



П. М. БИЦИЛЛИ

МЕСТО РЕНЕССАНСА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

МИФРИЛ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • 1996

СОСТАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ И КОММЕНТАРИЙ Б. С. КАГАНОВИЧА

Бицилли П. М.

Место Ренессанса в истории культуры / Сост., предисловие и комментарии Б. С. Кагановича. — СПб.:

Мифрил, 1996. — XIV + 256 с.

"Место Ренессанса в истории культуры" — логическое продолжение известной работы П. М. Бицилли, посвященной культуре средних веков. В настоящее издание вошли также статьи "Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса" (1927) и "Игнатий Лойола и Дон Кихот" (1925). Все произведения издаются в России впервые.

ISBN 5-86457-011-7

© Б. С. Каганович, сост., предисл., комм., 1996 © А. Г. Наследников, макет, 1996

ЛР № 070819

Подписано к печати 03.02.96

Формат 84 X 108 / 32. Печать офсетная

Бумага офсетная. Тираж 5000 экз. Заказ № 3014

ООО "Мифрил"

197000, С.-Петербург, ул. Курчатова, 10

Санкт-Петербургская типография № 1 ВО РАН

199034, Санкт-Петербург, В-34, 9 линия, 12

СОДЕРЖАНИЕ

/»'. С. Каганович

П. М. Бицилли и культура Ренессанса

VII

МЕСТО РЕНЕССАНСА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

редисловие

Глава первая

I. Ties soropae 7

П. Салутати и Бруни.

Между средневековьем и Возрождением 27

Глава вторая. Расцвет

I. Николай Кузанский

П. Марсилио Фичино и итальянский платонизм

34 42

Леонардо да Винчи 63

Полициано, Ариосто, Тассо 82

"Il cortegiano" и "il pedante" 94

VI. Макиавелли

107

Глава третья. Исход

I. Микеланджело..... 123

П. Джордано Бруно и Кампанелла 134

III. Ренессанс в Европе

145

Заключение

161

Си. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса 171

И гнаций Лойола и Дон Кихот 201

Комментарии.....

Именной указатель

227 253

П. М. БИЦИЛЛИ И КУЛЬТУРА РЕНЕССАНСА

Б. С. Каганович

Замечательный русский историк культуры и литературовед Петр Михайлович Бицилли (1879-1953) не был при жизни в должной мере замечен и оценен ни в России, ни на Западе. Он из людей, "брошенных спешащим человечеством, не услышанный всецело, а потому не исчерпанный", как сказал когда-то по другому поводу Б. Асафьев. Причина тому — в особенностях его биографии и обстоятельствах эпохи. До революции он жил и работал в Одессе, с 1920 г. — в эмиграции; в течение четверти века был профессором Софийского университета в Болгарии. В Софии он и умер, отстраненный в последние годы жизни от преподавания и лишенный возможности публиковаться¹. До эмиграции П. М. Бицилли не успел широко развернуть свою деятельность и получить заслуженное признание; в Советском Союзе, как ученый-эмигрант, он, естественно, также не мог рассчитывать на какую бы то ни было популяризацию; что касается "русского зарубежья", то здесь, по-видимому, сыграло свою роль то, что ученый жил на

¹ Подробнее о жизни и научном творчестве ученого см. в нашем предисловии к изданию: *П. М. Бицилли. Элементы средневековой культуры*. СПб., Мифрил, 1995, с. VII-XXVII.

VII

эмигрантской периферии и не принадлежал к какой-либо эмигрантской группе или партии, знаменем которой мог бы служить.

Положение начало меняться лишь в наши дни. В 1995 г. после семидесятипятилетнего перерыва в России вышла книга П. М. Бицилли: петербургское издательство "Мифрил" переиздало одну из его лучших работ — "Элементы средневековой культуры", впервые увидевшую свет в Одессе в 1919 г. Оживление интереса к Бицилли наблюдается в последнее время и в Болгарии.

Настоящее издание предлагает вниманию отечественного читателя важнейшие работы П. М. Бицилли о культуре Возрождения.

Тема Ренессанса — одна из центральных в научном творчестве Бицилли. Уже в первой своей монографии "Салимбене. Очерки итальянской жизни XIII века" (Одесса, 1916), посвященной автору известной итальянской хроники XIII в., рассматривая генезис индивидуального и национального сознания у Салимбене, Бицилли затрагивает важные темы, связанные с проблематикой Проторенессанса и Ренессанса; то же самое можно сказать о блестящих страницах "Элементов средневековой культуры", посвященных Данте; в "Очерках теории исторической науки" (Прага, 1925)² много места уделено анализу ренессансного чувства истории и исторического мышления и проблематике Ренессанса в современной исторической мысли от Я.

Буркхардта до К. Бур-даха и Э. Трельча.

П. М. Бицилли сформировался как "строгий историк", не желающий впадать в какую-либо метафизику. Однако, при этом он был человеком XX века, глубоко погруженным в его интеллектуальную проблематику, живо реагировавшим на важнейшие явления современной культуры и прекрасно разбиравшимся в различных философских и исторических течениях эпохи; кроме

В марте 1996 года выходит в свет в издательстве "Axioma".

VIII

того, он превосходно писал. Не случайно, что именно Бицилли стал одним из первых культурологов, в современном смысле этого слова, в русской науке XX века — и при этом одним из наиболее ярких и талантливых. Оговоримся, что речь идет о культурологии, базирующейся на научных предпосылках, а не на спекулятивной историософии или произвольной эссеистике.

Основная работа П. М. Бицилли по Возрождению, "Место Ренессанса в истории культуры", вышла крошечным тиражом в "Годишнике" ("Ежегоднике") Софийского университета в 1933 г.³ В наши дни книга эта практически неизвестна даже специалистам по Ренессансу, между тем как, по отзыву В. В. Вейдле, "глубиной мысли и мастерством исторической характеристики" она "превосходит большинство написанных на эту тему объемистых трудов"⁴. Это была попытка целостной характеристики Возрождения как культурного периода в его отношении к Средним векам и позднему Новому времени с выявлением специфики ренессансного понимания мира, Бога и человека.

По словам П. М. Бицилли, в противоположность "Элементом средневековой культуры" в новой своей книге он исследует культуру с точки зрения "исторической динамики", пытается проследить, как выразился "дух", "интуиция жизни" Ренессанса в творчестве его

³ Имеется также отдельный оттиск: П. М. Бицилли. Место Ренессанса в истории культуры. София, 1933. 112 с.

Сокращенный вариант на французском языке: P. Bizil-!/. La Place de la Renaissance dans l'histoire de la civilisation. — Revue de littérature comparée, 1934, A 14, № 2, p. 253-283. С французского статья была переведена на испанский язык в журнале Ортеги-и-Гассета: El renacimiento en la historia de la civilización. — Tierra firme, 1935, № 2, p. 67-103.

⁴ В. Вейдле. Ред.: П. М. Бицилли. Место Ренессанса в истории культуры. — "Современные записки" (Париж), 1933, № 33, с. 457.

IX

крупнейших мыслителей и художников. Здесь мы находим острые и — при всем их лаконизме — глубокие историко-культурные характеристики Данте, Петрарки, Боккаччо, Николая Кузанского, Леонардо да Винчи, Ми-келанджело, Макиавелли и многих других "светочей" Возрождения. "... Ренессанс начинается тогда, когда на путях преодоления интеллектуализма, выродившегося в мертвящий, обезличивающий, формальный реализм, дух обретает новые методы для выработки нового, цельного мирозерцания, для создания новой иерархии ценностей, нового понимания человека, Бога и Космоса", — утверждает Бицилли (с. 33)⁵.

Он не занимается ни апологетикой Ренессанса, ни его похвалой — прежде всего стремится понять Ренессанс в его неповторимом своеобразии, дать, как он выражается, его "формулу". Одна из таких "формул" выглядит следующим образом: "Мир средневековья — неподвижный, извечно данный мир иерархически координированных понятий, завершающихся высшим, всеохватывающим понятием Бога, ens realissimum, и соответствующих понятиям вещей-символов. Мир Ренессанса — непрерывно становящийся мир творчески самораскрывающихся форм. Мир Нового времени столь же динамичен, как и мир Ренессанса. Но ему недостает того, что роднит мир Ренессанса со средневековым: гармонической целостности" (с. 161-162). С другой стороны, Бицилли утверждает, что классическое Возрождение как тип мышления и восприятия жизни во многом остается столь же доктринерским и внутренне нетерпимым, как и отвергаемое им Средневековье, и что подлинная культура Нового времени родилась лишь на исходе Ренессанса.

Тезис этот обоснован у него очень интересно и убедительно. "Ренессанс, который принято считать эпохой

⁵ Здесь и далее страницы настоящего издания приводятся без указания на источник.

х
хой "открытия человека", по мнению Монтеня, человек-нека игнорировал, — пишет Бицилли. — Ренессанс, подобно средневековью, оперировал общими идеями, которых не признает Монтень; у каждого человека свое восприятие жизни, и всякая идея — его идея и ничья другая" (с. 153). "Монтень сознательно порывает с представлением о том, что конкретная личность исчерпывается каким-либо одним раз навсегда данным свойством: человек — существо слишком сложное и изменчивое, чтобы его природу можно было выразить одной формулой. Этим Монтень, вместе с Шекспиром и Сервантесом, открывает новую эру в истории культуры" (с. 155-156)⁶.

"Расцвет французской культуры, как и германской, и английской, и испанской, начинается столько же с усвоения отдельных элементов культуры Ренессанса, сколько с преодоления ее в ее целом, с осуществления тех духовных тенденций, которые знаменуют собой исход Ренессанса. ... В Европе проблематика Ренессанса была воспринята, пережита, прочувствована совсем по-иному, нежели в Италии, дала начало иной, новой культуре", — заключает П. М. Бицилли (с. 146-147).

В. В. Вейдле упрекал Бицилли в "недооценке той эпохи итальянской культуры, что пришла на смену классическому периоду Возрождения", "культуры барокко"⁷ (современный критик, вероятно, говорил бы о

маньеризме и барокко), связывая это с влиянием взглядов Бенедетто Кроче. Но это, как мы видели, отнюдь не помешало Вейдле дать рецензируемой книге наивысшую оценку.

Дополняют и углубляют бициллиевскую трактовку Ренессанса две его работы, посвященные началу и концу

⁶ Очень сходные формулировки находим в замечательной статье А. А. Смирнова "Шекспир, Ренессанс и барокко", 1946 г.; переиздана в его книге "Из истории западноевропейской литературы" (М.-Л., 1965, с. 181-206).

⁷ В. В. Вейдле. Ук. соч., с. 458-459.

XI

культуры Возрождения. В статье "Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса"⁸, написанной к семисотлетию со дня смерти Франциска, Бицилли обосновывал психологическую и историко-культурную близость Франциска к духу раннего итальянского Возрождения. "Культура новой Европы — это культура Возрождения. А Возрождение в "свернутом виде" уже дано в личности Франциска Ассизского", — утверждал он (с. 192). "Франциск открывает собою ряд великих "художников своей жизни", которыми так богато Возрождение. ...доминанта настроения эпохи — *радость, восторг*, тот восторг, который наполнял душу Франциска и заставлял ее изливаться в импровизированных гимнах" (с. 178-179). Может быть, тезис этот проводится Бицилли в несколько утрированной форме (хотя, разумеется, он не отождествляет францисканство и Ренессанс и аргументирует, как всегда, тонко и изящно) — но основная историко-культурная перспектива, намеченная в этой его работе, представляется глубокой и интересной. Статья "Игнатий Лойола и Дон Кихот"⁹ посвящена в значительной степени структуре иезуитского ордена как культурно-историческому феномену и является образчиком культурологии, построенной на веберовских принципах. "Орден иезуитов принято сближать с военной организацией... В такой же, пожалуй, степени напоминает он современное капиталистическое предприятие, поскольку в нем проведен принцип строгого координирования множества человеческих деятельностей, направленных к совместному осуществлению одной общей определенной, практической цели... Орден иезуитов есть прежде всего *рабочая* организация. Строго го-

⁸ "Современные записки", 1927, № 30, с. 520-537.

⁹ П. М. Бицилли. Игнатий Лойола и Дон Кихот. К вопросу о происхождении "Нового времени". — Сборник в честь Н. Васил Н. Златарски. София, 1925, с. 11-23.

XII

поря, это — не монашеский орден; цель ордена не спасение душ его членов, не "созерцание", но *служба Церкви*", — утверждал Бицилли (с. 206). Не только кальвинизм, но и послереформационный католицизм пронизан духом активности. Как культурно-исторический тип основатель ордена Игнатий Лойола, по мнению Бицилли, обнаруживает черты, роднящие его с Дон Кихотом; несмотря на некоторую парадоксальность этого сопоставления реального исторического деятеля с литературным героем, которые к тому же в либеральной науке XIX века (и в советских учебниках) располагались на противоположных полюсах оценок, оно помогает многое понять и в Лойоле, и в истоках культуры Нового времени.

Конечно, работы П. М. Бицилли о культуре Возрождения, как и всякое научное явление, в известном смысле принадлежит своему времени. В значительной мере Бицилли вращается в кругу тем и понятий философии культуры 20-30-х гг., а отчасти и более раннего периода; Б. Кроче, А. Бергсон, М. Вебер, В. Дильтей, Г. Зиммель, О. Шпенглер, Г. Кейзерлинг, Э. Кассирер, Ж. Маритен, Э. Жильсон — вот имена тех авторов, с которыми он соотносится и от которых часто отталкивается. Но — не говоря уже о том, что по большей части это мыслители первого ранга, далеко не достаточно усвоенные нашей культурой, — в главном книги и статьи П. М. Бицилли не устарели. Человек блестящего таланта и огромной эрудиции, он создал работы, которые не только остаются ярким памятником русской культуры, но и сохраняют свое значение для современного читателя и исследователя.

МЕСТО РЕНЕССАНСА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Историческая жизнь течет непрерывным потоком. Она есть не что иное, как безостановочное становление, то есть изменение. Если это так, то как возможна историческая периодизация? Какую цену имеет наше деление истории на "древность", "средние века", "Возрождение" и т. д.? Л между тем именно с того времени, как Историки прониклись всецело идеей исторического становления, проблема периодизации сделалась для них самой важной из всех проблем исторической науки. Это предполагает признание того, что в определенный отрезок времени за непрерывными изменениями лежит нечто, что "пребывает" — хотя не как мертвая вещь, а как "гений", "характер", "душа" этого времени, нечто, обнаруживающее себя в бесконечно разнообразных проявлениях. Не все факты, охватываемые общими хронологическими рамками, подходят сюда: надо считаться с исторической инерцией, с существованием пережитков. Здесь новая трудность. Ведь к постижению души, или "духа", того или другого периода мы приходим, в состоянии прийти, только отправляясь от фактов. На каком* же основании мы одни факты привлекаем для характеристики "души" данного периода, а другие отбрасываем? Основанием для выбора служит *отношение* современников к фактам, их *Понимание* последних. Здесь, конечно, возможны различные ошибки, но чем дальше идет работа собирания и классифицирования фактов, тем эта

возможность становится меньше. Гораздо более чревато опасностями другое затруднение. Всякая истинная история, говорит Benedetto Croce^{1*}, есть "современная история": истинный историк тот, который, обращаясь к прошлому, ищет в нем ключ к пониманию настоящего. Понять собственную "душу" — значит постичь, чем она отличается от других "душ". Опасность же здесь заключена в следующем: "душа" нашего времени связана генетически с "душами" предыдущих периодов. Отсюда склонность искать в прошлом то, что роднит его с современностью, что позволяет предугадать в нем настоящее. В маленькой, но чрезвычайно содержательной книжке одного из авторитетнейших нынешних историков, Н. Хаузера², под говорящим заглавием "La Modernité du XVI siècle" (1930), шестнадцатый век, так сказать, "стилизуется" под двадцатый. Есть и другая опасность: трудно при сравнении отрешиться от *оценивания*. Для автора самой гениальной книги о Ренессансе, Буркхардта³, Ренессанс был тем, чем для людей самого Ренессанса была античность — временем, погружаясь в "гений" которого, автор отдыхал душой от своего собственного времени. Ошибка Буркхардта была, однако,

* Здесь и далее цифрами нумеруются редакционные комментарии, латинскими буквами — авторские сноски. (Ред.) не в том, что он идеализировал Ренессанс, усматривая в нем одни лишь светлые стороны, умалчивая о темных, а в том, что в Ренессансе он искал те черты, которые отвечали его собственному идеалу человека и культуры, и не интересовался теми, которые этому идеалу не соответствовали. В "Die Kultur der Renaissance in Italien" эта культура также "стилизована". Обе тенденции, приводящие к двум видам стилизации прошлого, нередко сплетаются в сознании одного и того же историка и вместе направляют его работу. Такие формулы, как: Петрарка был "первый современный человек", а Чезаре Борджа⁴, "великолепный злодей", был типичный "человек Ренессанса" и т. п. — давно уже стали общими местами, переходящими совместно из одних книг в другие. Наконец, существует еще один источник стилизации: необходимо учитывать, как понималась эпоха современниками, а при этом легко подчиниться их пониманию. Гуманисты, заявлявшие о себе в эпоху Возрождения громче всех, создали легенду о своем времени, которое они противопоставляли средневековью, как сияние дня ночному мраку, — и их легенда долго определяла собою понимание в исторической науке как средневековья, так и Ренессанса. За последнее время, наряду с синтезирующей научной работой, чрезвычайно подвинулось монографическое исследование отдельных явлений, относящихся к истории культуры Возрождения. Это исследование способствовало устранению тех представлений, которые так или иначе застилали истинный облик Ренессанса как особого культурного момента, и тем самым выдвинуло и задачу нового синтеза. Предлагаемая работа является попыткой изобразить то, что автору кажется наиболее характерным для "духа", или "гения", Ренессанса.

как он проявлял себя в величайших представителях того времени. В основу ее положено самостоятельное исследование соответствующих материалов. Там, где автору так или иначе приходилось использовать результаты работы других исследователей, усваивая их или отвергая, это оговорено. Вообще же, библиографических указаний я не даю, так как настоящая работа не преследует целей обзора событий или справочника. В некоторых случаях я не имел под руками подлинников, существующих в редких и малодоступных изданиях, и мне приходилось делать ссылки, пользуясь переводами; сочинения Кампанеллы⁵, за исключением "Апологии Галилея" и "Civitas Soils", были мне вообще недоступны, и я использовал, для того, что я говорю о нем, капитальный труд Dentice di Accadia "Tommaso Campanella" (Firenze, 1921); записные книжки Леонардо да Винчи я цитирую по различным изданиям, иногда — по превосходной хрестоматии, составленной из них с привлечением и неизданного материала Пеладаном (Leonard de Vinci. Textes choisies et traduits par Peladan. Paris, 1907). Впрочем, я не думаю, чтобы это отразилось на моей работе неблагоприятно. Я не думаю, чтобы в моих характеристиках отдельных представителей Ренессанса было что-либо существенно новое, и сомневаюсь, чтобы при данном состоянии науки было вообще возможно добиваться чего-либо в этом направлении. Но можно и должно попытаться взглянуть по-новому на связи между отдельными представителями Ренессанса, для того чтобы этим путем прийти к *формуле* последнего. Это и составляет предмет настоящего этюда.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

I TRES CORONAE¹

Ренессанс был временем необычайно приподнятого культурного самосознания. Деятели Ренессанса сами дали это имя своему времени, считая его временам "возрождения" или "воскресения" наук и искусств, в течение тысячелетия "спавших смертным сном". Культурное самосознание сказывается раньше всего в Тоскане, и естественно, что трое великих тосканцев, сделавших из тосканского *vulgare*² общепитальянский литературный язык, в созданной итальянцами легенде о Ренессансе заняли особое, исключительное место. "Tres coronae" разделили

судьбу некоторых, особо популярных, святых: их постигло нечто вроде прижизненной канонизации; они обратились в, так сказать, геометрическое место всевозможных "качеств", которые им приписывались с той целью, чтобы освятить последние их авторитетом; к ним что угодно "возводилось", и от них что угодно вело свое начало. Организаторы культа "трех лауреатов" выдвигали, в первую очередь, их двойную заслугу: 1) они создали итальянский язык и 2) возродили "латинитас"³. Вокруг оценки их с этой именно точки зрения велись бесконечные споры между ранними гуманистами, споры интересные уже тем, что они показывают, как рано был затемнен панегиристами "трех лауреатов" (еще более, чем их хулителями) их истинный облик. После трудов Александра Ве-селовского, Корелина, Фойгта⁴ к этим спорам нет нужды возвращаться. Замечу только, что Данте, Петрарка и Боккаччо пострадали от постигшего их культа, но все же не в одинаковом смысле и не в одинаковой степени. Собственно, облик Данте был искажен еще до того, как за него взялись "новые люди", гуманисты. "Божественная комедия" была понята современниками как "Сумма" для мирян, более полная, чем, например, "Li livre dou Tresor" "учителя" Данте, Брунетто Латини⁵, и обладавшая сверх того еще тем преимуществом, что была написана на тосканском *vulgare*, а не на *lingua d'oil*⁶, и к тому же стихами. Для гуманистов Данте был немногим более простого знака, великого имени, символом без собственного содержания. Его облик был не столько искажен, сколько просто стерт. Автором "Декамерона" занимались сравнительно немного: восхваляли изящество его тосканской речи^а и порицали его *latinitas*.

Гораздо сложнее обстоит дело с Петраркой — уже потому,

^а В пору "Hochrenaissance"⁷, когда начинается реакция против гуманистического пуризма, Боккаччо находит себе правильную оценку. Кастильоне⁸ различает два стиля в языке Боккаччо — "изящный" и простой, и отдает предпочтение последнему: "Ma perche talor gli omini tanto si diletano di riprendere, che riprendono что он не только стоит в центре тех вопросов, относительно которых велись споры, но сам явился зачинщиком последних, сам выдвинул проблему ноной культуры. Петрарка был первым сознательным гуманистом. В "Ad Posterum" он говорит, что полюбил античность потому, что ему "не нравилось" новое, его, время. В своих "философских" трактатах он занимает определенное положение по отношению к средневековью: в "De sui ipsius et multorum ignorantia"⁹ он резко противопоставляет (ною "мудрость" схоластической учености с ее претензиями знать о том, о чем человеку знать не дано, мудрость, которую он выдает за философию Платона, прославляя его за счет Аристотеля. От Пет-1>а,рки ведет начало легенда о средневековье как времени притязательного невежества и вместе с тем времени забвения Платона и господства аристотелизма; от него же и легенда о Ренессансе как времени возрождения "истинного" просвещения и "открытия античности".

Пока Возрождение исследовалось с точек зрения, обусловленных филологическими интересами и увлечениями гуманистов, Данте, Петрарка и Боккаччо еще укладывались с грехом пополам в общую схему. Затруднение возникает тогда, когда исследователи генезиса Ренессанса подошли к проблеме *идейного содержания* культуры этого периода. Полвека тому назад еще возможно было ancor quello che non merita riprensione, ad alcuni che mi biasimano perch'io non ho imitate il Boccaccio, ... non restero di dire, che anchor che'l Boccaccio fusse di gen-til mgeglo, secondo quei tempi, e che in alcuna parte scrivesse con discrezione ed industria, nientedimeno assai meglio scrisse quando si lasso guidar solamente dall'ingegno ed istinto suo naturale, senz'altro studio o cura di limare iscritti suoi, che quando con diligenza e fatica si sforzo d'esser piu culto e castigate" (II Cortegiano, dedica, 2).

говорить о "смехе Боккаччо" как новом культурно-историческом явлении, забывая о связях "Декамерона" со средневековыми фавль; о направленной против "невежества и пороков духовенства" и заставляющей якобы "предчувствовать Реформацию" Боккаччиевой сатире, — забывая о связях ее со средневековой проповедью. Сейчас подобные оценки воспринимаются как несносные натяжки. Равным образом, если в настоящее время еще встречаются историки, серьезно говорящие о "внутреннем разладе" Петрарки как новом культурно-историческом факте, то, кажется, уже никто не ставит наряду с ним факта такого же "раздвоения" между "христианским аскетизмом" и "жизнерадостным язычеством" Боккаччо, "раздвоения", вычитывавшегося из его письма к Магинардо Кавальканти, где Боккаччо просит адресата не давать "Декамерона" в руки его дамам: это книга, возбуждающая дурные наклонности и к тому же могущая внушить неблагоприятное представление об авторе: "читая ее, они вообразят меня сводником, кровосмесительным старцем, грязным человеком, сквернословом, хулителем, любителем болтать о чужих грехах" (Lettere di Boccaccio, ed. Co-razzini, 1877, p. 298).

Конрад Бурдах¹⁰ заменил каноническую троицу новой: вместо Боккаччо у него "третьим великим" выставлен Риенци^{11а}. Этим действительно достигается цельность построения: Данте — Петрарка — Риенци вращаются в кругу идей, связанных с терминами *regeneratio, reformatio, vita nova*,

*renasci*¹² и т. п., терминами, не случайно же прилагаемыми к двум начальным периодам "Нового

^a См. в особенности: K. Burdach. Reformation — Renaissance — Humanismus. Berlin, 1918.

10

времени", почему Бурдах и считает, что проследить генезис этих терминов — значит найти истоки новой культуры, а тем самым и вскрыть ее сущность. Термины *regeneratio* etc. связаны с мистикой, с представлениями о циклах истории, о "веке Астреи", с IV эклогой Вергилия в средневековой экзегезе, с иоахимизмом. Данте высоко ставил 11 calabrese abbate Gioacchino di spirito profetico dota-to¹³ (Par. XII, 140)¹⁴; его пророчества о "cinquecento died e cinque"¹⁵ и подобные носят вполне иоахи-мистский характер; Риенци был под влиянием ио-ахимитов и руководствовался гадательной книгой "Oraculum Cyrilli"¹⁶; Петрарка приветствовал начинание Риенци. Вера в "интегральное обновление", греза о прекрасном обновленном мире — это и есть "rinascita", "Rinascimento", *Ренессанс*. Человек Ренессанса переживает мир как самого себя; "Vita nova" Данте является памятником этого нового личного сознания.

Идя к явлениям истории духа от истории слов и сделав на этом пути ряд ценнейших открытий, Бурдах все же, не замечая того, подменил одну историческую задачу другой. Одни и те же термины нередко покрывают различные содержания; одно явление может быть генетически сведено к другим и унаследовать от последнего его терминологию — и все же радикально отличаться от него^a. Марксизм "вышел" из гегельянства и пользуется гегельянской терминологией, будучи, однако, в своей сущности скорее отрицанием гегельянского непонимания. В жизни Петрарки его увлечение Риенци было только эпизодом. Боккаччо шокировало то, что автор канцонны "Italia

^a Ср. меткие замечания K. Brandi в Gottingische gelehrte Anzeigen, 1923, VII-XII, 187-198.

11

mia" жил за счет "тиранов", политика которых была явно враждебна идее итальянской независимости (см. Lettere, 49 ел.). О религиозности же Петрарки, о его мистицизме серьезно говорить не приходится*. Надежнейшим доказательством недостаточности построения Бурдаха служит то, что в нем место Боккаччо занял Риенци. "Consensus omnium"¹⁷ никогда не является просто заблуждением, и не случайно Риенци в период Ренессанса был совершенно забыт, а Боккаччо, наряду с Данте и Петраркой, был поставлен во главе нового культурного движения.

Что же было у "трех лауреатов" действительно нового? Начнем с Боккаччо: это простейший случай. Ново у него его искусство индивидуализирования персонажей. Достигается это введением деталей, которые с точки зрения "содержания", фабулы рассказа, может быть, и случайны, но которые придают повествованию художественную убедительность, какой не знало средневековье. Так, в новелле III, 3 выведен честный, но глупый монах, которого хитрая женщина заставляет играть роль сводника, причем он не догадывается об этом. Вместо того, чтобы охарактеризовать личность монаха при помощи общих определений, Боккаччо просто *показывает* его читателю: "монах, который, *хотя был круглый и толстый человек*, однако, так как он вел весьма святую жизнь, почти у всех пользовался славой честного инок". Читатель должен вообразить себе монаха и догадаться, что его наружность, при его святой жизни, не говорит ни об уме, ни об учености. Стремление к индивидуализированию персонажей обусловило прием, которым

* Ср.: Giov. Gentile. Il preteso ascetismo del Petrarca. — Studi sul Rinascimento. Firenze, 1923, 67 ел.

12

Боккаччо широко пользуется: прием самохарактеристики действующих лиц, но самохарактеристики не прямой, а косвенной: действующее лицо, о чем бы оно ни говорило, своей речью выдает себя. В одной из лучших новелл (VIII, 9) выведен доктор Симоне, которого надувают два жулика. Они выманивают его из дому, обещая свести его на спиритический сеанс и показать ему там всех самых знаменитых красавиц древности и нового мира. Симоне приходит в восторг и по пути начинает болтать: <-метрите, как я красив, лицо мое подобно розе, да к тому же я доктор медицины — таких в вашем обществе нет — я знаю немало рассказов и песенок, — и начал петь. Родители мои, начинает он снова хвастаться, из благородных, и у меня есть множество ценных врещей и книг — таких нет ни у кого другого и ч наших лекарей. Жулики напоминают ему, что нее, что будет на "сеансе", он должен сохранить в тайне. Он отвечает, что они могут быть спокойны: ему оказывает доверие сам мессер Гаспаруоло де Саличето, судья при градоначальнике в Форлим-пополи (городошко в Тоскане). Если бы Боккаччо просто сказал, что маэстро Симоне — жалкий, самовлюбленный, обуреваемый мелким честолюбием педант, характеристика была бы менее убедительной,

менее наглядной. Читая эту новеллу, мы не только слышим, но и словно видим маэстро Симоне. Мастерство, с которым Боккаччо умеет одним намеком приоткрыть человеческую душу, проявилось в особенности в знаменитой новелле о Гри-зельде. В новелле подробно рассказывается о всех страданиях, через которые пришлось пройти Гри-зельде, весь рассказ ведется от лица повествователя. Гризельда все время изображается молчащей, словно немой, почти неодушевленной. Тем рачительнее эффект тех единственных слов, которые

13

она произносит, когда ее муж и господин наносит ей последний удар: она просит его не обращаться с новой женой так, как он обращался с ней, Гри-зельдой, ибо ей, молодой дворянке, это будет невтерпех. И читатель сразу, вместе с Гризельдой, как бы переживает то, что пережила она за все годы ее жизни с Гвальтиери. Одной короткой фразы достаточно, чтобы создать такое же непосредственно убедительное впечатление "вечно женственного начала", воплощенное в конкретном образе, какое создают образы Корделии и Гретхен.

"Божественная комедия" возникла во время, когда поэзия и наука охватывались общим термином *litterae*. Поэзия, согласно общепринятому тогда взгляду, отличается от науки тем только, что высказывает "истины" не прямо, а в "лживых" образах. Нет сомнения, что сам Данте не отделял в "Комедии" поэтического элемента от рассудочно-аллегорического. Замечательно, что до самого недавнего времени художественные критики и историки литературы, говоря о формальном совершенстве "Комедии", выдвигали на первое место ее затейливую композицию, в основе которой лежит принцип деления на три, и ее связь с философским замыслом. Francesco de Sanctis¹⁸ и Benedetto Croce^a были первыми, кому стало ясно, что все это не имеет никакого отношения к поэзии "Комедии". То, что поэма распадается на *три* части, каждая часть — на 33 "песни" (что, с учетом вводной песни 1-й части, вместе дает "совершенное" общее число песен — сто), а каждая песнь — на трехстрочные, цепляющиеся одна за другую своими рифмами строфы, пусть и "указует" на "истины" троичности божества, спасения души через грех, покаяние и

^a *Fr. De Sanctis. Storia della letteratura italiana. Napoli, 1870, vol. I; B. Croce. La Poesia di Dante. Bari, 1917.* божественную любовь, — но эта связь между "жи-ной оболочкой истины" и самой "истиной" не воспринимается нами непосредственно. Данте пользуется условными знаками — "аллегориями" — столь же широко, как и средневековые поэты. Но наряду с аллегориями у него есть и символы — знаки, выражающие не "мысль вообще", но конкретную, индивидуализированную, воплощенную мысль. Как и в "Декамероне", в "Комедии" мы слышим живые голоса живых людей. Безразлично, существовала ли когда-либо во плоти и крови та женщина, которую "называли Беатриче, не зная, как следует ее называть" (*Vita Nova*, § 2), и безразлично, с точки зрения поэзии, что "означает" Беатриче в "Комедии": богословие ли, или божественную Любовь, или и то и другое вместе; важно то, что мы воспринимаем ее как живое существо. Данте переживал идеи как конкретные величины, как живые силы, хотя, следуя художественной манере, на которой он воспитался, подчинял свое творчество требованиям схематического аллегоризма.

Воспринимать идеи как живые силы — значит переживать их не как "вещи", а как процессы, подводить их под статическую категорию не бы-вания, а становления. Это была новая интуиция жизни, совершенно чуждая средневековой. Средневековые знали только типы, завершенные, законченные, раскрывающие себя в своих проявлениях, но не эволюционирующие, не развивающиеся величины. Для средневековья просто не существовало той проблемы, которая приковывала к себе мысль Данте, — *проблемы языка*. К ней его подвела его собственная литературная деятельность. Он начал было писать "Комедию" по-латыни; затем, после некоторых колебаний, перешел на родной язык. По-итальянски же написан и "Convivio". Вначале он

15

объясняет мотивы, по которым он порвал с обычаем, требующим, чтобы ученые книги писались на "ученом" же языке: он пишет для мирян, среди которых теперь больше образованных людей, нежели среди священников и монахов. Миряне же латыни не знают. Но надлежало еще доказать, что на "vulgare" можно выразить все то, что доселе считалось выразимым только на "грамматических языках". Данте опровергает этот предрассудок в "Convivio" и в "De vulgar! eloquent!a"¹⁹. Язык отражает культурный уровень пользующихся им. Пока образованность была исключительной принадлежностью духовенства, "простонародными" (новыми) языками пользовались необразованные люди. Оттого языки эти грубы, бедны, беспомощны. Но сейчас уже существует мирская культура, и новые языки постепенно поднимаются. В потенции существует литературный итальянский язык (Данте называет его "изящным", *vulgare illustre*, или "придворным", *curiale, aulicum*). Его элементы рассеяны повсюду, где имеются центры умственной

жизни, в частности в Италии — при дворах итальянских князей. Можно, извлекая эти элементы "vulgare illustre", сведя их вместе, создать итальянский язык. Язык отнюдь не обречен пребывать навеки в данном состоянии. Языки живут и развиваются. Итальянский язык в своем развитии зашел уже очень далеко. Если бы наши предки, умершие сто лет тому назад, воскресли, они не могли бы нас понимать. Язык для Данте — живая, эволюционирующая величина, индивидуум. Сущность индивидуума в том, что он обладает характером; он есть личность. Изменяясь, язык сохраняет свою индивидуальность. Каждый язык может стать литературным, то есть способным к выражению любых мыслей; но это не значит, что между языками нет

16

никаких различий. Каждому языку свойственна своя, особая прелесть. Данте видит ее в звуках каждого данного языка. Переведенное с одного языка на другой, поэтическое произведение утрачивает свою "сладость" и свою "гармонию". Гомер непереводим на латинский язык, и в переведенной Псалтыри нет никакой приятности.

Отстаивая права *vulgare* против латинистов, Данте тем самым определил свое отношение к классической древности. Он считает, что итальянский язык есть детище латинского, как и другие романские языки — провансальский, северно-французский; вернее — тот же самый язык, только сильно изменившийся. Существуют как бы два латинских языка. Один — язык Вергилия и Цицерона, другой — *vulgare*. Разница между ними та, что один уже мертв, а другой живет. Латинский классический язык мертв потому, что он перестал быть повседневным, бытовым. Это язык школы, церкви, книги. Однако это понимание античности у Данте не выдержано последовательно. Он не может порвать с мечтой о восстановлении античной Римской империи с Римом в качестве государственного центра. В "De Monarchia"²⁰ он теоретически обосновывает необходимость восстановления подлинной Римской империи, в "Комедии" взывает к германскому Цезарю, императору "Священной Римской империи", увещевая его поднять *его* Рим из нынешнего унижения и вернуть ему былое наличие. Это внутреннее противоречие, это раздвоение между культурами — умершей античной и современной, эта романтическая тоска о прошлом вместе с восторженным отношением к настоящему, вообще характерны для раннего Ренессанса.

Понимание исторических величин как индивидуальностей связано у Данте с его личным самосознанием. "Божественная комедия", задуманная

17

как грандиозная аллегория в средневековом вкусе, преследующая дидактические цели, есть вместе с тем — и в этом ее отличие от средневековых поэм сходного содержания — *лирическое* произведение. Лицо, от имени которого ведется фантастическое повествование, не абстрактный "человек вообще", а сам Данте. Это поэтическая *автобиография*, хотя внешних автобиографических указаний в ней почти нет, история индивидуальной души, пусть и обобщенная. Мало того, Данте сознательно пользуется поэзией как средством самопроявления личности. Себя самого как поэта он определяет так: "Я один из тех, которые запечатлевают то, что внушает им любовь; и как она сказала моей душе, так я и выражаюсь" (Purg., XXIV, 52 сл.). Данте уже пользуется тем понятием, которое столь характерно для индивидуалистической культуры Возрождения, понятием, выражаемым непереводимым термином *virtu*. *Virtu*, в употреблении того времени, не то же самое, что *доблесть* или *добродетель*. Данте дает этому термину определение классическое для всего Ренессанса: "Всякая вещь обладает *virtu* (в подлиннике: *è virtuosa*), соответствующей ее природе, в силу чего она делает то, для чего она приспособлена, и чем лучше она это делает, тем более она *virtuosa*... Скажем, сабля *virtuosa* в том случае, если она хорошо рубит твердые тела, ибо для этого она сделана" (Convivio, I, § 5).

Однажды Боккаччо послал Петрарке в подарок экземпляр "Божественной комедии", собственноручно им переписанный. По этому поводу они обменялись письмами. В одном из своих писем (1359

18

год. Familiars XXI, 15) Петрарка касается слухов, распространенных о нем недоброжелателями: он-и не признает Данте и дурно отзывается о нем — и и зависти к его славе. Это ложь. Никогда он и не порочил Данте, и чувство зависти ему чуждо. Усмири, что он плохо знает Данте, — это потому, что, когда он трудился над своим совершенствованием в итальянской поэзии, он боялся подпасть под влияние Данте и утратить поэтическую самостоятельность. Именно потому, что ничего лучше Данте он не знает в итальянской поэзии, он и начал читать его: "Nihil rebar elegantius, necdum altius aspirare didiceram, sed verebar ne, si huius iul, alterius dictis imbuerer, ut est aetas ilia flexibilis i-l. miratrix omnium, vel invitus ac nesciens imitator i-vaderem"²¹. На самом деле,

его стихотворения вылают основательное знакомство с Данте. Он со-18 лет это и спешит предупредить возможные обвинения в намеренной подражательности: заимствования из Данте у него нет; есть только совпадения — либо случайные, либо вследствие сходства творческих индивидуальностей: "Nec unum pop dissimulo, quod si quid in eo sermone a me dictum, illius aut alterius cuiusquam dicto simile, sive idem forte cum aliquo sit inventum, non id furtim aut imitandi proposito, quae duo semper in his maxime vulgaribus ut scopulos declinavi; sed vel casu fortuito lactum esse, vel similitudine ingeniorum.. ."22

В другом письме к Боккаччо (Fam. XXIII, 19) он развивает мысль, какова должны быть писательская выучка, которая не была бы в ущерб индивидуальности писателя. Речь идет об ученике Петрарки, вероятно Джованни Мальпагани. Последний увлекается античными поэтами, в особенности Вергилием, и, по молодости лет, нередко случается ему заимствовать для своих стихов отрывки

19

из Вергилиевых. "Я же, — продолжает он, — отечески отговариваю его от этого приема. Подражателю следует заботиться о том, чтобы то, что он пишет, было похоже на то, чему он подражает, но не было одинаковым. И сходство должно быть не таким, каково сходство изображения с изображаемым (мы бы сказали — фотографическое, портретное), которое чем ближе, тем это похвальнее для художника; но таким, каково сходство отца с сыном: часто отдельные черты у них несхожи, но нечто, что живописцы наши зовут "воздухом" (umbra quaedam et quern pictores nostri aegem vocant), что сквозит в лице, в особенности в очах, создает то сходство, в силу которого, взглянув на сына, тотчас же вспоминаем его отца; между тем как, если бы вымерять их черты, оказалось бы, что они совсем различны. Здесь есть что-то скрытое (nescio quid occultum), которое создает впечатление сходства. Так и нам надобно стараться, чтобы, при некотором сходстве с образцом, отдельные элементы были бы несхожи и притом чтобы сходство было затушевано, не было бы осязаемым, чтобы оно было лишь угадываемо, так чтобы можно было его уловить, но нельзя было бы выразить, в чем оно состоит. Хорошо позаимствовать чужой дух, чужие тона (uten-dum... coloribus), но от присвоения чужих слов надо воздерживаться. Одно сходство — скрыто, другое бьет в глаза. Добиваясь одного, становимся поэтами, добиваясь другого, — обезьянами. Итак, надо придерживаться совета Сенеки, преподанного еще до Сенеки Флакком: будем писать, как пчелы делают мед, — они не оставляют цветов, какими они были, но обращают их в соты; так из многих и различных цветков получается нечто единое, иное и лучшее". Приводя на память античную теорию *творческого усвоения*, Петрарка в свое время милялся революционером: в средние века особенно поощрялось искусство составлять так называемые "центоны", то есть стихотворения, в которых не было бы ни одного выражения, не заимствованного у знаменитых поэтов. Весьма важна также в этих рассуждениях идея единства литературного произведения, *его собственной индивидуальности*. Тут же Петрарка признается, как оконфузил его ученик, заметив, что, заимствуя у Вергилия, он следует примеру собственного учителя, и указав Петрарке, что в его 6-й эклоге есть конец стиха (atque intonat ore), взятый из VI песни "Энеиды". Пораженный и перепуганный Петрарка спешит написать об этом Боккаччо: он сделал это ненароком, бессознательно. В свое оправдание он ссылается на то, что и с Вергилием случилось то же самое. И в "De sui ipsius et multorum ignorantia", признаваясь в своей любви к Цицерону, которого он ценил выше всех писателей на свете, он прибавляет: "Но одно — восхищаться, другое — подражать. Я делаю усилия, чтобы не подражать никому, так как я не хочу делать то, что я ставлю в упрек другим". Так Петрарка раскрывает понятие *virtu* применительно к деятельности художника.

Теория *творческого усвоения*, развитая Петраркой, нашла отголосок у Салутати и Бруни²³.

Салутати касается ее по поводу, который кажется нам пустячным, — но тогда, когда о том, как надо обращаться к адресату — на *ты* или на *вы*, писались целые диссертации, далеко не представлялся таким. Он шлет Бруни письмо (Epistolario a siga di Novati, IV, 148), в начале которого приветствие: "Postquam ergo tibi per Dei gratiam bene est, et inhi bene est"²⁴. Он признает, что древние так к адресату не обращались, но он намеренно подражает древним не дословно, а так, чтобы было в

его речи нечто новое. Ему, например, приятно писать слогом Цицерона; однако он старается не копировать его рабски: "Scis me pop ignorare morem nostri celeberrimi Ciceronis meque libenter verbis uti suis. Sed aliud est referre, aliud imitari. Habet aliquid imitantis proprium imitatio, nee totum est ems quern imitatur; relatio vero totum solet exprimere quern referimus.. ."25 "Relatio", стало быть, значит копирование, а "imitatio" — творческое воспроизведение. В трактате о задачах переводчика ("De

interpretatione recta") Л. Бруни вменяет переводчику в обязанность умение передать индивидуальные особенности оригинала: велеречие Цицерона, сжатость Саллюстия, сумрачное величие Ливия. Переводчик должен сжиться с оригиналом, усвоить себе его личность, всеми душевными способностями перевоплотиться в него, и тогда он овладеет духом и стилем его языка и сможет верно передать смысл переводимого: "Sic in traductionibus interpret quidem optimus sese in primum scribendi auctorem tota mente et animo et voluntate convertet et quodammodo transformabit eiusque orationis figuram, statum, ingressum coloremque et lineamenta cuncta exprimere meditabitur"^a. Здесь у Бруни уже отчетливо выражено представление о *конкретности идеи*, то есть о неотделимости в литературном произведении *смысла* от *стиля*, "содержания" от "формы".

Для того чтобы произведение искусства выражало индивидуальность художника, оно само должно быть *индивидуумом*, то есть органическим целым. В творчестве Петрарки и это уже налицо.

^a Цит. по кн.: *Leonardo Bruni Aretino. Humanistisch-philosophische Schriften*. Hrsg. von H. Baron. Leipzig, 1928, S. 80.

"Artista piu che poeta"²⁶, — говорит о Петрарке Франческо де Санктис. "Артистичность" Петрарки состоит именно в том, что каждый его сонет, каждая канцона, даже каждое письмо — законченное художественное целое, *individuum*.

Петрарка — первый современный человек, гласит избитая формула. Его "современность" (то-дери-те) характеризуется обычно такими чертами: страсть к самоанализу как следствие "внутреннего разлада", недовольство собой и т. п. В пример приводят "Secretum" — на самом деле банальное упражнение на излюбленную средневековую тему "de contemptu mundi"²⁷ (второе заглавие "Secretum"); — а также, в особенности, знаменитое письмо (Fam. IV, 1) о восхождении на Mont Ventoux²⁸. Это письмо принято расценивать как свидетельство о целом ряде новых и важных культурно-исторических фактов: 1) Петрарка — первый, со времени античности, человек, предпринимая прогулку "sola videndi loci altitudinem cupiditate ductus"²⁹ — из интереса к Природе, к которой "средневековый человек" был равнодушен; первый, избравший такую прогулку предметом описания, открывающий собою ряд "promeneurs solitaires", авторов "чувствительных путешествий"; 2) в том обстоятельстве, что, очутившись на вершине горы, он "то предавался помыслам о земном, то старался вознести (свой) дух на ту высоту, на которой находилось (его) тело"; наконец, вынув из кармана "Confessiones"³⁰ бл. Августина, раскрыл наугад и прочел знаменитое место: "И ходят люди дивиться на высокие горы, и на волны безбрежных морей, и на течение звезд по небесному кругу, а о самих себе забывают", — и уж более не стал любоваться пейзажем, но "сосредоточил умные взоры на самом себе", — в этом обстоятельстве видят пример пре-

23

словутого "разлада Петрарки", борьбы в нем новых, мирских и "средневековых", аскетических тяготений. Все это натяжки, методологический грех которых состоит, во-первых, в подходе к письму с предвзятых точек зрения, а во-вторых — в отсутствии стилистического анализа его. В письме говорится весьма мало о впечатлении, произведенном на Петрарку во время его экскурсии природой. Зато подробно рассказано, как он готовился к экскурсии, как подыскивал себе спутника и наконец остановился на своем брате, Герардо; как они с братом брели на гору: Герардо, уже тогда инок, моложе и живее Петрарки, идет напрямиком, сам Петрарка избирает окольные тропинки и в конце концов едва не выбивается из сил от долгого пути, но собирается с духом и достигает брата, уже давно отдыхающего на высоком месте. Весь этот рассказ — Kunststück: каждый эпизод, излагаемый реалистично и не без юмора, имеет аллегорический смысл: все вместе долженствует изображать этапы нравственного развития человека. Попутно автор щеголяет своей эрудицией, сообщает, что о Mont Ventoux писали римские историки, предается патриотическим размышлениям об Италии, пришедшим ему в голову, когда он увидел с высоты путь, ведущий туда, тот самый, каким некогда вел свои войска Ганнибал. Надо прочесть письмо целиком, чтобы убедиться, что глазное для Петрарки — разрешение чисто художественной задачи: вложить как можно более самого разнообразного содержания в рамки повествования о незначительном самом по себе эпизоде и создать из всего этого материала художественное целое. Как в своих сонетах и канцонах, так и в своих письмах Петрарка прежде всего артист, виртуоз, мастер художественного слова, сочетающий ученость с легкостью и изяществом речи. Ему нравится импонировать своей эрудицией без педантизма, своим умением сочетать Плагочестие христианина с изысканностью гуманиста, и вот эта-то *артистичность* Петрарки, сказывающаяся во всех его письмах, есть действительно новый, исключительно важный культурно-исторический факт. И самосознание Петрарки есть прежде всего самосознание

литератора и притом литератора-виртуоза, литератора-стилиста.

Этот индивидуализм, способность переживать идеи как конкретные величины, способность переживать самого себя как конкретную личность, >то ценение личного начала, "virtu", — то, что роднит во всем остальном несхожих между собою трех "лауреатов", резко контрастирует с тем философским направлением, которое в их пору стало чуть ли не официальным в ученой Италии, — с аверроизмом, представляющим своим учением об "чпа mens" крайнюю степень интеллектуализма. Школьная философия находилась в жестоком конфликте с теми течениями, которыми питался эстетический индивидуализм позднего средневековья и раннего Возрождения, — с мистикой, ставящей нерассуждающую Любовь выше Знания, личное единение любящего с любимым, человека с божеством выше сообразования с церковной догмой, и потому всегда клонившей к ереси^а: с францисканским превозношением духовной нищеты, с францисканским идеалом смиренного "идиота" и "неуча". Этот конфликт старались сгладить, затушевать, игнорировать. Данте в грандиозном, но лишенном художественной убедительности и тем выдающем

^а См.: Felice Tocco. L'eresia nel medio evo. Firenze, 1910; Л.Карсавин. Очерки религиозной жизни Италии. СПб., 1912. 25

свою несостоятельность поэтическом синтезе объединяет все культурные противоречия своего времени. Идейного преодоления их у него нет. Вместо этого — аллегорическая архитектоника "Комедии" с ее параллелизмом, симметриями, чисто внешним способом сочетающая несочетаемое. Устами св. Бо-навентуры³¹ прославляется доминиканский орден, а устами св. Фомы³² — францисканский, подобно тому как на современных фресках св. Франциск³³ и св. Доминик³⁴ изображаются простирающими друг другу руки; "лимбу", пантеону нехристианских мудрецов и героев соответствует "мистическая роза", объединяющая святых божьих и учителей Церкви. В лимбе "примирены" Платон и Аристотель и даже "Averroë die il gran commento feo"³⁵ (Inf. IV, 144) находит там себе место.

Со времени Петрарки кризис средневековой культуры вступает в новую фазу. Реакция против схоластической философии становится в Италии открытой и сознательной. Один из новейших исследователей^а считает ее проявлением итальянского национализма. Конец XIII — начало XIV веков ознаменованы проникновением в Италию чужеземных, преимущественно восточных, культурных влияний; и вот "для того, чтобы защититься от чуждых культур, итальянцы Ренессанса обратились к родному прошлому, к великой культуре латинской античности. Это движение начинает первый латинист, Петрарка, своей борьбой против представителей Востока — аверроистов". На самом деле Петрарка, борясь с аверроистами, считает, что он борется против Аристотеля, и противопоставляет последнему не "культуру латинской античности", а Платона, — по крайней мере, так он

^а И. Лузина. Религиозно-философские воззрения Дж. Пи-ко де Мирандола. — Записки Русского Научного Института в Белграде, V, 1931, с. 217.

26

сам утверждает; в действительности же Платон и Аристотель ему одинаково чужды, и то, что он выдает за "мудрость Платона", не что иное, как цинероновский морализм — в этом, в заявлении Петрарки в "De sui ipsius... ignorantia", что он предпочитает быть "добрым", нежели "ученым", в его своего рода "толстовстве", в его агностицизме, — заключается сущность реакции. Осложняющим же обстоятельством было то, что средневековая религиозная философия была объявлена "лженаукой", которой противопоставлялось новое, филологическое по своему характеру просвещение. Принимая упрек в невежестве, брошенный ему четырьмя его приятелями, имена которых он в "De sui ipsius" не называет, он пользуется ловким литературным приемом; это служит для него исходной точкой для доказательства, что его "незнание" есть плод его учености, сознательный вывод, сделанный им в результате его трудов над усвоением всей истинной, древней и христианской мудрости, тогда как ученость его противников — не что иное, как самомнение педантического невежества. Его, удостоенного лаврового венца по решению мудрейшего из людей, короля Роберта, его, всю жизнь занимавшегося наукой, упрекают в невежестве! Отводя авторитет Роберта Неаполитанского³⁶, не выносят ли его противники тем самым себе окончательный и убийственный приговор?

II. САЛУТАТИ И БРУНИ.

МЕЖДУ СРЕДНЕВЕКОВЬЕМ И ВОЗРОЖДЕНИЕМ

Если самому Петрарке еще приходилось отбиваться от нападок схоластиков, укорявших его в "невежестве", то впоследствии "tres coronae" стали

предметом новых нападок — со стороны представителей того движения, которое их самих отодвигало в прошлое, "в средние века". Ранние гуманисты — Салутати, Бруни, Ринуччини уже

вынуждены отстаивать авторитет Данте, Петрарки и Боккаччо от новых гуманистов, которые ставят им в упрек то самое "невежество", в котором Петрарка уличал своих антагонистов. Эти споры относительно "трех лауреатов" слишком известны, чтобы на них останавливаться. Надлежит только отметить противоречия, в которых враждующие стороны запутывались и которые свидетельствуют о том, как плохо разбирались люди того времени в сущности культурного процесса, который ими же самими творился. Так, например, Ринучини, переходя от защиты "трех лауреатов" и их дела в нападение и обращая против их хулителей упрек в невежестве, аргументирует следующим образом: они презирают логику и риторику, *trivium* и *quadrivium*¹; к тому же они и язычники, безбожники, не ставят ни во что Аристотеля и превозносят Платона. Между тем, как раз Петрарка — "мой Петрарка", как зовет его Ринучини, ставил Платона выше Аристотеля, учителя аверроистов, и презирал средневековую учебу. Хулители Петрарки в известном отношении продолжали *его* дело. Их позицией был тоже метафизический агностицизм и подкрепляемый ссылкой на древнюю "мудрость" безрелигиозный морализм. Даже тогда, когда они развенчивают "трех лауреатов", стоя на точке зрения филологического пуризма, они продолжают дело Петрарки и его первых последователей — Салутати и Бруни. Салутати мог, защищая Петрарку от упреков в том, что он писал не тем самым латинским языком, каким писали в золотом веке, ссылаться на авторитет Цицерона, говорившего, что литературный язык должен черпать свои ресурсы из живого, бытового языка (*Epistolario a cura di Novati*, IV, I, 142), но в своей известной полемике против Джованни Доминичи, поборника старого просвещения против гуманистического, он в качестве наиболее убийственного аргумента приводит ряд ошибок в латыни своего антагониста. В ряде своих писем он подробно распространяется о том, почему он обращается к своим корреспондентам на *ты*, а не на *вы*, как это было принято уже тогда, делает ссылки на античных авторов, которые никогда не употребляли *vos*, обращаясь к одному лицу, и утверждает, что новый обычай свидетельствует об упадке "*latinitas*" (*Epist.* II, 4; 3 и *passim*). В своих апологиях Петрарки Салутати ставит его выше древних авторов потому, что он был христианин, а также потому, что из великих писателей древности каждый был превосходен в каком-либо одном роде, Петрарка же, писавший и стихи, и истории, и философские книги, славен во всех; однако в письме к Бартоломео Олиари (III, 76 слл.) он прямо говорит, что Данте, Петрарка и Боккаччо, жившие в пору упадка "*latinitas*", не могут сравниться с древними. И Бруни в своей оценке Данте как поэта бессилен выдержать свою точку зрения. Он касается вопроса, почему Данте писал по-итальянски, а не по-латыни. С одной стороны, вслед за самим Данте, он говорит о равноценности новых и древних языков, о том, что каждый язык может стать литературным; с другой — все же считает нужным как бы оправдать Данте ссылкой на то, что его время было невежественное и грубое, время скверной, школьной и монастырской, *Vita di Dante*, цит. по кн.: *Leonardo Brunt Aretino. Humanistisch-philosophische Schriften*, S. 61.

В этом филологическом фетишизме Александр Веселовский видел признак "вырождения Возрождения". Боязнь отойти от античных канонов, скованность античными авторитетами, педантизм, пуризм являются одной из тенденций всего Возрождения. Эта тенденция то усиливается, то слабеет, под конец, в известных областях творчества, становится господствующей и действительно обуславливает собой — по крайней мере частичное — "вырождение Возрождения". Но для конца XIV и начала XV столетий эта формула вряд ли подходит, потому что самой-то культуры Возрождения тогда еще не было: тогда она еще только слагалась, еще только намечались ее элементы, ее главные тенденции. Это был момент распада средневековья как системы культуры, момент, который легче охарактеризовать отрицательными определениями, нежели утвердительными.

Один из авторитетнейших исследователей этого момента, Альфред фон Мартин², озаглавил свою работу о мирозерцании Салутати "*Die Mittelalterliche Welt- und Lebensauffassung in den Schriften Coluccio Salutati*" (München, 1913). Но если мы пойдем за автором в поисках "средневековых" элементов в мировоззрении и жизнепонимании Салутати, то что мы найдем? Салутати был послушным сыном католической церкви; его письма полны благочестивых размышлений и наставлений. Но видеть в этом "средневековую" черту можно лишь в том случае, если разделять шаблонный взгляд на Возрождение как время "безбожного язычества". Как моралист, он ученик Петрарки и древних. Франческо Бруни в своем письме восхвалял приятности жизни за городом: чудная природа, вкусный стол... Салутати отвечал ему целым трактатом с ссылками на "авторитеты", то есть на классических авторов и на примеры древности, доказывая,

ской аскезы (I, 263 слл.). В письмах к Пеллегрини Дзамбекари (III, *passim*) он осуждает последнего «а его любовные увлечения. Когда Пеллегрини решил, чтобы покончить с ними, уйти в монастырь и посвятить себя служению деве Марии, Салутати отговаривал его: он должен проверить себя, убедиться в том, что он способен променять Джованну на Марию. Зачем непременно идти в монастырь? (пасти душу можно и в миру. Жизнь деятельная не хуже жизни созерцательной. Он считает, что Петрарка слишком далеко заходит в своем аскетизме, осуждая брачную жизнь: безбрачие противоестественно. Если бы все последовали советам Петрарки, род людской прекратился бы. Закон Божий не против брака. В общем же его морализм близок к морализму Петрарки. Именно как "философа", то есть как учителя жизни, он и возвеличивает Петрарку. По поводу смерти Петрарки Салутати писал (1374 год) графу Роберту де Батифоль: "(коль он (Петрарка) был велик в философии! Не в той философии, которою нынешние софисты, бесстыжие и пустопорожние болтуны, кичатся в своих школах, но в той, которая воспитывает душу, возвращает добродетели, смыывает грязь пороков, которая, обходясь без запутанных словопрений, имеет целью выяснение истины" (I, 179). То есть он стоит всецело на точке зрения "De sui ipsius". Реакции против вырождающегося, но тем более притязательного интеллектуализма в области "мудрости" сопутствует реакция против интеллектуализма в области эстетики. У Бруни уже намечается преодоление средневекового "ученого" взгляда па поэзию как особый вид "философии". Он различает два вида поэтов: одни — "ученые", другие — пишущие по вдохновению. Для понимания

31

генезиса Возрождения характерно сравнение¹, которым он поясняет свою мысль: св. Франциск не путем науки, но сосредоточиваясь и возносясь духом, до такой степени прилепился сердцем к Богу, что как бы преобразился и вышел за пределы доступного человеческому сознанию, зная о Боге более, чем ученые богословы. Таковы и истинные, "божественные" поэты². Данте же стал поэтом, изучая философию, богословие, астрономию, арифметику, историю, роаясь во множестве разнообразных книг. "Поэзия Данте была не бедная, не бесплодная, не лишенная положительного содержания (пё *rovera, ne sterile, ne fantastica*), но оплодотворенная и богатая, утвержденная на истинном знании и на множестве наук". Все-таки поэзия "вдохновенная", "экстатическая" имеет преимущество перед "ученой". Бруни дает понять, что Данте не столь "божественный" поэт, каковы были Орфей или Гесиод, "грубый и неученый пастух, но напоенный водой из Кастальского источника": Гесиода мы и доселе читаем, и с ним не может сравниться ни один из учених поэтов (*niuno de' poeti litterati e scientifici*). С удивительной меткостью Бруни охарактеризовал здесь средневековую оболочку поэзии Данте. Неважно, что за этой оболочкой он не разглядел самой

¹ E per darmi intendere meglio a chi legge, dico che in due modi divien alcuno poeta. Un modo si e per ingegno proprio agitato e commosso da alcun vigore interno e nascoso il quale si chiama *furore ed occupazione di mente*. Daro una similitudine di quello che io voglio dire: Beato Francesco non per iscienza, ne per disciplina scolastica, ma per occupazione e astrazione di mente si forte applicava l'animo suo a Dio, che quasi si transfigurava oltre al senso umano e conosceva di Dio piu che ne per istudio ne per lettere conoscono i teologi. Così nella poesia alcuno per interna agitazione e applicazione di mente poeta diviene e *questa e la somma e la piu perfetta spezie di poesia* (Vita di Dante, *Baron*; 59).

² поэзии³ или, вернее, не отделил в творчестве Данте одного Элемента, "ученого", от другого, собственно поэтического: важен его общий подход к проблеме поэзии. Средневековые уже преодолено. Мы уже на пороге Ренессанса. Но самый Ренессанс начинается тогда, когда на путях преодоления интеллектуализма, выродившегося в мертвящий, обезличивающий, формальный реализм, дух обретает новые методы для выработки нового, цельного мирозерцания, для создания новой иерархии ценностей, нового понимания человека, Бога и Космоса.

ГЛАВА ВТОРАЯ

РАСЦВЕТ

1. НИКОЛАЙ КУЗАНСКИЙ¹

Петрарка хвалился тем, что однажды выставил за дверь аверроиста, вздумавшего посетить его. В данном случае он проявил больше проницательности, чем Данте, пустивший Аверроэса в "лимб". Аверроизм был крайним выражением средневекового интеллектуализма, опиравшегося на метафизический реализм. "Ens realissimum" — это "общий интеллект", единственный действительно существующий. Индивидуальные души только части, "сами по себе" совершенно одинаковые, мировой души. Поэтому не существует личного бессмертия. После смерти отдельного человека его душа сливается с мировой душой, поглощается последней. Этому реализму номинализм, застрявший на формально-логической точке зрения, не мог

противопоставить ничего. Школьный номинализм вел, в, сущности, к отрицанию

христианского учения, к отрицанию Бога как источника всего сущего. Номинализм исходил из бесплодного понятия отдельной вещи как единственной данной сознанию реальности. Отдельная вещь "сама по себе" есть чистая абстракция. Возрождение философии было результатом более углубленного представления об отдельной вещи, понимаемой как индивидуум, результатом рефлексии над данными мистического опыта, того опыта, который дал начало всему наиболее ценному в культуре раннего Ренессанса. Новая философия явилась осознанием сущности этой культуры. Важнейшее произведение ее основоположника, кардинала Николая Кузанского^а, называется "*De docta ignorantia*"². Весьма вероятно, что это заглавие навеяно Петрарковым "*De sui ipsius et multorum ignorantia*", Но надо обратить внимание на эпитет *docta*. И Петрарка выдает свое незнание за "ученое", поскольку оно является, в его представлении, конечным итогом всей накопленной человечеством "мудрости". Совсем иное содержание вкладывает в слово *docta* Николай Кузанский. "Незнание у него служит не концом, а началом, исходной точкой целой метафизи-

^а Подлинник был мне недоступен. Я пользовался образцовым переводом L. Moulinier (Textes et Traductions pour servir à l'histoire de la pensée moderne. Paris, 1930). Учение Николая Кузанского в связи с его влиянием на мысль Ренессанса исчерпывающим образом изложено в кн.: E. Cassirer. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig, 1927. Поэтому я считаю возможным в нижеследующем беглом очерке выделить только те стороны в философии Николая, которые мне представляются наиболее важными в связи с общей проблемой, составляющей предмет моей работы.

ческой системы. Заглавие трактата кроет в себе, таким образом, указание на метод, которому следует автор, — строго диалектический. Истинный объект познания есть, в силу определения, *непознаваемое*, Бог. Николай стоит на точке зрения христианского неоплатонизма, является возродителем мистико-логический спекуляций так называемого Дионисия Ареопагита³ и его западного истолкователя Скота Эриугены⁴. Наше сознание конечно, Бог же бесконечен. Как может бесконечное быть понято конечным? А между тем человеку *свойственна* идея Бога. Значит, бесконечное как-то мыслится конечным? *Как?* Как *предел*. Анализируя наше "незнание" о прямом объекте его, возводя это незнание в степень "ученого" незнания (*docta ignorantia*), то есть делая его предметом рефлексии о себе самом, мы доходим до *негативного* определения его объекта, то есть Бога. То, чего мы знать не можем, есть предел того, что мы можем знать. Мы в состоянии выразить сущность Бога в отрицательных определениях. Раз все мыслимые, данные нам в опыте вещи конечны, то есть неполны, несовершенны, ограничены, то Бог есть "*maximum*" — понятие не количественное, но качественное, величина с бесконечно богатым содержанием. Как таковой, Бог есть и "*minimum*". Понятие всякой конечной вещи подчинено законам логики: $A = A$; A не есть B / X есть или A или *не- A* . Но к Абсолюту, ко Всеединому законы логики неприменимы. Бог есть вместе и *maximum* и *minimum*. В пределе *противоречия совпадают*. Николай Кузанский раскрывает эти истины, пользуясь символикой математики. Точка пересечения двух линий сама по себе есть *ничто*. Но поскольку из точки развивается пространство, по-

36

скольку, можно сказать, в точке содержится вся геометрия, точка есть вместе с тем и *все*. Подобно этому и в Боге, который есть все и ничто, *maximum* и *minimum*, дана Вселенная, дано все сущее, как в своем пределе. Совпадение противоположностей (*coincidentia oppositorum*) в пределе осуществляется так, что специфические различия определяемых величин *не уничтожаются*. Бесконечная окружность — все же окружность. И бесконечный треугольник — все же треугольник. Но бесконечная окружность и бесконечный треугольник совпадают в их общем пределе — прямой линии. Поскольку в своем пределе, в Боге, каждый индивидуум, совпадая с ним, тем самым совпадает со всеми другими, он является "малым миром", отражающим в себе, потенциально включающим в себя "большой мир", Вселенную. Другими словами, поскольку в индивидууме заключено потенциально все, он всецело реализует себя в своем стремлении к своему пределу, то есть перерастая свою эмпирическую ограниченность, преодолевая ее, выходя за ее пределы. Но, повторяю, перерастая свою эмпирическую ограниченность, индивидуум не перестает быть самим собой, а, напротив, еще полнее выражает свою единственную, неповторимую индивидуальность. Так, мысля индивидуум *энергетически* как процесс, как развитие, как силу, Николай Кузанский — и в этом плодотворнейшая идея его философии — диалектически примиряет в высшем синтезе номинализм и реализм. Бог, рассуждает он в другом своем произведении, диалоге "*O духе*"^а ("*De mente*"), есть Всеединство как синтез конкретных индивидуальностей. И хотя все еди-

^а Переиздан в виде приложения в кн.: E. Cassirer. Op. cit.

ничные интеллекты укоренены, как в своем общем пределе, в божественном, все же нельзя

считать, говорит "Idiota", являющийся здесь выразителем идей самого автора (то, что этот "idiotia" *мирянин*, то есть с точки зрения средневековья, "неуч", стоит, конечно, в связи с пониманием Кузанским своей науки как *docta ignorantia*), чтобы у всех людей был один и тот же интеллект. Качественные различия людей, явленные в их плоти, как бы исчезают после их смерти, когда душа расстается с телом. Равным образом, в пределе, в бесконечности, как бы исчезают качественные различия отдельных чисел. Мы не в состоянии уразуметь, ни как *одна и та же* бесконечность может быть пределом бесчисленного множества отдельных чисел, ни как тождественный самому себе абсолютный интеллект может быть пределом бесчисленного множества индивидуальных интеллектов; однако из этого не следует, что числа в пределе перестают быть числами, а разнообразие отдельных индивидуальностей упраздняется в их пределе. Обратное предположение было бы не менее непонятно. "Я не понимаю, как это возможно, чтобы у всех людей был один общий дух (*mens*). Ведь дело духа быть тем, в силу чего он зовется душой (*anima*). В таком случае он требует для себя тела так устроенного, чтобы оно было всецело согласовано с ним. Такое устройство присуще только одному телу и ни у какого другого более не встречается". Другими словами, единственность, неповторимость каждого данного тела служит залогом единственности, неповторимости каждой отдельной души. Николай уже недалек от монистического мировоззрения — конечного результата органического восприятия мира. Индивидуальное не есть простая сумма

38

своих элементов. Все числа развиваются из единицы. Однако нельзя сказать, что тройка точно так же состоит из трех единиц, как четверка — из четырех. Ибо единица в тройке выполняет совсем другую функцию, чем в четверке, как любой музыкальный тон выполняет совсем другую функцию в одном каком-либо аккорде, чем в другом. Индивидуальное есть *синтез* своих частей. Части, как таковые, существуют только в нем, то есть в органической связи их всех друг с другом. Можно разобрать дом по частям. Тогда то, что было в *доме* крышей, стенами, дверями, окнами и т. д., уже не есть ни крыша, ни стены, ни двери, ни окна, хотя материальный состав каждой из этих частей остается тем же самым. Отрубленная рука — уже *не-рука*.

Учение Николая Кузанского об индивидууме как силе, творчески реализующей свою сущность, не что иное, как философское выражение господствующей в сознании уже раннего Возрождения идеи *virtu*. Раскрывая философски эту идею, Николай Кузанский тем самым подготовил почву для самых грандиозных умственных дерзаний Ренессанса. То, что саморазвитие личности, ее следование своей "*virtu*" приводит ее к ее пределу, означает, что для личности открываются бесконечные перспективы. Потенциально индивидуум есть *все*. Микрокосм по-своему отражает в себе *весь* макрокосм. Другими словами, говорит он в "*De mente*", наш дух обладает способностью ассимилировать себе все и, стало быть, ассимилировать себя всему, сливаться со всем. Но при этом личность не перестает быть самой собою. Речь идет о *творческой* ассимиляции, самой типичной формой которой является деятельность *художника*, который ведь не

39

пассивно воспринимает впечатления и затем передает их, но из данного ему материала создает нечто свое, ассимилируя звуки, цвета, формы, творчески преобразует их. Исходной точкой всех рассуждений "неуча" (*idiotia*) в диалоге "*De mente*" являются его слова, обращенные к другому участнику диалога, "философу", при их первой встрече (Сар. II, Cassirer, 212), когда "философ" застаёт его за выделкой деревянной ложки: "Ложка, кроме идеи ее в моем уме, не имеет никакого другого прообраза (*exemplar*). Ваятель или живописец берут свои прообразы у вещей, которые они хотят изобразить. Я же, когда изготавливаю из дерева ложку или из глины тарелку или горшок, не подражаю при этом никаким фигурам существующих в природе вещей... Значит, мое искусство скорее совершенствует, нежели воспроизводит созданные природой формы и потому стоит ближе (чем искусство живописца или ваятеля) к бесконечному искусству" (то есть к творческой деятельности Бога). Бог Николая Кузанского сам прежде всего *художник*, творец. В мировоззрении Николая особенно важен его энергетический характер, одушевляющий его пафос творчества. Жизнь *есть* деятельность. Тем самым отстраняется проблема, столь занимавшая умы в средние века и в пору начала Возрождения: какая жизнь предпочтительнее — деятельная или "созерцательная", проблема, бывшая предметом стольких споров, источником стольких рассуждений, кажущихся нам теперь сплошным общим местом. Для Николая нет "чистого" созерцания. Путь к богопознанию ведет через деятельность, через творческое осуществление личностью своей "*virtu*" и своей "идеи".

40

Николай Кузанский бывал в Италии, и его произведения были известны его современникам, итальянским неоплатоникам, центром которых была Флорентийская "Академия"³. Однако вопрос

о том, объясняются ли совпадения тех или иных взглядов у Николая и у итальянцев прямыми заимствованиями у него или же их общей зависимостью от первоисточников — Псевдо-Дионисия и Скота Эриугены, является второстепенным. В Николае выразился гений Ренессанса, — и если его произведения, весьма трудные для понимания и напи-

^a Влияние Николая Кузанского на мысль итальянского Ренессанса выяснено в полной мере впервые Кассирером в названной книге. Нельзя никак согласиться с одним из рецензентов (*J. Pusino*, в *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XLVII, 1928, S. 117-119), что Кассирер должен был начать свое изложение не с Николая Кузанского, а с Петрарки, ибо это было бы в большем согласии с хронологией; а кроме того Петрарка обладает уже *всеми чертами*, которые характерны для мыслителей итальянского Ренессанса и которые по большей части отсутствуют у Николая: стремление к славе, эстетизм, забота о чистоте латинского языка, эгоцентризм. Но это все черты, не имеющие никакого отношения к *мысли* Ренессанса, выяснению сущности которой посвящена замечательная работа Кассирера. Насколько Николая Кузанского считали в Италии "своим", показывает любопытный lapsus Кампанеллы: он перечисляет мыслителей, считающих, что Земля движется вокруг Солнца: "I Tedeschi... e moltissimi Inglesi e Francesi!; *tra gl'Italiani poi* Fr. M. Ferrara, Giov. Ant. Magini, *il cardinal Cusano... ed altri*"⁵ (Apologia di Galileo, cap. IV, цит. по изд. в серии Scrittori Italiani e stranieri, Lanciano, 1911, p. 56.). Если в настоящей работе изложение ведется все же, согласно традиции, начиная с трех предвестников Ренессанса, то это потому, что, в отличие от Кассирера, исследующего проблематику Ренессанса с точки зрения исторической статистики, автор пытается выдержать точку зрения исторической динамики.

санные на неудобочитаемой латыни, могли воздействовать на современников, то это потому, что они узнавали здесь свои мысли, что они находили в них выражение им самим присущих тенденций.

II. МАРСИЛИО ФИЧИНО И ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЛАТОНИЗМ

Николай Кузанский прежде всего гносеолог. Центральной проблемой для него является: как возможно познание Непознаваемого, как обосновать "docta ignorantia"? И его учение о приближении человека к Богу носит интеллектуалистический характер. Для флорентийских философов Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола¹ на первом плане стоит *космос* как художественно законченное целое и *Человек* — как центр его. Их пафос состоит в непосредственном переживании единства Космоса, единства Макрокосма и Микрокосма. Исходя из этого духовного опыта, они, ставя проблему приближения человека к Богу, обожествления человека, *theosis'a*, трактуют ее в мистическом духе, подчеркивают значение непосредственного чувства своей божественности, свойственного человеку. Подобно Николаю Кузанскому, и они придают большое значение пифагорейской философии математики, завещанной новому времени через посредство мыслителей эллинистической эпохи. Но у них философия математики играет несколько иную роль, нежели у Николая Кузанского. Для последнего математика ценна прежде всего как образ его *метода*. В центре своих спекуляций он ставит теорию *бесконечности* и *предела*. Для Фичино и для Пико математика ценна преимущественно как самое чистое выражение идеи Красоты, то есть гармонии,

42

единства в многообразии. Центральной идеей математики является для них идея *пропорции*, "божественной пропорции", *la divina proporzione*, как гласит заглавие трактата одного из теоретиков искусства того времени Луки Пачоли². Их основной интуицией определяется и отношение к проблеме *культуры*. Человечество, в их глазах, единое целое, и человеческая культура едина. Идея единой мировой культуры, аллегорическое выражение которой мы видели у Данте (равным образом восходящая к эллинистической эпохе), возрождается в пору позднего средневековья, в результате укрепления связей между тремя сферами: христианством, иудаизмом, магометанством. Соприкосновение трех миров, столкновение трех мировых религий содействовали в первую очередь зарождению религиозного скепсиса. Фридриху II Гогенштауфену³ приписывалась (без всяких оснований) притча "о трех обманщиках" (*de tribus impostoribus*): Моисее, Иисусе и Магомете. Значительно более содержательным выражением этого же настроения была ходячая притча о *трех перстнях*, из коих один настоящий драгоценный, два других — поддельные, завещанных отцом своим трем сыновьям, которые не перестают спорить о том, кто из них является обладателем настоящей драгоценности. Фичино подходит к проблеме по-иному. Он склонен не только три, но и все "перстни" считать настоящими. Верующий католик, он тем не менее занимается исследованиями, имеющими целью доказать, что в каждой исторической религии есть зерно истины. Пико в "De hominis dignitate"⁴ набрасывает картину развития единой, во всем многообразии ее проявлений, человеческой мудрости. "Уже древние, — говорит он, — заметили, что различные теории образуют единство и что каждая философия

43

является продолжательницей предшествующих"³. У Фичино и у Пико уже совершенно преодолено поверхностно-пренебрежительное отношение ранних гуманистов к схоластике. В письме к Лоренцо Медичи⁵ Пико строго, но правильно отзывается о "мудрости" Петрарки, называя ее набором общих мест, облеченных в изысканную форму⁶. О себе он говорит (письмо к Эрмолао Барбаро), что дома трудился над Фомой Аквинским, Иоанном Скотом, Альбертом Великим⁶ и Аверроэсом, — и не считает, что потерял время⁰. Пусть философско-религиозный синкретизм флорентийских "академиков" сбивается подчас на эклектизм, все же в основе его лежала плодотворная концепция культурно-философского синтеза.

Та же умственная тенденция отразилась в их философии природы. Мир представляется им как органическое целое, как единое "тело". Все части мироздания, говорит Фичино¹ в "Theologia Platonica" (II, 2, сор. 1, 94), сколько бы они ни различествовали, объединяются взаимной связью, ибо они составляют одно тело и взаимно обмениваются своими свойствами. Тела низшего порядка приводятся в движение высшими, а последние — бестелесными силами. И не случайно возникает этот порядок, ибо он всегда одинаков. Есть во Флоренции лавка одного немца, где игрушечные животные танцуют на ниточках. Так и Бог, дергая невидимые нити, приводит в движение всех тварей,

¹ Не имея под рукой подлинника, цит. по переводу: A. Liebert, *Giovanni Pico della Mirandola. Ausgewählte Schriften*. Leipzig, 1905, S. 206.

⁶ Ibid., S. 94.

^c Ibid., S. 98.

^d Соч. Фичино цит. по изд.: Marsilii Ficini opera. Basileae, 1576, fol. 2 voll. (Там, где цитаты сделаны по Парижскому изданию 1510 г., это оговорено).

привязанных к ним. Пусть же молчит Лукреций, все объясняющий случаем (там же, II, 13, Op. I, 112). Органичность Космоса позволяет его назвать *животным*. "И что важнее всего, — говорит Фичино в другом месте (*De vita caelitus comparanda*, lib. III), — он есть животное более единое (*magis in se unum*), нежели любое другое, поскольку он есть совершеннейшее животное".

Идея органичности мироздания нашла себе выражение в замечательной формуле Николая Кузанского: "*quodlibet est in quolibet*" (в чем бы то ни было есть что бы то ни было). Все твари Вселенной друг другу сопричастны. Между всеми вещами существуют *симпатии*, учит Пико (*De horn, dign.*). Это усмотрение всеобщей симпатии и есть то, что он иначе называет "истинной магией", которую надо отличать от ложной магии, основанной на общении с темными, злыми силами. "Истинная магия" не что иное, как познание связей между видами, познание законов природы, природоведение. Любопытно, что Фичино и Пико при этом высказываются против *астрологии*, хотя увлечение астрологией приходится как раз на их время и возникает именно на почве веры во всеобщую подчиненность законам природы и в связь всего со всем. Но Фичино и Пико не желают разойтись с Церковью, осуждавшей астрологию как суеверие. Кроме того, Пико считает астрологию вредной уже тем, что она "лишает людей спокойствия и наполняет их душу устрашающими фантазиями"; своим детерминизмом "обращает свободного человека в раба и парализует его способность к деятельности". (Против Астрологии, Liebert, 249).

Залогом закономерности мира служит его *Красота*. Мир есть художественно-законченное, гармоническое целое. В нем царят мера и число. Николай Кузанский и Фичино сравнивают Вселенную,

45

а равно и каждое живое существо, с музыкальным произведением, в котором все многообразие тонов объединено в гармонии: понятия красоты, закономерности, единства у неоплатоников совпадают. В послании к Эрмолао Барбаро Пико остро критикует гуманистических эстетов, для которых эстетическим критерием была "изысканность слога", *elegantia*: книги святого писания захватывают нас, подчиняют себе с непреодолимой силой. А между тем ты там находишь лишь грубые и неотесанные слова. Да, но слова эти одушевлены дыханием жизни, они вещают тебе огненными языками, они проникают в самую глубь твоей души, они с изумительной мощью перерождают человека. Скажут: пусть так, но что мешает украсить мудрость цветами красноречия? То, что способно действовать само по себе, становится еще привлекательнее, будучи искусно украшено. Против этого Пико возражает: "Есть вещи, которые от украшений не выигрывают. Это касается в особенности таких, которые уже сами по себе настолько совершенны, что малейшее изменение может им только повредить. Мраморное здание не терпит никакого расцвечивания красками. И если обременить его скульптурными орнаментами, то этим можно до известной степени лишить его величия и красоты" (с. 98). Фичино сравнивает одушевленное существо с музыкальным произведением: "...душа и тело созвучны друг другу в силу какого-то соответ-

ствия (anima et corpus natural! quadam proportione invicem consonant), равным образом части души между собой и также, между собой, части тела. Эту согласованность воспроизводят точно так же и гармонические обращения жидкостей в теле и биения пульса". (Epist. lib. I, к Антонио Канизиано). В этом тайна наслаждения, доставляемого музыкой. Мыслитель более позднего времени, 46

Кардано⁷, пишет: "Почему нас так волнует музыка? Дух, душа и тело подчинены мере и числу. Поэтому на нас в особенности действует восприятие тех пропорций, какие возникают из целых чисел" (Liber de immortalitate animorum. Lugdunii, 1545, p. 301). Поскольку закономерность мироздания состоит в строжайшей согласованности его частей, закономерность значит то же самое, что целесообразность. Для Балтазара Кастильоне в этой целесообразности и заключается красота Вселенной. Или иначе: Красота мира служит залогом его целесообразности. "Подумайте только, — говорит один из участников знаменитого диалога "О придворном", — о теле человека, который может назваться малым миром: в нем каждая часть существует по необходимости и создана не случаем, а согласно известному замыслу; все же вместе так прекрасно. Трудно сказать, чему больше, пользе или красоте, служат в человеческом лице, и во всем теле, отдельные члены, как глаза, нос" (Il Cortegiano, IV, 69) и т. д. Раз мир есть произведение искусства, то Бог — художник. Бог, рассуждает Фичино, сообщает материи форму, как это делает мастер, создатель художественного произведения. Нельзя утверждать, подобно Эпикуру, что форма всякой вещи всецело определяется ее материей и назначением. Те предметы, которые воздействуют преимущественно на наши органы обоняния, осязания, вкуса, действительно изготавливаются так, что мастер, сообщая им их форму, приспосабливается всецело к материи. "Все же создания искусства, воспринимаемые зрением или слухом, почти целиком выражают душевный склад (ingenium) мастера... В картинах и в зданиях сверкает нам замысел и ум художника, мы видим в них как бы образ его души. Душа художника выражает себя в этих произведениях и отражается в них подобно тому, как лицо человека, смотрящегося в зеркало, отражается в зеркале". Так и Бог выражает себя в созданных им вещах — в одних ближе и полнее, в других слабее, отдаленнее⁸. Леон Еврей⁸ называет Бога источником красоты (il primo bello). Чем поэтому прекраснее создание Божье, тем оно ближе к Богу, тем совершеннее воспроизводит Его (Dialoghi d'amore, III. Venetiae, 1607). Так, подчеркивая в божественной природе момент активности, творчества, то есть самораскрытия в своих созданиях, утверждая, что все укоренено в Боге, выдвигая концепцию Бога как Всеединства, мыслители Ренессанса все же не растворяют Бога в Природе, не обезличивают Его: Бог-художник есть прежде всего личность. Правда, Николай Кузанский опровергает "язычников, которые не поняли, что Бог, охватывающий собою все вещи, существует вне вещей не иначе, как в отвлечении, как и первоначальное не существует вне вещей иначе, как в отвлеченном представлении сознания о ней" (De docta ignorantia, I, § 25). Но и художник, поскольку он выражает себя в своих созданиях, не может быть отвлечен от них: поэт без своих стихотворений, живописец без своих картин есть чистая абстракция. Николай Кузанский — персоналист, а не пантеист. Индивидуальность божества подчеркивается мыслителями школы Николая Кузанского. "Бог, — рассуждает Гильом Постель, — есть Сущее сущих, Вид видов, Форма форм, хотя он не есть ни вид, ни форма. Существо, силой которого существуют вид и форма, по необходимости объединяет их в высшем единстве; и сие есть тот Индивидуум индивидуумов, который сообщает всем отдельным вещам

* Theol. Plat. X, 4, p. 228 sq.

48

те свойства, в силу которых они различествуют между собою" (Absconditorum clavis VII, цит. по фр. пер. 1891 г.).

От уклона в пантеизм мысль Возрождения оберегало обостренное чувство личности, влечение к индивидуальному, способность переживать индивидуальное как таковое. Нет вещи, которая вполне походила бы на другую — и в этом ценность каждой вещи, говорит Николай Кузанский. Трудно назвать людей, которые в каком-либо отношении безусловно превосходили бы всех прочих. Пожалуй, Соломон превосходил всех мудростью, Авессалом — красотой, Самсон — силой. "Все же различия взглядов, обусловленные различиями вер, сект и местных нравов, делают наши суждения лишь относительно истинными. Здесь хвалят то, что в другом месте порицают. Так устроил Бог, дабы каждый удовлетворялся тем, что досталось ему, хотя бы он и восхищался другими, удовлетворялся тем, что есть в его собственном отечестве, дабы родная земля, обычаи его державы, язык его народа были ему милее всех..." (De docta ignorantia, III, § 1). Чем выше категория тварей, тем резче индивидуальные различия между отдельными представителями ее.

"Божественная благодать произвела все вещи не для того лишь, чтобы они жили, но чтобы они хорошо жили... Отсюда с необходимостью следует, что, поскольку Бог даровал всем индивидуумам каждого вида помимо общих свойств этого вида еще и отличительные индивидуальные... эти различия значительнее у людей, нежели у прочих тварей" (Постель, Absc. clavis).

Вслед за Николаем Кузанским мыслители Ренессанса полемизируют против учения Аверроэса об "общем сознании" (mens una). Как возможно, рассуждает Фичино, существование различных людей, если и души их не различны (nequent autem plures homines fieri nisi plures quoque animae sint)? И, по-видимому, многообразие душ определяется не тем, что это нужно ради множества тел, но строем самой человечности как особой категории, являющейся единством в многообразии (neque tarn corporum quam compositorum numero specieique to-ti, immo universi ordini, numerus animarum servi-re videtur). Нельзя думать, что души различествуют между собой потому, что относятся к различным телам: они различествуют между собой сами по себе, раньше, нежели попадают в различные условия^a. "Если столько сознаний, сколько людей, — рассуждает Аверроэс, — то как возможно взаимное понимание?" "Так, — отвечает Фичино, — что частные восприятия относятся к одному и тому же объекту. Между различными сознаниями и их концептами вполне возможно взаимное понимание. Мы воспринимаем вещи, воспри-знавая в каждой из них общие для всей категории, к которой они относятся, признаки. Статуя изображает данного отдельного человека — и вместе дает понятие о человеческом образе вообще. Вот это усмотрение общего в частном, одинаковое у всех людей, и обеспечивает возможность взаимного понимания. Каждая человеческая личность есть новая мысль Бога, по-своему воплощающаяся в телесной оболочке, которую она сама себе создает. Благодаря этому, руководясь различными следами, отпечатками божьих идей, мы в состоянии постигнуть все богатство божьего мышления (sub variis ideis frui possumus mente divina, per varia vestigia illam investigare...). Бесконечной благодати было угодно явить себя в бесчисленных видах не только телесным, но и умным очам. В этой ненасытимой

^a Theol. Plat. XV, p. 353 sq.

50

жажде творчества, свойственной божеству, причина, почему Оно дает жизнь все новым и новым людям — ибо нельзя думать, что множество людей необходимо только для сохранения человеческого рода: ведь людей больше на свете, нежели сколько нужно для того, чтобы род человеческий не погиб. Кроме того, мы видим, что Природа снабдила отдельные виды существ многим, что служит вовсе не их сохранению, а их украшению — красками, очертаниями и некоей наружной благоустроенностью" (Praeterea vidimus naturam in singulis specie-bus multa non salutis omnino, sed etiam ornamenti gratia facere, quod in coloribus et figuris lineamentis-que et dispositione quadam ordinatissima manifeste videmus, там же). Кардано гениально переводит опровержение доктрины Аверроэса в совершенно другую плоскость: проблему, выдвинутую Аверро-эсом, он ставит как проблему *философии культуры*. Теория "общего сознания", или "общей души", подкрепляется фактом единства научного знания. Но это как раз неверно: неверно, что наука едина и, по существу, неизменяема; неверно, что существует непрерывный прогресс науки, что необходимо было бы, если бы действительно все люди воспринимали вещи по существу одинаковым образом. Науки совершенствуются и приходят в упадок — в зависимости от обстоятельств. Если бы существовал непрерывный прогресс науки, мы знали бы гораздо больше, чем знаем на самом деле. То же, что науки составляют как бы одно тело (... unum quasi corpus efficient...), проистекает не из единства сознания, но из подражания. Более того, состояние каждой науки в каждый данный момент служит опровержением теории Аверроэса, ибо, исключая математику, в науках ни о каком вопросе люди не мыслят одинаково. И даже то, чему ученые научились

у

51

других, они почти никогда не толкуют в таком же смысле, в каком это было им преподано (... quae ab aliis tradita sunt, vix qui succedit unus in eodem sen-su interpretatur; Liber de animorum immortalitate, Lugd. 1545, p. 275 sq.).

Именно как личность, как художник своей жизни, человек ближе, чем все прочие твари, стоит к Богу. Человек — единственное существо, способное ко всяким искусствам и ремеслам, единственное, умеющее делать орудия, единственное, способное *изобретать*. Иные животные умеют устраивать себе жилища, вьют гнезда, роют норы и т. д. Но они руководствуются инстинктом и не совершенствуются в своем искусстве. Только люди, действующие сознательно, способны к прогрессу^a. Человек есть прежде всего деятель, мастер, художник, homo faber. Потому-то он и

способен наслаждаться художественным творчеством Бога. "Когда всевышний зодчий, — говорит Пико, — создал храмину Вселенной, то возжелал Он сотворить существо, которое было бы в состоянии постичь ее эвритмию и закономерность, возлюбить ее красоту и дивиться ее величию. И Он создал человека" (De horn. dign.).

Невозможно равнять человека с прочими существами. Он не просто совершеннее их: он коренным образом отличен от них. Он стоит *над* Природой, хотя, будучи телесен, и причастен Природе. Из всех тварей единственно человек, обладает *са-люзаконностью*. Прочие животные пассивны, человек же активен. Животные подчиняются условиям среды, человек сам эти условия создает. Ибо ему свойственно всегда испытывать чувство тревоги, недовольства тем, что он имеет, стремиться

¹ Theol. Plat. XIII, 3, p. 295.

52

к лучшему. "Человек, существо по своей природе познающее и волящее, — говорит Кардано в "De animorum immortalitate", — не может успокоиться, и его стремлению не может быть положен предел естественным концом его жизни. Вот причина, почему животные в большинстве случаев живут спокойно, довольные своей участью; один лишь человек не удовлетворен своим положением, и, с тех пор как свет стоит, нет примеров, засвидетельствованных историей, чтобы нашелся кто-нибудь — разве только слабоумный или с поврежденным рассудком — кто не желал бы ничего большего, нежели то, что досталось ему в удел" (... homo vero cum cognoscat et naturaliter appetat, nee queiscere... po-test nee frustrari natural! fine debet. Et haec ratio est, quod belluarum plures quiete vivunt et suae sorte contentae, solus homo sua conditione non contentus existit, nee ab orbe condito historicis mandatum ullis est quemquam fuisse nisi stupidum aut laesa mente, qui nil amplius cuperet, p. 275). В неспособности человека успокоиться на том, что им достигнуто, — его достоинство. Жалок художник, довольный своим созданием. "Удовлетворяет тебя, о чрез меру бездеятельный мастер, то, что ты сказал или сделал? Хочешь, я с твоего позволения скажу тебе причину этого? Это значит, что твое сознание постигло не больше того, что выражено твоим языком или твоей рукой. О какое же это жалкое сознание, если язык или рука могут равняться с ним! Ведь если, как это и подобает, сознание господствует над орудиями и над материей, художник никогда не может быть удовлетворен своим созданием; кого же оно удовлетворяет, тот плохо служит искусству" (Ficino, Epist. lib. III, Artifici vano, op. I, 743). Почему, однако, исполнение никак не может быть адекватно художническому замыслу? Леон Еврей так

53

объясняет это: "Красота состоит в полной гармонии частей, в абсолютном единстве целого: художественная *идея*, то есть концепт художественного произведения, зачатый сознанием, есть *индивидуум* в полном смысле слова; в идее все части соподчинены и целое присутствует во всех частях. В сознании художника живет идея его произведения со всеми своими частностями in modo che l'una favorisce l'altra e la fa crescere in bellezza, e la bellezza di tutti insieme sta in ogn'una, e quelle di ciascuna in tutte senza alcuna divisione o discrepantia..."⁹ Но представим себе статую Венеры, сделанную из дерева: в ней отдельные части разобщены в пространстве; единство уже нарушено" (Dial. d'amore, III, f. 241-vo). Идея красоты предшествует красоте, воплощенной в материн (le bellezze della cognizione e della ragione e della mente umana, manifestamente precedono ogni bellezza corporea..."¹⁰); в идее Прекрасного — корень и начало художественного произведения (там же). Он называет Бога "Перво-красотой", идеен красоты, осуществляющейся во всякой прекрасной вещи, essendo il primo bello il sommo opif ce dall'universo, la bellezza d'ogni cosa creata e perfettione de l'opera fatta in lei dal sommo artefice...¹¹ (Dial. III, f. 234).

Эти воззрения не имеют по лежащему в основе их настроению ничего общего с пессимистическим учением Шопенгауэра¹² о бессмысленной и бесцельной Воле. Вложенная в человека воля к творчеству, хотя это творчество никогда не может удовлетворить его, не обманывает его, не играет с ним злой и коварной игры. Через художественное творчество она ведет его к тому, что выше искусства. Она возносит его над самим собой. И чем сильнее чувство неудовлетворенности человека-творца в его стремлении к высшей цели, тем он к ней ближе. Человек — хозяин своей судьбы. Его способности и

его возможности неограниченны. Господствуя над прочими тварями и тем самым будучи причастным к этим тварям, созданный по образу и подобию Бо-жию и тем сопричастный Богу, человек волен избрать себе любую участь. "Всех прочих тварей, — говорит у Пико Бог Адаму, — подчинил я определенным законам. Ты один ничем не стеснен, и ты можешь стать тем, чем ты желаешь стать, согласно решению твоей воли. Я поместил тебя в середине мира, дабы ты свободно мог оглядеться и избрать для себя любое место. Я сотворил тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным. Ибо ты сам должен, по твоей собственной воле и к

твоей собственной чести, стать своим собственным зодчим и мастером и образовать себя из материи, какая тебе приличествует. Ты волен опуститься на самую низкую ступень животности. Но ты можешь и вознестись в высочайшие сферы божественности". И, охваченный энтузиазмом, Пико в своей речи о достоинстве человека восклицает: "О, сколь велика щедрость Божия! О, сколь высоко, сколь достойно удивления счастье, дарованное человеку". Человек счастливее не только животных, но и ангелов — ибо и последние созданы такими, какими суждено им пребыть вовеки. И только человек — хозяин самого себя. "Предается он чувственности — он одичает и станет как животное. Следует он своему разуму — он вырастает в небесное существо. Развивает он свои духовные силы — он будет ангелом и сыном божьим. Если же, наконец, неудовлетворенный участью твари, стремится к центру всякого бытия, то он вместе с Богом будет одно, *один* дух и, вознесясь на уединенную вершину, где Отец царит над всем, воздвигнет он сам над всем свой престол. Как не дивиться этой способности к превращениям, подобной хамелеонов-ской?" Эта способность человека была понята уже

55

в древнейшие времена и выражена в мифе о Протее. Отсюда — проблема *theosis'a*, обожествления, как задания, предлагающего человеку. В человеческую душу вложено стремление стать Богом — и Бог был бы жесточайшим тираном, если бы заставил человека стремиться к тому, что для него недоступно (Fie., Theol. Plat. XV, 1, p. 305 sq.) Богоче-ловечество Сына Божия — залог того, что *theosis* для человека возможен. Бог соединился с человеком непосредственной связью, значит, и человек может прилепиться непосредственно (*absque medio*) к Богу. Итак, пусть перестанут человеки сомневаться в своей божественности, ибо этими сомнениями обрекают сами себя смерти, но пусть они чтят в себе свою божественность (Fie., De religi-one Christiana. Paris, 1510 fol. XV-vo sq.). Осуществляя свою человечность, человек тем самым осуществляет и свою божественность, говорит он в одном из своих писем (кн. III). Что это значит? Человек есть микрокосм, малый мир, в котором в потенции заключен весь мир, макрокосм. Итак, чем полнее, чем богаче жизнь человека, тем шире, тем безграничнее его духовные стремления; чем всестороннее он развивается, тем ближе он становится к Богу. Человеческая душа есть все и находится в центре всего. Познать ее — значит все познать (Ep. IX, цит. у Saitta, M. Ficino, 170)¹³. Наш интеллект стремится ассимилировать себе все (*res omnes effici*), стремясь же стать всем, он тем самым стремится стать Богом, в котором заключено все (Theol. Plat. XV, 3, p. 311). Обожествление человека есть акт его свободной воли. Ибо в свободе воли и состоит сущность человечности. И чем свободнее человек, тем ближе он к Богу. Человек *действует* в большей степени, когда действует по своей воле, нежели когда действует в силу необхо-

56

димости. Свободная деятельность есть образ божественной деятельности (Fie., Ep. II, у Saitta, 167). Стремление ассимилировать нечто, соединиться с чем-либо есть не что иное, как *любовь*. Любя Бога, человек тем самым становится причастным Богу, ибо сам Бог есть любовь. Способность любить есть божественное свойство. Любовь побуждает Бога воспроизводить себя в вещах. И все созданное Богом носит на себе отпечаток божественности, поскольку все в мире движется, то есть влечется одно к другому, ибо между всеми вещами существуют *симпатии* (Фичинно. Комментарий к "Пиру" Платона, II, 8). Эта всеподчиненность закону любви является фактором мирового прогресса, говорит Леон Еврей в своих "Диалогах о любви", низшие твари, влекомые любовью к высшим, тем самым уподобляются последним, а высшие, влекомые любовью к низшим, и сами становятся еще совершеннее и содействуют низшим в их стремлении подняться¹⁴.

Существуют различные степени любви. От любви к тварям человек возвышается до любви к Творцу. Но не всякая любовь к твари благодетельна. Есть две "Венеры" — земная и небесная. Леон Еврей рассуждает о них: "Любовь небесная — это любовь к Богу; земная — любовь к тварям божьим. Всякая любовь есть стремление к соединению с любимым предметом. Соединение с Богом — высшее блаженство. Земная же

¹³ L'amore quale è fra le creature dall'una all'altra presuppone mancamento... perocche nesuna creatura è sommamente perfetta, anzi amando non solamente i superior! loro, ma ancora gli inferior!, crescono di perfettione e s'approssima-no alia somma perfettione d'Iddio, perche il superiore non solamente in se cresce perfettione (sic! leg. *nella* perfettione) in bonificar l'inferiore, ma ancora cresce nella perfettione dell'universo, che è il maggior fine... (Dial. III, fol. 17-vo).

57

любовь, даже когда соединение с любимым предметом достигнуто, является источником все новых и новых терзаний. Почему? Потому что небесная любовь есть духовное общение с любимым. Духи же могут взаимно проникаться и сочетаться друг с другом вполне свободно. Любовь же плотская не может доставить подобного удовлетворения, ибо тела непроницаемы.

Полное единение любящего с любимым здесь возможно только в его воображении. Переносясь сознанием в чужую личность, любящий утрачивает свою собственную личность. Другими словами, такого рода любовь приводит не к реализации индивидуальности, не к расширению ее, а к умалению" (*Dial, d'amore*, fol. 41, 42). Tullia d'Aragona¹⁴ в своем диалоге "*Delia Infinita d'amore*" высказывает ту же мысль: тела непроницаемы, и потому в плотской любви не может быть полного слияния "*amante*" с "*cosa amata*"¹⁵. Другой участник диалога, Бенедетто Варки¹⁶, замечает ей: видно, она хорошо усвоила Леона Еврея. И он вполне соглашается со своей собеседницей: Филон (то есть Леон Еврей) писал о любви лучше всех, лучше даже чем Платон и Фичино¹⁷. Однако такое понимание проблемы любви отнюдь не было господствующим. Другие теоретики придают значение не самому объекту любви, но отношению субъекта к нему. Они различают любовь как стремление к обладанию любимым предметом и любовь как незаинтересованное, эстетическое восприятие его. Кристофоро Ландино устами Леона Баттиста Альберти¹⁷ оправдывает оба вида любви, обеих Венер — земную и небесную. Наш дух, рассуждает

^a *Trattati d'amore del Cinquecento*, под. ред. G. Zonta, p. 222-224. *Betussi*; в "*Il Raverta*", отзывается о Леоне подобным же образом: ... *opre di quello ebreo che si divi-namente n'ha scritto* (*ibid.*, p. 4).

58

он, обладает двоякой способностью: познавать и рождать, двумя Венерами, то есть двумя видами вожеления. Когда предстает очам нашим телесная красота, наше сознание воспринимает ее не как таковую и охватывается любовью к ней не ради нее самой, но видит в ней и любит в ней образ божественной красоты, ею, как неким путем, возносится к небесам. Это — первая Венера. Вторая Венера — стремление рождать (*gignendi vis*). Она желает порождать формы, подобные увиденной красоте. Поэтому и та и другая любовь — истинная любовь: одна — желание созерцать прекрасное, другая — воспроизводить его. Следовательно, никто, разве лишь совершенно лишенный рассудка, не решится осудить оба эти вида любви, ибо оба они необходимы в человеческой природе (*Christ. Landini, Quaest. Camaldul.*, fol. s. a. e. 1. lib. III).

В "*Cortegiano*" проблема различных видов любви ставится по-иному. Возбудителем любви, рассуждает граф Лодовико ди Каносса, является не одна лишь красота: манера обращения, речь и многое другое, а прежде всего — сознание, что ты любим, могут вызвать в человеке чувство любви. Для того чтобы любить телесную красоту, надо уметь чувствовать ее — и конечно, Апеллес был способнее, чем Александр Великий, оценить красоту прекрасной телом женщины^a. Но каковы бы ни были возбудители любви, сама любовь остается тождественной себе во всех своих проявлениях, одинаково

^a ... *Molte altre cause ancor spesso infiammano gli animi nostri, oltre alia bellezza: come i costumi, il sapere, il parlare, i gesti, e mult'altri cose, le quali pero a qualche modo forse esse ancor si potriano chiamar bellezze. Ma sopra tutto il sentirsi essere amato. Di modo che so po, ancor senza quella bellezza di che voi ragionate, amare ardentis-simamente; ma quegli amori che solamente nascono dalla*

59

божественных и святых. Такова мысль, развиваемая устами Бембо в заключительной части (IV, § 70) диалога Кастильоне: "Какой смертный язык достойно восхвалит тебя, о святейшая ЛЮБОВЬ?.. Ты сладчайшая связь мира, ты посредник между земным и небесным, ты благостно склоняешь высшие силы к руководствованию низшими, ты направляешь души смертных к их первоисточнику, ты соединяешь их с ним, ты согласуешь стихии, побуждаешь естество производить и родившееся — преемственно продолжать жизнь, ты приводишь к единству разобщенные вещи, несовершенным сообщаемое совершенство, несходным — сходство, и враждующие приводишь к дружбе..." Так в эстетическом мировоззрении преодолевается аскетическая сторона неоплатонизма.

Выше было указано, что новая философия явилась реакцией против аверроизма, против доктрины "*mens una*". Так понимали дело и сами ее создатели. Однако было бы ошибкой выводить ее из этой реакции — поскольку интеллектуалистическим основам мировоззрения она противопоставляла мистические. Всякая мистика по своим тенденциям в известном смысле индивидуалистична, но надо различать виды и формы обнаружения индивидуализма. Средневековая мистика была индивидуалистична в том смысле, что *unio mystica*, акт непосредственного единения души с Богом, мог ослабить связь личности с Церковью, сделать эту связь менее необходимой, даже ненужной; но целью мистического созерцания, мистической аскезы было не самоутверждение личности, а поглощение

bellezza che superficialmente vedemo nei corpi, senza dubbio daranno molto maggior piacere a chi piu la conosca che a chi meno (I, § 53).

60

ее Всеединым, ее растворение в нем — и в этом смысле средневековая мистика скорее должна

быть названа анти-индивидуалистической. Не подлежит сомнению, что усиление мистических течений на исходе средневековья содействовало воспитанию самосознания и того, что называется чувством личности, "Ichgefühl" — как это было выяснено в последнее время рядом исследователей, особенно Бурда-хом, но опять-таки: *выводить* новое мироощущение и миропонимание из средневекового, считать его прямым результатом, так сказать, имманентной эволюции последнего — значило бы без нужды упрощать историческую действительность, игнорировать действие множества сопутствующих факторов — социального, политического свойства — обусловивших собой то, что на исходе средневековья человек перестал себя чувствовать органически связанным с теми коллективами, к которым он принадлежал. Это новое чувство, чувство одиночества, беспочвенности, оторванности от среды, направляло и в религиозно-философском плане мысль на новые пути. Но рассмотрение всего этого выходит за пределы настоящей работы, преследующей в качестве своей цели единственно сравнительное описание феноменов духа, что является прямым предметом истории культуры, — в отличие от так называемой общей истории. Для нас поэтому необходимо и достаточно констатировать, что жизнеощущение Ренессанса характеризуется повышенным чувством личности как величины прежде всего любящей и путем любви познающей Космос и утверждающей себя в нем. Идея личности и идея любви суть центральные и органически друг с другом связанные идеи Ренессанса. Замечательно, что романтизм, так много занимавшийся проблемой индивидуума и возвеличивавший любовь, деградированную в век "galanterie",

61

романтизм, открывший, можно сказать, средневековье, прошел мимо Возрождения. Бесспорно, что люди, открывшие Возрождение, были прямыми наследниками романтиков. Но ни Мишле¹⁸, ни Бурк-хардт, ни Ницше¹⁹ не увидели в Возрождении одного из существенных элементов романтизма. Их собственное мировоззрение, романтическое по лежавшей в его основе интуиции, по своему содержанию, по идеологии, было враждебно романтизму. Как от романтизма, они отворачиваются от средневековья и, превознося за его счет Возрождение, создают такой облик его, в котором выступают лишь черты, контрастирующие с теми, какие присущи романтизму и какие были романтизмом угаданы в средневековье, — черты нередко побочные и, так сказать, вторичные ("дух критики", недоверие к традиции и обращение "ad fontes"), либо упрощенно и односторонне истолкованную "посюсторонность", в противоположность средневековой "потусторонности". Дело не в отрицании "того света", а в том, что в средневековье преобладало интеллектуалистическое отношение к обоим "мирам", а в эпоху Возрождения сентиментально-эстетическое, "романтическое"^a, чем обуславливалось

^a Развиваемое здесь понимание романтичности Ренессанса существенно отличается от того, которое подало повод к спору об искусстве Леонардо да Винчи; было ли оно "классично" или "романтично" со своей чисто формальной стороны, причем "романтическим" элементом этого искусства признается пользование контрастами, а "классическим" — его "эллинская чистота, прозрачность и гармоничность", как формулирует это А. Farinelli, Leonardo da Vinci e la Natura (в его сборнике статей "Michelangelo e Dante", Torino, 1918, с. 382 ел.). Farinelli не устанавливает связи между формальным "романтизмом" этого искусства и философией Космоса Леонардо и всего Ренессанса (см. ниже).

и различное понимание взаимоотношений между этими двумя мирами: доводимый до крайности интеллектуализм обеднял и обезличивал "сей мир", а доводимый до крайности эстетизм оттеснял в сознании на второй план "онный мир".

III. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Эстетическая сторона в мировоззрении Ренессанса нашла себе самое непосредственное и самое углубленное выражение у Леонардо да Винчи. Леонардо не был ученым в том смысле, в каком ими были флорентийские академики, не был гуманистом и не был "философом", то есть богословом. Он был прежде всего художник, математик, естествоиспытатель. Некоторый свет на объем его интересов и степень его образования проливает список книг, принадлежавших ему. Здесь есть и Ливни, и естественная история Плиния (в итальянском переводе), и Фичино "О бессмертии души"; много книг итальянских поэтов, книги по алхимии и астрологии, "бестиарии", "физиологии" и т. п. Однако этот список не отражает вполне начитанности Леонардо. Он был небогат и не мог иметь у себя всех книг, интересовавших его. Работа Пьера Дюэма^{1a} вскрыла немало источников Леонардо, не нашедших себе места в его библиотеке. Все же ученость Леонардо не следует преувеличивать. Как раз в области естественных наук он нередко разделял самые наивные взгляды средневековья, которые уживались у него с гениальнейшими

^a P. Duhem. Etudes sur Leonard de Vinci. Ceux qu'il a lus. Paris, 1906.

63

прозрениями^a. Впрочем, не всегда можно с уверенностью сказать, о чем свидетельствует та или

иная запись Леонардо. Он, например, выписывал из средневековых бестиариев замечания о честности, благоразумии и религиозности слона, о невоздержанности единорога, о супружеской верности черепахи. Вряд ли он серьезно верил во все это. Скорее всего, эти сведения служили материалом для аллегорий, нужным ему как живописцу.

Записи Леонардо как нельзя лучше характеризуют его самосознание — самосознание человека Ренессанса, художника, для которого искусство есть средство самообнаружения личности и вместе метод познания. Художника-творца он противопоставляет ученому-педанту. Одна из его заметок, направленная против гуманистов, укорявших его в невежестве, знаменует собой реакцию против господствовавшего в тогдашней образованности направления: они (гуманисты) надмеваются и щеголяют чужими заслугами; они оспаривают мои заслуги изобретателя, превосходящего их, декламаторов чужих произведений. Он не умеет цитировать авторов, но зато он опирается на нечто более важное и ценное, чем книги, на опыт — этого учителя всех учителей, всех тех, которые действительно "хорошо писали". И множество записей

См.: *L. Olschki. Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur. Bd. I. Heidelberg, 1919, 358 слл.*²

Возражения автора против преувеличенной оценки Леонардо как естествоиспытателя направлены главным образом против *Solmi* (*Studi sulla filosofia naturale di Lionardo da Vinci. Modena, 1898*), но также отчасти и против *Duhem*. Немало тонких и вместе с тем трезвых замечаний в упомянутой статье А. Farinelli. Но мысли Леонардо у него не сведены и не приведены в связь с мыслью Ренессанса в целом.

носит методологический даже по форме характер: это советы, обращенные к "художнику", то есть к самому себе, как надобно ставить "опыт", как им пользоваться. В этих и подобных им записях раскрывается по частям мысль Леонардо. У нее немало точек соприкосновения с мыслью Николая Кузанского. Леонардо, математик и механик, считал математику основной наукой и утверждал, что нет научных истин, исключая тех, которые могут быть проверены положениями математики и сведены к ним. Никакое исследование не может считаться научным, если его результаты не доказуемы математически. Как Николай Кузанский, Леонардо прилагает законы математики ко всему познаваемому. Закон пропорции имеет всеобщее значение: "пропорция пребывает не только в числах и мерах, но в звуках, весах, временах и пространствах, и всюду она царит". Вслед за Николаем, Леонардо развивает мысль о бесконечно малой величине, являющейся основной — о точке, которая сама по себе есть ничто и в то же время все, ибо из нее все возникает; о моменте, который есть точка времени на пересечении всего прошедшего и всего будущего: "это ничто причастно всему... и делимое причастно неделимому"^а. Мы находим здесь то же учение о пределе. Лишь то знание, которое исходит из понятия предела есть истинное знание: "наукой называется рассуждение, которое исходит из конечных принципов, дальше которых нет уже ничего, что относилось бы к данной области ведения." И он приводит пример геометрии, берущей за начало своих построений точку. Из точки, из этого "ничего", возникает пространство, как из нуля — десятки, сотни и тысячи. Точка и ноль дают понятие, как часть может оказаться равной целому:

¹ *Scritti litterali*, ed. Richter, II, 308.

65

"все эти *ничто* во вселенной равны, в отношении их субстанции и экзистенции, одному единственному *ничто*". *Ничто* есть все". Что такое та неопределимая вещь, которая перестала бы существовать, если бы можно было формулировать ее? Это бесконечность, которая была бы конечной, если бы она могла быть определена. Ибо определить — значит ограничить. Учение Николая о пределе, обо Всем, объединяющем все качества, использовано Леонардо для теории цветов: белый цвет не есть собственно цвет, но все цвета в потенции⁵¹.

Здесь, как и в других местах, Леонардо развивает идеи, систематизированные Николаем Кузанским, применительно к философии природы и к теории искусства.

Quodlibet in quolibet. "Всякая вещь происходит от всякой вещи, и всякая вещь становится всякой вещью, а всякая вещь обращается во всякую вещь, ибо все то, что существует среди стихий, состоит из этих же стихий"^б. Поэтому он предлагает такую "новую выдумку", новый способ рассматривать вещи — он может показаться смешным, а между тем очень полезен: стоит поглядеть на запачканную стену или на какой-нибудь камень — и ты увидишь разные виды местности, битвы, человеческие лица и бесчисленное множество других вещей, потому что такие неясные очертания возбуждают в нашем сознании различные новые представления⁰. Но в таком случае, почему он смеялся над Боттичелли, который, по его словам, утверждал то же самое? Стоит, говорил Боттичелли, бросить в стену губку, напитанную красками, и получится пятно, в котором

Trattato della pittura, Milano, 1804. Cap. CLV. Scritti, изд. Beltrami, c. 55. Trattato della pittura, cap. XVI.

66

можно увидеть что угодно. Но Боттичелли, если верить Леонардо, на этом и останавливался и считал, что изучать природу художнику не нужно. Между тем, "если такие пятна и дают тебе материал для художественных замыслов, то их недостаточно, чтобы представить себе что-либо в законченной частности"^a. Нельзя довольствоваться внешними подобиями. От них надо идти вглубь, исследовать строение вещей, их формы. Познать вещь — значит познать всецело все ее части, которые, будучи соединены вместе, образуют целое — и только тогда можно полюбить изучаемый предмет, то есть усвоить его себе. Вот почему он враждебно относится ко всякого рода "аббревиаторам", упростиителям. Их деятельность выдает их нетерпеливость и глупость. Юстин³, эпитоматор Трога Помпея, лишил его произведение всей его красоты^b. Леонардо много занимался сравнительной анатомией, и этими занятиями определилось содержание, которое он вкладывал в формулу *quodlibet in quolibet*. Существуют аналогии между строениями

^a Цит. по кн.: А. Волынский. Леонардо да Винчи. СПб., 1899, с. 372, т. е. здесь нет в мысли Леонардо никакого противоречия, как это кажется *Farinelli*, 1. с. 381.

^b I abbreviatori delle opere fanno ingiuria alia cognitione e allo amore, conciosiache l'amore di qualunque cosa è figliuolo d'essa cognitione; l'amore e tanto piu fervente, quanto la cognitione e piu certa, la quale certezza nasce dalla cognitione integrate di tutte quelle parti, le quali essendo unite conpongono il tutto di quelle cose che debbono essere amate... (Scritti litt. ed. Richter, II, 302). Ср. что говорит об эпитоматорах Бэкон⁴: *Ad epitomasquod attinet... eas exulare volumus, quod etiam cum plurimis qui maxime sani fuerunt iudicii facimus; utpote quae complura nobilissima-rum historiarum corpora exederint et corroderint, atque in faeces inutiles demum redegerint*⁵ (De augmentis scientiarum, II, 6).

67

различных тел, так что все эти строения можно свести к одной схеме. Можно взять описание четвероногих животных, и в этом описании найдется место для человека, ибо в детстве он ходит на четвереньках. Если описывать человека, то надо включить его в категорию животных той же породы, каковы обезьяны. Человек — животное двуногое, но походка его напоминает поступь четвероногого, движущего конечностями крестообразно, то есть так, что правая передняя приводится в движение одновременно с задней левой и левая передняя — с задней правой^a. Фичино и Пико поясняли положение *quodlibet in quolibet* при помощи данных алхимии: все вещи сопричастны одна другой, поскольку все состоят из одних и тех же "стихий" — огня, воды и т. д. — учение, внушившее мысль о возможности *превращать* экспериментальным путем одни виды материи в другие. Напротив, понимание того же принципа у Леонардо само возникло на путях эксперимента. В основе этого понимания лежит идея того, что Гете называл *первоформой* (Urform). Строение человеческого тела воспроизводит собой строение Вселенной — и в этом смысле человек есть микрокосм. Для того, кто знает человека, легко восстановить общее строение всей органической природы, "ибо обитающие на земле животные сходятся между собой в своих членах, то есть мускулах, нервах, костях, а несходства их сводятся к различиям в длине и толщине"^b. Более того, строение человеческого тела воспроизводит строение всей природы: кости его — скалы,

^a Cod. atl. цит. у *Peladan*, 44 ел.

^b Trattato della pittura, XXII. Поэтому "легко человеку знающему (uomo che sa) стать универсальным" (*farsi universale*), т. е. усвоить себе решительно все.

68

кровь — океан, вдыхание и выдыхание — приливы и отливы. Земля, впрочем, не имеет нервов, будучи недвижна^a. Леонардо не останавливается на любовании Природой, ее "гармонией", ее красотой. Он идет в глубь ее. Искусство для него есть метод проникновения в ее тайны. Занятие искусством изоощряет глаз художника. Художник видит то, что ускользает от взора человека, не привыкшего всматриваться в вещи, открывать их мельчайшие детали. Мало того, недостаточно что-либо *усмотреть*, надо самому воспроизвести увиденную форму. Только в процессе воспроизведения ее она с полной отчетливостью воспринимается сознанием. Если ты презираешь живопись, которая одна воспроизводит все воспринимаемое зрением создания природы, то, значит, ты презираешь тот тонкий способ усматривания качеств форм, который вместе с философией и с проникновенным созерцанием знакомит нас с особенностями морей и местностей, растений, животных, трав, цветов, окруженных тенью и светом. Живопись есть воистину наука и законная дочь природы, ибо она рождена самой природой"^b. Он отрицает умозрительные науки, не основанные на опыте: "верно, что природа начинает с рассуждения (идеи вещи) и кончает опытом (то есть созданием вещи), но нам следует поступать иначе: начинать с опыта и посредством опыта открывать законы". Это потому, что *quodlibet* проявляет себя *in quolibet* на тысячах ладов, что богатство природы неисчерпаемо, что ее творческая

^a Scritti, изд. Beltrami, с. 72.

^b Scritti litterali, ed. Richter, I, 326. Ср. там же: "Дух художника стремится уподобиться зеркалу, которое всегда

уподобляется по своей окраске (si trasmuta nel colo-re) той вещи, которая находится пред ним, и наполняется столькими образами (di tanti similitudini s'empie), сколько перед ним имеется вещей" (I, 253).

69

способность безгранична — и только тщательнейшим образом исследуя отдельные, индивидуальные формы, можно добраться до первоформы, до Закона. Не существует единого канона красоты, как это воображает большинство художников. Если бы сейчас воскресли все когда-либо жившие люди совершеннейшей красоты, их число превзошло бы число нынешних обитателей Земли. И подобно тому как в каждый данный момент нет ни одного человека, похожего во всем на другого, такое же разнообразие замечалось бы и среди прекрасных лиц^a. Природа — женщина, которая находит радость в том, чтобы давать жизнь все новым формам^b. Человеку по своей изобретательности не сравниться с природой^c. Между деревьями одной породы не найдется двух вполне схожих. И не только между деревьями, но и между ветками, листьями, плодами^d. Природа-художник не вольна остановиться в своем творчестве: оно для нее — закон, предписанный Богом и Временем. Леонардо мыслит Природу по своему собственному образу и подобию. Природа столь же неустанно творит новые формы, как художник творчески воспроизводит их. Усталость — та же смерть. Время все поглощает, все уничтожает. Но человек может создать творение, против которого время будет бессильно. Иногда его

^a Grandissimo difetto è del pittore ritrarre ovvero replicare li modesimi moti e medesime pieghe di panni in una medesima istoria, e far somigliar tutte le testi Puna con l'altra. Trattato della pittura, cap. XLIV. Эта черта могла быть им подмечена у ряда живописцев, в особенности периода раннего Ренессанса — например, у сиенских примитивов, а также у fra beato Angelico^b все ангелы или все святые жены на одно лицо.

^b Цит. по: *Peladan*, Textes, 109.

^c Ibid., 41.

^d Ibid., 113.

70

охватывает сознание трагизма этой безостановочной деятельности Воли, управляющей Природой и микрокосмом-человеком, этой неспособности остановиться на чем-либо, успокоиться. Но чаще всего его настроение — энтузиастическое изумление перед "дивной справедливостью перво двигателя", который возжелал, чтобы каждая потенция осуществилась с необходимостью в своем месте и в свое время³. И таков же его энтузиазм перед творческой мощью художника, которому открыто познание Космоса. Познание есть долг религиозного человека. Нельзя любить Бога, не зная Его, говорит он, словно, чтобы возразить Петrarке, парафразируя сказанное последним. Познание же Бога и познание Природы для Леонардо — одно и то же, хотя в одном месте он, выражаясь математически, и говорит, что Природа так относится к Человеку, как Человек — к Богу. "Перво двигатель" для него скорее Природа, чем Бог. Или вернее: вряд ли он отделял Бога от Природы.

Познание есть акт индивидуального творчества. Подражая в своем творчестве Природе и тем ассимилируя ее себе, познающий субъект вместе с этим, в этом же самом акте реализует свою собственную индивидуальность. Правда, душа живописца подобна зеркалу, которое отражает то, что находится перед ним. Но, отражая вещи в своем сознании, художник и преображает их, выражая в своих произведениях себя, свою личность настолько, что по ним можно судить о нем. Произведение художника создается его руками, его телом, которым управляет его душа. И малейшие душевные изъяны порождают соответственные телесные

^a ... Tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran commistione delle varie e strane forme fatte dalla artiftiziosa natura, говорит он о себе (Scritti, изд. Beltrami, p. 35).

71

недостатки, которые непременно дают себя знать в произведениях мастер а^a. Ибо и душа тоже художник, который творит для себя свое тело. Душа нуждается в теле, ибо без его органов она не в силах ни воспринимать, ни действовать¹³. Но в этой связанности художника своей собственной индивидуальностью нет ничего неизбывного. Художник может осознать свои недостатки и, работая над собой, добиться того, чтобы они не обнаруживались в его произведениях, другими словами — освободиться от них. У Леонардо мелькает мысль о возможности освободиться разумом от зависимости от чувства. "Чувства — земные; разум, когда он предается созерцанию, стоит вне их" (то есть вне зависимости от них). Это не значит, конечно, что Леонардо требует от художника подавления своей индивидуальности. "Для того чтобы телесное благосостояние не было в ущерб творческому дару, живописец или рисовальщик должен быть одинок, особенно когда он отдается размышлению и созерцанию... Когда ты будешь одинок, ты будешь вполне самим собой (sarai tutto tuo), если с тобой будет один спутник, ты уже будешь лишь наполовину принадлежать себе"⁰.

Говоря о художнике как образе Творца Вселенной, об искусстве как органе творческого познания
^a Ibid., 115.

L'anima mai si può corrompere nella corruption del corpo, ma fa nel corpo a similitudine del vento che causa il suono del organo, che guastandosi una canna non risultava per quella del vento buono effeto (Scr. litt. II, 287). И там же: Ogni parte a inclinatione di ricongiungersi al suo tutto ner fuggire dalla sua imperfettione, l'anima desidera stare col suo corpo, per che senza gli strumenti organici di tal corpo nulla può operare ne sentire.

^c Scritti litt. I, 248.

Природы, Леонардо имеет в виду прежде всего живописца и живопись. Во всех его рукописях в разных местах рассеяны заметки, посвященные одной и той же постоянно занимавшей его мысль теме — "достоинства" различных искусств. Как нельзя более характерна для миропонимания Ренессанса исходная точка всех этих рассуждений Леонардо: живопись — единственный способ воспроизведения всех видимых порождений Природы (.. la pittura la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evident! di na-tura... Scr. lit. Richt. I, 326); живопись порождена самой природой (la pittura e partorita da essa natura; ibid.). Поэзия не дает такого удовлетворения, как живопись, ибо поэт лишь косвенным путем, с помощью слов, описывает формы, тогда как живописец воспроизводит сами эти формы (textes, 176^a). Николай Кузанский превозносил музыку, открывающую в созвучии тонов тайну Всеединства. Но Леонардо ставит живопись выше музыки: музыкальное произведение, как и поэтическое, развивается во времени, тогда как живопись в одном моменте созерцания открывает все, что может быть познано (ib. 200 и passim). Леонардо отражает ходячее представление Ренессанса о красоте как свойстве прежде всего *видимых* и осязаемых форм. Говоря о "божественной пропорции", Лука Пачоли подразумевает пропорциональность именно таких форм^b.

^a Надо оговориться, что уже теоретики Ренессанса внесли поправку в это отождествление функций поэзии и живописи. "И поэт и живописец, — читаем мы в учебнике Lodovico Dolce⁷, — одинаково подражатели природы". И в этом поэт подобен живописцу: dissimile in questo, che l'uno imita con le parole, e l'altro con i colori: quel-lo per la maggior parte cose, che s'appresentano all'animo, e questo a gli occhi... (I quattro libri delle osservazioni, Vinegia, 1585, p. 187).

^b Oime, chi e quello che vedendo una leggiadra figura con suoi demini lineament! ben disposta, a cui solo il fiato par che
73

Вазари⁸ считает, что искусство рисования, лежащее в основе живописи, скульптуры и архитектуры, дает "универсальное знание о мире"^a. Зрение, рассуждает у Кастильоне Бембо⁹, есть единственный подлинный орган восприятия красоты. Как нельзя воспринимать звуки органами вкуса, так нельзя воспринимать красоту осязанием. Красота телесных форм, красота зримая есть как раз то, что, в прекрасном теле, наименее материально. Чистая, возвышенная любовь — это именно такая любовь, которую вызывает в нас вид прекрасного тела^b. Идея красоты настолько связывалась с manchi, non la giudichi cosa piu presto divina che umana? E tanto la pittura imita la natura quanto cosa dir se pos-sa... Universalmente non è gentil spirito a chi la pittura non diletta (Divina Proportione, 1-е изд. Venetiae, 1509, переизд. Wien, 1889, гл. III). В том же смысле о "божественной пропорциональности" говорит и сам Леонардо: ... la bellezza, la quale solo consiste nella divina proporzione delle... membra insieme composte, le quali. ... com-pongono essa divina armonia, di esso congiunto di membra, che spesso tolgono la liberta posseduta a chi le vede (Scritti, изд. Beltrami, 138). Лука Пачоли был близок к Леонардо и, вероятно, позаимствовал у него свои формулы. ^a Perche il disegno padre delle tre arti nostri, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma, ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di chi e che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculpture e pitture, conosce la proporzione, che ha il tutto con le parti; e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme (Vite, ed. Milanese, I, 168. Della Pittura, § 1). ... deve. ... il Cortegiano... deliberarsi totalmente di fuggir ogni bruttezza delPamor vulgare, e così entrar nella divina strada amorosa con la guida della ragione, e prima considerare che'l corpo, ove quella bellezza rispiende, non è il fonte ond'ella nasce, anzi che la bellezza, per esser cosa incorporea, e. ... un raggio divino, perde molto della sua dignita

^b

идеей видимой вещи, что Леон Еврей считает нужным поставить вопрос: если красота — пропорциональность материальных соотношений, то как могут быть красивы "нематериальные" вещи, каковы произведения музыки, поэзии? И он пускается в рассуждение: в музыкальной гармонии есть красота, поскольку она есть форма, которой подчиняются и приводятся в согласие отдельные тона; в речи есть красота, поскольку в ней приводятся в согласие "материальные слова", вообще же духовная красота первее и выше телесной и т. д.^a

trovandosi congiunta con quel subietto vile e corruttibile. Perche tanto piu e perfetta, quato men di lui partecipa, e da quello in tutto separata e perfettissima. E che così come udir non si po col palato, ne odorar con l'orecchie, non si po ancor in modo alcuno fruir la bellezza ne satis-far al desiderio ch'ella eccita negli a imi nostri col tatto, ma con quel senso del qual essa bellezza e vero obietto, che e la virtu visiva. Rimovasi adunque dal cieco guidicio del senso, e godasi con gli occhi quel splendore, quella grazia, quelle faville amoroze, i risi, i modi e tutti gli altri piacevo-li ornamenti della bellezza. Medisimamente con l'audito la suavita della voce, il concento delle parole, l'armonia della musica... E così pascera di dolcissimo cibo l'anima per la via di questi due sensi, i quali tengon poco del corporeo, e son ministri della ragione, senza passar col desiderio verso il corpo ad appetite alcuno men che onesto (Cort. IV, § 62). ... L'harmonia e bella, peroche e forma spirituale ordinati-va e unitiva delle molte e diverse voci,

in unita e perfetta consonanza per modo intellettuale, e le soavi voci son forma del tutto e partecipano a la sua bellezza. La bellezza de l'oratione viene dalla bellezza spirituale ordinativa e unitiva di molte e diverse parole materiali in unione perfetta intellettuale in qualche parte di harmoniaca bellezza, si che con ragione si puo dir piu bella che le altre cose corporee, e cosi gli versi nelle quali e la bellezza intellettuale, hanno piu della bellezza harmoniaca risonante. La bellezza della cognizione e della ragione e de la mente humana manifestamente precedono ogni bellezza corporea, pero che queste

75

Но что такое "истинная" красота формы? Что такое сама форма? Для пластического, если можно так выразиться, видения мира, свойственного Ренессансу, как нельзя более характерна та постановка вопроса о преимуществах живописи и ваяния, какую находим в "Cortegiano". Один из собеседников, Джов. Крист. Романо, отдает предпочтение ваянию, ибо оно воспроизводит "истинные" формы, тогда как в живописи мы не видим ничего, кроме поверхностей и красок, вводящих глаза в обман. Можно ли утверждать, что кажущееся ближе к истинному, нежели существенное⁵¹? Лодовико ди Ка-носса возражает на это: краски, свет и тени столь же "истинны", как и линии. Ваятель воспроизводит формы тел так, что мы можем обозреть их со всех сторон? Но и живописец достигает того, что мы прекрасно угадываем то, что на его картине осталось неизображенным^b. Устами Лодовико Кас-

son vere formal! e spiritual!, e otidinano e uniscono li molti e diversi concetti dell'anima... (Dial. III, 240).

^a ... Ed a me par bene che l'una (живопись) e l'altra (скульптура) sia una artificiosa imitazion di natura. Ma non so gia come possiate dir che piu non sia imitate il vero, e quello proprio che fa la natura, in una figura di marmo o di bronzo, nella qua! sono le membra tutte tonde, formate e misurate come la natura le fa, che in una tavola, nella qual non si vede altro che la superficie e que'colori che ingannano gli occhi. Ne mi dicete gia che piu propinquo al vero non sia l'essere che'l parere (I, § 50).

^b ... Che avvenga che le statue siano tutte tonde come il vivo, e la pittura solamente si veda nella superficie, alle statue mancano molte cose che non mancano alle pitture, e massimamente i lumi e l'ombre: perche altro lume fa la carne ed altro fa il marmo; e questo naturalmente imita il pittore... E se ben il pittore non fa la figura tonda, fa que'muscoli e membri tondeggianti di sorte che vanno a ritrovar quelle parti che non si veggono, con tal maniera che benissimo comprender si po che'l pittor ancor quel e conosce ed intende (I, § 51).

76

тильоне высказывает свой взгляд, совпадающий со взглядом Леонардо, теоретические сочинения которого были ему известны¹¹.

Заметки Леонардо помогают разобраться в его искусстве, столь сложном и загадочном, породившем столько самых противоречивых суждений. И обратно: искусство Леонардо вводит в суть его мысли. В "Тайной вечере" двенадцать апостолов распределены по четырем группам, из трех человек каждая, — нечто, напоминающее строфическое членение поэмы Ренессанса. Леонардо разрешает чисто художественную задачу: сочетать требования симметрии с требованиями разнообразия. Каждая группа — *individuum*, и каждый входящий в группу также индивидуализирован. Каждый по-своему реагирует на слова Спасителя о предателе, проявляет большую или меньшую степень смущения, ужаса, негодования. Леонардо-механик сказался в миланской фреске в том, что у него моральный толчок, исходящий от помещенного в центре Иисуса, "перводвигателя" (*il primo motore*), дает начало сложнейшей системе взаимодействующих реакций: группы апостолов как бы перебрасываются тем, что им было сообщено. В "Тайной вечере" осуществлено то, что Леонардо считал преимуществом живописи перед словесным искусством: целое событие показано в одном миге, мы как бы следим за развитием движений, выражающих сложнейшую коллективную душевную драму.

¹ Нужды нет, что, упоминая о них в "Cortegiano", он смеется над ними: Un altro de' primi pittori del mondo sprezzava quell'arte dove e rarissimo (он, очевидно, повторяет здесь ходячее мнение о "лености" Леонардо), ed essi pos-to ad imparar filosofia; nella quale ha cosi strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria depingerle (II, § 39).

77

Человеческие движения, говорит Леонардо, столь же разнообразны, как и внешние поводы к ним, отражающиеся в сознании людей, и на каждое событие люди реагируют сильнее или слабее, смотря по тому, насколько выражена индивидуальность каждого, и в зависимости от возраста. Телесные движения всегда выдают душевные; глядя на немых, можно догадаться, о чем они думают и что чувствуют, — и художнику следует пристально всматриваться именно в немых, ибо язык жестов у них особенно развит. Всего важнее следить за движениями рук, также глазных мускулов, бровей (Scritti, Bertrami, 140). И в "Тайной вечере" он разрабатывает целую гамму движений рук. Внимание Леонардо особенно привлекали движения указательного пальца. Рука с поднятым указательным пальцем изображается им несколько раз: у святой Анны на картоне "Святое семейство", у ангела в "Богородице среди скал", у Вакха, у Иоанна Предтечи, у Фомы в "Тайной вечере". Для Леонардо вообще характерно повторение одних и тех же мотивов, жестов, образов, повторение художественного эксперимента. Леонардо-живописец продолжает Леонардо-

естествоиспытателя и изобретателя. Его Иоанн Предтеча, Вакх, св. Анна, Мона Лиза улыбаются одной и той же улыбкой, улыбкой загадочной, потому что она выражает сразу очень многое: и насмешку, и тихую радость, и какую-то затаенную мысль. В этой многозначщей улыбке сказывается сложность человеческой психики, сложность каждого акта сознания. Поскольку душа выражает себя в теле, каждое движение мускулов должно передавать диалектику душевной жизни. Все заключено во всем — и значит, каждый момент в жизни души содержит в себе все ее противоречия. Мона Лиза изображена в со-

78

стоянии полного покоя, на фоне пейзажа, выписанного так, что в него надо пристально вглядываться, чтобы различить отдельные детали. Ни одной резкой черты, ни одного яркого тона — все сглажено, затушевано, завуалировано. В своих заметках об искусстве живописца Леонардо критикует художников, считающих, что у всякой вещи есть обязательно *свой собственный* цвет — деревья зеленые, море синее, небо голубое и т. д. Все зависит от воздушной перспективы, от освещения. Художническое видение мира в средние века соответствовало философскому мирозерцанию того времени. Все материальные предметы, одушевленные и неодушевленные, представлялись и изображались как носители определенных, неизменных качеств. В каком бы сочетании, с какой бы точки зрения в пространстве они ни изображались, они изображались всегда одинаково^а. Из отдельных предметов, так или иначе группируя их, художник составлял картину. Его способ был синтетический. Леонардо творит по аналитическому методу. Он требует, чтобы художник исходил от впечатления целого. В связи со своей работой над "Битвой при Анги-арн", он записал правила, как надо изображать битву: сперва изобразить дым от орудейного огня, поднимающийся в воздух вместе с пылью, поднятой

^а Леонардо сравнивает художников, которые понимают Прекрасное в искусстве как результат нагромождения отдельных "красот" с "краснобаями", которые думают, что хорошо говорить — значит говорить красивыми словами, не заботясь о мысли. Non è sempre buono quel che è bello, e questo dico per quei pittori che amano tanto la bellezza de'colori, che non senza gran conscienza ("с тяжелым сердцем") danno lor debolissime e quasi insensibili ombre, non stimando il lor rilievo. E in questo errore sono i ben parlatori senza alcuna sentenza. (Trattato della pittura, cap. CXLIX).

79

конницей и сражающимися. Передать различные оттенки дыма, смешанного с пылью: снизу гуще, темнее, сверху светлее, прозрачнее. Помнить, что все покрыто пылью. У бойцов на переднем плане складки одежды, ресницы, волосы должны быть показаны запыленными. Все окружающее, вся природа как бы принимает участие в битве, вовлечена в нее. Река, в которую кидаются лошади, кипит и пенится; пена брызжет во все стороны, сверкает в воздухе, падает на лошадей. Не должно быть ни одного места на картине, где не было бы видно следов боя. Так, разработав пространство, создав общий колорит, художник переходит к детализации отдельных моментов боя; лицо и вся фигура каждого бойца по-своему выражает ужас, ожесточение, физическую боль^а. В "Джоконде" впечатление единства достигнуто вполне. Молодая женщина и пейзаж сливаются в одно целое, подчинены общему ритму пульсирующей в них жизни, угадываемой за кажущейся тишиной. Тихо струится извивающаяся змеей река, подобно змейкам, выются волосы Джоконды, и змеится на ее устах улыбка; ее одежда ниспадает свободными, словно струящимися складками. Все течет, и все пребывает. "Джоконда" создавалась из размышлений Леонардо над геракли-товской проблемой — *panta rhei* — образующих как бы духовный фон всех его рассуждений.

Джоконда неотразимо-привлекательна, а между тем она скорее некрасива. Во всяком случае, ее лицо сильно отклоняется от канона "классически-прекрасного" лица. В своих заметках Леонардо несколько раз критикует понятие канона красоты. Все его творчество — реакция против условной

^а Trattato della pittura, cap. LXVII.

80

красивости. Красота рождается из гармонического сочетания контрастов. Если художник изобразит на картине только "сами по себе красивые" предметы, общего впечатления красоты не получится. В картине некрасивое должно быть по соседству с красивым; старик — рядом с юношей, слабый — рядом с сильным; чем больше контрастов, тем красивее покажется каждое отдельно взятое красивое лицо и тем сильнее будет общее впечатление красоты. Странная улыбка Джоконды повторена в "Святом Иоанне" с особым, чуть уловимым оттенком какой-то греховности. Замечательно, что это выражение лица придано святому. Здесь, вероятно, сказался этический релятивизм Леонардо, связанный с его пониманием принципа *quodlibet in quolibet*. В одной из своих записей он говорит о благодетельности пороков: трусость оберегает от смерти, сладострастие содействует продолжению человеческого рода, алчность и любостяжание способствуют успехам торговли. В наивно-аллегорической форме ("Святой Иоанн" вообще слабое

произведение) Леонардо выражает мысль о связи между нравственным падением и святостью. Иоанн Предтеча очень похож у него на его же собственного Вакха. Быть может, именно как *предтеча*: религии чистой духовности, согласно принципу диалектики, должен предшествовать культ освобожденной плоти^а.

Аллегория Леонардо имеет еще и другой смысл, открытый одним из новейших исследователей. Ан-

^а Трудно согласиться с пониманием замысла Леонардо в "Святом Иоанне", которое дает *Em. Male*¹⁰: *Unir l'innocence (?) a la science supreme, un pareil probleme a ravi Leonard, sorte de philosophe hegelien qui reconcilie les contraires dans une harmonie superieure (L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, 1908, p. 48). Св. Иоанн Леонардо менее всего "невинен". Странно,*

81

тичный культ Вакха-Диониса имел мистический характер. Дионис — "неизреченный", рожденный прежде всех веков (*archegonos*), искупитель (*Iuaios*), умирающий Бог, был предшественником — "предтечей" — Христа. Давно замечено, что Вакх и Иоанн у Леонардо женоподобны. Это, несомненно, стоит в связи с платоновским мифом об *андро-гине* — мифом, выражающим идею изначальной всецелостности и самодовления естества, сочетания противоположностей³.

IV. ПОЛИЦИАНО, АРИОСТО, ТАССО

Для понимания духа эпохи немалое значение имеет вопрос о том, какие виды искусства в ней наиболее преуспевали и какие — наименее. Для понимания Ренессанса весьма существенно, например, то, что в эту эпоху в Италии создается свой национальный театр, театр в современном понимании этого слова, сменяющий средневековое "литургическое действо" в церкви и площадную "мистерию", что с легкой руки первых драматургов (комедиографов), Бернардо Довпци (кардинал Бибиена¹), Ариосто², Макиавелли, театральная продукция в течение всего XVI века достигает громадных размеров; что в ней принимают участие выдающиеся по талантам, образованности и уму люди — достаточно назвать Джордано Бруно³; что театр был предметом настоящего культа — это вполне

что, говоря о диалектике Леонардо, автор вспомнил о Гегеле, а не о Николае. Кузанском, — доказательство, как мало еще до сих пор понято значение последнего в истории европейской мысли.

См.: *P. Vuilliaud. La pensee esoterique de Leonard de Vinci. Paris, 1910.*

82

естественно, имея в виду тогдашнюю страсть к зрелищам; что в отношении *mise en scene* театральное искусство достигло высочайшей степени совершенства (в постановках принимали участие такие мастера, как Леонардо, Рафаэль, Тициан, Мантенья⁴) — и что в то же время драма как особый вид художественного творчества в своем развитии значительно отстала от других видов искусства. Общепринятое объяснение, что драматургов Италии сковывала зависимость от античных образцов^а, разбивается сразу о вопрос: почему же эта подражательность сказалась в гораздо меньшей степени на поэме, романе, лирике, на живописи, скульптуре, архитектуре? Почему в этих областях античное влияние оказалось не обеспокоивающим, а, напротив, стимулирующим творчество? Не вредоносным, а благотворным?

В своих заметках об итальянском театре Ренессанса Бенедетто Кроче^б смеется над исследователями "литературных родов", которым их педантизм препятствует воспринимать как должно эстетические ценности; но сам же он, как его последователь ТопеШ^с, в своем стремлении, так сказать, реабилитировать итальянскую комедию вынужден ограничиться цитированием отдельных удачных

^а *G. Saintsbury* усложняет эту теорию соображением, что в Италии авторитет древних драматургов встречал меньшее противодействие со стороны церковной — и вообще религиозной драмы, нежели в других странах Европы (*The earlier Renaissance. London, 1901, гл. VI*). Это, может быть, и верно при сопоставлении Италии с Испанией и Францией, но никак не верно при сопоставлении хотя бы с Англией.

^б В "La Critica" за 1930 г.

^с Автор обширного и очень обстоятельного труда: *L. To-neIII. Il Teatro Italiano dalle origini ai giorni nostri. Milano, 1924.*

83

мыслей и выражений у комедиографов, совершенно обходя вопрос, что дают эти комедии в качестве материала для искусства актера; что же касается трагедии, то Кроче признает, что в этой области итальянский Ренессанс не дал ничего замечательного, и на вопрос, тем более, по его мнению, трудный, что элементы трагического находятся же в произведениях некоторых авторов того времени, например у Тассо⁵ в "Gerusalemme liberata", не находит другого ответа, как тот, что

случай послал Шекспира не Италии, но Англии. Из этого следует только, что сам Кроче, незаметно для самого себя, стоит на той точке зрения, которую он критикует, и только не додумывает своей мысли до конца. Ведь недостаточность итальянской драмы эпохи Ренессанса заключается именно в том, что драматическая форма тогдашних комедий и трагедий не обусловливается с внутренней необходимостью их содержанием. Впрочем, разбирая трагедию Аретино⁶ "Orazia", сам Кроче замечает приблизительно то же: то, что отличает драму (как ее со времен Шекспира, Лоне де Вега, Мольера понимаем мы) от античной трагедии, или комедии, и от средневековой мистерии заключается в особенностях ее содержания: в основе ее лежит обязательно конфликт такого рода, что он развивается не иначе как в самом процессе действия, — конфликт, существующий в начале пьесы еще только в потенции, но затем постепенно, по мере развития нарастающий с внутренней необходимостью. Причем и в трагедии и в комедии эта необходимость обусловлена противоречиями характеров и влечений действующих лиц, противоречиями, которые при столкновении этих последних обостряются, углубляются и постепенно выступают наружу. В трагедии этот конфликт носит внутренний, духовный характер: в основе его лежит повышенная духовность персонажей и в силу этого их повышенная требовательность друг к другу; тогда как в комедии он состоит в столкновении слепых эгоизмов. В комедии персонажи, в процессе взаимной борьбы, на наших глазах как бы последовательно тупеют и все более и более замыкаются в своей ограниченности; в трагедии конфликт, перенесенный внутрь, заставляет раскрываться внутренние противоречия, присущие всякой индивидуальности, и, таким образом, развитие конфликта здесь протекает параллельно с развитием персонажей. В античной трагедии и комедии и в средневековой мистерии конфликт не развивается: он сразу дан, и в действии он лишь постепенно показывается, экспонируется, ибо здесь действуют не личности, а "personae", олицетворения. В области театра Ренессанс продолжал античную традицию; но так как эта традиция была чисто формальной, литературной, так как она не находилась более ни в каком соответствии с интуицией жизни, то она лишь сковывала творчество; в лучшем случае — не препятствовала драматургам писать произведения, в литературном отношении стоящие, может быть, и очень высоко, однако такие, в которых их форма театрального представления не является внутренне необходимой.

В лучших тогдашних комедиях так называемая "завязка" или "интрига", обычно в основе своей одна и та же, взятая у Плавта или Теренция⁷ (недоразумения, возникающие вследствие участия в действии близнецов или переодетых личностей), служит не более как предлогом для диалогов. У Аретино эти диалоги сами по себе на редкость забавны, остроумны, красочны и прямо-таки заставляют забывать об "интриге". Персонажи разговаривают, а не действуют — во всяком случае, действие настолько элементарно и так слабо связано

85

с диалогом, что, читая Аретино, мы не испытываем ничего подобного тому, что испытываем, читая Шекспира или Мольера: мы не разыгрываем мысленно его комедий. Еще в большей степени это приложимо к "Candelaio", единственной комедии Giordano Bruno, которую ставили чрезвычайно высоко Бенедетто Кроче и Тонелли. Чрезвычайно трудно уловить грань между этим произведением Бруно и его написанными в стиле "burlesque" философскими диалогами.

Показательно, что в старых изданиях персонажи пьес нередко называются "собеседниками", interlocutori^a, а зрители — "слушателями", uditori^b. Комедия была инсценированным диалогом. Комедия не успела оторваться как от диалога, так и от романа. Персонажи посвящают зрителя ("слушателя") в завязку, или объясняют quí pro quo, которыми исчерпывается обычно фабула, рассказывая длинно (в монологах или обращаясь к слуге или приятелю) длиннейшие и подробнейшие истории⁰, совсем как, например, в тех новеллах, которыми перемежается повествование в "Дон Кихоте". Об "Orazia" Бенедетто Кроче метко замечает, что здесь Аретино в большинстве случаев просто пересказывает стихами Ливия, вместо того чтобы претворить его повествование в драматическое действие.

Можно объяснять делом случая слабое развитие того или другого искусства в ту или иную эпоху вообще; но когда налицо такое сочетание условий, как в данном случае: эстетический характер всей куль-

^a Например, в 1-м издании (1566) комедии Francesco d'Ambra, "La Cofanaria". ^b У Gio. Maria Cecchi] в прологе к "La Dote" колебания: то "uditori", то "spettatori". ^c Например, в "La Suocera" Ben. Varchi.

86

туры, наличие целого ряда одареннейших писателей, повышенный интерес к театру, — то объяснение, предлагаемое Кроче, кажется явно несостоятельным. Почему Тассо, в поэме которого

Кроче (справедливо или нет, это особый вопрос) признает наличие трагического элемента, все же не написал ни одной трагедии? Имя Тассо как бы толкает нас на сопоставление, которого, непонятно почему, не сделал Кроче: наряду с фактом слабого развития драмы стоит факт необычайного развития поэмы. Поэма, можно сказать, есть собственно специфический, господствующий литературный жанр Ренессанса и притом — это самое важное — жанр, по существу, по своей внутренней природе совершенно оригинальный, подлинное изобретение того времени: ибо ее сродство с античной поэмой или с *chanson de geste*⁸, с "roman" — лишь внешнее. У Гомера, у Вергилия, у средневековых авторов, Арносто, Боярдо⁹, заимствовали, так сказать, "материю": мотивы, сюжеты; что же касается художественной идеи, то в поэме Ренессанса она совершенно нова, а потому и те литературные приемы, которые, казалось бы, сближают ее с предшественниками, на самом деле выполняют в ней совсем иную художественную функцию. В античной, как и в средневековой поэме, стихи — условность, коренящаяся в том, что первоначально поэмы "сказывались" или пелись. Внимание слушателя — или читателя — направлено во всяком случае на содержание, а не на форму. В средневековой поэме — *chanson de geste* — строжайшая концентрация содержания, крайняя, доходящая до схематичности простота фабулы. Нет "главных" и "побочных" эпизодов и лиц; все одинаково важно и необходимо, и действие развивается, подчиняясь внутренней, пусть и своеобразной, логике. Автор и

87

слушатели верят в то, что составляет предмет повествования. Для людей греческого и германо-романского средневековья все то, о чем повествуется, есть подлинная реальность; для Вергилия предмет повествования обладает реальностью мифической: Эней, Дидона, Турн, Лавиния — символы некоторых высших и вечных реальностей. Но "хорошее общество", для которого писался "Orlando furioso", очевидно, не верило в фей и волшебников, в заколдованные леса и в превращения. В поэме Ренессанса, в сущности, нет никакого содержания — в том смысле, что нет единства действия, нет внутренней логики, которой подчиняется ход повествования. Ариосто подчеркивает это:

Sovvienmi che cantar io vi dovea (Gia lo promisi, e poi m'usci di mente) D'una sospizion che tatto avea La bella donna di Ruggier dolente... Dovea cantarne, ed altro incominciai...

D'una cosa in un'altra in modo entrai, Che mal di Bradamante mi sovvenne

(Orl. fur. XXXII, 1, 2)¹⁰

Эта поэма совершенно бессвязна — п в этом отношении она сближается со средневековым "roman". Совсем как средневековые сказители, Panfilo в "L'Innamoramento di Ruggieretto" переходит от сюжета к сюжету, говоря: Теперь прекратим рассказ о... и вернемся к...^a. Но средневековый "роман" п не был единым произведением. Это был ряд "историй", "авантюры", объединявшихся

^a Например: "Lasciamo ch'egli vada a mal viaggio. .. Hora torniamo un poco a Dorantino" (с. 100 венецианского издания 1555 г.) и т. п.

88

только тем, что они принадлежали одному автору, были записаны в одной рукописи и выдавались за рассказ, ведущийся от одного и того же лица. Напротив, поэма Ренессанса обладает художественным единством, укорененным в ее стихотворном строении. Ее существеннейшей чертой, определяющей собой все остальные, мотивирующей бессвязность ее содержания, осмысливающей и оправдывающей последнюю, является то, что она написана "in ottava rima". Не случайно октава, перенесенная из *sacre rappresentazioni* в поэму, вытеснила дан-товскую терцину. Терцина была необходимостью с точки зрения философского замысла "Комедии", была одним из элементов аллегории, поскольку она связывалась с общим принципом членения поэмы и поскольку, цепляясь, так сказать, одна за другую своими рифмами, терцины образуют вместе сплошное целое, являясь ступенями одной лестницы, ведущей из *selva oscura* Заблуждения и Греха к источнику светов; но она не была необходимостью художественной. Иное дело октава. Каждая строфа *in ottava rima* есть в стихотворном отношении законченное, самодовлеющее целое. Ее законченность, ее внутреннее единство несравненно полнее, безусловнее, нежели единство четырех- или двустушия. С точки зрения принципа, лежащего в основе ее структуры, октава — то же самое, что сонет: подобно сонету, она — словесно-музыкальный индивидуум. Ее отличие от сонета лишь в том, что в сонете своеобразная диалектика музыкального развития сложнее и полнее, так что в схему сонета легко вмещается определенное и законченное в себе "содержание", и сонет всегда является поэмой отдельным стихотворением, тогда как октава — все же только строфа, подобно четверостишию. Но четверостишие с точки зрения своей музыкальной

89

структуры столь примитивно, что от стихотворения, разделенного на строфы-четверостишия, мы ожидаем прежде всего единства мысли и настроения: музыкальное его единство определяется

единством смысловым. Октава, будучи в музыкальном отношении законченным, самодовлеющим целым и в то же время будучи чересчур коротка, чтобы вместить в себя целое стихотворение, являясь в этом смысле не более как строфой, частью целого, не только допускает, но прямо-таки требует вполне свободного, прихотливого до бессвязности развития "содержания". Внутренняя, эстетическая мотивированность стихотворения, расчлененного на октавы, состоит в том, что "содержание" служит предлогом для накопления октав, ибо здесь нельзя остановиться: октава не требует для себя никакого музыкального восполнения и именно потому нет никаких оснований ограничиться определенным числом октав; искусство стихотворца состоит как раз в том, что он ухитряется писать октаву за октавой, однако не повторяясь, а извлекая из *ottava rima* одну за другой все таящиеся в ней музыкальные возможности. Стихотворец здесь уподобляется Богу-художнику Возрождения, который неустанно и никогда не повторяясь вызывает к жизни все новые и новые индивидуумы и до бесконечности разнообразит формы, воспроизводящие все одну и ту же первоформу^a.

^a Безошибочное художественное чутье Пушкина сказалось в том, что, "принявшись за октаву", он избрал в "Домике в Коломне" содержание, допускающее возможность то и дело отходить от него, а "Октябрь уж наступил" — другой свой *chef d'oeuvre* "in ottava rima", оставил незаконченным, собственно же, так сказать, продолжающимся в бесконечность, что и выражено символически последними словами: "Плывем... Куда ж нам плыть. ...".

90

Эта, так сказать, потенциальная бесконечность поэмы *in ottava rima* нашла себе характерное символическое выражение в обычном приеме у Ариосто и других — обрывать каждую "песнь" словами, что автору или слушателям пора отдохнуть, ибо другого основания для расчленения поэмы на песни здесь нет и не может быть; нет никаких внутренних оснований и для окончания поэмы, кроме того что надо же когда-нибудь досказать главный эпизод до конца. Мастера "*ottava rima*" разработали до предельного совершенства прием, позволяющий бесконечно разнообразить строфы в ритмическом и в звуковом отношениях, — прием, состоящий в том, что одно и то же слово вводится в одной и той же строфе или даже строчке в различные контексты, отчего оно звучит по-разному^a, или же в том, что два или более слов повторяются, будучи различно размещены^b. Для того, чтобы перечислить все разновидности этого приема, пришлось бы процитировать чуть ли не целиком "Неистового Роланда" и "Освобожденный Иерусалим"^c, ибо он повторяется постоянно, и притом почти всегда так, что с точки зрения "смысла" эти повторения совершенно излишни. То, что в поэме *in ottava rima* развивается, раскрывается, это не фабула, не сюжет, которого в сущности и нет — до такой степени он загроможден побочными эпизодами^{*1}, — а сама октава; назначение поэмы — исчерпать в максимальной степени

^a Например: *Le spade omai tremar, tremar gli scudi, Tremar veggio l'insegne in quella parte...* (Ger. lib. XX, 16); *Mia donna è donna, ed ogni donna è molle* (Orl. fur. XLIII, 6).

^b Например: *Invece avea di quello un lupo spinto; Spinto avea un lupo ove si passa il fiume* (Orl. VII, 3).

^c У Полициано¹¹ он еще сравнительно редок.

^d Ариосто прямо говорит, что в "Роланде" речь идет об отдельных событиях и лицах: *Le donne, i cavalier, l'arme, gli amore, Le cortesie, l'audaci imprese io canto.* ... (I, 1).

91

ее возможности, попутно развлекая читателя "поэтическими" описаниями, интересными эпизодами, трогательными сценами. Между тем как Верни¹² в своей переделке "*Orlando Innamorato*" и Пульчи¹³ в "*Morgante Maggiore*", быть может, и без желания пародировать рыцарский роман, обращают его в шутку, Тассо делает вид, что относится к своим героям вполне серьезно. Гораздо тоньше, и в большем согласии с художественной идеей поэмы, поступает Ариосто. Его рыцари, прекрасные дамы, феи, добрые и злые волшебники — фигурки из кукольного театра; но время от времени они у него словно оживают, и читатель переживает иллюзию действительности. Но именно эта игра с жизнью лишь заставляет ярче выступать внежизненность поэмы в целом. В "Стансах" Полициано фабула отсутствует и в прямом смысле: только ряд очаровательных картин, внушивших, как известно, Боттичелли его "*La Primavera*" и "*La Nascita di Vene-re*"¹⁴. Как призрачный, болезненно-нежный, словно готовый вот-вот распасться, расплыться, подобно облаку, мир Полициано напоминает нам о Боттичелли, так столь же далекий от жизни, но неизмеримо более четкий, пластичный, пленяющий строгостью и чистотой линий, стройностью богато расчлененной архитектоники мир Ариосто и Тассо роднится в нашем представлении с ватиканскими фресками Рафаэля. В живописи и в поэзии "*in ottava rima*" нашла свое наиболее отчетливое воплощение греза Ренессанса о "прекрасном мире", мире чистых форм, бесконечно разнообразных, но гармонически объединенных в общей идее индивидуумов, мире, где нет лишений, нет борьбы, нет конфликтов, а только контрасты, где свет требует тени, а тень

требует света^a, мире, которому мы со-

^a **Che dolce piu, che piu giocondo stato
Saria di quel d'un amoroso core?**

причащаемся творческим созерцанием, исключаяем всякое страдание, всякую трагедию^a, — мире, противостоящем миру эмпирической реальности. Этой интуицией Ренессанса объясняется, почему эпоха, давшая такие изумительные образцы портретной живописи (Рафаэль, Тициан), до такой степени углубившая проблему индивидуальности, дала так мало в области драмы и, несмотря на пример Боккаччо, — в сущности ничего в области психологического романа или рассказа. Человек Ренессанса проявляет свою *virtu* исключительно в усилиях преодолеть сопротивление косной, "мертвой" материи — будь ли то мрамор, шлифуемый скульптором, либо "народ", управляемый "князем". В сущности, в своем демоническом мнимом всемогуществе этот человек одинок и потому недостаточен, недоволен; это скорее "идея" человека, нежели **Che viver piu felice e beato Che ritrovarsi in servitu d'Amore? Se non fosse l'uom sempre stimolato Da quel sospetto rio, da quel timore Da quel martir, da quella frenesia Da quella rabbia, detta gelosia. Pero ch 'ogni altro amaro che si pone Tra questa soavissima dolcezza E un aumento, una perfezione, Ed e un condurre amore a piu finezza...** (Orl. fur. XXXI, 1-2)¹⁸

^a Элемент подлинно трагического в "трагедиях" Ренессанса отсутствует: трагическое здесь подменено "ужасным". Характерно, что тема любви дала в эпоху Ренессанса начало особому виду театрального искусства — "dramma pastorale", где "идеальные" люди — пастушки, звероловы, играют в любовь; тогда как в комедии любовь была только элементом "интриги", а в трагедии ей отводилось второстепенное место. И это в эпоху, когда Любовь была центральным понятием всей философии!

93

конкретный человек. Его абсолютная свобода в известном отношении оказывается призрачной, ибо он осуществляет ее в призрачном мире. Действующий в этом мире человек не становится, не эволюционирует. Ренессанс, подводящий все вещи под категорию становления, исключает из нее человека.

V. "IL CORTEGIANO" И "IL PEDANTE"

Каждая культура таит в себе внутреннее противоречие. Культура есть творчество, то есть свободное самораскрытие личности и вместе с тем преследование известной идеальной цели. Отсюда борьба между личным началом и началом коллективности, тем, что признается истинным, должным, общеобязательным. Эта борьба принимает различные формы в зависимости от строения культуры, от того, как понимается отношение высших культурных ценностей к повседневности, к быту, к "реальной" жизни, к исторической эмпирии. Чем глубже уходит культура своими корнями в жизнь, тем больше она вынуждена считаться с ее требованиями, чем крепче она поэтому связана с традицией, с отстоявшимся жизненным укладом, тем эта борьба напряженнее, трагичнее, тем более присущ ей этический пафос. Культура Возрождения была по преимуществу культурой двора, "салона", "академии"; культурой интеллигенции, чуждой общей жизни, замкнувшейся в своего рода "светский монастырь", идеальным образом которого было "Телем-ское аббатство" Рабле. Отсюда ее наметившийся с Петрарки все больший и больший уклон в отвлеченный эстетизм и обусловленное этим своеобразие проявления присущего всякой культуре внутреннего противоречия. В Италии Ренессанса это противоречие сказалось как противоречие между свободой художественного творчества и требованиями

сообразования с тем, что считалось идеалом Красоты, художественной *Нормой*, каковой, начиная с первых гуманистов, создавших легенду о средневековье как времени, когда "искусства и науки спали смертным сном", признавалась та, которая была осуществлена в памятниках пластического искусства и художественного слова, завещанных классической древностью. Эта двойственность эстетики Ренессанса нашла свое самое упрощенное выражение в канонизованном Вазари представлении об истории искусства в новое время. Именно потому, что Вазари был менее всего мыслителем, что он не углублялся в проблему, что, собственно говоря, для него никакой проблемы здесь не было, а также потому, что его "Vite" подводят итог всему тому, что в его время знали и думали о новом искусстве, они представляют особый интерес как культурно-исторический памятник, как документ, вскрывающий самосознание эпохи. "Когда, — говорит он в предисловии ко II книге, — я взялся писать жития, моим намерением не было ограничиться сообщением сведений о художниках и составлением списка их произведений. Но, следуя писателям, оценивающим людей и события, я старался сказать о том, что эти мастера сделали, и дать мотивированную оценку их произведений, отличая лучшее от хорошего и превосходнейшее от лучшего, а также я уделял внимание приемам, стилям, манерам, изобретательности (*i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie*) живописцев и скульпторов; я старался, насколько мог, познакомить с причинами и с развитием (*le cause e i radici*) художественных направлений и с тем, как в различные времена и в лице различных художников совершенствовались или приходили в упадок искус-

ства. Высшей точкой развития искусств он считает

95

свое время, связывая расцвет искусства с именами Рафаэля и Микеланджело, время, когда было достигнуто то "истинное совершенство (*quel vero buo*-по), которое делает столь славным нынешний век, превзошедший древность" (*superato il secolo antico*; предисловие к III книге). Вазари не выполнил своего намерения. Он рассказывает о жизни художников, передает анекдоты о них, перечисляет их произведения, одни восхваляет, другие порицает; но он не дает анализа стилей и манер, не индивидуализирует художников. Это оттого, что ко всем он прилагает общие и расплывчатые критерии: степень художественного совершенства определяется, согласно Вазари, большим или меньшим "подражанием" художника "истине" (*il vero*), то есть реальности, а также большим или меньшим сообразованием с античным канонам красоты. Можно подумать, что критерии Вазари друг другу противоречат. Но для Вазари противоречия здесь не было. В свою формулу "*imitare il vero*" Вазари не вкладывал никакого сколько-нибудь углубленного содержания. Любопытно сопоставить взгляды Вазари с отзывами Леонардо об итальянских живописцах. И Леонардо считал, что возрождение искусства началось с Джотто, который перестал следовать шаблонам и стал изучать природу и рисовать с натуры. Но затем развитие приостановилось. Художники, за исключением Мазаччо, копировали друг друга. Неважно, что Леонардо в данном случае неправ. Важно его требование само по себе: художник должен быть самостоятелен в своем творчестве. "Подражать природе" значило для Леонардо исследовать ее формы и, следуя ей, самому творить новые формы, в них раскрывая свою духовную индивидуальность. Вазари уже был знаком с записными книжками Леонардо. Если он ничего в них не по-

96

нял, то не потому только, что он не был мыслителем, но также и потому, что его время (хотя Вазари отделен от Леонардо промежутком всего в четверть века) было уже временем академизма, временем остановки могучего и разнообразного художественного движения эпохи Ренессанса. Изобразительное искусство словно исчерпало свои возможности.

Было бы упрощением сводить в данном случае все к общему закону, которому подчиняется развитие в каждой отдельной сфере человеческой деятельности. Каждой из этих сфер свойственна тенденция обособиться, приобрести самостоятельность, выработать собственную структуру, — а это неразлучно с опасностью укрепления присущей данной сфере традиции до такой степени, что она начинает парализовать свободу индивидуального творчества. Но в истории искусства итальянского Ренессанса борьбу между теми началами, которые современники понимали как "подражание действительности" и следование античным образцам, можно подметить с ранней поры. Двойственность тенденции определялась двойственностью самого понятия "Прекрасного" как цели художнической деятельности: художественное произведение прекрасно, во-первых, если оно соответствует художественной идее, во-вторых, если оно изображает прекрасный сам по себе предмет. Искусство Ренессанса не было "чистым" искусством в той степени и в том смысле, как современное. В идеале оно служило Богу. Творец не во всех вещах одинаково обнаружил себя. Самый "высокий", самый достойный изображения объект — Человек, и прежде всего телесно прекрасный человек, ибо его телесная красота является образом красоты духовной. Леонардо критиковал художников, которые

97

гонятся за изображением прекрасных внешне объектов, но своей точки зрения он не выдержал до конца. Его учение о том, что художник выдает свои телесные или душевные недостатки, бессознательно воспроизводя их в своих картинах, является косвенным признанием того, что все же достоинство картины определяется не только степенью совершенства ее исполнения, но также степенью совершенства предмета, изображенного на ней. Существует канон идеальной красоты, отвечающей божественной идее прекрасного — "божественная пропорция" — и художник может и должен стремиться к постижению ее и к ее воплощению. И существует надежный критерий прекрасного, поскольку пропорциональность частей, соответствие пропорций "божественной пропорции" может быть проверено математически и имеет числовое выражение. Считалось, что этот канон был найден древними. Средневековое искусство соблюдало его. Если оно казалось людям Ренессанса "диким" и "грубым", то причиной тому была его строгость, отвлеченность, монотонность. Одной из задач искусства Ренессанса было соблюсти канон прекрасного так, чтобы при этом не пострадали реалистичность и жизненность изображения.

Это-то и создавало затруднения, бывшие источником противоречий, в которых запутался уже Л. Б. Альберти. В своем трактате "О ваянии" Альберти проводит различие между индивидуализирующим и обобщающим искусством. "У ваятелей, — говорит он^a, — прием подражания (при-

роде) определяется двумя точками зрения. Первая

^a Цитаты из Альберти приведены в переводе Е. Ю. Григорович по кн.: *Г. Аллеи. Ренессанс в Италии*. М., 1916. 98

заключается в том, чтобы всякое изображение, когда оно закончено, весьма походило на живое существо, например, на человека. При этом неважно здесь, будет ли это изображение похоже на Сократа, или на Платона, или еще на кого-нибудь; вполне достаточно, по воззрениям этих ваятелей, если они в своем произведении достигли сходства с человеком вообще, даже с самым неизвестным. Иного направления держатся те, которые стараются воспроизвести и изобразить не только человека вообще, но черты лица и все телосложение того или другого человека, например Цезаря или Катона, со всем своеобразием их внешности и манеры держать себя". Здесь он как будто признает равноправие обеих точек зрения и равноценность обеих категорий искусства. В трактате "Об архитектуре" он, как и Леонардо, развивает взгляд на "подражание природе" как на методологический принцип: "Из природы вещей древние знали, что все, о чем я говорил выше (о согласовании частей целого), действительно таково. Это привело их к убеждению, что необходимо стараться подражать природе, лучшей художнице всех форм, и с этой целью они... собирали законы, которыми они пользовались при создании вещей..." Но в другом месте (трактат "О живописи") он уже сбивается в эстетизм: "...недостаточно ему (живописцу) сделать все части похожими, но еще важнее придать им красоту, ибо в живописи красота не только желательна, но и обязательна. Древний живописец Де-метрий не приобрел широкой славы только потому, что обращал внимание гораздо больше на *близость к природе*, чем на *красоту передачи*". И далее он старается примирить оба требования: "Все, что мы пишем, мы будем всегда заимствовать у природы и всегда избирать красивейшее", — и приводит пример Зевксиса¹, который, зная, что "нельзя в одном единственном теле найти все красоты, коих он искал", составил свою красавицу из пятерых натурщиц. Позже эта двойная задача представляется в несколько ином виде: художественное произведение должно одновременно обладать и "красотой", и разнообразием, выразительностью, патетичностью, радовать глаз и вместе трогать, умилять, волновать. Вазари считал, что Микелан-джело в этом отношении достиг пределов возможного, что дальше идти некуда и нельзя. Это убеждение знаменует собой начало конца могучего, но внутренне противоречивого художественного движения, предвещает неизбежное наступление периода эпигонства, академизма.

Борьба двух противоположных тенденций, двух начал — нормы^a и свободы творчества, велась особенно оживленно на почве литературы — в виде борьбы между латинистами и сторонниками "vulgarе", между пуристами этого последнего языка и литераторами, стоявшими на точке зрения его свободного развития. Эти споры нашли свое отражение в ряде теоретических трактатов. Латинистов смущало незнатное происхождение vulgarе. Ведь это "простонародный", следовательно, *испорченный* латинский язык. С их точки зрения, существует изначала данная *норма* языка, воплощенная у классических авторов. Всякое отклонение от нее — порча, результат невежества. Ответ латинистам дан у Бенедетто Варки, всецело в духе общего

^a Этот термин уже тогда был в ходу. Кастильоне, говоря о совершенстве мадонны Елизаветы Гонзага, замечает: "E così nei circostanti imprimendosi, pareva che tutti alia qualita e forma di lei temperasse; onde ciascuno questo stile imitare si sforzava, pigliando quasi una norma di bei costumi dalla presenza d'un tanta e così virtuosa signora" (II Cort. I, § 4). 100

мировоззрения Ренессанса, его понимания жизни как вечного обновления. Vulgarе — испорченная латынь? Значит, его нельзя считать самостоятельным языком — *lingua da se*? "Но вы должны знать, что порча одной вещи, как учит Аристотель, есть рождение другой, а рождение есть не что иное, как переход от небытия к бытию; порча же, напротив, переход от бытия к небытию. Значит, раз латинский язык испортился, он перестал существовать, и так как нет порчи чего-либо без зарождения чего-либо другого, то простонародный язык и получил жизнь...

Существенные изменения имеют своим следствием не то, что вещи меняются, а то, что на смену одним вещам возникают другие" — *le mutazione e differenze sostanziali fanno le cose non diverse o alterate, ma altre. ...*^a. Леон Бат-тиста Альберти в своем "Домострое" пытается защитить право итальянского языка на благородство, отрицая самое понятие "простонародного" языка. Не было двух латинских языков — литературного и "vulgaris". Мнение, будто великие латинские писатели писали на языке, непонятном рядовому римлянину, а priori недопустимо. Сейчас надо писать на тосканском языке, понятном всякому итальянцу. Тосканский язык в нынешней Италии — то же самое, что язык Цицерона и Вергилия в их время^b. Приблизительно на той же точке зрения стоит и Пьетро Бембо в своем диалоге "О народном языке"^c. Для нас "la vulgar lingua" мало того что близкий язык — это наш собственный, родной

* *Benedetto Varchi*. Ercolano (1-е издание 1570 г.). Opere. Trieste, 1858, II, 77. ^b *L. B. Alberti*. Il Governo della famiglia. Opere volgari. Firenze, 1843-1849, II, 219 ел. ^c Prose di Messer Pietro Bembo nelle quali si ragiona delle lingue. Venetiae, 1525.

101

язык, а латинский — чужой. И у римлян было два языка: один собственный, природный, другой чужой, а именно греческий. Итальянский язык, с этой точки зрения, так относится к латинскому, как латинский — к греческому. Этим, однако, вопрос не исчерпывается. "Vulgare" и сам не есть что-либо вполне однородное. Язык Полициано уже не тот же самый язык, что и язык Данте. Один из участников диалога, Джулиано Медичи ("Il Magnifico") стоит на точке зрения свободы языка. Решающий довод для него — сам факт постоянных перемен в языке. Данте уже отклоняется от своих предшественников. Язык Боккаччо и Петрарки иной, чем язык Данте. Они писали на том языке, на котором говорили в их время во Флоренции. И нам подобает писать на том языке, на каком говорят в наш век, а не на том, на каком писали Петрарка и Боккаччо. Мы пишем для живых, а не для покойников. Карло Бембо (брат автора) так возражает Джулиано: понятие "мертвого языка" требует разъяснения. Можно ли назвать "мертвым" язык, который живет в бессмертных произведениях? Цицерон и Вергилий писали на языке, на котором говорили их современники. Последние умерли давно, но произведения Цицерона и Вергилия живут вечно. Джулиано хочет, чтобы литературный язык соотносился с переменами в бытовом языке. Но тогда где критерий для различия "говора" и "языка"? Тогда и жаргон римской курии — язык? Джулиано так выходит из затруднения: это не язык, потому что на нем, правда, говорят, но еще никто не писал. Но Карло Бембо этим не удовлетворяется. По Джулиано все же выходит, что любой говор может превратиться в язык и что, собственно, писатели должны пассивно подчинять свою речь бытовому языку. Но классические писатели так никогда не

102

поступали. Вергилий писал не на уличной латыни. Писатель должен заботиться о том, чтобы понравиться не только своим современникам, но также — и в особенности — потомству. Творящему свойственно заботиться о прочной и долгой славе. Мы не знаем, не можем знать, что станет спустя несколько столетий с бытовым итальянским языком. Поэтому, если мы пишем, имея в виду потомство, нам одно остается: писать так, чтобы, какие бы перемены в языке ни произошли, наши произведения не переставали нравиться. Так именно и писали греки и римляне. Обратный пример представляет Данте. Он взялся за слишком обширную материю; он хотел явить себя в своей поэме авторитетом решительно во всем — и в семи искусствах, и в философии, и в богословии — и от этого пострадала поэзия. Критерий Бембо чисто филологический: Данте не хватало изящных итальянских речений для всех затронутых им материй, и он прибегает то к латинским, то к грубо звучащим итальянским (*Dialogo della volgare lingua, passim*).

Решительную борьбу против общеобязательных эстетических и филологических норм и канонов ведет Кастильоне устами одного из участников диалога "Б Cortegiano", Лодовико ди Каносса. Общие критерии ни в каком искусстве просто невозможны. Самые несхожие вещи могут нам одинаково нравиться. Леонардо да Винчи, Рафаэль, Ми-келанджело, Мантиня, Джоржо да Кастельфран-ко² — равно превосходнейшие живописцы; однако между ними нет ничего общего: каждый совершенен в своем собственном стиле. Как при оценке картины, так и при оценке литературного произведения надо исходить из целого, а не из частей. Нет общих "красот", которые могли бы быть использованы кем угодно и в каком угодно случае. Кастильоне развивает свою мысль, переиначивая теорию

103

творческого подражания у Петрарки. "Многие говорят о слоге, о ритме речи (*de' numeri*) и о подражании; но они не в состоянии разъяснить, ни что такое слог (*che cosa sia stile*) или ритм, ни в чем состоит подражание: почему, например, места, заимствованные Вергилием у Гомера или у кого-нибудь другого, до такой степени на своем месте у него, что кажутся скорее плодом вдохновения, нежели подражания". Вергилий сроднился с Гомером, и потому подражание последнему не сковывало его индивидуальности. "Я думаю, что если у человека нет духовной близости (*convenienza*) с каким-либо автором, не следует ему силиться подражать последнему: его собственная творческая способность будет этим стеснена, сбита с пути, по которому она могла бы

двигать его вперед". На такой же точке зрения следует стоять и в вопросе о языке. Нельзя определить вообще, какие речения изящны, какие грубы, какие слова годятся, какие нет. Отделять слова от мыслей все равно, что отделять тело от души. Назначение языка — выражать ясно мысли. Кто здраво мыслит, найдет нужные слова и обороты, не считаясь ни с какими правилами. "Разве вы не знаете, что обороты, которые придают речи такое изящество и блеск, все суть не что иное, как нарушения грамматических правил, принятые и закрепленные обычаем..." Касти-льоне высмеивает тосканский пуризм, только тормозящий развитие общетальянского языка. Общегреческий язык развился из ряда диалектов. В латинском немало провинциализмов (Ливиева "ра-тавинита") и даже варваризмов — сколь многие из авторов были варварами! "Но мы много строже древних"^а навязываем себе какие-то новые законы,

^а Аргументация итальянских сторонников свободы языка представляет собой развитие мыслей латинских теоретиков

никому не нужные, и имея перед собой давно проложенный путь, пробуем брести окольными тропами". У древних надо учиться, но как раз не тому, чему желают учиться у них педанты, для которых латинский язык, кажется, тем и дорог, что он мертвый, и которые хотели бы, по образцу его, умертвить и родной. Но этот язык не всегда был мертвым. Для римлян он был живой язык. И если учиться у древних, то надо отнестись к латинскому языку так, как сами они к нему относились, как к живому, а не к мертвому. Другими словами, надо научиться у древних относиться к нашему нынешнему языку так, как они — к своему. Говорить по-древнему — значит не что иное, как усвоить себе способ обращения с языком у древних. Было бы глупо желать говорить на языке, на котором говорили когда-то, а не на том, на каком говорят теперь ("Портегияно", книга I, 29-40).

Близко подходит к Кастильоне Спероне Сперони³ в своем диалоге о языке^а. Главные собеседники — "Портегияно" и педант Лацаро. Педант — сторонник латыни. Латинский язык "изящнее" итальянского. Придворный спорит с ним. Нет "красот" языка самих по себе. Если мессер Лацаро с тем не согласен, то пусть он объяснит, почему у Петрарки одни сонеты лучше, другие хуже, ведь писаны они на одном и том же языке? С тех пор как варвары наводнили Италию, люди говорят на "volgare". Было бы лучше, если бы сохранился латинский язык? "Я этого не отрицаю, — говорит титов: Квинтилиана, Цицерона, Горация. У Кастильоне нередко даже дословные заимствования у них — они отмечены в примечаниях М. Scherillo в его издании "Портегияно", Milano, 1928.

^а Переизд. у P. L. Villey: Les Sources italiennes de la "Def-fense" de Ioachim du Bellay. Paris, 1908.

105

придворный, — но еще лучше было бы, если бы не было варваров, если бы сохранилась империя. Но раз этого нет, что же делать? Умереть с горя? Онеметь и молчать, ожидая, пока не вернутся Цицерон и Вергилий? Латинский язык умер, и вам его не воскресить. Это уже пытались сделать — и что же вышло? Достаточно сравнить латинские писания Петрарки и Боккаччо с итальянскими. Нет ничего хуже первых, нет ничего лучше вторых. Самые искусные нынешние латинисты не умеют ничего другого, как подбирать у античных авторов — у кого имя, у кого глагол, у кого наречие". Педант Лацаро находит, что без латыни невозможно быть человеком в полном смысле слова. На рынке, в деревне, в доме, с простонародьем, с мужиками, с прислугой говори на подлом языке; но в школе, среди ученых, где мы можем и должны быть людьми, разговор должен вестись на человеческом, то есть латинском языке (sia humano cioè latino il ragionamen-to). Придворный доказывает, что дело не в формах языка, а в мысли. "Когда, — говорит он, — я читаю иную новеллу нашего Боккаччо, я чувствую, что совершенно меняюсь. Особенно, когда читаю о Рустике, об Алибек, Алатизли, Перонелле, — они до такой степени захватывают читателя, что заставляют его чувствовать и переживать то, что переживали герои этих новелл. А ведь "Декамерон" написан по-итальянски. Значит, не в языке, а в содержании суть дела. Оно одно способно воздействовать на читателя, сделать его другим человеком. Равным образом, придворный Сперони отстаивает свободу итальянского языка. Учиться ему надо не в школах, не у грамматиков, а вращаясь среди образованных людей, при дворах, — играя и смеясь.

Исход известен. В пластическом искусстве и в литературе Италии с конца XVI и в течение всего

106

XVII века господствует академизм, иссякает творческая самобытность, наступает "вырождение возрождения". В шуточном предисловии к "La strega" Грацини⁴ (одного из остроумнейших комедиографов и новеллистов на закате Ренессанса), написанном в форме диалога между "Прологом" и "Аргументом" (1566 год), разбирается вопрос об упадке литературы. "Отчего это?" — спрашивает "Pro-logo". "Оттого, — отвечает "Argomento", — что итальянская, тосканская, простонародная или как бы она ни называлась поэзия попала в руки педантов". Но это было лишь

одной стороной сложного культурно-исторического процесса. Наряду с "вырождением возрождения" в Италии, равно как и в других странах, более или менее затронутых влияниями итальянского Возрождения, — и в этих странах в большей степени, чем в Италии, определенное, отчетливее совершается другой процесс, процесс его перерождения. Но начало этого процесса надо искать все же в Италии.

VI. МАКИАВЕЛЛИ

Недавно в замечательной книге "Das Herbst des Mittelalters" (нем. пер. 1924) I. Huizinga² развил тезис, что необыкновенный расцвет искусства в Северной Франции XV века не был все же тем, что принято именовать "Возрождением". Увлечение искусством здесь автор объясняет свойственным средневековью, с его пессимистическим отношением к эмпирическому миру, стремлением уйти от жизни или создать себе иную, "красивую жизнь". Если это так, то где грань между средневековьем и Возрождением? Ведь уход от жизни в мир искусства — это-то и составляет, как мы видели, одну

107

из черт Ренессанса. И затем — что такое средневековый "пессимизм"? Автор, по-видимому, не преодолел устарелого и основанного на произвольном и тенденциозном подборе материалов взгляда на средневековье как время отрицательного отношения к действительности, время, когда этот мир представлялся юдолью скорби и плача, время господства аскетизма, причем само понятие *аскетизм* мыслится упрощенно. Много ближе к действительности был Христиансен, назвавший в своей "Философии искусства" средневековье "веселым". Между тем у самого же Huizinga есть немало отдельных наблюдений, которые проливают достаточно света на истинное соотношение между "средневековьем" и "Возрождением" и которые и заставили его говорить об "осени средневековья". В частности, превосходно прослежено у него убывание символизма, разложение символического мирозерцания (ср. также Em. Male, "L'Art religieux en France", III), наступление эры "самодовлеющего" искусства. В этом все и дело. Нельзя противопоставлять средневековому "мироотрицанию" возрожденческое "мироутверждение", ибо и средневековье не "отрицало" мира эмпирического бытия и Возрождение не утверждало, что этот мир — единственный "реальный мир". Чистое "мироотрицание" и чистое "мироутверждение" одинаково несовместимы с самим понятием культуры, которая вообще мыслима только при условии, что эмпирическая действительность одновременно как-то и "утверждается" и "отрицается", то есть что ей противопоставляется какой-то другой, идеальный мир, являющийся вместе с тем прообразом эмпирически данного мира. Различие же культурных периодов заключается в том, как в каждый из них мыслится отношение этих двух миров друг к другу, — чем, в частности, определяется и функция

108

искусства в каждом периоде. Для историка культуры только это важно. Huizinga, кончающий свою книгу указанием на то, что "Ренессанс" и "позднее средневековье" отличаются друг от друга художественными стилями, явно подменяет свою первую задачу — историка культуры — другой — историка искусства. К тому же и средние века и эпоха Возрождения пережили смены нескольких художественных стилей. Классическая форма, которую Huizinga считает "новой", характерной для Ренессанса, разрабатывалась и средневековьем. Но, повторяю, функция, выполнявшаяся тогда искусством, была совершенно иной. Миру эмпирического бытия, бытия частных, "случайных" вещей, мысль средневековья противопоставляла мир чистых понятий. Эмпирические вещи были лишь *элементами* этих понятий и *символами*, указующими на них, то есть сами по себе как бы ничем. Отсюда теория искусства, развиваемая еще первыми теоретиками Возрождения, согласно которой искусство в *живых* образах открывает истину. Ренессанс противопоставил миру эмпирического бытия мир не отвлеченных понятий, доступных только чистому разуму, освободившемуся от засоряющих сознание чувственных впечатлений, но мир чистых форм, которые в эмпирических вещах осуществляются лишь частично и несовершенно и которые получают свое полное воплощение в свободном творчестве художника, следующего своей интуиции. "Открытие человека" с этой точки зрения означает усмотрение значения его творческой способности как органа познания мира. В этом осознании назначения человека как художника, как творца форм, в этой новой философии искусства, а вовсе не в возникновении нового стиля в искусстве, нового идеала красоты и заключается с культурно-исторической точки зрения

109

то новое, чем "Возрождение" отличается от исходящего средневековья. "Открытие человека", понимание сущности человека как творческой силы должно было повлечь за собой и "открытие мира" как *системы сил*. Однако это новое "открытие" совершается сперва в плане не

натурфилософских, а историко-философских спекуляций. Философия природы носила в эпоху Возрождения характер по преимуществу эстетический. В мироздании выдвигалась на первое место не столько его закономерность, сколько художественная стройность и законченность. Совершенство космоса — создания Бо-жия — заключается прежде всего в его красоте. Он прекрасен, как художественное произведение, то есть поскольку все его части обусловлены общим художественным замыслом, эстетически необходимы. Бог — совершеннейший художник. Его воля не ограничена ничем — ведь мир Он создал "из ничего". В мире Он выразил себя всецело. Поэтому в мире нет ничего случайного, ничего, что могло бы и не быть, а значит, нет и ничего лишнего, нет повторений. Все вещи единственны, неповторимы. Поскольку все в мире вытекает из одной идеи, подчинено одному замыслу, каждый "микрокосм" есть единственная в своем роде необходимость. Каждый мыслящий человек, каждый художник с необходимостью делает свое дело. Это его дело состоит в том, что он творит из предлежащего ему материала свой собственный мир; в нем, подчиняясь своей природе, своей "virtu", выражая себя. Но именно постольку, поскольку этот творимый им мир есть его собственный мир, поскольку он преобразует материю, подчиняя ее *своей* форме, он уподобляется Богу, и в этом смысле он свободен. Так в этой плоскости примиряются идея свободы и идея необходимости. Иной вид принимает про-
110

блема их взаимоотношений там, где личность является агентом в том же мире, к которому она принадлежит. Такова область *исторической жизни*. Человек как политический и общественный деятель не в состоянии, подобно "созерцателю", философу, поэту, живописцу, отвлечься от действительного мира, создавая свой. Он воздействует на мир, его самого породивший. Но в таком случае что же он такое? Слепое орудие необходимости, то есть с его собственной точки зрения — случая, или же свободный деятель? И если признать, что и в этой области деятель проявляет свою *virtu*, то есть свою свободу, то как сочетать ее с необходимостью? Такова центральная проблема Макиавелли¹. Обращение к новому материалу сразу меняет ориентировку мысли и выдвигает новую проблематику.

Макиавелли был великим поклонником Фичино. Но Фичино прежде всего религиозный философ. Для Макиавелли, как и для Леонардо, Бог — величина столь отдаленная, что она как-то ускользает от его внимания. Оба они погружены в мир форм и феноменов: природы — один, общественной жизни — другой. Оба они стараются проникнуть взором и мыслью дальше непосредственно данного. Но то, что они ищут за этим — не Бог, не источник управляющих жизнью сил или идей-форм, а сами эти силы или эти идеи-формы. Механистические представления играют у Макиавелли не меньшую роль, чем у Леонардо. Общество — система противоборствующих сил, *двух* сил: знати и "народа". Как и все вещи на земле, эти величины находятся в постоянном движении и постоянно сталкиваются одна с другой. Сколько-нибудь прочное

¹ Специальное ее исследование — *Ed. Mayer. Machiavel-li's Geschichtsauffassung und sein Begriff virtu. Munchen, 1912*, страдает поверхностностью. Автор пересказывает Макиавелли, но не вскрывает сущности его мысли.
111

равновесие между ними невозможно, ибо каждая сила стремится проявить себя в максимальной степени и заходит в своем стремлении дальше, чем это допускает благоразумие. Стоит народу покориться знати, и знать тотчас же начинает угнетать его; стоит знати пойти на уступки — и народ немедленно начинает требовать новых. Так как люди в общем везде и всегда одинаковы, а именно скорее плохи, нежели хороши, то различия в формах правления и в судьбах государств определяются численным соотношением борющихся сил, степенью нужды, которую каждая из них испытывает в другой, а это последнее определяется международным положением государства и подобными факторами. Так, Венеция сохраняет аристократическое правление, отказавшись от активной внешней политики и потому не нуждаясь в народе как военной силе. Рим был вынужден воевать, и аристократия щадила плебс как войско. Поэтому римская знать шла на уступки народу. Эта готовность на уступки со стороны знати воспитывала и в плебсе дух умеренности. Во Флоренции, если позволительно сравнивать малое с великим, боролись и борются те же силы, что и в Риме, но их борьба носит иной характер: народ здесь не был войском, как в Риме, и знать меньше нуждалась в нем. Поэтому распри здесь были ожесточеннее. В Риме они разрешались диспутами, во Флоренции — войнами. В Риме народ желал разделить власть со знатью, во Флоренции — господствовать одному. Каждый переворот здесь сопровождался изгнанием побежденной партии, изданием законов, клонившихся исключительно в пользу победителя, тогда как в Риме законодательство преследовало общий интерес. Так характер борьбы, определившийся соотношением сил, в Риме содействовал воспитанию гражданских добродетелей, тогда как во Флоренции борьба тех же

сил привела к полному упадку нравов (1st. fior. III, вступление и Discorsi I, 6).

Особенно ожесточенный характер носит борьба общественных сил в республиках, где отсутствует надпартийная третья сила. Отсюда — постоянные перевороты, состоящие в переходе от рабства — не к свободе, как принято считать, но к безначалию. Смены режимов подчинены определенному ритму. "Обычное следствие переворотов, которым подвергаются государства, — переход от порядка к беспорядку, а затем возвращение к упорядоченному состоянию. Человеческим делам не дано задерживаться в состоянии покоя, когда они достигают высшей точки своего процветания; так как дальше преуспевать им невозможно, они начинают портиться — и в силу тех же оснований, когда ухудшение положения дошло до крайности, они скоро начинают улучшаться; так последовательно совершается смена хорошего на плохое и плохого на хорошее. Доблесть обеспечивает спокойствие, спокойствие порождает праздность, праздность — беспорядок, беспорядок — падение государства, если только из самого распада не возрождается порядок, из порядка — доблесть, из доблести — слава и процветание государства. Просвещенные люди заметили верно, что науки следуют за оружием и что военные вожди появляются на свет раньше философов" (1st. fior. вступления к IV и V книгам).

Закону ритмичности подчинены не только истории отдельных государств, но и вся история человечества. Людям отпущено судьбой определенное, неизменное количество "хорошего" и "плохого" (*di buono* и *di tristo*), и ход истории состоит в их перемещении. "Хорошее" пребывало сперва у ассирийцев и персов, затем — у греков и римлян, наконец перекочевало во Флоренцию, Турцию и Германию.

Возвышение одних государств всегда происходит за счет других. Равновесия во внешней политике так же не может быть, как и во внутренней.

Такова общая схема исторического развития. Она осуществляется на множество ладов в зависимости от сочетания разнородных и случайных по отношению друг к другу обстоятельств. Недостаточно знать характер какой-либо одной силы: важно учитывать и те отношения, в которые она вступает с другими силами. Падение Римской империи было в значительной мере обусловлено специфическими особенностями новой веры: античная религия признавала святыми (*beatificava*) исключительно людей, которые пеклись о мирской славе, каковы военные вожди и князья. Наша религия славит более людей смиренных и созерцательных, нежели деятельных" (Disc. I, 11-14). Но независимо от этого, важное значение имел факт самого столкновения религий — новой и старой, а затем еще и сект, на которые распалась новая религия: во-первых, всякая новая религия стремится не только вытеснить старую, но и искоренить все, что было связано с последней. Христианство было враждебно не только античной религии, но и всей античной культуре. Во-вторых, столкновение религий было само по себе сильнейшим нравственным потрясением: люди не знали, в какого Бога верить, кому молиться, чувствовали себя выбитыми из колеи, терялись в жизни. Африка больше пострадала от арианства вандалов, нежели от их жестокости и от их грабежей (1st. fior. I).

Специфическим характером данной исторической силы определяется ее *структура*, которая сама уже становится *особым* фактором исторического развития. Аскетический характер христианства был причиной celibата духовенства. Этим определилась слабость папства как чисто политической силы. Папская власть не была наследственной. Институт "непотов" мало помог делу: понтификаты обычно недолговечны, и ни одна династия "непотов" не успела достаточно окрепнуть и создать настоящее княжество (1st. fior. I). Папство, лишенное политической базы и в то же время обладавшее значительным моральным престижем, было недостаточно сильно, чтобы объединить Италию, и вместе с тем достаточно сильно, чтобы помешать в этом другим. Таким образом, в конечном итоге политический упадок Италии является следствием того, что можно назвать "вторичным" признаком папства.

Учение Макиавелли о круговоротах ("cerchi", Disc. I, 2) истории, о ритмике исторической жизни, внимание, с каким он относится к тому, что мы назвали бы конъюнктурой, к комбинациям условий, определяющим ход развития, его вера в возможность исторического предвидения, более того — в знамения, предвещающие события (Disc. I, 56), его теория повторения событий (*ibid.* I, 39) — все это позволяет предположить, что его историческое понимание сложилось под влиянием астрологических представлений и теорий, — нужды нет, что он враждебно относился к астрологии. Его основной исторической интуицией является, во всяком случае, убеждение в имманентной закономерности исторического процесса. Раз дана определенная историческая

величина, то, зная ее структуру и ее окружающую среду, можно вычислить кривую ее развития^a. Но в таком случае какова же роль личности в истории? Как он мыслит отношение между "virtu"

^a Историософия Макиавелли не вполне свободна от противоречий. Его индивидуализм в сочетании с его ме-

115

и тем, что он зовет "fortuna"? А virtu он придает значение не меньшее, чем "фортуны". В "Discorsi" (II, 1) он так формулирует отношение между "фортуной" и "virtu": кто обладает большей virtu, тот менее зависит от "фортуны" — л л наоборот. Пример: рост римского могущества. Создатели римской мощи были "vMtusi". И "фортуна" сыграла в истории лучшего времени Рима сравнительно незначительную роль. Автор замечательной монографии О'Фич'Шю, *Saitta* сближает это место со словами Фичино в одном из его писем: "Где много мудрости, там мало нужды в помощи судьбы, где мало мудрости, там дается обильное содействие судьбы — ubi sapientiae plurimum, minima opus est sorte, ubi minimum sapientiae, sors plurima dona-tur^a, Салтта считает, что эта мысль послужила источником для Макиавелли. Это вероятно, но

христианским атомизмом заставляет его подчас отрицать возможность повторений в истории: комбинации сил, правда, повторяются, но не события, ибо для этого потребовалось бы участие людей, вполне тождественных тем, которые были участниками события, порожденного предыдущей комбинацией: Se nel mondo toraas-sino i medesimi uomini come tornano i medesimi casi, non passerebbono mai cento anni non ci si trovassino un'alt-ra volta insieme a fare le medesime cosa die ora (Clizia, Prologo).

Взгляд, что участь человека лишь относительно зависит от "фортуны", высказал до Макиавелли Л. Б. Аль-берти, — во вступлении к "Governo della Famiglia". Многие, рассуждает он, обвиняют судьбу в своих неудачах, между тем как сами же в них виновны: ... Non è potere della fortuna; noe e, come alcuni sciocchi credo-no, così facile vincere chi non voglia esser vinto. Tiene giogo la fortuna solo a chi se gli sottomette. Для истории проблемы отношения "fortuna" к "virtu" интересно одно место из "Aridosia" Лоренцино Медичи (Акт. II, явл. I), заключающее в себе словно скрытую полемику против Макиавелли и вместе с тем повторение его мысли о пре-

116

надо иметь в виду, что Макиавелли формулу Фи-чино раскрывает по-своему, влагает в нее новое содержание. У Фи-чино "sors" — трансцендентная сила, воля Провидения, в большей или меньшей мере помогающего человеку, в зависимости от того, в каком размере он наделен "мудростью". Эта "судьба" не что иное, как благодать (gratia), ниспосылаемая свыше. Для Макиавелли "fortuna" — сочетание обстоятельств, факторов исторического становления. Человеческая личность сама — один из этих факторов. Чем значительнее один фактор, тем слабее влияние всех остальных.

"Судьба" в жизни отдельного человека — это все факторы, определяющие течение его жизни, минус его собственный характер, и ничего больше. Насколько значителен последний фактор, показывает жизнь знаменитого "parvenu", Каструччо Кастракани³. Ей Макиавелли посвящает специальное сочинение. Своей "Vita di C. Castracani" он придал характер светского "жития". Это был найденыйш, подобранный луккским клириком. "Фортуна" с ранней поры благоприятствовала ему, но почему? Он уже в отрочестве выдвинулся повелительным характером и умением подчинять себе своих товарищей. Этими качествами он обратил на себя внимание богатого дворянина Гвннджн, который взял его к себе и воспитал по-благородному. Каструччо выдвинулся на военном поприще, стал синьором Лукки, овладел соседними городами; но судьба, "завидуя его славе", рано пресекает его жизнь: он умер в возрасте Сципиона, 44 лет от роду. Не надо придавать

обладания "дурных" людей над "хорошими": ... e così gli uomini, veggendo che da'tristi a buoni la fortuna non la differenza, non si curano di coltivar e levar l'animo loro, ma inclinati dove naturalmente il suo uso gli tira, cioè al male, si precipitano; onde accade che pochi se ne truovano de'boni, e assai de'tristi.

117

особого значения словам о "судьбе" Каструччо: эта "судьба" просто случайная болезнь. Человек не может совершенно не считаться с обстоятельствами. Но от него зависит уметь использовать их. С Фортуной хорошо жить в ладу; но это не значит, что ей следует уступать. Напротив, она благосклонна к тем, кто умеет, не стесняясь, взяться за нее^a. В 1505 году папа Юлий II пошел походом на Перуджу. Там тогда сидел тираном Джа-Паоло Ба-льони. Обстоятельства сложились так, что Ба-льони мог без труда захватить папу в плен. Но вместо этого он сам отдался в руки Юлия. Явный кровосмеситель и отцеубийца, Бальони, конечно, не совестью был остановлен от того, что он мог бы и должен был бы сделать. Просто у него не хватило силы духа, чтобы решиться на великое злодеяние. "Лишь в редчайших случаях умеют люди быть вполне дурными или вполне хорошими". Быть "вполне дурным" — значит быть способным идти в своем злодействе до конца, оставаться, несмотря ни на что, верным себе. Но люди в огромном большинстве случаев, так же неспособны "быть преступными с достоинством" (essere onorevolment tristi), как и быть совершенно добродетельными. И если какое-либо злодеяние носит характер величия или в известном отношении отличается благородством (e come una tristizia ha in

se grandezza o è in alcuna parte generosa), они неспособны отважиться на него. Если бы Бальони захватил папу, каждый бы дивился его доблести и
Io giudico ben questo, che sia meglio esser impetuoso che respettivo; perche la fortuna è donna, ed è necessario, vo-lendola tener sotto, batterla. ed urtarla; e si vede che la si lascia piu vincere da questi, che da quelli che freddamente procedono (Princ. XXV).

118

уму; он обессмертил бы себя. Ведь он был бы первым, дерзнувшим показать главе Церкви, как следует поступать с людьми, которые живут и властвуют, как они; он совершил бы деяние, преступность которого была бы покрыта его величием, и успех вознес бы его столь высоко, что ему не пришлось бы бояться опасностей, какие могли бы ему угрожать в результате его поступка (Disc. I, 27). Самое важное — добиться первого успеха, учит у Макиавелли Каструччо своего сына. Первый успех сразу меняет обстановку и влечет за собой другие. Сильный человек сам творит свою "судьбу". Весь трактат о князе ("Il Principe"⁴) посвящен разработке этой темы при помощи ряда примеров из области политической истории.

Так, Макиавелли развивает, применительно к теории политики, учения философов-мистиков, поэтов, художников — о самораскрытии индивидуума в неуклонном следовании своей *virtu*. Однако ни в его осуждении Бальони за то, что тот не посмел пребыть "совершенным" злодеем, ни в его восхвалениях Чезаре Борджа (в "*Principe*") за то, что этот сумел им быть, нет никакого нездорового им-моралистического эстетизма, никакого "декадентства", никакого любования силой как таковой, проистекающего из угнетающего душу сознания собственной слабости. От политика Макиавелли требует "*virtu*" особого рода: не просто способности к великим замыслам и великим решениям, не просто готовности "на все", но прежде всего самообладания, последовательности, упорства в преследовании цели, соответствия задачам, какие на политика возлагает его ремесло. Он отстраивается от исследования политических отношений, каковы они на деле, говорит о сущем, а не о должном. Он считает с тем, что политика основана не на морали, а

119

на интересе, и оставляет в стороне вопрос, хорошо это или плохо. Подобно гуманистам, философам, естествоиспытателям, он хочет отмежевать *собственную* область своих исследований. Собственная сфера политики есть сфера *властвования*. Политик управляет людьми посредством скрытого и открытого насилия в целях упрочения и расширения мощи общественного союза, во главе которого он стоит, — и дело теоретика политики выяснить, чем и как достигается и обеспечивается власть вождя над массой, каковы наиболее целесообразные средства овладения массовой волей. Не как моралист, а как теоретик политики учит Макиавелли, что "князь" должен сочетать в себе качества лисицы и льва; и когда он говорит о "пользе" или о "вреде" религии, когда он рассуждает о том, как при помощи религии держать в руках народ, — он оставляет в стороне религию как таковую: его интересует только то, чем для подавляющего большинства людей является религия и как религиозные страхи, чаяния и суеверия политик может обратить в средство для поднятия своего престижа. Гвиччардини⁵ в своих записях ("*Opere inedite*") развивает мысли Макиавелли. Он старается уяснить себе природу подлинного субъекта истории, каковым является политический союз, вскрыть специфические особенности его структуры. Он возражает против традиционного перенесения естественно-исторических концепций на историю обществ. Издавна повелось говорить о возрастах народов и государств, об их рождении и смерти. Но надо помнить, что применительно к общественным союзам это только метафоры: государства, правда, смертны, но не в том смысле, что люди. Человек состоит из брэнной материи и умирает, когда уничтожается его материя. Материя же, из которой состоит государство, неуничтожима. Она постоянно

120

обновляется: одни люди умирают, рождаются новые. Государства гибнут или вследствие злой участи, или по причине дурного управления (Ricordi politic! e civili, CXXXIX, op. ined. I, 135). У Гвиччардини есть осознание исключительной сложности структуры человеческого общества как психического целого. Историк должен принимать во внимание факт постоянного перерождения всех сторон исторической ткани: меняются не только языки, их стили и словари, но и одежды, и способы постройки домов и возделывания земли; более того, меняются вкусы, в буквальном смысле слова: ту пищу, которая сейчас в цене, в другое время не станут есть (ib. cap. LXII, p. 111). Сложность исторической жизни затрудняет возможность

обобщений. Исторические феномены бесконечно разнообразны, ибо каждый является результатом сочетания такого множества самых различных сил, что повторения сочетаний немислимы (ib. VI, p. 89). В жизни мы имеем только "различия", только "исключения", о которых мы ничего не узнаем из книг. "Поэтому, — поправляет он Макиавелли, — невозможно говорить вообще о взаимоотношениях судьбы (fortuna) и доблести (virtu): недостаточно еще родиться доблестным; надо родиться в такое время, когда доблесть в цене" (ib. XXXI, p. 98^a). Гвиччардини последовательнее Макиавелли проводит понимание общественной механики как психического процесса. У

¹ Ср. Кастильоне: Ma nelle diversita nostre e giadi d'altez-za e di bassezza credo io che siano molte... cause. Tra le quali estimo la fortuna esser precipua; perche in tutte le cose mondane la veggiamo dominare e quasi pigliarsi a gioco d'alzar spesso fin al cielo chi par a lei senza meri-to alcuno, e seppellir nell'abisso i piu degni d'esser esaltati (Cort. I, § 15). Таким образом, успех не является мерилom vitru. "Virtuoso" — человек, и в несчастьи сохраняющий величие духа. Таков, например, герцог Ур-бинский Гвидубальдо: E di cio tanno testimonio molte e

121

Макиавелли все сводится к учету борющихся общественных сил. Раз дано известное их соотношение, можно вычислить кривую развития, ибо в общем люди всегда одинаковы. Гвиччардини вводит еще понятие *психической инерции*. Если следить за тем, как клонится к упадку какое-нибудь государство, как меняются формы правления, как возрастает какая-нибудь новая политическая сила (lo augumento di uno imperio nuovo) и тому подобное, то часто кажется, что наступление чего-либо несомненно стоит на очереди. Но надо остерегаться, чтобы не ошибиться в расчете времени, ибо события и по своей природе, и в силу различных задерживающих обстоятельств развиваются гораздо медленнее, чем мы воображаем. Просчитаться здесь очень легко и очень опасно. И в частной жизни бывает то же самое. Но особенно важно считаться с этим, когда дело идет о явлениях общественной жизни. Политические учреждения по своей сущности отличаются большей громоздкостью (hanno maggiore mole), а кроме того, с другой стороны, подвержены большим случайностям (ib. LXXI, p. 112). Таким образом, концепция Гвиччардини трагичнее Макиавеллиевой. Противоречие между *virtu* и *fortuna* у него острее, резче, ибо его "fortuna" непреложнее, мощнее, "фатальнее", нежели Макиавеллиева.

Так в плане историософских спекуляций намечается новый уклон мысли Возрождения, который определится и даст свои результаты на исходе периода.

diverse sue calamita, le quali esso con tanto vigor d'animo sempre tolero che mai la virtu dalla fortuna non fu superata... (ib. I, § 3). Так у Кастильоне уже пробивается мысль о трагизме жизни.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ исход

I. МИКЕЛАНДЖЕЛО

Сущность каждого исторического движения обнаруживается столько же в том, во что оно вырождается, сколько в том, во что оно перерождается. Это две стороны одного и того же процесса, хронологически совпадающие и не сразу различимые, — особенно для современников, ищущих в провозвестниках новых духовных тенденций привычного, знакомого и нередко находящих его, притом тем легче, что новаторство, преодоление изжитых культурных тенденций возникает всегда на путях углубления их и, следовательно, в известном отношении продолжения. Так, Данте, подводящий итог средневековому мирозерцанию и изучаемый современниками как энциклопедист, как автор "Суммы для мирян", — и сам считающий себя таковым, стоит на пороге Возрождения. Вазари видел в Микеланджело завершителя Ренессанса. И

12.9

действительно, в искусстве Микеланджело Ренессанс достигает кульминационной точки своего развития — как в мысли Джордано Бруно. И вместе с тем это искусство и эта мысль знаменуют собой перелом в историческом развитии, перерождение культуры Возрождения в другую, новую по своей проблематике, по лежащей в основе ее интуиции жизни культуру.

Новое движение направляется по двум сперва расходящимся путям: Микеланджело стоит в начале одного^a, Бруно — другого. Сопоставление их дает, таким образом, возможность подойти ближе к уразумению диалектики Ренессанса.

Подобно Леонардо, Микеланджело — художник-мыслитель. Но свои размышления о жизни и об искусстве Микеланджело выразил в сонетах, занимающих в истории литературы исключительное место. Они писаны языком, который может показаться беспомощным, столь он запутан и неправилен. Со словом он обращается, как скульптор с глиной: он его мнет, кромсает, коверкает, силясь найти форму адекватную мысли и чувству. Все искусство Микеланджело производит впечатление титанической борьбы формы с материей. И для него, как для Леонардо, Бог — перводвигатель, творец, художник. Таков его Бог-Отец на плафоне Сикстинской капеллы, будающий своим словом

ветхого Адама, коснеющего в первобытном оцепенении тварности; таков его Бог-Сын, в Страшном

^a О Микеланджело как культурно-историческом явлении см. в особенности: *H. Thode. Michelangelo und das Ende der Renaissance. Berlin, 1902; Beyer. Die Religion Michelangelos, 1928.* Самое глубокое сказано Зиммелем¹, в его статье "Michelangelo" в *Logos*, 1910. Мои пункты расхождения с ним указаны ниже.

124

Суде, взмахом своей десницы подымающий исполинский вихрь праведников и грешников. Но Бог Леонардо сливается с Природой. Это сила, действующая, так сказать, "по ту сторону добра и зла", находящая свою радость в создании все новых и новых форм, неистощимый изобретатель, — каков и был сам Леонардо. Бог Микеланджело — прежде всего нравственная сила. В Его творчестве есть разумность, есть цель, есть нравственный смысл. Та первоформа, к которой сводятся, в которой объединяются все частичные формы, не есть некое нейтральное общее место, подлежащее познанию, но не оценке, а идеал Красоты, воплощающей в себе Добро. В мире эмпирии к этому идеалу ближе всего стоит человек. Микеланджело, в противоположность Леонардо, резко подчеркивает надприродность человека. Даже на своих картинах он, скульптор прежде всего, трактует человеческое тело скульптурно, обращая преимущественное внимание на моделировку, добиваясь максимальной рельефности, выделяя этим человеческие фигуры из окружающей обстановки. К пейзажу Микеланджело равнодушен. Он у него не более как случайная декорация^a. В человеке Леонардо при-

¹ "Скульптурность" живописи Микеланджело вряд ли обусловлена, как это утверждает Зиммель (названная статья, с. 213), его интуицией трагичности "совершенства человеческого существования", состоящей в его "страшном одиночестве" (*ungeheuerer Einsamkeit*). Это утверждение не находит себе опоры ни в каких высказываниях Микеланджело. Художественное видение человека у Микеланджело скорее всего органично связано с его философской концепцией, концепцией всего Возрождения: Человек не безусловно "принадлежит" к Природе; он является посредствующим звеном между Природой и Богом.

125

влекала прежде всего его исключительная сложность. Леонардо экспериментирует над человеком, старается подметить все возможные — вплоть до самых низких и отвратительных — движения души в их отражении в теле. Он был в своих рисунках величайшим мастером гротеска, несравненным по остроте наблюдения изобразителем всяческих душевных и телесных извращений. Микеланджело изображает прекрасного человека. Он обращается к античному канону телесной красоты, однако не к тому, классическому, которому следовало средневековое искусство, дав немало совершеннейших образцов его — например амьенский "Прекрасный Христос", а к тому, который заключался в новооткрытых тогда памятниках античного декаданса, каковы "Аполлон Бельведерский", "Лаокоон". Однако в искусстве Микеланджело нет и тени академизма. Прекрасный человек Микеланджело прекрасен не только соразмерностью своих частей, чистотой линий, изяществом своего тела; он прекрасен своей силой. Он живет напряженной жизнью, его движения выражают сосредоточенную мысль и глубокое чувство; он трепещет от вдохновения; мы чувствуем, что он готов в любой момент выйти из состояния покоя и приступить к действию. Микеланджело гениально примирил в своем творчестве две тенденции античного искусства: искусства классической поры, изображавшего мир бесстрастных, покоящихся идей-форм, и искусства античного декаданса, добивавшегося экспрессивности, драматизма, впадавшего в преувеличение, любившего изображать корчащиеся в судорогах, обезображенные страстью или страданием тела. Известно, как было встречено открытие этих произведений. Современники Микелан-

126

джело сочли, что это подлинные и притом величайшие, памятники той культуры, которую они хотели "воскресить". Для намечающейся в культуре Ренессанса новой тенденции характерно то, что "Лаокоон" прельстил как раз своими декадентскими чертами, своим утрированным реализмом и своей, так сказать, риторичностью. Нравилось то, что эта группа как бы иллюстрирует повествование Вергилия. Ясно видно, пишет современник, как томятся в предсмертных муках Лаокоон и его сыновья, как они борются, чтобы освободиться от змей, и какие душевные страдания переживают, чувствуя, что им не избежать смерти. И все это передано с такой точностью, с такими подробностями, что лучше и рассказ бы не передал. Жилы, нервы, связки воспроизведены так, что и в живом теле их нельзя увидеть так хорошо; только дыхания недостает. "Лаокоон" заставляет забыть об "Аполлоне", недавно еще произведшем такую сенсацию³.

^a ... vi è il Laocoonte, per tutto il mondo celebrate; figura di grandissima eccellenza; ... si veggono li nodi, le vene, e i proprii nervi da ogni parte, che piu in corpo vivo non si potria vedere; ne gli manca che lo spirito. Sta seduto con li dui puttini... ambidui, insieme con lui, cinti dai serpen-ti, che dice Virgilio... E in questo si vede tanta eccellenza delPartefice, che non si potria dir meglio; e si vede mani-festamente languire e morire... Особенное впечатление производит мальчик, находящийся слева. E veggendo il misero padre piu acerbamente percosso che lui, si scorge in questo puttino il doppio dolore: l'uno per vedersi la morte propinqua; l'altro, perche il padre non lo puo ajutare; e si languisce che poco gli manca a mandar fuori lo spirito. E impossibile che arta umana arrivi a fare tanta opera e co-si naturale... L'eccellenza del Laocoonte fa dimenticar... Г Apollo, che per io innanzi era tanto celebrate (Sommario del viaggio degli oratori Veneti, 1523, Relazioni d. amba-sciatori ven. Serie II, vol. III, 115 ел.).

127

Микеланджело, несомненно, был под влиянием этого искусства. -Но и .подражательность он вое же не впал. В ОТ'JTffWe от ^мастеров античного декаданса Микеланджело не навязывает живописи и скульптуре посторонних задач, не повествует, не драматизирует-, не - психологизирует.. ЁР© 'фигуры экспрессивны ⁵как нельзя более; но это ше экспрессивность актера, мимикой иллюстрирукадего свою речь. Задачу *трагической пластики* Микеланджело разрешил совершенно оригинально. Идея трагического конфликта нашла *у него особое выражение j соответствующее сущности пластического Искусства: это — конфликт духа, стремящегося к свободному самообнаружению, и тела, реализующего свою собственную'идею гармонии форм, идею, требующую для своего осуществления состояййе покоя. В *Сивим'ах* п *Пророках* Сикстинской капеллы, в *Давиде*, выступающем на единоборство с Голиафом, в охваченном святым гневом *Moucee*, в *Pensieroso*, в *H'дЧи*, в *Узниках* угадывается внутреннее напряжение, достигшее своего предела и вместе с тем не нарушающее гармонии телесной формы^a.

^a И здесь я расхожусь с Зиммелем, недостаточно оттенившим наличие момента борьбы двух нача'л, духовного и материального, в Человеке Микеланджело и утверждающего, что целью художника было изображение человеческого совершенства, понимаемого как абсолютная психо-физичес*ая гармоничность. Именно то, что в конце концов Микеланджело осознал- Неосуществимость этого, привело его, по мысли Зиммеля, к отречению от искусства, — к преодолению "возрожденства" (Renaiss-sancetum), идеалом которого было самодовление человека. Ошибка Зиммеля, определившая собой все его рассуждения, — в преувеличении "посюсторонности" Ренессанса, его демонизма. ИсхйЦя отсюда Зиммель и в

128

"Совершенный человек" Микеланджело — мыслитель и деятель, борец и труженик, мученик идеи. Микеланджело повторяет мысль Леонардо: художник в своих созданиях воспроизводит самого себя (сонет: S'egli è che'n dura pietra'alcun somig-li²). Не случайно, в противоположность Леонардо, он ставил скульптуру выше живописи. Скульптор борется с сопротивляющейся материей, его работа требует напряженных усилий, отсутствие которых Леонардо как раз считал преимуществом ремесла живописца. И Бога-Творца Микеланджело мыслит наподобие скульптора, который своим молотом дает форму твердому камню (сонет: Se'l mio goz-zo martello i duri sassi.. ³). Вместе с Макиавелли, Микеланджело наиболее последовательно проводит энергетическую концепцию жизни. Идеал Ренессанса, поскольку он выразился в его искусстве, стоял в противоречии с его энергетизмом. Это был идеал прекрасной, тихой жизни, ничем не возмущаемой, идиллически протекающей на лоне природы, посвященной созерцанию прекрасных форм, дружескому общению и любви. Это была мечта, взращенная на вилле Кареджи Лоренцо Великолепного, где собирались флорентийские академики, и в других подобных этому светских монастырях, — мечта, нашедшая свое выражение в "Парнасе" Ман-теньи, в "Весне" Боттичелли. Микеланджело не знает, что такое безмятежный "золотой век", и не грезит о нем. Жизнь, как он ее понимает, есть мучительный труд и напряженная борьба. В этой борьбе — Формы с Материей, Разума с Животностью, Добра со Злом — ее высокий смысл и

предсмертном обращении Микеланджело к Богу не видит ничего, кроме отчаяния.

129

ее моральная ценность. Успокоение, абсолютная гармония достижимы только в Боге. Идеализация жизни в искусстве состоит у него не в том, что преисполненной страданий и тревог эмпирической жизни он противопоставляет какую-то другую, безмятежно-гармоническую жизнь, а в том, что эмпирические борения и страдания он осмысливает религиозно, что они у него составляют содержание *мистерии*, где действующие лица суть воплощения великих сверхличных сил. Этим искусство Микеланджело сближается с искусством Данте, которого он высоко чтит^a. Искусство для Микеланджело, как и для Данте, не убежище от жизни, как для Петрарки, для большинства поэтов и художников Возрождения,

не средство проникновения в тайны жизни, как для Леонардо, но осмысление жизни, суд над ней и орудие нравственного воздействия на нее. Самый акт эстетического восприятия, зачатия художественной идеи, акт созерцания красоты, восхищения красотой, для Микеланджело есть форма аскезы. Его платонизм свободен от всякой отвлеченности. Это был подлинный культ живого, конкретного, прекрасного человека. Он был влюблен в мессера Томмазо Кавальери⁴. Сонеты, посвященные последнему, звучат как настоящие молитвы. Красота Кавальери отражает красоту нашего общего первоисточника; кто любит, веруя, тот восходит к Богу и сладка тому смерть (сонет: *Veggio nel tuo bel viso..* ⁵). Его очи, влюбленные в прекрасные предметы, и душа его,

¹ О влиянии Данте на Микеланджело существует целая литература. Подробный разбор ее у *Farinelli*, "Miche-langelo e Dante". Там же устанавливается правильный, свободный от увлечений и крайностей взгляд на характер и степень этого влияния.

ISO

жаждущая своего спасения, не могут вознестись к небу иначе, как путем созерцания красоты (мадригал: *Gli occhi mie vaghi delle cose belle...*⁶). С отдаленнейших звезд нисходит свет, влекущий к ним сердца; на Земле это стремление зовут любовью (там же). Его любовь к мессеру Томмазо угодна Богу: если бы наши привязанности к людям были несродны Небу, то тогда непонятно, с какой целью был создан Богом мир, повторяет он мысль Фичино (сонет: *Ben puo talor col mio ardente desio...*⁷). Обманчивые надежды сулит лишь такая любовь, что умирает вместе с красотой, возбудившей ее (там же). Такой необманчивой любовью была его любовь к Виттории Колонна⁸, женщине уже немолодой в пору их сближения. Красота ее, в которую он влюбился, — духовная, нетленная красота. Эта красота ее была ниспослана ему как светильник и зеркало обоих его искусств, как побудитель его к творчеству (мадригал: *Per fido esempio alia mia vo-cazione..* ⁹). В его понимании платонической любви есть оттенок, кажется одному ему свойственный, — сложная и тонкая мысль, выраженная им в одном из сонетов, посвященных Виттории Колонна (*Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*¹⁰): нет в сознании художника ни одной идеи, которая не была бы скрыта в мраморе. Рука мастера, повинаясь его сознанию, извлекает из мрамора то, что живет в самом духе мастера. Так в тебе, прекрасная, горделивая и божественная Дама, пребывает и зло, которого я хотел бы избежать, и добро, к которому я стремлюсь, и если моя любовь к тебе безблагодатна, то виновен в том я сам. И единение любящего с любимым он понимает трагически — как борьбу любящего с самим собой и с любимым предметом. Здесь уже заложены корни того на-

131

строения, которое охватывает Микеланджело после смерти мадонны Виттории. Он уже перестает влюбляться, уже не ищет посредников между собой и Богом. Если тленная краса возбуждает в нас пламенную, всепоглощающую страсть, то, значит, эта страсть чисто земная (сонет: *Passa per gli occhi al core in un momento...* ¹¹). И незадолго до смерти, оглядываясь на свою жизнь, он выносит себе суровый приговор: утлый челн его, после плаванья по бурному морю житейскому, уже приближается к общему пристанищу, где надлежит дать отчет во всех делах, добрых и злых. Теперь он видит, источником сколь тяжких заблуждений была прельстительная фантазия, сделавшая для него искусство идолом и тираном. И любовные помыслы, столь сладостные, — что они сейчас, когда он близок к двум смертям? В одной он уверен, другая (духовная) угрожает ему. Живописание и ваение уже бессильны успокоить его душу, и она уже целиком обращена к той божественной любви, что открыла нам на кресте свои объятия (сонет: *Giunto è gia'l corso della vita mia...*¹²). Этот сонет, завершающий творческий путь Микеланджело, совершеннейшее поэтическое произведение, знаменует собой конец Ренессанса, конец мировоззрения, в центре которого была идея человека как образа и подобия Божия: от образа и подобия мысль обращается к Архетипу; подражание Богу в его творческой деятельности уже не рассматривается более как прямое и высочайшее назначение человека, как путь к *theosis*-у. Оставшись без посредников между собой и Богом, очутившись с ним один на один, отказавшись от самоутверждения в творчестве, выявляющем ее богоподобие, личность сознает уже не свое всемогущество, а свое ничтожество. Уже не

ISZ

theosis, а спасение становится для нее жизненной проблемой.

Это новое настроение Микеланджело не было случайностью, частным случаем. Он принадлежал к тому кругу благочестивых людей, которые группировались в Риме около Виттории Колонна. В стихотворениях Виттории Колонна находим центральные мотивы лирики Микеланджело: мотив

борьбы с самим собой, победы над собой, проявление трагического уmonoстроения:

Se con l'armi celeste avess'io vinto me stessa, i sensi e la ragione umana, andrei con altro spirito alto e lontano... (Rime sacre, Son. XXX)¹³

Идейным вдохновителем людей этого круга был одно время Бернардо Оккино¹⁴, пришедший независимо от Лютера к убеждению, что единой лишь верой спасается душа. Оккино пошел последовательно путем протестантизма; некоторые другие выдающиеся члены кружка стали деятелями католической реформы, односторонне именуемой "контрреформацией", или "католической реакцией". Куда клонился Микеланджело, трудно сказать: те места в его стихотворениях, где некоторые усматривают доказательства его реформационных или "контрреформационных" настроений, слишком недостаточны. Несомненно одно: настроение, охватившее его под конец жизни, характерно для нового движения, новой культурной тенденции — *религиозного Возрождения*, тенденции, сказавшейся с одинаковой силой и одновременно в реформации Лютера и Кальвина и в католической реформации.

Обращение Микеланджело не было для него случайностью, не было результатом такого рода

133

душевного перелома, который все его предшествующее развитие не позволило бы предугадать.

Наоборот, оно было прямым следствием этого развития. Среди художников Ренессанса

Микеланджело выделяется одной чертой: его искусство *трагично*, трагично не только по своему содержанию, по трактовке тем, но по самому отношению художника к своей деятельности. Эта деятельность им переживается как борьба, борьба с материей, противостоящей оформляющему ее художнику не как косная, пассивная вещь, но как посторонняя и враждебная сила, как самостоятельное начало. В этом отличие жизнеощущения Микеланджело от жизнеощущения других великих представителей Ренессанса. В религиозном плане этому соответствует другое — новое — восприятие Бога — не как "идеи идей" или "формы форм", но прежде всего как личности, вопящей, действующей, всемогущей и, в этом отношении, противостоящей человеку. Бог Микеланджело — сила, перед которой он сам, художник-титан, бессилен.

II. ДЖОРДАНО БРУНО И КАМПАНЕЛЛА У Джордано Бруно налицо все элементы философии Ренессанса: учение о Боге как Всеединстве и пределе, учение о человеке как твари, посредствующей между Богом и Природой, как микрокосме, монаде, отражающей в себе все. Вслед за Николаем Кузанским, Бруно кладет учение о Боге как пределе в основу негативной теологии, чем и у него определяется метод последней: диалектика, обуславливаемая теорией совпадения противоположностей и соответственно этому состоящая в совмещении друг друга исключających и друг друга предполагающих утверждений. Вильгельм Дильтей¹ называет его "философом итальянского Ренессанса".

134

Действительно, его философия отчетливее выражает основные культурные тенденции Ренессанса, нежели философия Фичино или Пико. Гений Ренессанса отразился в нем чище, нежели в них. Его мысль движется свободнее, не стесненная рамками традиционных представлений и традиционной символики. Он уже не испытывает потребности доказывать единство мировой культуры посредством натянутых аллегорических толкований символики всех культов и исповеданий; он не "примиряет" религий и развивает свои мысли не в форме комментариев на Дионисия Ареопагита, на "Герметические книги", на Платона и проч., а в виде полужуточных диалогов, отражающих непринужденное собеседование людей, преодолевших условности конфессионализма, умственно зрелых, не нуждаю-

в ссылках на "авто-

ритеты", не заботящихся о том, сообразуются ли их взгляды с тем-то и тем-то, добывающихся одной только чистой истины. Ближе всех Бруно стоит к Николаю Кузанскому, которого он называет "исследователем самых прекрасных тайн геометрии". (Dialoghi de la causa, principio et uo, V)^a. У Николая он заимствует, прямо ссылаясь на него, учение о "Едином, которое, будучи всеми вещами и обхватывая в себе все сущее, причиняет то, что всякая вещь находится во всякой вещи" (там же).

На первый взгляд может показаться, что Бруно только повторяет Николая — здесь и во множестве других мест. На самом деле между обоими мыслителями существует одно — первостепенной важности — различие. То, что Николай Кузанский говорит о Боге, Бруно переносит на природу.

Бога

^a Об отношении Бруно к Николаю Кузанскому см. монографию Л. П. Карсавина "Джордано Бруно" (Берлин, 1923).

135

он не отрицает, но он Его, так сказать, вычеркивает из своей философии. Бог не познаваем в себе, но Он являет себя в природе, которая есть также *Всё*, лоно всех форм и мать всех вещей. *Единое*, включающее в себя *все вещи*, у Бруно — Природа. Не Бог, а *Вселенная* (Universe) есть "всеобщий центр" (tutto centro): "Центр вселенной есть повсюду, а окружность ее нигде" (там же). Вселенную, а не Бога он имеет в виду, говоря о *великом индивидууме*, первообразе всех индивидуумов, перводвигателе, источнике всех движений: "О сверхсубстанциальной субстанции я сейчас не говорю; но возвращаюсь к рассуждению о том великом индивидууме, который есть наша вечная кормилица и мать..." (La cena de le cenere, диал. V). Для нас сейчас неважно, в чем состояла философская система Джордано Бруно, который во всяком случае постоянно заверял, что его философия не стоит в противоречии с христианским богословием. Важно, на что преимущественно устремлено его внимание, куда клонит его мысль. Относительно же этого не может быть никаких сомнений. Его основная интуиция может быть определена как панпсихизм и пантеизм. "Итак, по-вашему, — спрашивает в диалогах "De la Causa" Диксон у Теофила, — не только форма Вселенной, но и все возможные формы суть души?" "Да", — отвечает Теофил. — "Значит, все вещи одушевлены?" — "Да". (Диалог II). Природа есть "Бог тварей": "Животные и растения суть живые произведения природы, которая... есть не что иное, как бог в вещах" (Spaccio di bestia trionfante, диал. III). И отсюда делается вывод, что "бог, хотя и не целиком, но в одних в большей, в других в меньшей степени пребывает во всех вещах" (там же). Подобно Леонардо, Бруно сравнивает природу с художником, создателем форм, которым природа подчиняет

136

себе материю: "Природа, которой подобно Искусство, по необходимости располагает материей для своих действий". Разница между материей, которой располагает природа, и материей, данной художнику, в том, что последняя уже оформлена природой: художник воздействует на оболочку материальных вещей, оформленных природой, каковы дерево, железо, камень, шерсть и т. п.; природа же действует, так сказать, изнутри, имея дело с материей совершенно бесформенной (De la Causa, диал. III).

В соответствии с этим коренным образом меняется понимание человека как высшей, совершеннейшей твари. Проблема *theosis'a* у Бруно просто отпадает, и в этом он видит освобождение человека от гнета ложных представлений. Познаем самих себя — и мы обречем истинный путь и истинную нравственность и с презрением будем глядеть с нашей высоты на все то, что чтят ребячьи умы, и станем выше тех богов, которым поклоняется слепая чернь. Ибо мы станем истинными созерцателями истории природы, которая начертана в нас самих, и исполнителями божественных законов, запечатленных в нашем собственном сердце. Мы поймем, что все равно, взлетать ли отселе на небо или слетать с небес сюда; ... мы не в большей степени находимся по отношению к ним (к "богам", то есть к Богу) на окружности, нежели они по отношению к нам; они не более суть центр по отношению к нам, нежели мы по отношению к ним; и так же, как они, попираем мы звезды и так же, как их, объемлют нас небеса. Итак, незачем нам завидовать кому-либо, и вот мы уже свободны от пустых тревог и от глупой заботы о том, чтобы обрести где-то далеко то благо, которое у нас здесь, под рукою (De l'Infinito Universo e Mondi, предисловие).

137

Задача человека — осознать свое божественное начало и тем самым осознать его во всем данном ему. Сознывая себя, человек сознает все, все осмысливает. Ибо человек есть Все: "Человек, во всех своих потенциях, являет все виды сущего" (Degli eroici furori, I, диал. VI); "в каждом человеке, в каждом индивидууме созерцает себя мир, вселенная" (Spaccio di bestia trionfante, epist. esplicatoria). Осмыслить вещи — значит мыслить их так, как человек мыслит себя, то есть как индивидуумы, как личности, не просто как предметы. Такое отношение к вещам предполагает уважение к ним, к божественному началу, пребывающему в них. В диалогах о *героическом экстазе* (degli eroici furori) Бруно находит самую счастливую формулу для выражения этой величайшей идеи Ренессанса: "Пока кто-либо глядит на представшую его очам фигуру, он еще не любит ее. Но в тот момент, когда он зачал в себе образ ее, уже более не видимый, но мыслимый, уже более не делимый, но неделимый (поп più dividua, ma individua), когда он созерцает ее не как вещь, но как образ добра и красоты (поп più sotto specie di cosa, ma sotto specie di buono e bello), — тогда внезапно рождается любовь (ч. I, диал.

VI). Любовь просветляет разум. Человек, которым владеет божественная любовь (собственно экстаз, *furore*), "все более и более приближаясь к духовному солнцу (*al sole intellettuale...*), начинает чувствовать божественную внутреннюю гармонию, согласует свои помыслы и поступки с законом, действующим во всех вещах" (там же, ч. I, диал. III). Духовное просветление не есть конечная цель развития человека. Человек существо познающее и действующее. Боги даровали человеку разум и руки и создали его подобным себе, наделив его способностью, которой он превышает

138

прочих животных: это способность действовать не только согласно природе и навыку, но и вне зависимости от них, способность создавать, благодаря своей изобретательности, другие естества, другие круговороты явлений, другой порядок вещей (*altri nature, altri corsi, altri ordini*) со всей той свободой, какая необходимо присуща человеку, как Богу на земле. Посему определило Провидение человеку занимать руки свои деятельностью, а разум — созерцанием, так чтобы он не созерцал бездейственно и не действовал без размышления (*senza contemplazione, "Spaccio di bestia trionfante"*. Диал. III). К "чистой созерцательности", к *vita contemplativa* Бруно относится с едва скрываемым презрением. Есть два типа вдохновенных людей: одни — пассивные объекты божественной благодати, святые, чудотворцы. Другие — активные искатели истины. Они обладают светлым и мыслящим духом (*spiri-to lucido et intellettuale*) и врожденной потребностью к деятельности, возбуждаемой любовью к божеству, к справедливости, истине и славе. Их способность мыслить вспыхивает, подобно сере, светом, при котором они видят лучше обыкновенных людей. Такие люди говорят и действуют не в качестве неких сосудов или орудий, но как мастера, владеющие последними. Первые суть вместилища божественности и ее величия и могущества; вторые обладают собственным достоинством, собственным могуществом, сами по себе воздействуют на окружающую среду, ибо сами они божественны. Первые достопочтенны, как осел, несущий на себе святые дары; вторые — как священный предмет. В первых являет себя божество, во вторых — высочайшее достоинство их собственной человечности (*gli eroici furori*, ч. I, диал. III). Он открыто издевается над религиозными философами, которые

139

для мыслителей Возрождения были авторитетами, над Дионисием Ареопагитом и Августином, теоретиками "незнания". "О святое невежество и божественное безумие; о сверхчеловеческая ослиная глупость (*asinita*)! Этот глубокий созерцатель и экс-татик, Ареопагит... утверждает, что невежество есть превосходнейшая наука. Это все равно, как если бы он сказал, что быть ослом — значит быть подобным Богу (*...che l'asinita è una divinita*). А ученый Августин... уверяет, что невежество скорее, чем наука, приводит нас к Богу, а наука скорее, чем невежество, губит душу" (*Cabala del Cavallo Pegaseo*, диал. III). Так у Бруно намечается разрыв между собственной мыслью Ренессанса и ее источником. Его философская религия уже очень отдалается от исторической; его философия христианства уже очень мало походит на христианскую философию.

В известном отношении этот перелом намечается еще резче у Кампанеллы. В своей философии Кампанелла исходит из основоположений религиозной и натурфилософской концепции Ренессанса. Он ортодоксальнее Бруно, поскольку у него космос не отождествляется с Богом, не является, как фактически у Бруно, его заместителем. Его божество трансцендентно, не имманентно миру. Вселенная не Бог и не носитель всех атрибутов Бога, но образ Его, "статуя божества" (*una statua di Dio*), одушевленная (*viva*) и сознающая (*ben conoscente*), все части которой обладают сознанием: одни — более ясным, другие более темным, сколько им надобно для сохранения себя...; она — живой храм и живая книга Божия, где он изобразил свои дела и записал свои мысли^a.

^a Il senso delle cose, неизданная итальянская редакция, цит. по кн.: *Dentice di Accadia*. Tommaso Campanella. Firenze, 1921, p. 16.

ЦО

Человек занимает посредствующее положение между Богом и Природой. Он стоит, так сказать, вне природы, поскольку, находясь вместе с прочими тварями "в чреве мира", он, однако, своим духом возвышается над миром, обращая его в объект своего познания, равно как и Творца его (*de sensu renim*). Познание есть, таким образом, путь к обожествлению человека: "познавать — значит стать познанной вещью... Кто знает Бога и любит Бога, становится богом в его познанной возлюбленной сущности (*in esse cognito et amato*) и обладает смыслом, и сладостью, и

могуществом божества" (*Universalis philosophiae... dogmata* цит. по: Dentice di Accadia, 96). Все же мысль Кампанеллы ориентирована не столько на Бога, сколько на Космос сам по себе. Его центральная проблема — проблема *жизни*, постоянно обновляющейся и перерождающейся. Из многообразия противостоящих друг другу сил, из их борьбы рождается гармония; из смерти рождается жизнь. Природа в самой себе заключает условия постоянного обновления своей жизни. Весь мир есть чувство, и жизнь, и душа. Все бесчисленные смерти и жизни служат в нем его великой жизни. Так, в нас умирает хлеб и превращается в жизненные соки (*chylus*); соки умирают и превращаются в кровь; умирает кровь и становится мясом, костью, духом, семенем — и переходит через различные умирания и рождения, испытывает страдания и наслаждения; мы же от этого не страдаем, но наслаждаемся этим. Так все вещи служат вселенной, и каждая вещь создана для целого, целое же — для Бога и для славы Его (*B senso d. cose*, 1. с. 19). Кампанелла глядит на космос не как художник, а как естествоиспытатель, как биолог. Его внимание настолько поглощено самими процессами жизни, что вопрос о ее смысле, ее цели отходит для него на второй план. Идея переходов одних видов бытия в другие заслоняет для него проблему индивидуальной смерти. Он стоит уже очень далеко от христианского догмата личного бессмертия, воскресения во плоти: "...отвечает душа телу, утешая его, что если ему так не хочется умирать и расстаться с нею, то ведь оно уже несколько раз умирало и меняло свой вид бытия (... *pur altre volte fu morto e trasmutato*): из земли оно стало травой, из травы — пищей, затем — человеческим телом..." (там же). Эта по существу материалистическая концепция мира и жизни вступает в столкновение с христианским мировоззрением. Кампанелла пишет апологетический трактат "Преодоленное безбожие" (*Atheismus triumphatus*), то и дело уклоняясь в нем в сторону рационализма, который он старается выдать за истинное христианство. В "Апологии Галилея" он уже как будто недалек от теории "двойной истины": невозможно разбивать Галилея аргументами от Писания; богопознание и естествознание развиваются в двух различных плоскостях: нигде в Евангелии не сказано, что Христос рассуждал о космографии или астрономии; Он говорил только о нравственности и о будущей жизни; ни Моисей, ни Иисус Христос не делали никаких откровений касательно природы, но предоставили нам самим исследовать наш мир^а. Науки не противоречат Богословию, но служат ему. Остановиться на том, что было известно о мире во времена, когда

^а ... non si legge mai nell'Evangelio, che Christo disputasse di cosmografia o d'astronomia, ma sempre parlo di cose morali e delle promesse della vita eterna. .. (Apologia di Galileo... di T. Campanella. Lanciano, 1911, cap. III, p. 27). ... ne Mose ... ne il signore Gesu ci hanno rivelato la cosmografia e l'astronomia, ma Dio ha lasciato il mondo ad oggetto delle nostre indagini (ibid., p. 14).

142

было составлено Святое Писание, нельзя, ибо с тех пор много нового в мире было открыто³. В соответствии с концепцией мира и жизни стоит у Кампанеллы и его понимание человека как центра мироздания. Преимущественное положение человека состоит в том, что он знает мир. Но ценность этого знания не столько в самом знании, не в том, что, познавая мир, человек творчески воспроизводит его, уподобляясь тем Богу, а в том, что он заставляет всю природу служить себе. В этом, прежде всего, и заключается божественность человека. Человек, говорит Кампанелла в одном из своих стихотворений — второй Бог; он повелевает на земле и без крыльев возносится к небу. Он всюду дома — на воде и на суше, ему нипочем пространство; все служит ему на пользу; он покоряет себе могущественнейших зверей; он создает государства и дает законы — подобно Богу. Вся природа к его услугам; из всего, что производит она, он готовит себе пищу или полезные снадобья. Его отношение к *Homo faber* не эстетическое, не теоретико-познавательное, но утилитаристическое.

Надо выйти за пределы Италии, чтобы проследить до конца перерождение мысли Ренессанса. У современника Бруно и Кампанеллы, Бэкона, нет и следов эстетико-религиозного платонизма Ренессанса. Поклонник и знаток Макиавелли, Бэкон переносит на космос представления своего учителя о мире историческом. Как последний для Макиавелли, так мир природы для Бэкона — система борющихся сил, и ничего больше. Усвоив себе мысль Макиавелли о том, что количество "хорошего" и "дурного" в историческом мире неизменно и только по-разному распределяется, Бэкон

^а ... dopo che s' è scoperto un nuovo mondo e nuove stelle, mentre che gli antichi mancarono di queste conoscenze. .. (ibid., p. 26).

143

обобщает ее и формулирует физико-механический закон постоянства материи: сколько прибавляется в одном месте, столько убывает в другом, *quicquid alicubi adicitur, alibi detrahitur*.

Назначение знания в том, чтобы, познав природу, ее состав и ее законы, овладеть ею, заставить ее служить человеку⁵¹. Дальше этого Бэкон не идет и не хочет идти. Решительно и твердо он ставит границы человеческим стремлениям, домогательствам и чаяниям, и это самоограничение носит у него вполне безрелигиозный характер¹⁵. Не менее решителен и радикален его разрыв с гуманизмом как определенным направлением в *просвещении*. Гуманизм, в специфическом значении этого слова, если не исчерпывал собой культуры Ренессанса, то все же был одним из характерных ее выражений, будучи связан с ее эстетической тенденцией. Культура изящного слова была связана с культом Прекрасного. Вслед за Макиавелли и вместе с Бруно, Бэкон издевается над филологией своего времени, подобно тому как ранние гуманисты изде-

^a Scientia et potentia humana in idem coincidunt, quia igno-ratio causae destituit effectum. Natura enim non nisi pa-rendo vincitur (Nov. Organ. Aphorismor. lib. I, 3). Itaque Natura omnia regit, subordinantur autem illa tria, cursus Naturae, exspatiatio Naturae, et ars sive additus rebus homo² (De augm. scient. II, 2).

^b Его утилитаризм еще откровеннее, еще последовательнее, чем у Кампанеллы: Talem intelligo philosophiam naturalem, quae non abeat in fumos speculationum sub-tilium aut sublimium, sed quae efficaciter operetur ad sublevanda vitae humanae incommoda³ (De augm. scient. II, 2). Meta... scientiarum vera et legitima non alia eat, quam ut dotetur vita humana novis inventis et copiis⁴ (N. Org. I, 81). Он относится отрицательно к богословию, поскольку увлечение им тормозило научный прогресс (ibid., I, 79, 89).

144

вались над схоластикой³. Просвещению, основанному на филологии, он противопоставляет просвещение, основанное на точных науках, литературному образованию — естественно-научное. III. РЕНЕССАНС И ЕВРОПА

В последнее время авторитетнейшие историки испанской культуры выдвинули тезис, что Испания не имела своего "Ренессанса"^b, ибо она не пережила "возрождения античной концепции личности", не знала "освобождения земного человека от оков догматики"⁰. Определять так Ренессанс — значит сводить все к "последствиям" или "влияниям". Если понятие "Ренессанс" равнозначно понятию "освобождения от оков догматики", то

^a Пуризм гуманистов был одной из причин задержки научного прогресса, перерыва в развитии; гуманисты игнорировали средневековую науку, ибо им претила средневековая латынь: Accedebat odium et contemptus altis temporibus ortus erga scholasticos, qui stilo et scriben-di genere utebantur valde diverse, verba licenter admodum cudentes nova et horrida de orationis ornatu et elegantia parum solliciti dummodo circuitiones evitarent et sensus ac conceptus suos acute exprimerent...⁵ (De augm. scient. I; Works, 1887, I, 451).

^b См.: H. Morf. Die romanischen Literaturen und Sprachen. Berlin, 1909 (в Die Kultur der Gegenwart, I, Abt. IX, 1); V. Klemperer. Die romanische Literaturen. Potsdam, 1924 в Handbuch der Literaturwissenschaft, 14 ел.; он же. Gibt es eine spanische Renaissance, Logos, 1927.

^c Wenn Humanismus ein Neuerleben der antiken Persönlichkeit, wenn Renaissance ein Freiwerden des irdischen Menschen von dogmatischen Ketten, wenn "Herrschen" nicht "Knechten", sondern "Welterfahren" bedeutet, dann war es nichts mit Humanismus und Renaissance in Spanien (Klemperer, Hndb. 1. c.).

145

вся наша нынешняя культура — культура "Ренессанса". Если "гуманизм" — возрождение "античной личности", то какой же гуманист Салутати? или Рабле? или Гуттен¹? Культурные явления должны изучаться в себе, а не в их влияниях и "значении", если только мы желаем понять их природу. За всеми многообразными обнаружениями "Ренессанса" лежит одна общая интуиция жизни — и только это в Ренессансе для историка культуры существенно. Если исходить из учета этой интуиции, то придется признать, что не одна только Испания не пережила Ренессанса и что Ренессанс был специфическим итальянским культурным фактом. Из европейских стран теснее всех была связана с Италией, в культурном отношении, Франция. В пору Франциска I² во Франции появляются деятели итальянского Ренессанса, издаются в подлинниках и в переводах произведения итальянских мыслителей и признанного итальянцами своим Николая Ку-занского, пишутся различного рода сочинения на платонические темы, — но дальше подражательности, иной раз очень удачной, дело здесь не пошло^a. Расцвет французской культуры, как и германской, и английской, и испанской, начинается столько же с усвоения отдельных элементов культуры Ренессанса, сколько с преодоления ее в ее целом, с осуществления тех духовных тенденций, которые знаменуют собой *исход* Ренессанса.

Если видеть Ренессанс всюду, куда только проникали элементы его культуры, ее формы, ее образцы, то тогда нет оснований исключать Испанию.

^a См. в особенности исследования A. Lefranc, сведенные в его книге "Grands écrivains français de la Renaissance" (Paris, 1914); Villey, об источниках Дю Беллэ; *его же* "Marot et Rabelais" (Paris, 1923), также монографию P. Jourda "Marguerite de Navarre" (Paris, 1930).

Цб

И тогда придется говорить уже не об эпохе "Возрождения", но об эпохе "Возрождений", которых было столько, сколько было в Европе земель и народов, испытывавших на себе так или иначе

влияние Италии. Но в таком случае я не знаю, что останется от понятия "Возрождение", кроме имени.

В культурном отношении Европа в период расцвета итальянского Возрождения переживала то, что в современной науке получило название "осени средневековья", "исхода средневековья"^а, — разложение, крушение средневековой системы: средневековой науки, средневековых общественных и политических устоев, всего средневекового быта, всей его традиции, — все то, что Италией было изжито много раньше и несравненно менее болезненно, потому что в Италии средневековые начала были гораздо слабее укоренены, чем в остальной Европе. Поэтому в Европе проблематика Ренессанса была воспринята, пережита, прочувствована совсем по-иному нежели в Италии, дала начало иной, новой культуре.

Согласно общей интуиции, общему для всего Ренессанса видению мира, мир есть система многообразнейших и слагающихся в некую "совершеннейшую" гармонию *форм*. Среди людей Ренессанса один Макиавелли, мысль которого движется, впрочем, лишь в одной плоскости, видит мир по-иному: тот единственный мир, каким занят он, мир политический, представляется ему как система сил. Вот эта интуиция, обобщенная, ставшая интуицией всего мира и всей жизни, легла в основу но-

^а См. кроме Huizinga, R. *Stadelmann*. Vom Geist des aus-gehenden Mittelalters. Halle, 1929 (для Германии). Для Франции — множество тонких и глубоких мыслей высказано у Male в III томе его "Art religieux".
вой культуры, идущей на смену Ренессансу. Материя, если можно так выразиться, культуры, остается прежней; по своим элементам новая культура до крайности близка к культуре Ренессанса; но с перерождением интуиции сразу меняется угол зрения, перспектива, меняется эмоциональный тон, самочувствие и самосознание. Покуда мир видели как систему форм, Бог мыслился прежде всего как художник. Такой Бог мало тревожил человека. Человек мог соперничать с ним в искусстве — и в этом плане столкновение между ними было невозможно. Но в мире — системе сил, над которыми человек претендовал господствовать, его новая роль угрожала ему самому. В этом плане че-ловекобожие могло оказаться вызовом Богу. Кар-дано горд, но вместе и смущен тем, что судьбой ему было суждено родиться во время, когда открылся весь круг земель, между тем как древним была известна едва третья их часть. Открыты Америка, Бразилия, Патагония, Перу, открыты (если это не басня) "insulae Daemoniorum". Из этого, быть может, последуют великие бедствия; люди впадут в самонадеянность, променяют истину на ложь, пренебрегут художествами, основанными на благочестии (*bonae artes*). И, перечислив все великие изобретения — пиротехнику, книгопечатание, компас, он задается вопросом: чего же еще недостает нам, кроме завоевания неба? О людское безумие! О суетумудрие!.. (*De propria vita*, XLI, цит. по парижскому изданию 1643 г., с. 206 сл.). У Кардано это еще только отвлеченное рассуждение, общее место. Впервые с потрясающей силой выражен весь ужас соблазнов, таящихся в идее человекобожества, у Паскаля^{3а}.

^а См. в особенности в *Pensees*, отрывок, где "la Sagesse de Dieu" обращается к человеку — в изд. под редак-
Ренессансу принадлежит обоснование индивидуализма. И, однако, в области теоретического изучения человеческой индивидуальности Ренессанс, можно сказать, создавший живописный портрет, не дал почти ничего. Человек Ренессанса — художник, *virtuoso*, проявляющий свою *virtu* в сфере искусства, которое, правда, служит органом познания мира и жизни, но само находится вне мира и вне жизни. Художник раскрывает свою личность в продукте своего творчества, но людей интересует самый этот продукт; до творца им мало дела. Новый человек проявляет себя как деятель в мире реальной действительности, его индивидуальность развивается и раскрывается в процессе борьбы с другими индивидуальностями. Изучение конкретного человека в связи с этим становится насущной необходимостью, очередной задачей. Бэкон дал замечательную формулировку задачи биографа. Последовательный номиналист, он понимает историю как науку об отдельных людях, определяемых координатами места и времени. (*Historia proprie indi-viduorum est, quae circumscribuntur loco et tempore. Etsi enim Historia Naturalis circa species versari vi-deatur, tamen hoc fit ob promiscuam rerum naturali-um (in plurimis) sub una specie similitudinem; ut si unam noris omnes noris; De augm. sc. II, 1. Works 1887, I, 494*). С этой точки зрения он ставит биографию выше истории народов и государств ("хроники"): "Хроника" описывает только общественно важные события; об отдельных же личностях говорит лишь постольку, поскольку они имеют к этим событиям отношение, опуская мелочи, касающиеся личной жизни (*ib. cap. 7, p. 507*).

"Достоинство" истории связывает историографа, и нередко
цией L. Brunschvieg под № 430 (*Oeuvres*, 1921 г. XIII, 327 слл.), и вообще все его размышления о первородном грехе. в сатире дается более верное изображение событий, чем в хронике. Напротив, в биографии из-лагаются пустячные и серьезные поступки, относящиеся к частной жизни, как и относящиеся к пу-

бличной; ее повествование поэтому живее и ближе к действительности³.

На исходе Ренессанса и в начале нового времени автобиографы ставят себе новую задачу: самоисследование, исследование своей природы в "важном" и "пустычном", постижение своей конкретной, неповторимой индивидуальности. К ар дано, медик и естествоиспытатель, смотрит на себя глазами ученого, исследователя. Цель его книги "De pro-pria vita" — дать свою исчерпывающую характеристику. Марк Аврелий⁴ изобразил себя таким, каким он должен был быть, Иосиф Флавий⁵ умолчал о своих недостатках, "мы же предпочитаем послужить истине, зная хорошо, что нет извинения тем, которые погрешают в нравственном отношении" (с. XIII, р. 56).

Его автобиография написана по определенному плану: его род, обстоятельства рождения, характер родителей, годы детства, очерк внешних событий его жизни, учителя, враги и друзья, ученые труды, успехи в лечении больных. Особая глава посвящена изображению его характера (XIII, *Mores et animi vitia et errores*): множество интимных подробностей — по рубрикам, — по поводу которых он предается философским размышлениям.

^a ... Contra Vitae, si diligenter et cum iudicio perscribantur (neque enim de elogiis et huiusmodi commemorationibus jejunis loquimur) quandoquidem personam singularem pro subjecto sibi proponant, in qua necesse est actiones non minus leves quam graves, parvas quam grandes, privatas quam publicas, componi et commisceri, sane magis vivas et fides rerum narrationes, et quas ad exemplum tutius et felicius possis, exhibent (I. c).

150

В эту задачу самоисследования Монтень⁶ уходит целиком. Его автобиография была, можно сказать, самой его жизнью^a. Его "Опыты" составляют в сущности один, грандиозный, опыт — исчерпывающий самохарактеристики.

Характер автобиографии Монтеня, как и общий характер "Опытов", определился в значительной мере отталкиванием их автора от той культуры, в которой и из которой он вырос, которую он уже перерос. Через всю книгу проходит полемика против Ренессанса, против его метода познания жизни, не идущего вглубь, как кажется Мон-теню, не захватывающего сути вещей, против его эстетизма, его прекраснотуши, его отвлеченности. Ренессанс возносит человека. Монтень его развенчивает. Центральную проблему Ренессанса — проблему *theosis*'а — он просто вычеркивает. Человек возмнил о себе, что он находится в центре мироздания, что он отличен от прочих тварей и дерзает уподобить себя ангелам и Богу^b. Он приписывает себе исключительную способность речи.

^a Moulant sur moy cette figure (т. е. свой образ, отраженный в "Essais") il m'a fallu si souvent me testonner et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermé, et aulcunement forme soy mesme: me peignant pour ault-ruy je me suis peinct en moy, de couleurs plus nettes que n'estoient les miennes premieres. *Je n'ay pas plus fait mon livre, que mon livre m'a fait: livre consubstantiel a son aucteur*, d'une occupation propre, non d'une occupation et fin tierce et estrangiere, comme tous, autres livres⁷ (Ess. II, 18). И в другом месте: Les aultres forment l'homme: je le recite...⁸ (III, 2).

^b C'est par la vanité de cette meme imagination qu'il s'eguale a Dieu, qu'il s'attribue les conditions divines, qu'il se trie soy mesme et separe de la presse des aultres creatures, taille les parts aux animaux ses confreres et compaignons, et leur distribue telle portion de facultez et de forces que bon luy semble (II, 12).

151

Но откуда мы знаем, что животные не говорят? Язык жестов может быть столько же красноречив, что и язык слов^a. Ключом всей книги служит ее конец, то место, где, несомненно вспоминая рассуждения Пико о неограниченных возможностях человека, о том, что в его власти — стать ли равным Богу или уподобиться животному, Монтень говорит: *E.S. veulent se mettre hors d'eulx et eschapper'a l'homme; c'est folie: au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes; au lieu de se haulser ils s'abaissent*⁹ (III, 13), — слова, сжатые Паскалем в знаменитую формулу: *qui veut faire l'ange, fait la bete*¹⁰. Превозношение человека — следствие не знания, а невежества, игнорирования его подлинной природы. Философы и поэты живут в каком-то призрачном, потому что искусственном, ими самими вымышленном мире. Вместо жизни у них находим только отвлеченные схемы. Отсюда и форма их писаний, с их выложенным, "литературным" языком, стремящимся возможно более отдалиться от живого, обыденного языка. Отталкивание от литературности, таким образом, связано у Монтеня с отталкиванием от философской отвлеченности. "Науки обращаются с жизнью черезчур тонко, искусственно и способом далеким от естественного и общего обыкновенным людям. Мой паж влюблен и знает, что значит любить. Но почитайте ему Леона Еврея и Фичино: там идет речь о нем, о его мыслях, его поступках, — но он не поймет там ничего. Я не узнаю в Аристотеле большей части моих самых обыкновенных душевных движений: они здесь облечены в новый наряд — для школьного употребления... Если бы я занимался ремеслом поэтов и философов, я бы старался приблизить искусство к природе, — как они подчиняют

^a Ibid.

152

природу искусству (si j'estoy du mestier, je natura-lizeroy l'art, autant comme ils artializent la nature). Оставим Бембо и Эквиолу" (III, 5).

Ренессанс, который принято считать эпохой "открытия человека", по мнению Монтеня, человека игнорировал. Ренессанс, подобно средневековью, оперировал *общими идеями*, которых не признает Монтень; у каждого человека свое восприятие жизни, и всякая идея — его идея, и ничья другая: Que les choses ne logent pas chez nous en leur forme et en leur essence, et n'y tacent leur entree de leur force propre et auctorite, nous le veoyons assez: parce que s'il estoit ainsi, nous les recevions de mesme fason (II, 12). Скептицизм Монтеня, как и скептицизм Декарта, имеет методологическое значение. Но его методологическая функция у Монтеня иная: это исходная и вместе конечная точка его исследования человека — не абстрактного человека вообще, а конкретного человека, во всей полноте его определений, в его неповторимой единственности. А таким человеком может быть для познающего субъекта только сам этот субъект.

Собственная личность — единственное, что человеку дано, это — единственное, что возможно познать и чем, следовательно, стоит заниматься: Je m'estudie plus qu'aulture subiect: c'est ma metaphysique, c'est ma physique¹¹, говорит он (Ess. III, 13). Он предпочитает уметь разбираться как следует в себе, чем — в Цицероне (ibid.); только благодаря тому, что он изучил себя, он в состоянии более или менее удовлетворительно понимать других (ibid.). Все, что попадает в поле его зрения, он относит к себе, ставя себя в центре всех своих интересов и помыслов^a. Все, что он может сделать в себе

^a Il y a plusieurs annees que je n'ay que moy pour visee a mes pensees, que je ne contreroole et n'estudie que moy; et

153

предметом познания, все это одинаково ценно и достойно внимания. Говорить о себе меньше, чем нам известно, — это глупость, а не скромность. Заблуждаются те, которые воображают, что заниматься самопознанием — праздное и пустое дело: так могут думать люди, изучающие себя лишь поверхностным образом (ibid.). Он же, напротив, так сказать, анатомирует себя, обнажая свои жилы, мускулы, суставы^a. С такими же подробностями, с какими в своем "Путевом дневнике" он регистрирует, сколько стаканов минеральной воды он выпил и сколько раз после этого мочился, он рассказывает в "Essais" о том, какую пищу он предпочитает, какую одежду носит и т. п. Ибо в человеке все важно, в каждой мелочи он выражает себя целиком^b. Он ставит себе совершенно новую цель: изобразить целостного человека — Мишеля де Монтеня, а не грамматиста, поэта или юрисконсульта — в противоположность другим, берущим человека с какой-либо специальной стороны⁰, интересующимся в нем, выражаясь в понятиях Ренессанса, тем, в силу чего он есть "virtuoso".

si j'estudie aulture chose, c'est pour soudain le coucher sus moy...¹² (II, 6).

^a Je m'estale entier: c'est un skeletos bu, d'une veue, les veines, les muscles, les tendons paroissent, chasque piece en son siege...¹³ (II, 6).

^b Ce ne sont mes gestes que j'escris, s'est moy, c'est mon essence¹⁴ (ibid.) Cp. I, 1: Tout mouvement nous descou-vre...; on juge un cheval non seulement a le veoir manier sur une carriere, mais encore a luy veoir aller le pas. .. Entre les fonctions de l'ame, il en est de basses: qui ne la veoid encore par la n'acheve pas de la cognoistre. ...¹

^c Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque speciale et estrangiere; moy, le premier par mon estre universel; comme Michel de Montaigne, non comme gram-mairien ou poete, ou iurisconsulte¹⁶ (III, 2).

154

С этим открытием Монтеня нераздельно связано другое, не менее важное. Конкретный человек ни на один миг не остается абсолютно тождественным самому себе. Он постепенно меняется. Мой, qui m'espie de plus prez, qui ay les yeulx incessamment tendus sur moy... a peine oseroy je dire la vanite et la foiblaissse que je treuve chez moy: i'ay le pied si instable et si mal assis, je le treuve si ayse a crousler et si prest au bransle, et ma veue si desreig-lee, que a jeun je me sens aulture qu'aprez le repas...¹⁷ (II, 12). Все учение Бергсона о "duree reelle"¹⁸ заключено в поразительной формуле "Опытов": Je ne puis assurer mon obiect; il va trouble et chance-lant, d'une yvresse naturele, je le prens en ce point comme il est, en l'instant que je m'amuse a luy: je ne peins pas l'estre, je peins le passage, non un passage d'aage en aulture ou, comme diet le peuple, de sept ans en sept ans (здесь уже дана критика исторической периодизации, при которой история разрезается на куски) mais de jour en jour, de minute en minute...¹⁹ (III, 2). Монтень сознательно порывает с представлением о том, что конкретная личность исчерпывается каким-либо одним раз навсегда данным свойством: человек — существо сложное и изменчивое, чтобы его природу можно было выразить одной формулой³.

¹ Il ya quelque apparence de faire jugement d'un homme par les plus communs traicts de sa vie, mais veu la naturelle instabilite de nos moeurs et opinions, il m'a semble sou-vent que les bons auteurs mesmes ont tort de s'opiniastrent a

former de nous une constante et solide texture: Us choisissent un air universel; et suyvnt cette image, vont regeant et interpretant toutes les actions d'un personnage; et s'ils ne les peuvent assez tordre, les renvoient a la dissimulation. Auguste leur est echappe, car il se treuve en cet homme une var'ete d'action si apparence, soubdaine, et continuelle, tout le cours de sa vie qu'il s'est fait lascher entier, et indecis aux plus hardis juges²⁰ (II, 1).

155

Этим Монтень, вместе с Шекспиром и Сервантесом, открывает новую эру в истории культуры. Человек Ренессанса был носителем одной, определенной, раз навсегда данной *virtu*. Он, так сказать, звучал одногласно. Человек Монтеня и следующих за ним французских "моралистов", человек Шекспира и Сервантеса "гармонизован": он является лоном, таящим в себе множество подчас самых противоречивых возможностей, которые в столкновении с жизнью подавляются либо раскрываются — между тем как *virtu* человека Ренессанса всегда тождественна самой себе: ибо внешний мир, среда, для человека Ренессанса были не более как материалом, из которого он творил свой собственный мир, так что каждый человек Ренессанса был, можно сказать, единственным субъектом.

Динамизм Ренессанса, его интуиция жизни как вечного возникновения все новых, и новых, и новых форм нашел свое выражение в концепции человека-деятеля, человека-творца. Но подобно своему прототипу, Богу, сам человек словно изъят из-под власти закона становления: творчески раскрываясь, он, однако, не изменяется. Новый человек, человек Монтеня, Шекспира, Сервантеса, этому закону подчинен. На наших глазах Отелло *становится* ревнивцем, Гамлет — мыслителем, Макбет — честолюбцем; на наших глазах безумие Дон Кихота постепенно прогрессирует, толкает его на все большие и большие чудачества, и наконец покидает его: из славного рыцаря Дон Кихота Ламанчского он становится Алонсо Кихано, и это не просто возвращение к исходной точке: его "подвиги" не пропали бесследно; разочарование в своем призвании подымает его на новую, высшую степень духовного просветления; он возвращается домой "победителем самого себя" (*vencidor de si mismo*, II, 73);

156

теперь он не просто Алонсо Кихано, а "Алонсо Кихано *добрый*" (*el bueno*). Мало того, его история отнюдь не исчерпывается историей его нелепых походов. Столкновения с жизнью заставляют помимо главной мелодии его характера звучать еще множество гармонических тонов. Кто бы, например, мог подумать, раньше чем дочитал до соответствующего места, что Дон Кихот способен сознательно мистифицировать людей (его рассказ о том, что он видел в "пещере Мои гесиноса", — потом он признается Санчо, что все это он сочинил)?

Отвлеченный человек, "чистый субъект", *virtuoso*, "тип", при всей своей безграничной отзывчивости, замкнут — конкретный человек открыт. Его становление состоит в том, что он ассимилирует себе другие существа и сам ассимилируется ими. На наших глазах Дон Кихот и Санчо — мало того, Росинант и Осел — постепенно срастаются в новое, коллективное существо, так что мы уже не в силах мыслить каждого из них отдельно.

Взаимодействие индивидуальных душ предполагает и их столкновения, их борьбу. На мотиве внутреннего, душевного конфликта построен новый театр, театр испанцев и Шекспира, — в отличие от итальянского, знающего только чисто внешние конфликты, механические столкновения "типов", обусловленные "интригой", положениями, в которые они попадают. Сродство шекспировской драмы с драмой итальянского Ренессанса в присущей им обоим номиналистической концепции жизни. Шекспировский конфликт — конфликт личностей, а не личности с какой-либо сверхличной величиной.

В этом также внутреннее сродство Шекспира с Бэконом. Натурфилософия Бэкона восходит своими корнями к философии истории Макиавелли. Но, обновленная историософскими концепциями,

157

натурфилософская мысль в свою очередь обновляет историософию. Естествоиспытатель, *homo faber*²¹ Бэкона, овладевает природой, познавая ее законы и сообразуясь с ними, побеждает природу, ей подчиняясь: "*Natura pop nisi parendo vincitur*²²", — гласит один из афоризмов Бэкона. Из натурфилософии понятие закона переносится в философию общества, в философию культуры.

Вместе с этим сразу меняется идеал человека. Идеальный человек Ренессанса — *virtuoso*, чья индивидуальная *virtu* настолько просветлена знанием, что, следуя ей, он безошибочно создает прекрасное. Открывая в собственном духе те начала, которыми обеспечивается гармония Космоса, он свободно творит свой собственный мир, не встречая вне себя никаких преград, кроме сопротивления косной материи, слепой и безвольной, "чистого объекта". Он должен бороться с ней, дабы оформить ее согласно своей художественной идее. Но сколь ни

напряженна эта борьба, в ней — самой по себе — нет еще ничего трагического. Человек Ренессанса — титан, но не герой. Не таков идеальный человек "великого века", нашедший свое совершеннейшее воплощение в трагедии Корнеля²³, построенной на теме конфликта личного влечения с велением закона, объективной силы, однако не внешне принудительной, но подчиняющей себе личность в качестве морального императива. Задача всякого "идеального человека" — превзойти себя, стать выше себя. Человек Ренессанса разрешал ее путем титанического усилия, направленного на то, чтобы в экстазе философско-эстетического созерцания и художнического творчества раскрыть дремлющие в своем духе возможности, реализовать в своем "малом мире" "большой мир". Для героя Корнеля превзойти себя — значит, подчиняясь ве-

158

лению закона, пожертвовать собой. Его автономия — в добровольном признании примата гетерономного начала, которого просто не существовало для человека Ренессанса. В пору, когда любовь уже вырождалась в "galanterie", но когда она еще продолжала считаться главным делом "благовоспитанного человека", трагический конфликт понимается как, прежде всего, конфликт между любовным влечением и гражданским долгом:

N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamene; Et que l'amour, souvent de remords combattu, Paraisse une faiblesse et non une vertu²⁴, —

требует Буало²⁵ (Art Poet. III). *Virtu*, противопоставляемое *faiblesse*, употреблено здесь, следовательно, в смысле античного *virtus* и возрожденческого *virtu*. Для человека Ренессанса любовь не исключала *virtu*, не противоречила ей, ибо в том плане, в котором он жил духовно, любовь даже "пасторальная", оперная не могла породить никакого конфликта, никогда не была слабостью: любовь и *virtu* почти что совпадали. Человек Ренессанса жил, можно сказать, в своем собственном космосе, законченную картину которого он создал без труда, без усилия — именно потому, что его культура была культурой "критического", а не "органического" периода, периода разложения системы средневековых институтов, центров великих сверхличных сил: в эстетическом плане легко было примирить все противоречия жизни — тогда как средневековье билось в течение столетий над проблемой их осмысления и их обоснования. Конец Ренессанса был концом "критического" периода и началом нового, "органического". Задачей новой культуры является "великое восстано-

159

вление", *Instauratio magna*, — не реставрация отжитой системы сверхличных сил, но создание новой. Свое наиболее отчетливое и законченное выражение эта культура находит впервые во Франции, — как культура Ренессанса в Италии. Во Франции нация не была предметом романтических грез, поэтических воспоминаний или предчувствий: это была реальная величина, уходящая корнями глубоко в родную почву, скрепленная единой властью, единым законом и единой верой, ставшей, благодаря конкордату Франциска I, национальным институтом — *un roi, une foi, une loi*²⁶. Структура государства здесь стала прообразом структуры всех прочих сфер жизни и деятельности*, — тогда как в Италии Ренессанса художник был прототипом "князя".

* Автор французского трактата о поэтике, вышедшего в свет в 1605 г., сравнивает художника, обязанного считаться с законами искусства, с гражданином, подчиненным закону государства:

Sire, pareillement si quelcun plein d'audace, Malin, outrecuide, vos Edicts outrepatte, De vos grands Parlemens le seure pounoir Le fait bien tost ranger a son humble deuoir. Vostre image parlant en vos lits de justice, Fait de vostre Royaume observer la police, Et votre bras vengeur poursuit de toutes pars Ceux qui vous irritant veulent irriter Mars. Les Edicts de nos Roys vos justes ordonnances Doiuent a vot suiets seruir de souuenances Du trac, dont on ne doit jamais se detraquer, Qui ne veut le couroux du prince prouoquer. Du mesme en tons les arts formes par la Nature, Sans art il ne fait pas marcher a l'aenture... (Vauquelin de La Fresnaye, Art Poetique, I, 43-57)²⁷

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трагическое мироощущение, лежащее в основе новой культуры, проявило себя прежде всего в новой религиозной концепции, общей как протестантству, так и новому католицизму — в силу чего столько религиозных людей находились долгое время на перепутье между протестантством и католицизмом и вместе с тем бились над апорией, возникавшей вследствие несовместимости идеи спасения "sola fide"¹ с верою в Предопределение. В известном отношении эта культура заслуживает имени "Возрождение" и притом, так сказать, двойного, поскольку именно теперь вновь пробиваются две идеи, восходящие к двум древним мирам: античная идея Судьбы и ветхозаветная идея Бога как трансцендентной Воли. Мир средневековья — неподвижный, извечно данный мир иерархически координированных понятий, завершающихся высшим, всеохватывающим понятием Бога, *ens realis-simum*, и соответствующих понятиям вещей-сим-

волов. Мир Ренессанса — непрерывно становящийся мир творчески самораскрывающихся форм. Мир Нового времени столь же динамичен, как и

161

мир Ренессанса. Но ему недостает того, что роднит мир Ренессанса со средневековым: гармонической целостности. Действующие в мире силы воли противостоят трансцендентной силе, божественной воле, надприродному закону. Антиномичность этого мира запечатлена трагизмом — как мира эллинского и иудейского. Средневековый человек создавал себя и все эмпирические вещи как частичное, несовершенное, ограниченное выражение высшей, собственно единственной реальности. Человек Ренессанса осознал свою силу, свою самозаконность. Отдаваясь своему творчеству, он мог ощутить свое богоравенство; Бог мог отойти в его сознании на второй план, даже вовсе исчезнуть; но никогда он не противопоставлял себя Богу. Бог, в его представлении, мог слиться с Природой — и тогда человек Ренессанса царил безраздельно над нею. Для человека Нового времени это было исключено. Его концепция Закона могла, так сказать, секуляризоваться, и тогда Природа становилась хозяином над ним: он сам уже был не более как частичным обнаружением царствующей в мире закономерности — через метафизику Спинозы он переходил к натуралистическому позитивизму. Отсюда — своеобразное представление об отношении мира культуры к миру природы, характерное для вырождения культуры Нового времени. В известном смысле культура всегда представлялась своего рода "надстройкой" над Природой, и притом в древности, в средние века, в эпоху Возрождения — в более точном смысле, чем в новое время: культура "выше" природы, значительнее, "достоиннее" последней. Только новому времени суждено было додуматься до концепции, согласно которой "мысль есть движение вещества" и культура — "производное" Природы, отождест-

162

вляющейся с "мертвой" материей. Когда же человек нового времени желал отстоять свою свободу, свою самозаконность, то его борьба за нее приобретала бунтарский, богоборческий характер, как у гетевского Прометея, у ницшеанского Сверхчеловека. Когда — в XIX веке — трагедия культуры достигла кульминационной точки, когда она сделалась предметом рефлексии, ее осознание определило собой историческое понимание и отразилось на представлениях о сущности культуры Ренессанса: Ницше казалось, что "виртуозы" Ренессанса — его братья по духу, что в них уже проявилось себя то демоническое начало, которое он ощутил в себе самом. Так как Ницше с предельной силой и остротой выразил сущность современной ему трагедии культуры, то неудивительно, что его концепция Ренессанса легла в основу построений ряда историков и философов культуры, начиная с Буркхардта и кончая Шпенглером². В "Der Untergang des Abendlandes" вся культура западного христианства берется за одну скобку. Это одна, "фаустовская" культура, проходящая стадии: "детства" (средневековье), "юности" (Ренессанс), "возмужалости" (время Гете) и "старости", или "заката" (наше время). Этой схеме противоречит уже самый факт величайшей *зрелости*, законченности, совершенства отдельных продуктов западной культуры, падающих — по Шпенглеру — на время, когда она еще не вышла из младенчества, находилась в периоде блужданий, исканий самой себя (средневековое искусство, средневековая философия). "Единая" культура Запада распадается на самом деле на три культуры, каждая из которых должна быть индивидуализирована историком, показана как самостоятельный процесс — нужды нет, что исток Ренессанса приходится искать в средневековье, как исток культуры нового времени — в

163

Ренессансе. В своем стремлении индивидуализировать культуру христианского Запада Шпенглер впадает в противоречие с самим собой, поскольку он игнорирует тот факт, что все развитие европейского человечества есть сплошной, неразрывный процесс и что, как бы глубоки ни были перерождения исторической "души", все же накапливаемый с течением времени духовный опыт не пропадает бесследно — и в этом состоит необратимость исторического развития. Нельзя поэтому совершенно отрывать "западную" культуру от античной, как это делает он. Средневековье, с его типизмом, с его равнодушием к индивидуальному, сближается с античностью. С другой стороны, Ренессанс, мыслящий мир как ряд пластических, видимых и осязаемых форм, в этом отношении стоит ближе к античности, нежели средневековье. Но есть в Ренессансе одна черта, которая

заставляет его выделить как начало новой эпохи. Мир античности, как и мир средневековья, дан раз и навсегда. Античное *panta rhei* означает только то, что частичные обнаружения извечно данных идей, типов временны и преходящи. Они возникают и исчезают, сменяясь другими, — причем то, что в них временно и случайно, лишено собственного смысла и значения, несущественно и, так сказать, нереально. Напротив, в мире Ренессанса каждая форма, каждая идея, каждый тип осуществляются в каждой новой конкретной величине по-новому, и притом так, что эта реализация индивидуума есть акт его собственной "virtu", его выбора. Человек, как его мыслили античность и средневековье, пассивен. Древний человек — все равно, Иов или царь Эдип — обречен богам. Его трагедия — трагедия беспомощности, обреченности и сознания этой своей обреченности и своей невиновности. Только в этом проявляется

164

его личность. Во всем остальном он не более как, так сказать, сокращенное выражение сверхличного целого. Он влечется на казнь за грехи прародителей, он связан, помимо своей воли, круговой порукой со своим родом, общиной, "коленом", с человечеством. К средневековому человеку как нельзя более подходит формула Достоевского, гениально выразившая сущность средневековой мистерии, в известном смысле воскресшей в его романах: Бог с дьяволом борются, а поле битвы — сердца людей. Человеческое сердце — только сцена, "поприще"; трагедия разыгрывается, так сказать, в человеке; но сам он не принадлежит к числу ее персонажей. И это поприще случайно и нейтрально; характер трагедии от него не зависит; она всегда остается одной и той же. В эпоху Ренессанса резко меняется отношение человека к миру. Из объекта он обращается в субъект, из "поприща" — в актера, из "олицетворения" — в лицо. Это новое личное сознание не имеет ничего общего с тем, о котором говорит Шпенглер, когда, желая доказать, что "Faustmensch" существовал в средние века, приводит в пример "жизнерадостных" епископов-воинов и т. п. Шпенглер в данном случае впадает в банальность, повторяя тех историков, которые, возражая против резкого разграничения периодов — средневековья и нового времени, — указывают, что и в средние века существовали ярко выраженные индивидуальности. Да когда же их не было? И как без них могла бы существовать какая бы то ни было культура? Дело идет, разумеется, не об этом, а о том, как в каждую данную эпоху мыслилось отношение личности к миру и к Богу, как оно переживалось и как выражало себя в творчестве. Это, и только это, служит предметом истории культуры и вместе основой для ее периодизации.

165

Мы здесь снова упираемся в проблему взаимоотношения между культурой и обществом и его нравами и обычаями, а значит, и в проблему взаимоотношения между двумя областями исторического ведения: историей культуры и общей историей. Обычно эти величины и эти области исторического ведения не разграничиваются. Невозможно отрицать связь между этими величинами, но нельзя их и смешивать или же сводить одну на другую, выводить одну из другой. Вернемся к уже рассмотренному примеру двух одновременно процветавших культур: культуры "исходящего средневековья" в Северной Франции и Ренессанса в Италии XV века. Обе культуры могут быть охарактеризованы социологически как "придворные", как культуры общества, изолировавшего себя от общей жизни. Это обусловило их особый отпечаток, их внежизненность, их эстетизм, их утонченность и изысканность. И все же это были различные культуры. Для одной искусство было только убежищем от жизни. Для другой вместе с тем — и органом познания жизни. Оттого культура Ренессанса — оставляя в стороне ее формальное совершенство (Em. Male, например, находит, что Франции XV века в области искусства нечему было учиться у Италии), — была неизмеримо сложнее, содержательнее, богаче возможностями. Искусство Ренессанса стало "чистым" искусством — в том смысле, что художник — живописец, скульптор, поэт — подчинял свое творчество "собственным" требованиям своего искусства — только на исходе этого периода — и это и было "вырождением возрождения"; тогда как искусство позднего средневековья, хронологически совпадающего с Ренессансом, тяготело к "чистоте" с самого начала. Это "чистое" искусство явилось в результате разложения средневекового

166

символистического мировоззрения, не замененного еще никаким другим. Формально оно оставалось символическим и аллегорическим, то есть сохранило черты средневекового типизма, лишенного уже смысла и внутренней оправданности. Наоборот, искусство Ренессанса было по существу символическим, поскольку оно являлось средством выражения

вовне творческой индивидуальности художника, его собственного видения мира. Стилистические различия здесь были, следовательно, выражением различия духовных тенденций, а не социальных условий, ибо последние, в общем, были одинаковыми. У Буркхардта, изучающего явления культуры Ренессанса совместно с явлениями, относящимися к области "нравов и обычаев", и у Г. фон Эйкена³, делающего то же самое для средневековья, понятия "человек Ренессанса" и "человек средневековья" имеют двусмысленное значение: черты "типа", фиктивного носителя культурных тенденций, переносятся на "среднего человека" и обратно — произвольно и методологически незаконно, ибо понятия "типичного человека" и "среднего человека" должны конструироваться по совершенно различным принципам и на основании различных по природе материалов. Фиктивный "типичный человек" создается путем исследования *исключительных* примеров: всякий гений — существо "неприспособленное", явление исключительное; тогда как "средний человек" — знак, выражающий результат интегрирования множества однородных "малых фактов". Сфера культуры — сфера свободного творчества; сфера быта или "цивилизации" — сфера инерции, традиции, подражания. Поскольку она является сферой подражания, изучение ее может содействовать постижению культуры. Нацело отграничить культуру от "нравов" и

167

"быта", от всего, что относится к плану цивилизации, невозможно. Культура и цивилизация, в исторической эмпирии, "смешаны" друг с другом, подобно двум градам бл. Августина. И чем выше цивилизация, тем прочнее она укоренена в культуре, тем труднее их различить. Таков случай Франции. Характерно, что французы оба понятия покрывают одним термином — *civilisation* и что именно французские историки изучают культуру в большинстве случаев лишь с точки зрения, так сказать, услуг, оказываемых ею цивилизации, так что, в сущности, гениальный Тэн⁴ во Франции почти не имеет последователей — по крайней мере в том, что составляет его гениальность. Проблема культуры как особого предмета исторического исследования имеет еще другую трудность. Материал, подлежащий историку культуры и историку цивилизации, — *один и тот же*, поскольку всякий продукт человеческого делания, независимо от категории, к которой он относится, может быть культурным фактом (см. *Simmel, Der Begriff und die Tragodie der Kultur*, Logos, 1911), памятником культуры, то есть обладать, помимо своего специального назначения, и особым символическим смыслом, влагаемым в него, пусть и бессознательно, тем, кто его произвел. Трудность в том, что при исследовании здесь легко впасть в соблазн *примышления* таких "смыслов", как это нередко бывает с философами и историками культуры (например, Spengler, Keyserling⁵). Осторожнее поэтому следует при изучении культуры пользоваться материалом, являющимся продуктом свободного и неподчиненного утилитарным соображениям творчества. Вообще говоря, сфера культуры есть собственная сфера гения, а сфера цивилизации — собственная сфера "среднего человека". С этой точки зрения важно подчеркнуть, что "средние люди" всех культурных периодов гораздо менее

168

отличаются друг от друга, чем необыкновенные люди, истинные представители соответствующих культур. Это может быть доказано хотя бы фактом неизменяемости вкусов и потребностей "среднего читателя": ведь современный авантюрный роман — прямой потомок эллинистических *"recognitions"*. Чрезвычайно глубоко замечание, оброненное Гастоном Буассье⁶ в одном месте его *"Promenades Archeologiques"*: чем тщательнее он изучал быт древних, тем более убеждался в том, что древние очень похожи на нас. Он имел в виду именно "средних людей". Напротив, когда мы сопоставляем носителей различных культур, мы словно переносимся из одной плоскости в другую, мы имеем дело с величинами абсолютно разнородными и несводимыми. Это становится особенно осязаемым тогда, когда от изучения отдельных великих гениев, их психологии, их творчества мы переходим к знакомству с теми представлениями, какие каждая культурная эпоха связывала с идеей совершенного человека.

Во все времена существовали великие люди различных категорий — святые, герои и титаны; мистики, подвижники в миру и создатели своих собственных миров — демиурги, художники. С этой точки зрения человечество не имеет истории. Но в каждый данный момент люди выделяли какую-либо одну категорию тех, кто возносится над остальным человечеством, строили

образ великого человека по какой-либо одной определенной схеме, отвечающей представлению этого момента об *идеальном* человеке. Идеальный человек древности — олицетворение высшей идеи; он покоится в своем совершенстве, он лишен индивидуальных черт. Он — земной Бог, гармоническое сочетание всех положительных качеств. Идеальный чело-

169

век средневековья — олицетворение какой-либо одной стороны высшего совершенства, одной добродетели. В этом отношении он индивидуализован. Но он олицетворяет эту свою одну добродетель отвлеченно и обобщенно, и в этом смысле он не столько личность, сколько тип, то есть являясь предметом культа, мыслится в то же время возместимым и заменимым. Идеальный человек Ренессанса — величина единственная, неповторимая. Его *virtu* не сравнима, не соизмерима ни с чьей другою. Он не может стать предметом никакого синкретизма, не может слиться с кем-либо другим в одном общем культе, как это бывало с античными богами и средневековыми святыми. Но его *virtu*, индивидуализированная, специфическая, единственная в своем роде, заполняет собой всецело его личность, вытесняет все ее прочие определения — и в этом отношении идеальный человек Ренессанса столь же абстрактен, как идеальный человек древности или средневековья — и столь же неподвижен: в нем живет лишь его *virtu*. Только в новое время создается представление о конкретном человеке, существе, которого единственность, неповторимость в течение всей его жизни непрестанно становится, реализуется все полнее и полнее. "Идеальный человек" античности, средневековья, Ренессанса теперь просто не умещается в сознании. На его место является Фауст, "идеальность" которого состоит в том, что он *in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt*,⁷ — так что "идеальным человеком" он становится лишь по завершении земного поприща.

СВ. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ И ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСА

Франциск умер 3 октября 1226 года. Так несомненна и так очевидна была его *святость*, что Римская Церковь не стала оттягивать, как того требовал благоразумный обычай, срока для его канонизации: уже в 1228 году она закрепила своим решением общий приговор. Приуроченное к канонизации *первое житие*, писанное Фомой Челанским, отражает поэтому еще свежее впечатление, оставленное святым. К этому житию примыкают житие, составленное по рассказам *трех сотоварищей* Франциска (*legenda trium sociorum*) и ряд отрывков, восходящих, вероятно, к брату Леону, вошедших в позднейшую компиляцию "Зерцало Совершенства". Вместе эти произведения образуют древнейший слой францисканской исторической традиции об основателе Ордена. Материалом для ее проверки служат: принадлежащие самому Франциску *Правила* Ордена и его *завещание*, заключающее в себе некоторые автобиографические сведения. Научной критикой эта традиция достаточно освещена. Цикл житийных сказаний о св. Франциске составляет *легенду* о нем.

* Указания на литературу даны лишь в исключительных случаях: главным образом, там, где имело место прямое заимствование, или когда дело идет о *новейших* работах.

173

Legenda — буквально значит: *то, что надо читать*, что надо знать о святом. Подобно авторам евангелия ("благовествования") агиографы не писали "документально точных" биографий, биографий-хроник, вроде "Трудов и дней Пушкина"¹, и сознательно *не хотели* их писать. Они добивались не протокольной, не фотографической, но высшей, *идеальной* правды. Они сочиняли "легенды", или брали уже готовые, — в качестве элементов *Легенды, жития*, повествующего о высшей правде и вечном смысле *жизни* святого. Все дело — в степени единства, органичности и, стало быть, *художественной истинности* Легенды. Обычно средневековый агиограф, писавший о более или менее отдаленном во времени святом, брал последнего в качестве, так сказать, носителя определенных "истин" и "примеров", эксплуатировал его как *повод* для символической формулировки догматических *общих мест*. С Франциском, который был еще на памяти у всей Италии, так обращаться нельзя было — уже в силу этого одного обстоятельства. Франциск в своей легенде индивидуализирован, но вместе с тем и "стилизован". Можно утверждать, что, если бы "братья" Франциска и не знали ничего о том, как пишутся "легенды", и не располагали никакими образцами этого рода, они все-таки не стали бы писать о нем так, как, примерно, Сергеенко² и К-о писали о Толстом. Ведь брат Леон, брат Фома, брат Бернард да Квинтавалле, брат Руфин и брат Ангел были действительно *братьями* св. Франциска *по духу*, то есть были приобщены к той высшей жизненной сфере, в которой он *подлинно* пребывал, и ведь святой Франциск был *подлинно святым* и отвечал тем двум необходимым и достаточным условиям, которыми исчерпывается

пировать так: *душевная любовь* к миру, составляющему наш реальный мир, и *духовное* пребывание в том Царстве, которое — не от мира сего. Нет одного из этих условий — нет и святости. Есть — или "касание миров иных" с роковой невозможностью проникновения в них (Блок!), или бесплодный морализм. Задача, выпавшая на долю братьев-жизне-описателей святого Франциска, определилась всем сказанным выше. Им надо было изобразить чистейший образ (*тип*) святости, "Зерцало Совершенства" — и не диво, что они использовали *типический* и не случайно же зафиксировавшийся, не праздной фантазией выдуманный, материал житийных *символов*. Им надо было изобразить этот "тип" святости воплощенным в конкретной индивидуальности бесконечно близкого и дорогого им человека, запечатлеть "образ совершенства" в *живом реальном и личном* образе. Их задача была *творческая* задача. Отошедший к Богу их брат продолжал жить среди них и в них и должен был навеки жить в своем братстве. Легенда как бы магически воскрешала его и обеспечивала ему земное бессмертие. Художественно "вымышленный" Франциск своей "легенды" *реальнее* эмпирически существовавшего в тесных границах пространства и времени сына купца Пьетро Бернадоне из Ассизи. Так Наташа Ростова *реальнее* Т. А. Берс-Кузминской³, с которой она "списана".

Рождение новой индивидуальности в легенде и *из* легенды между 1226 и 1228 годами нашей эры — величайший факт истории нового времени, *нашего* времени. Им оно, можно сказать, открывается и *зачинается*. Ни один из великих святых средневековья не живет столь полной и подлинной жизнью в своей легенде, как Франциск в своей. Средневековый святой — *медиум*, посредник, или, точ-

175

нее — безлично — "среда", через которую верующий общается с Богом. Более того: и Христос в своих "евангелиях" не воплощается до степени живого человека. Отсюда — постоянные, от апокрифов до Ренана⁴ возобновляющиеся, безуспешные и *обреченные* на неуспех попытки *восполнить* евангелия. Напротив, новейшим историкам францисканства не приходится выполнять никакой *творческой* работы над легендой о Франциске. Есть несколько превосходных биографий: Сабатье, Герье, Иерген-сена, Честертон⁵. Историки расходятся в своем понимании значения и характера отдельных данных внешней истории Ордена при жизни его основателя, но *личность* самого святого в ее духовной сущности одинаково ясна и понятна (в своем отражении в Легенде) и протестанту Сабатье, и обращенному святым Франциском в католичество Иергенсену. Было бы упрощением действительности сводить все к случайности: близости по времени легенды к ее объекту. Решающую роль следует признать за самими особенностями *святости* Франциска. Святость, сказали мы, складывается из двух элементов. Индивидуальность же святого определяется характером их взаимоотношения. Говоря вообще, эти элементы находятся в состоянии некоторой, если можно так выразиться, диалектической борьбы. *Трагедия святости* состоит в необходимости ни на миг не утрачивать соприкосновения с миром эмпирии, живя в то же время как бы на грани его и иного мира и духовно отделяясь от первого. Порвется связь с миром тварных вещей — и дух блуждает в мире ином, как в бесплодной пустыне. Обратится ли он к феноменальному миру — и вот последний уж обступает душу и заслоняет собою от нее божественный Предмет. Никто не смеет безнаказанно сказать себе *при жизни*: alles Vergangliche

176

*Ist nur ein Gleichnis*⁶, ибо отвернуться от житейской *реальности* не значит разрешить загадку *смысла* жизни, а значит посягнуть на жизнь и на ее Источник. Но бесконечно трудно не сбиться в ее лесу с *прямого* пути (des rechten Weges): nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai in una selva oscura, che la diritta via era Smarrita...⁷

Такова трагическая основа обоих глубочайших созданий христианской поэзии: "Фауста" и "Божественной комедии" (конечно же, и "Фауст" — продукт *христианской* культуры, хотя бы Фауст и говорил о религии mit ein bischen andern Worten⁸, нежели городской пастор).

Вся культура средневековья может быть понята как грандиозное и мучительное усилие охватить сознанием и выразить эту трагическую религиозную первопроблему. Отсюда — страшный своей какой-то *без-человечностью* средневековый *аскетизм* с его тяготением ко всему предметно-говорящему о Смерти, тлении, разложении; отсюда, с другой стороны, прекрасное формально, но как-то не сходящее нам в душу, *отвлеченное, нарочито-символическое* изобразительное искусство,

отсюда средневековая наука, или то, что тогда принималось за науку: обозрение вещей-символов, вещей в их свойстве "представлять" рационалистически отвлекаемые "качества" Сущего. Франциск первый *разрешил* трагедию, не жертвуя ничем из всего богатства жизни. После него ее будут разрешать и другие — в акте художественного или философского творчества. Но Франциск не был ни философом, ни художником по специальности. Он разрешил ее по-своему и так, как только один он мог это сделать: своей жизнью. "Блаженный и неуч" (*idiotae illiteratus*), хотевший быть "самим по себе" (юродивым) и "ниже всех" (et

177

eramus idiotae et subditi omnibus, говорит он о себе и о своих братьях, вспоминая о начале их деятельности), он путем своего приближения к Христу избрал самый неожиданный, но самый простой и *самый смиренный* путь: нерассуждающего, *буквального* последования Христу в *Его земной жизни*. Со свойственным итальянскому народу даром *пластического воплощения идей* он *разыгрывал*, если позволительно так выразиться, притчи и заповеди блаженства. С благоговейным ужасом и восторгом современники догадывались, что во Франциске как бы воплотился Христос. Франциск открывает собою ряд великих "художников своей жизни", которыми так богато Возрождение. "Типичный" средневековый святой обычно "восходит" к совершенству эклектическим путем, "уподобляясь" в отношении отдельных "добродетелей" тем из образов, которые, каждый в отдельности, ту или иную из них наиболее совершенно выражали. Такой святой действовал по схоластическому методу расчленения и отвлечения. Франциск здесь вдвойне нов и самобытен: во-первых, его подвиг — единый и органический *творческий акт*; во-вторых, он осуществляет его совершенно самостоятельно, без "образцов" и без "посредников". Между ним и Христом нет никого. Надо ли говорить, что эта изумительная смелость "идиота и неуча" не имеет ничего общего с ересью? Ведь Франциск не отделяет Христа от Его Церкви, и в Церкви он — "нижайший" и "смирнейший", не желающий стать клириком, дабы не перестать быть в подчинении у каждого клирика, "наименьший из меньших братьев". И он бесконечно далек от какого бы то ни было определения своего отношения к *догме*. Но бессознательно и безотчетно, как истинный гений, минуя непроходимые горы веками наслоившейся ученой традиции, он восходит непосредственно "ad fontes". И в

178

этом он опять-таки — человек Возрождения, первый представитель Ренессанса. Надо условиться. Наше утверждение остается пустой и ни к чему не ведущей игрой словами и внешними уподоблениями, если оставаться при той концепции Ренессанса, при которой "Ренессанс" понимается как синоним "гуманизма", а "гуманизм" как своего рода новый "филологический метод"; если мы не уразумеем, что и для гуманистов лозунг "ad fontes" (к первоисточникам) не был порождением простого педантизма антиквариетов и буквоедов; что их ребяческие восторги по случаю открытия какой-нибудь новой рукописи связывались с благородным тяготением к угадываемому в этой рукописи целому новому, прекрасному, *вечному* в своей основе миру, с жадной прикоснуться к нему, вступить с ним в *реальные отношения* и художественно *воплотить* его в себе.

Никак нельзя понять Возрождения, не уловив особого *настроения* его. Оптимизм, вера в возрождение свойственны и средневековью. Настанет день — и Мир очистится, освятится, "будет земля новая и небо новое". Для эпохи же Возрождения характерно то, что мир переживается, как *уже* преображенный и просветленный. Доминанта настроения эпохи — *радость, восторг*, тот восторг, который наполнял душу Франциска и заставлял ее изливаться в импровизированных гимнах. Каким-то особым чувством радостного освобождения веет от рассказа брата Экклестона "de adventu minorum in Angliam"⁹. Так просто, так легко, так весело казалось идти, босыми и нищими, в далекую, суровую страну благовествовать новое благовествование мира и любви. "Открытие мира" было впервые сделано этими удивительными людьми, ставшими *монахами в миру*. Возникновение и невероятно быстрый рост двух нищенствующих Орденов были

179

встречены современниками как великолепное, как-то особенно радостное и много обещающее чудо. После этого все казалось легким и возможным; не было ничего неосуществимого. Дерзание, убеждение в осуществимости своей "virtu" (непереводимое слово того времени, означающее вместе: талант, доблесть, влечение, внутренний импульс к самовыявлению) — отличительная черта Ренессанса. Человек изведal свои силы и осознал все богатства своих возможностей. Это было "открытие человека". Ничего "языческого" по существу в этом не было. И ничего, конечно, общего "открытие мира и человека" не имело с вульгарным гедонизмом, с каким-либо

"утверждением" своего "права" на жуирование, на пользование без укоров совести "благами" жизни. Наслаждение "миром" было совершенно *бескорыстно*. Это было незаинтересованное восхищение художника внезапно открывшимся ему материалом для воплощения своей "идеи", самого себя. "Эстетизм" Ренессанса в его наивысших проявлениях (а "уровень" эпохи измеряется по ее вершинам) не был старческим холодным любованием "красотами", а волей к творчеству, к реализации духа в материи. *Красота*, которой запечатлены все проявления этой эпохи, обуславливается именно этой свободой игры творческих сил, а вовсе не "следованием образцам древности", как это казалось самим современникам и участникам движения: людям обыкновенно бывает трудно осмыслить собственное дело; кроме того, они так были поглощены разрешением подсобных, чисто технических задач, столь трудных по своей формальной природе, что они, эти задачи, и стали представляться им самым главным и существенным. Суть же дела до такой степени захватывала *всего* человека, что не вступала в сознание и оставалась поэтому неотмеченной.

180

Уже больше ста лет историческая мысль бьется над задачей "Возрождения". Было бы чрезвычайно интересно написать полную историю этой умственной работы, обозреть все ее этапы, отмеченные именами Гете и Мишле, Буркхардта и Ницше и стольких других, известных только специалистам. Это, вероятно, была бы самая удобная форма синтеза нашей современной культуры в ее органическом развитии. Около этой темы сталкиваются и обнаруживают себя мировоззрения и исповедания. "Возрождение" до такой степени еще живо и жизненно, что по отношению к нему трудно сохранять "объективность". И оно так многокрасочно и многогранно, что нередко спорящие о нем впадают в недоразумения. Одни приемлют (или отвергают) его за его "античность", его "язычество", его "антихристианство", другие, напротив, "реабилитируют" его (иным это кажется не реабилитацией, а опорочением), выдвигая в нем христианско-католические элементы, отыскивая его корни в христианской культуре средневековья. В гениально односторонний синтез Ницше — Буркхардта вносятся поправки и ограничения, разбивающие его. Восстановить синтез возможно только отойдя в сторону от вопроса о *содержании* — "языческом" или "христианском" — отдельных явлений, падающих на эпоху Возрождения. Синтез по *содержанию* должен быть заменен синтезом по *психологической форме*. В этом отношении важна попытка новейшего итальянского исследователя Olgiati^a (хотя она затемнена у него историко-философскими усилиями апологетическо-католического характера) понять Возрождение как раскрытие *одной* — *не идеи*,

^a Francesco Olgiati. L'Anima dell'Umanesimo e del Rinascimento. Milano, 1924.

181

но *психической тенденции*, и именно тенденции к "*конкретности*", стремления охватить жизнь во всей ее полноте. Формула "открытие мира и человека" этим не устраняется, но она разгружается от того антихристианского смысла, который вкладывал в нее Буркхардт, отождествлявший христианство с аскетизмом и "мироотрицанием".

Со святым Франциском Возрождение связывается не только в нашем построении. Эта связь исторически реальна. Явления, относимые бесспорно к "Возрождению", охватываемые именно этим термином, если проследить их генезис, оказываются имеющими свои корни в почве, взрыленной ранним францисканством, соприкасаются с последним пространственно и временно. Первый образчик живописи "новой манеры", сменивший собой "грубую греческую манеру" — "грубую", как казалось это Вазари, — фрески Джотто¹⁰ в храме, выстроенном на родине святого, в Ассизи, его учеником, первым "генералом" его Ордена, братом Илией Кортонским. Этот последний — живое звено, соединяющее францисканство с Ренессансом. Широко образованный человек, искусный военный инженер на службе Фридриха II Гогенштауфена, первого представителя новой государственности, в то же время личный друг святого, властно и твердо руководящий его Орденом, которому он предан беззаветно и до конца жизни, этот загадочный для рядовых братьев и ненавидимый ими человек выступает перед нами в францисканской традиции с чертами типичного "Homo Universale", "virtuoso" Возрождения, чертами, каким-то причудливым образом сочетающимися в нем с иными, специфически францисканскими. Илия Кортонский — не одинок. Францисканство быстро стало лоном, где формируется новый социологический тип, носящий на себе

182.

признаки, которые вскоре повторяются уже в характерном "Человеке Ренессанса". Предписываемые Правилom бездомность, отсутствие оседлости, обязанность постоянно переходить с места на место, аскеза в миру, на людях, общение с ними на всяких поприщах способствуют выработке особого типа минорита, добровольца-дипломата, публициста, космополитического авантюриста.

"Открытие мира", в смысле расширения границ известной тогда на Западе "вселенной", есть в значительной мере дело францисканских миссионеров. Ими возбуждается "восточный вопрос" и им принадлежат первые обдуманые проекты его разрешения. Минорит Раймунд Луллий¹¹ настаивает на необходимости учреждения факультетов восточных языков в европейских университетах и добивается этого. И в старом мире они ориентируются по-новому. История первого века Ордена известна нам так, как никакая другая история того времени, и это — благодаря францисканской современной, уже вполне *мемуарной* в нашем смысле слова литературе, хроникам Эклестона, Джордано Джьяко и в особенности очаровательной, богатейшей деталями "petits faits", глубоко личной "хронике" брата Салимбене Пармского¹², поражающего своим совершенно новым умением видеть и передавать виденное во всей полноте его конкретности.

Мы видим: вполне реальные, а не "мнимые", "построемые сознанием" нити протягиваются от "Возрождения" к Франциску Ассизскому с *его* даром постижения "конкретности". Но надо пойти дальше и глубже. Надо постараться возможно яснее понять, что такое было это чувство конкретности, которым был наделен святой, это чувство, служившее источником того восторженного умиления, того поэтического восхищения, в которое приводило его созерцание тварного мира, и которое

183

нашло себе исход в его знаменитом "гимне брату Солнцу". Это чувство, без сомнения, было одним из элементов религиозности святого — уже в силу того одного, что Франциск был полон Богом и что поэтому все его переживания так или иначе были переживаниями религиозного свойства. Но отсюда не следует, чтобы религия личного Бога каким бы то ни было образом переходила у св. Франциска в религию Природы. Честертон, предостерегающий против такого понимания, весьма верно замечает, что у Франциска нет и следов пантеизма и что "Природа" для него не существует: он знает только отдельные вещи: брата Солнце, сестру Воду, брата огонь, брата волка, сестер птичек. Его восприятие мира таково же, как и восприятие Христа, то есть совершенно конкретно. И нельзя также сказать, что его восприятие тварей в Боге было "символическим", что твари с их "качествами" были для него действительно "ступенями лестницы", по коей он восходил к Богу, — как это дает понять его второй официальный биограф, великий францисканский мистик, св. Бонавентура. "Серафический доктор" вряд ли не приписал здесь св. Франциску своего собственного мировосприятия. Вещи для Франциска не *символы* атрибутов божьих, отраженных в их свойствах и качествах (для такого понимания необходимо отвлечение от вещей их свойств, необходим *анализ*, на что Франциск совершенно не способен), а *детища* божьи, *создания* Его. Мир не был для него "путем" к Богу, как это представлялось св. Бонавентуре: к Богу он пришел *непосредственно*. Скорее, к *миру* пришел он от Бога и через посредство Бога. "Когда я был молод, очень мне было неприятно видеть прокаженных", — рассказывает он в своем завещании. (Цитирую, как помню, не имея под рукой текста). Но он пересилил себя, он заставил себя любить их во Христе, и

184

стал ходить за прокаженными, есть вместе с ними и лобызать их язвы.

Гений, по своей формально-психологической природе по преимуществу *художественный*, не аналитический, а творческий, *что* и сказалось в изобретенной им аскезе буквального исследования Христу, понимаемому в Его живой конкретности, — св. Франциск, если бы он стал философствовать, формулировал бы отношение Бога к миру так, как это сделал первый из великих францисканских философов, тот же св. Бонавентура³: для св. Бонавентуры (здесь он предвосхитил Шеллинга¹³) мир — творение Божие в том смысле, что Бог *выразил* себя в мире. Бог представляется св. Бонавентуре *художником*, творчески воспроизводящим себя в своем создании, воплощающим в нем свою "идею". Мы видим: францисканство и "Возрождение" в этом пункте оказываются едва ли не синонимами.

Францисканская мысль движется в этом направлении дальше. С половины XVIII века францисканцы и доминиканцы завоевывают себе прочное положение в центрах тогдашнего просвещения: в Парижском и Оксфордском университетах. У францисканцев складывается собственная философская школа, как и у доминиканцев своя. У доминиканцев — "реализм" их величайшего мыслителя св. Фомы Аквината, прямое продолжение средневекового мировоззрения. У францисканцев — "*номинализм*". "Ангелу Школ" доминиканцу Фоме противостоят францисканские авторитеты Дуне Скот и Оккам¹⁴, "номиналисты". Из чисто формально-логического направления, чем он был в средние

^a Ср.: E. Gilson. La philosophie au moyen age. Paris, 1922, p. 157.

века, номинализм под пером францисканцев превращается в настоящее *мировоззрение*, базирующееся на францисканском конкретном жизнеощущении, на францисканском *эстетизме*. Для св. Франциска и св. Бонавентуры Бог — творец не "идей", "типов", "образцов" вещей, но *самих вещей*. Вещи *сами* реальны, и *только они* реальны. В номинализме францисканское мировоззрение достигает высшей точки своего интеллектуального выражения. Если мы примем во внимание, что номинализм есть отражение в логике и в метафизике того самого мировоззрения, которое мы иначе обозначаем как *индивидуализм* и которое мы привыкли считать сущностью Ренессанса как определенного культурного момента, то мы будем принуждены сделать заключение, что францисканство с его философией есть во всяком случае неотъемлемая, органическая часть культуры Возрождения. Нельзя ли сделать еще один шаг? Совсем недавно один из последователей покойного Макса Вебера³ высказал мысль, что номинализм и был тем зерном, из которого развилась культура Возрождения, новая европейская культура. В изобразительном искусстве, для которого характерны теперь конкретизация, отход от абстрактности; в поэзии (новая *лирика*, личная, "автобиографическая"); в нравоописательской и бытописательской прозе; в естествознании, обратившемся, начиная с Роджера Бэкона¹⁶ (францисканец!) к изучению явлений "в себе"; в политике, где в новое время появляется новый фактор — личность, творящая свою волю, по-своему устрояющая общество и государство; в историографии, отражающей эту новую политику; в религии Лю-

^a P. Honigsheim. Die Soziologische Bedeutung des Nominalismus (в сборнике в память Макса Вебера¹⁵).

186

тера и Кальвина¹⁷, заменяющих идею Бога верховного "Принципа" идеей Бога как живой индивидуальной силы, вводящих верующих в непосредственные, *личные* отношения к нему; в естественном праве, субъектами которого являются уже не абстрактные средневековые "realia" — Государство, Корпорации, Фамилии, — но единичные личности, — всюду веет один дух, дух "номинализма". Значит ли это, что номинализм и был *причиной* всех этих культурных перерождений? Автор упомянутой работы, по-видимому, так и думает. Его статья говорит о *значении номинализма* для современной культуры. Но здесь, очевидно, чисто теоретическая ошибка. Почему именно номинализм есть "причина" всего остального? Потому ли, что он "первое"? Но в каком смысле первое? Явно, что не во временном, раз речь идет о номинализме как цельной философской системе. Он "первое" только в нашем, нами *построемом* синтезе культуры Ренессанса и Просвещения, в *историографии*, а не в *прожитой истории*, — "первое" в том смысле, что он есть самое общее выражение тех разнообразных форм "индивидуализма", которые обнаруживаются во всех перечисленных нами сферах культуры; говоря точнее, что он есть — формально-логически — самое общее понятие, если не слово. Никак нельзя сказать: язык Рабле¹⁸ *есть* живопись Мазаччо¹⁹; нельзя первое "включить" во второе. Но в этих и во всех остальных проявлениях новой культуры обнаруживается то общее, что они могут служить как бы примерами, освещающими положение: только единичные *вещи действительно* существуют. И в этом смысле и можно, пожалуй, и язык Рабле, и манеру Мазаччо, и политические приемы "Князя", и еще многое другое "включить" в номинализм. Наш ум так рационалистически вышколен, что для нас

187

естественно начинать с общих формулировок и затем спускаться к частностям. *Понять* что-либо значит для нас найти самую общую форму *описания*. А затем логический порядок изложения уже начинает нам казаться тождественным самому порядку явлений (своеобразное приложение рационалистического принципа: *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum*²⁰), и — в данном примере — явления культуры Ренессанса оказываются "вытекающими" из номинализма, как их общей "идеи". Чистый средневековый "реализм"!

Между этим "реализмом", с его "priora" и "posteriora"²¹, крайним "номинализмом", распыляющим реальность, растаскивающим по ниточкам живую ткань истории, лежит третья концепция, объемлющая жизнь как целое во всем многообразии ее конкретных проявлений, ищущая в них общий смысл и единство, но отказывающаяся от искусственного и совершенно бесплодного, ни на шаг не приближающего нас к их видению, рассаживания их в ряды клеточек с надписями: "причины", "следствия", "надстройка", "субструктура" или "базис". *Есть* общий "дух" Культуры (или *его нет* — и тогда культура данного момента и характеризуется его отсутствием, — вернее, тогда нет и Культуры), но не где-то *вне* ее, над или *под* нею — скажем, на Небесах или "в производственных отношениях", — но *именно и только* в ее конкретных проявлениях, в *вещах* и в *людях*. И *никаких других* причинно-следственных отношений в реальной истории не существует, кроме отношений между людьми и вещами: люди — "причины", вещи — "следствия". Поэтому

увидеть живых людей, усмотреть их отношение к великим историческим движениям составляет — по крайней мере *должно* составлять — главную цель работы историка, если

188

он только хочет действительно *понять* Культуру в ней самой, в ее *жизни*, в ее развитии. С этой точки зрения для нас далеко не безразлично то, что авторы трех величайших созданий новой европейской литературы, "Божественной комедии", "Пантагрюэля", "Дон Кихота", были *францисканцами*.

Данте, в молодости "препоясавшийся вервием", то есть вступивший в "третий чин" миноритов ("чин" братьев-мирян), создает мистику "паломничества духа к Богу" (*itinerarium mentis ad Deum* — мистический трактат св. Бонавентуры) в найденной им новой форме *лирического эпоса*, в котором чудесно сведены воедино элементы чисто личного характера с грандиозными концепциями фомистской метафизики и всемирной истории, представленной бесконечной вереницей уже строго индивидуализированных портретов.

Сервантес, полжизни проведенный в борьбе за торжество Креста над Полумесяцем в той самой "Барварии", куда ходил было проповедовать св. Франциск, где в борьбе за то же самое дело скончался святой Король Людовик IX²² (тоже "тер-циарий", брат "третьего чина"); Сервантес, прославивший Господу Бедность, с которой обручился Франциск, в романе о добровольном бедняке, последнем странствующем рыцаре, прославивший Смирение в последней сцене романа, где Дон Кихот, достигнув высшей точки просветления, становится вновь просто Алонсо Добрым (*Alonso el Bueno*), — сам под старость вступает в Третий Чин францисканского Ордена.

Случай Рабле сложнее. На первый взгляд, в авторе злой сатиры, не пощадившей и св. Престола (но и Данте был к нему беспощаден), скорее угадывается "материалист"-естествоиспытатель (чем он и был), доктор медицинского факультета в Мон-

189

пелье, где впоследствии "докторанты" на диспутах будут возлагать на себя хранящуюся здесь его докторскую тогу, — нежели богослов и приходский священник, и член францисканского Ордена (чем он также был). Особенно смущают в его книге ее "кошунства", то есть более или менее прозрачные и иногда весьма неумеренные пародирования евангельских (и библейских) форм и оборотов. Еще недавно делались попытки "расшифровать" Гаргантюа и Пантагрюэля, представив это произведение в виде сплошной пародии уже не на литературную форму священных книг, но на само христианство. Эти попытки не устояли перед критикой. Критика сделала больше. В своих "кошунствах" и в своем сквернословии Рабле — это доказано — не стоит особняком. Как раз это у него — *монастырское*, результат *профессиональной* привычки обращаться запросто с вещами, с которыми постоянно приходится иметь дело. От своего Ордена он за свои книги никаких неприятностей не имел. Католичество было гораздо терпимее и шире, чем это принято представлять себе^a. Нет никаких данных для предположения, что автор книги, представляющей собою, быть может, самое грандиозное усилие *индивидуализировать язык*, так чтобы иметь возможность буквально всякую вещь назвать *ее собственным* именем (отсюда — бесконечные словарные упражнения, отсюда — в значительной степени, может быть, и сквернословие у него), был плохим францисканцем.

Раз ставится вопрос о происхождении *европейской* культуры Нового времени или — что то

^a См.: E. Gilson. Rabelais Franciscain. franciscaine, 1924.

Revue d'histoire

190

же — о ее *сущности*, то неминуемо возникает и вопрос — о *пространственных границах* "Возрождения". Ограничивается ли "Возрождение" католическо-романским миром, или же выходит за его пределы? Принято противопоставлять Лютера и Кальвина и их дело "Возрождению". Правда, Лютер в номиналистической философии *францисканца* Оккама нашел теоретическую опору для своего религиозного индивидуализма. И для Лютера, и Кальвина Бог — *личность*, а не "Принцип", не "верховное понятие". Но эта личность наделена совсем особой индивидуальностью. В особенности у Кальвина. *Ego* Бог — деспот, и злой деспот. Его отношение к миру и людям выражено у Кальвина в кошмарной теории предопределения. Макс Вебер²³ гениально показал, как эта безумная доктрина, которая, казалось бы, должна была повергнуть в безысходное отчаяние, в полную прострацию всех, уверовавших в нее, на деле оказала могучее *тоническое* влияние на души; как, преимущественно в англосаксонских странах, учение Кальвина о *признаках избранничества* создало психологическую почву для буйного расцвета *капиталистической цивилизации*: каждый должен заниматься своим делом в том "состоянии", в какое он поставлен Бо-

гом; в этом заключается "подвижничество в миру"; успех — в любой форме (и прежде всего в самой наглядной и осязательной — *наживы*) — ручательство в божьем благословении, в принадлежности счастливец к сонму "предызбранных". Поэтому невезение, бедность суть "признаки отверженности", признак извечно, божьим усмотрением "извращенной" и парализованной, бессильной на "добро" воли. Социальные следствия этих представлений ясны сами собою^а.

^а См.: Max Weber. Gesammelte aufsatze zum Religionsso-zio-logie, Bd. II. Tubingen, 1921.

191

Гениальное построение М. Вебера односторонне. *Протестантская* культура англосаксонских стран — отнюдь не *чисто кальвинистская* культура. Чем глубже идет исследование, тем несомненное выясняется огромная воспитательная роль другой, протестантской, но *антикальвинистической* религиозной струи, оптимистической, любвеобильной, широкотерпимой, отрицающей "предопределение", утверждающей *"святость каждой совести"*. Инициаторы религиозных "возрождений" — баптизма, квакерства и методизма: Джордж Фокс, Роджер Уильямс, Уэсли²⁴ — по неистощимой силе и красоте духа, по бесконечно благотворному их действию на людей, — несомненные *святые*, не канонизированные только потому, что протестантство не знает культа святых. С этими религиозно-нравственными "возрождениями" связаны в англосаксонской общественно-политической жизни такие несомненные явления "Возрождения", в самом благородном и возвышенном смысле этого слова, как движение "левеллеров", как английский радикализм, как аболиционизм в Америке*. И достаточно хоть немного ознакомиться с биографиями Джорджа Фокса или Уэсли, чтобы ясно увидеть, что в этих "подвижниках в миру" возродился дух ассизского Poverello²⁵...

Культура Новой Европы — это культура Возрождения. А Возрождение в "свернутом виде" уже дано в личности св. Франциска Ассизского.

¹ См.: Schulze-Gaevernitz. Geistigen Grundlagen der angel-sachsischen Weltherschaft. — Archiv fur Socialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd. 56. 1926.

192

"Солнце, взошедшее над холмами Умбрии" более 700 лет тому назад, долго озаряло мир сквозь призмы, преломлявшие его лучи, каждая выделяя какую-либо одну из красок его спектра, — призмы, которых имена: Данте, Микеланджело, Гете, Кант... Ныне источник света погас. Погас в том смысле, что его отблесков мы более *не видим*. Упадок европейской культуры, ее определение, ее близкая смерть — это теперь модная и едва ли уже не избитая тема. То законное сомнение, которое охватывает всегда, когда слышишь что-либо, о чем "принято" говорить, вызывает на мысль: вероятно, "сумерки Европы" — это не так уж страшно, раз об этом твердят все кому не лень. Скорее всего — это просто вздор. Тем более, что об "одряхлении Мира" периодически толкуют с тех самых, кажется, пор, как свет стоит. И не предсказывал ли на самой заре Возрождения современник св. Франциска аббат Иоахим Флорский — il calabrese abbate Joacchino di spirito profetico dottato²⁶ — близкое наступление Царства Антихриста и конец света?.. Однако в данном случае "общее мнение" вряд ли не право. Умерла ли европейская культура, — та культура, которая для нас является культурой вообще, — окончательно и навсегда, или еще способна возродиться, — нам знать не дано. "Дряхлость", "старческое бессилие" культуры, ее "гниение" — это мало что говорящие и способные только ввести в недоразумения натуралистические метафоры. Но то, что культура наша в настоящее время переживает кризис, что сейчас *жизни в ней нет* — это несомненный факт, и у нас есть в подтверждение его *объективный признак*. Когда культурные ценности обратились в "музейные вещи", когда они перестают быть возбудителями творческой энергии, — это значит, что от "культуры" остается только ее материальный состав,

193

что дух жизни отлетел от нее. Это последнее положение есть простое аналитическое суждение и подлежит не доказательству, а усмотрению. С 1200 года до наших дней не прерывалась цепь героев и гениев, пред которыми преклонялись люди, за которыми шли, у которых учились. Одно сознание, что существует такой человек, делало жизнь полной смысла и содержания. Толстой был последним из этих светочей... В них, в каждом по-иному, по-своему, с необходимой *ограниченностью* и *односторонностью* воплощалась и сосредоточивалась наша культура — и именно благодаря этой *ограниченности* каждого культурного мига, в каждый из них культура сохраняла свою *целостность*. Ибо только индивидуальное живет — и культура, пока она живет, есть *individuum*. Individuum же ограничен в силу определения — ибо он есть нечто единственное и неповторяемое, стало быть чем-то отличающееся от всех прочих индивидуальностей, обладающее

чем-то, чего нет у них, и лишенное чего-то, чем обладают они.

Для нашего же времени характерны как раз наоборот: отсутствие индивидуализирующих ее, ограничивающих ее "властителей дум", эклектизм, готовность все пожрать без разбору, какая-то бесстыжая "отзывчивость" на любые "зовы", какое-то старческое искание все новых и новых "возбудителей" ("Восток", "новый" — именно и непременно "новый" — "религиозный опыт", или же просто хотя бы "исконные" — но давно забытые — "традиции" и т. п.), глотание самых разнообразных кусков без тени ассимиляции. И, быть может, лучшим доказательством страшной серьезности и даже опасности положения служит как раз то, что от всех этих экспериментов не шаленют, не сходят с ума, но пассивно ждут какого-то "возрождения"...

194

Между тем *так* возрождения не происходят. Возрождение начинается с *самоограничения* и *самососредоточения*. И это не имеет ничего общего с теми потугами на национально- или расово-культурное "самоопределение" и "выявление своего лица", какие мы наблюдаем в нынешнее время, — например, в нашем "евразийстве" или в немецком "расизме" и тому подобных течениях. Ибо на самом-то деле здесь не видно сколько-нибудь упорного преследования *одной* определенной цели, а скорее случайное и наугад копание в подвалах истории в надежде отыскать там что-нибудь "новенькое", еще не испробованное. Вот и открыли... Чингисхана. ..

Кроме того, возрождения не совершаются *по заказу*. О подлинном Возрождении ничего не знали в тот момент, когда оно началось. Св. Франциск не думал ни о каком "возрождении" в тот день, когда он навеки обручился с Госпожой Бедностью, ни Лютер о "реформации", когда он ломал себе голову над вопросом о спасении души доктора Мартина. Франциск-то уж во всяком случае не искал ничего нового. Предмет, к которому он потянулся всей своей душой, не был, вообще, ни старым, ни новым, по той причине, что это был вечный Предмет — Христос. И никакого нового пути к Нему он не искал и даже не посмел бы подумать об этом. Он, повторяю, просто хотел, чтобы это был путь самый убогий, самый темный, единственный, которого он, в его глазах ничтожнейший и недостойнейший из людей, был бы достоин. Он не смел со-причаститься Славы Христовой и потому дерзнул сопричаститься Его унижению, нищете и бесприютности. Он самого Христа упрощал для себя и как-то "сокращал". Последовательно суживая поле своих созерцаний, он в конце концов зафиксировал

195

свой взор на одном лишь предмете — на язвах Христовых. И вот Серафим предстал ему и пронзил пятью лучами его тело — и на его ладонях, на ступнях и на боку зажглись пять кровоточащих ран. *Больше ничего не было — и это было начало Возрождения...*

Проблема "Возрождения" занимает мысль уже очень давно — уже со времен Античности. И до сих пор она ставилась всегда как проблема *историческая*. Она связывается с особой концепцией общего исторического процесса — его *цикличности*. Вариантом этой концепции является другая: теория *миграции* культуры, ее перехода от одних носителей к другим^a. Эти две теории, разумеется, не противоречат друг другу. У Шпен-глера обе использованы до конца в остроумной и глубокомысленной комбинации. Эти теории представляют собою едва ли не высшее достижение историко-философской мысли, и трудно учесть все их — бесконечно плодотворное — значение для собственно исторической науки. Достаточно напомнить несколько имен: Вико, Монтескье, Фергюсон, Гердер, Гегель, романтики и Шеллинг, Эдуард Мейер, Константин Леонтьев²⁷, Шпенглер... Нетрудно указать посторонние исторической науке "метаисторические" источники этих представлений, наивные "натуралистические" предрассудки — переживания античности, — коренящиеся в

^a См.: E. Spranger. Die Kulturzyklentheorie und das Problem des Kulturverfalls — Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, 1926; E. Troeltsch. Der Historismus und seine Probleme. Tübingen, 1922. K. Burdach. Vorspiel. Bd. I, II. Halle, 1925.

196

их основе. Однако, одними такими указаниями и справками их опровергнуть нельзя. Нет никакой "закономерности" в жизни культур — и прежде чем говорить о "закономерности", надо условиться о точном смысле слова "закон": известно же, что как раз у тех, кто особенно настаивает на "законах" истории, на этот счет господствует особенная путаница: Огюст Конт²⁸, Карл Маркс!^a И все же культурные падения и возрождения культур — несомненный исторический факт, и отказываться от *социально-психологической* обработки его значит обратить историческую науку в беспредметное "упражнение", убить ее как науку. Прделанный Шпенглером опыт морфологии "культуры" и "цивилизации" имеет для исторической науки колоссальное значение. Но с занятиями этого рода связана и одна — большая — опасность, опасность некоторых почти неизбежно возникающих

ложных представлений. "Смерть" культуры понимается буквально. Оттого, что культурные ценности *нам* уже ничего более не говорят, *они сами* кажутся мертвым грузом, от которого надо *освободиться*, чтобы "воспарить" (настроение Гершензона в "Переписке из двух углов"²⁹). Залогом "возрождения" начинает казаться разрушение, уничтожение ценностей; условием его — "вторичное варварство" ("именины сердца", справляемые евразийцами по случаю истребления русской интеллигенции большевиками, что изображается чем-то вроде воронов-ской операции)... Если это так — дело обстоит безнадежно. Уже совершенно очевидно, что устроить пустое место даже из России, с ее весьма еще слабо организованной и плохо отстоявшейся цивилизацией, вещь

^a О сбивчивости понятия "закон" у Маркса см.: W. Som-bart. Der proletarische Sozialismus. Jena, 1924.

197

невозможная. О Европе и говорить нечего. Если для "возрождения" необходимо, чтобы на Place de l'Opera появились пасущиеся свиньи, "возрождения" не будет. Предполагать возможность какого-то "ricorso" от европейского капитализма к "феодализму" или — еще далее — к "аграрному коммунизму" германцев Цезаря и Тацита (по схеме Вико) нет никаких оснований⁵¹... Напомню только одно: историческое Возрождение (Кватроченто и Чинквеченто) явилось вовсе не после "периода варварства"^b, а выросло на почве уже очень высокой, очень утонченной, очень "ученой" и сложной культуры.

Прекрасно говорит Spranger в статье, упомянутой выше: "ценности" сами по себе не стареют. Секрет "возрождения" — в умении найти не *новое*, но *вечное* в *любой* ценности. Но именно это-то и *надо уметь*. Иначе и Иисус Христос окажется "первым санкюлотом" или "еще не вполне сознательным пролетарием" (Каутский³⁰), и из Нагорной Проповеди можно будет вычитать апологию "государственного принуждения" при помощи кнута и виселицы (и вычитывают)...

Обилие ценностей помехой служить не может. Надо понять, что "круговорот истории" вовсе не сводится к периодическим возвратам к разбитому корыту. Ценности постоянно, в процессе движения жизни во времени, *накапливаются*. У нас *больше* ценностей, чем их было у св.

Франциска, у Геродота или Гомера. И никакой беды в этом нет. От

^a См.: W. Sombart. Das Wirtschaftsleben der Zukunft. — Deutsche Rundschau, Oktober 1922.

Этот предрассудок — результат весьма сложного сплетения недоразумений. Их краткая история — в моих Очерках теории исторической науки. Прага, 1925, гл. I.

198

большинства этих ценностей мы освободиться не можем, и этого нам и не нужно. Эклектизм ("историзм") обуславливается не объективным влиянием, не "обстановкой": он — в нас самих. При величайшей пестроте, при величайшем многообразии "ценностей" возможна целостная культура — если только есть *единство в душе*. Тогда ценности сами собою слагаются в гармоническое целое, сливаются в *одну* ценность. И это есть *возрождение культуры*. Оно состоит, стало быть, в "отнесении" всех ценностей к некоторой самой общей, *верховой* ценности, к тому, что выше нас, то есть выше человека как такового, в усмотрении наличия этого высшего, — и в этом и состоит то творческое *самоограничение*, о котором я говорил. Исходная точка "возрождения" есть тяготение к Богу. И степенью напряженности этого стремления выйти за пределы "человеческого, слишком человеческого" определяется значительность и внутренняя ценность культуры. Возможны срывы на этих путях, срывы в пропасть демонизма и сверх-человечества", — но это исключительный случай, *безумие* Ницше и Кириллова³¹. Возможно и необходимо критическое отношение к идее религиозного самодовления, изолированной, оторвавшейся от общения с Церковью личности, к идее *абсолютного* верховенства человеческого Разума, претендующего на безусловную верность своего "метода", исходной точкой которого является сомнение "de omnibus"; к идее *абсолютного* значения естественного права; и все же глубоко ложно, формально, бездушно то понимание, согласно которому *Лютер, Декарт, Руссо*³² являются *виновниками* нынешнего крушения культуры⁵. "Виновники

^a J. Maritain. Trois Reformateurs. Paris, 1925.

199

те, которые не поняли, что подлинной *целью* трех "реформаторов" оставался Бог^a, те, для которых "путь" заменил собою "цель". "Сорвалась" ведь в наши дни не только реформация, "сорвался" и католицизм. Убывание духа религиозного горения, духа творчества, духа дерзания — это такая *же тайна*, как и внезапное появление творческих гениев. Если продумать проблему до конца, то окажется, что всякое изыскание "причин" взлетов и падений культуры сводится к морфологическому *описанию признаков* этих процессов. Признаком гибели культуры является то, что *всякая* идея начинает пониматься по-смердяковски. "Причиной" же этого является *сам Смердяков*, подобно тому как "причиной" Возрождения был святой Франциск Ассизский.

^a Об отношении Руссо к религии см.: P. M. Masson. La Religion de J.-J. Rousseau. Paris, 1916, книга, успевшая уже

стать классической. Религиозной устремленности Руссо, его "религиозной отдаленности" не отрицает и Maritain. Само собой разумеется, что он не отрицает ее и у Лютера. Но он говорит о какой-то "девиации" их религиозности, об ее отклонении от предмета. Что такое религиозность "ложнонаправленная", как вообще *может мыслиться беспредметная религиозность* (такова, согласно Maritain, религиозность Руссо), религиозность *безбожная* (настоящее *contradictio in adjectu*!) — это можно монтировать только тому, кто, подобно Маритену, обладает специфической, конфессиональной "mentalite". Возможна беспредметная *мистика*, ощущение своей принадлежности к "чему-то", но никак не беспредметная *религиозность*, состоящая в признании этого "чего-то" высшим и абсолютным *Благом*. Этим оценочным моментом и отличается религиозность от "чистой" мистики. Решится ли, однако, Маритен³³ утверждать, что "Profession de foi du Vicaire Sovoyard"³⁴ есть только мистика? Maritain смешивает религию с *богословием*: для него нет бога вне "Школы", т. е. философии св. Фомы.

ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА И ДОН КИХОТ

Помимо проблем частного характера, все мы, историки, не чужды и задач более общих, относящихся к самым основам нашей науки; и если наши — В. Н. Златарского² и мои — специальные интересы и лежат в совершенно различных областях исторического ведения, то вопросы теории исторической науки нам, очевидно, общи; это и дает мне право предложить его вниманию разбор одной достаточно частной темы, взятой мною, однако, единственно в качестве примера, относящегося к методологии исторической периодизации. Сомнительный, вообще говоря, в стольких отношениях метод разглядывания исторических деятелей сквозь призму их деятельности в ее результатах оправдывается по отношению к одному из таких людей, к Игнатию Лойоле, поскольку его создание, в противоположность другим великим историческим формациям, можно сказать, не имеет истории, как мы ее понимаем: орден иезуитов не развивался, не "эволюционировал"; он сразу

203

был "сделан" св. Игнатием, и Constitutiones Societatis Jesu³, написанные им^a, были нечто несоизмеримо большее, нежели просто исходный пункт для дальнейшего развития, как, например, Правило св. Бенедикта⁴ или Правило св. Франциска. Societas Jesu есть единственное в своем роде общество, приближающееся по типу не к *организму*, как — более или менее — все известные нам общества, а к *механизму*. С механизмом роднит его *законченность* с самого начала и во всех деталях. В "Конституциях" и в составленном при генерале Аквавиве⁵ "учебном плане" *все* предусмотрено и регламентировано раз навсегда — вплоть до способа солить приготавливаемую для братьев пищу^b, вплоть до числа роков по каждому предмету и до времени их начала и конца, в часах и в минутах⁰, — как в знаменитых "Exercitia Spiritualia"⁶ предусмотрено "нормальное" чередование видений, молитв и экстазов, входящих в курс изобретенной Лойолой духовной гимнастики¹¹. Всякое общество — ор-

^a Для нас не имеет никакого значения вопрос, насколько значительно было личное в буквальном смысле участие Лойолы в составлении "Конституций". "Держал перо" все чаще не он, а Поланко, чем и объясняется почти повсеместная вполне исправная гуманистическая латынь, до конца жизни не дававшаяся св. Игнатию. См.: *Don Miguel Mir. Histoire interieure de la Compagnie de Jesus*. Paris, 1922, 399-408. Поланко был только редактором.

^b "Пусть повар не кладет соли в кушанья сразу, но в два или три приема; не то может случиться, что кушанье выйдет пересоленным или недосоленным". Собственноручно внесено св. Игнатием в "Конституции". Цит. по: *Mir*. I, 445.

^c См. напр.: *Ratio Studiorum S. J.* изд. *Pachtler* (Mon. Germ. Paedag. B. V, 1887), t. II, p. 141.

^d См. также описание распределения благочестивых занятий "образцового" иезуита св. Франческо Борджа у *Rибаденейры*: *Vita S. Franc. de Borgia*, ASS Oct. V, §§ 35, 54.

204

ганизм, поскольку оно *живет*, то есть *растет* и *обновляется* и испытывает внутри себя постоянные *конфликты*, вытекающие из вечного несовпадения общих и личных целей. Иезуитский орден не знает ничего подобного, ибо в нем нет того, из чего слагается жизнь всякого общества — сотрудничества и соревнования *личностей*. Нет — потому, что личное начало умерщвлено без остатка. Это-то и есть та "mortificatio"⁸, которой Лойола в первую голову требовал от своих последователей^{**}. Единственный раз на человеческой памяти была разрешена задача, казалось бы неразрешимая: создана идеальная организация *добровольных рабов*^b, Знаменито его сравнение образцового иезуита с трупом (cadaver), лишенным возможности двигаться по усмотрению (См. *Regula S. J.* венское изд. 1741 г., с. 13). Если вспомним это сравнение, для нас станет понятным жуткий символический замысел рассказал Рибаденейры о духовном перерождении Франческо Борджа под впечатлением увиденного им тела императрицы Изабеллы, ставшего неузнаваемым вследствие разложения: описав с потрясающим и отталкивающим испанским реализмом (поразительную параллель представляет знаменитая картина Вальдеса Леаля⁹, изображающая гниющий труп епископа в гробу, — характернейший образчик иезуитского искусства) разложившееся и смрадное (Рибаденейра использовал эффект, подсказанный Ех. Spir., где сказано, что размышляющий об аде должен стараться в своем воображении не только *видеть* ад, но и *обонять* смрад его) тело, в котором Франческо, тогда еще герцог Гандийский, должен был официально признать

императрицу, Рибаденейра добавляет: "Unde sane verum certumque est, uno hoc brevique aspectu cadaveris adeo immutatum suique dissimilem redditum et ipsum Franciscum, ut eundem esse negares"¹⁰ (Vita, § 26). В этом и состоит цель Ex. Sp. — путем мистических "упражнений" под руководством "преподающего" их, достигнуть победы над собственным я: exercitia... spiritalia per quae homo dirigitur, ut vincere se ipsum possit,

205

рабов любящий свои цепи и убежденных в своей свободе^b. Орден иезуитов принято сближать с военной организацией, на что намекает уже его наименование "Companiadel Jesu", "рота Иисусова"; ведь сам основатель был в молодости офицером. В такой же, пожалуй, степени напоминает он современное капиталистическое предприятие, поскольку в нем проведен принцип строгого координирования множества человеческих деятельностей, направленных к совместному осуществлению одной общей определенной, практической цели. Ибо все то духовное калечение, которое проделывается над членами и воспитанниками Ордена, приурочено именно к тому, чтобы выдрессировать их для работы. Орден иезуитов есть прежде всего рабочая организация. Строго говоря, это — не монашеский орден ("religio"); цель Ордена не спасение душ его членов, не "созерцание", но служба Церкви. Societas Jesu есть создание человека, который по своей натуре был прежде всего деятель, практик; мистик, пожалуй, но мистик особого рода, et vitae suae rationem, determinatione a noxiis affectibus libera, instituere,¹¹ — гласит начало этого памятника. Цит. по венскому изд. Regula S. J. 1741 г.

* Высшая степень "совершенного повиновения" достигается тогда, когда человек добивается, ut non solum idem velit, sed etiam ut idem sentiat quod superior¹² (письмо Игнатия к португальским братьям).

^b С этой точки зрения большой культурно-исторический интерес представляет тот отдел Ratio stud. 1586 г., в котором говорится о преподавании богословия. Здесь с величайшей точностью перечислены все положения Суммы св. Фомы Аквината, которых преподаватель не обязан придерживаться (все остальные — обязательны). Это считается гарантией "истинной" свободы науки, как объясняется в особом "толковании" (Cot-mentariolus) к программе (Pachtler, II, 36-42).

206

ибо и мистическими переживаниями он пользовался как средством для самовозбуждения к деятельности и для регулировки воли^a. Замечательно начало его карьеры. Об этом мы имеем драгоценнейшее собственное его свидетельство в тех воспоминаниях, которые он на склоне лет изложил^b своему ученику Гонсалесу. Их изумительная безыскусственность, простота и наивность служат лучшей гарантией их полной психологической достоверности. Я прослежу некоторые этапы его жизненного пути, сопоставляя их с кое-какими моментами жизни другого великого испанца, младшего современника св. Игнатия. То обстоятельство, что этот другой, Алонсо де Кихада, никогда realiter во плоти и крови, не вращался среди живых, — для историка культуры совершенно безразлично. Дон Кихот и Игнатий Лойола взаимно дополняют и поясняют друг друга^c. Творение Сервантеса можно рассматривать как философский комментарий к биогра-

⁴ См. блестящую характеристику Лойолы у E. Gothein. Ignatius von Loyola und die Gegenreformation. Halle, 1895. Buch II, Kap. I. "Практицизм" Лойолы — характерная черта испанской религиозности. Даже св. Тереза¹³, эта величайшая "созерцательница", — и та объявляет "целью" молитвы то, что из нее "рождаются дела": obras, obras, настаивает она. См.: R. Hoornaert. Sainte Terese ecrivain. Paris, 1922, p. 282.

Не имея под рукой издания подлинника, пользуюсь в дальнейшем новейшим немецким переводом: A. Feder. Lebenserinnerungen des Ignatius von Loyola. Regensburg, 1922, производящим впечатление гораздо большей верности испано-итальянской записи Гонсалеса, чем ее латинская в гуманистическом вкусе "парафраза" Болландистов в ASS, Iul. VII.

^c Я затрудняюсь ответить на сам собой возникший вопрос, насколько Сервантес, изображая своего рыцаря Печального Образа, имел в виду именно Лойолу, т. е. насколько отдельные элементы, послужившие матери-

207

фии Лойолы, а последняя, со своей стороны, обнаруживает глубокую жизненность и психологическую правдивость героя изумительного романа. Недаром же некоторые эпизоды у Гонсалеса произ-

алом для его художественного синтеза, восходят к иезуитским источникам. Возможно, что многое надо относить просто на счет гениальной интуиции Сервантеса, угадавшего в испанской жизни и в испанском духе между прочим и те "возможности", которые осуществились в Лойоле. С другой стороны, более чем вероятно, что Сервантес был знаком с ранней иезуитской литературой. Было бы странно, если бы он, читавший все, не прочел, если не записи Гонсалеса (она была опубликована иезуитами только в XVIII в.), то составленной на ее основании книги Рибаденейры о жизни одного из величайших его соотечественников. Надо иметь в виду, что Сервантес, хотя лично и не примыкал к Ордену, и под старость вступил в "третий чин" францисканцев (Em. Chasles. Michel de Cervantes. Paris, 1866, p. 429), был, по-видимому, почитателем Ордена. В "Беседе двух Собак" он восхваляет педагогическую деятельность иезуитов, обнаруживая знакомство с ее основами: ... соп-sideraba como los (учеников) renian con suavidad, los castigaban con ejemplos, los incitaban con premios¹⁴ и т. д. (Coloquio de los Perros. Novelas ejemplares. Paris, 1846, p. 286). Известно, что именно мягкость обращения с учениками, умение их завлечь и заинтересовать и были главными достоинствами иезуитской школы, поставившими ее в свое время вне конкуренции. В некоторых местах "Дон Кихота" сквозят как будто прямые намеки на иезуитов. Дон Кихот

рассуждает как искушенный в иезуитской казуистике человек, когда, поколотив на дороге "злого волшебника", оказавшегося церковником, и терзаясь мыслью, что за это он подлежит отлучению от церкви, согласно канону *Si quis suadente diabolo etc.*, успокаивает себя тем соображением, что он собственно наложил на него не *руку*, а копье: *yo entiendo, Sancho, que quedo descomulgado por hater puesto las manos vio-lentemente en Cosa Sagrada. .. aunque se bien que no puse las manos, sine este lanzon*¹⁶... (*D. Quijote*, P. I., с. XIX). Такую же иезуитскую изворотливость в сделках с со-

208

водят впечатление не вошедших в роман глав из "Дон Кихота". Таков проникнутый тонким комизмом, усугубляемым тем, что Лойола очевидно и не подозревает о нем, рассказ, как он по пути в Монсеррат за "духовными подвигами" повстречал Мориска и вступил с ним в прение о вере. Мориск допускал, что Богородица могла нетленно зачать Спасителя, но отрицал для нее возможность пребыть девственницей после родов. Лойола не нашел, что возразить. Но когда Мориск ускорил вперед, его взяло раздумье: не следует ли ему нагнать его и проучить за богохульство. Он предоставил решение вопроса... своему мулу. На перепутье он опустил поводья. Мул избрал путь в сторону от того, каким ехал Мориск (Гонсалес § 15, Ribadenei-га § 30, 31). Или эпизод встречи в Монсеррате с нищим, которому Лойола отдал свою богатую рыцарскую одежду. По пути из Монсеррата его нагоняет какой-то человек и спрашивает, правда ли, вестью проявляет этот идеалист и тогда, когда разрешает Санчо Пансе взять себе сбрую осла, брошенного цирюльником, ибо на этот счет нет ясно выраженного запрета в рыцарских уставах, осла же (которого он считает конем, как цирюльника — рыцарем) брать запрещает, т. к. это противоречило бы рыцарским обычаям (*D. Q. I, XX*). В знаменитом эпизоде суда, творимого Санчо Пансой в качестве губернатора, находим характернейший пример иезуитской *reservatio mentalis*: ответчик, дающий истцу поддержать свою палку, в которой спрятаны деньги, и присягающий, что он возвратил долг, как будто выхвачен из тех иезуитских руководств для исповедников, которые заклеены *Паскалем* в *Les Provinciales*¹⁷, *D. Q. II, XLV*. Быть может, что все это — легкая сатира на Орден. Это, однако, не противоречит сказанному выше о сочувственном отношении Сервантеса к иезуитам. Для гения Сервантеса характерны его необычайная широта и способность всесторонне схватывать вещи, видя одновременно и дурное и хорошее в них.

209

что он подарил нищему одежду. Оказывается, что того уже арестовали по подозрению в краже (Гоне. § 18, Rib. § 31). До чего это похоже на неудачные "благодения", совершаемые Дон Кихотом!

Оба рыцаря дебютировали на поприще своего подвижничества одинаковым образом. Иньиго де Лойола, в молодости такой же страстный любитель "рыцарских романов", как и Алонсо де Кихада^a, случайно, когда, лечась от своей раны, полученной под Памплоной, он лежал дома, лишенный любимого чтения, взялся читать первое, что попало ему под руку: парафразу Евангелия и "одну книгу о житиях святых на испанском языке" (Гоне. § 6, Rib. § 22), отдыхая же от чтения мечтал: то о том, как рыцарем он служит какой-нибудь знатной даме, то, как он подвизается подобно кому-либо из святых:

^a *Il imita autant qu'il put les loix de Pancienne chevalerie*¹⁸, говорит о Лойоле Bayle¹⁹, и прибавляет: *un des plus sa-vans hommes de ce siecle (Stillingfleet, "Du fanatisme de l'Eglise Romaine") a plaisante sur ce d'une maniere qui merite d'etre rapportee: "La premiere chose qu'il faut re-marquer en lui... est qu'il fut convert! en lisant les legendes des saints comme Dom Quixot le fut a la vie romanesque, par la lecture des vieux Romans... (P. Bayle. Dictionnaire critique. 5^e ed. Amsterdam, 1740. T. III, art. "Loyola").* Эту их общую черту нельзя считать *специфической* и потому из нее еще нельзя делать никаких заключений относительно зависимости Дон Кихота от жития Ри-баденейры. Увлечение рыцарскими романами было повальным. Напомню еще один — знаменитый — пример, — св. Терезы. (См.: *La vida de la Madre Teresa esc. de su misma mano*, гл. II; изд. Bibl. Romanica, I, 6-7). О распространении того из этих романов, который послужил прототипом для всех прочих, и которым восхищался сам Сервантес (см. *Don Quijote*, I, cap. VI: "... es e^a mejor de todos los libfos que de este genero se ban com-puesto.. ."²⁰), *Amadis de Gaula*, см.: *E. Baret. De l'Ama-dis de Gaule et de son influence. Paris, 1873. См. также: Hoornaert, op. cit., pp. 81-82, 92, 431 (прим.).*

210

"...св. Доминик поступал так-то, значит и я должен так делать; св. Франциск делал так-то, буду делать и я" (Гоне. § 7). Никакой рефлексии, никаких умственных задержек и никакого скепсиса: впечатление непосредственно переходит в волевое устремление и в действие. И никакого колебания между образцами для подражания: если он "последует" не Амадису Галльскому²¹, а св. Доминику и св. Франциску, то потому, что, оставшись на всю жизнь калекой, может отныне "*militare Christo*"²² только одним — последним способом. Тот же непосредственный переход от чтения "подвигов"^a к самим подвигам, такая же слепая вера в буквальную истину того, что "написано"^b, та же не знающая препятствий сила волевого напряжения — у Алонсо де Кихады. Очередная задача совершенно ясна: делать буквально то, что делали Амадис Галльский, Белианис Греческий, Роланд или Рено Монтобан-ский. Немедленно и сразу берется и приводится в исполнение *maximum* заданий. "Так продолжал он свой путь в Монсеррат, размышляя по своему

обыкновенно о великих делах, которые предстоит ему совершить из любви к Богу. Так как голова его была еще полна историями, которые находятся в Амадисе Галльском и в других книгах этого рода, пришли ему на ум некоторые вещи, подобные этим историям. Поэтому он решил провести целую ночь на страже оружия, не садясь и не ложась, но частью стоя, частью на коленях, и именно пред алтарем пречистой Богородицы Монсерратской, где

^a "Подвиги, деяния" (Gesta, отсюда "Chansons de Ge-ste") — так ведь и назывались эти книги.

^b "Помешательство" Дон Кихота состоит преимущественно в полной неспособности к скепсису. Мир рыцарских романов обладает в его глазах абсолютной и непререкаемой реальностью.

211

он имел намерение сложить свое прежнее оружие и облечься в ризы воинства Христова... Он договорился с духовником, что он прикажет увести своего мула и повесит свою шпагу и свой кинжал в церкви у алтаря Богородицы. Это был первый человек, которому он открыл свое решение, до сих пор он не сообщал о нем никакому духовнику". Кто это — "он"? Чья это голова полна историй из Амадиса Галльского? Это мы читаем у Гонсалеса (§ 17, ср. Rib. § 30), но не кажется ли это какой-то реминисценцией из "Дон Кихота"^a? Алонсо де Ких-ада начинает с того, что *линяет имя* (как бы вступая в монахи) и, "вспомнив, что доблестный Ама-дис не пожелал именоваться Амадисом просто, но присоединил к своему имени и имя своего королевства", принял и сам имя Дон Кихота Ламанчско-го (I, cap. I), затем отыскивает "кастеляна" (это было трактирщик) и уговорившись с ним, что тот посвятит его в рыцари, проводит ночь в бдении на страже своего оружия (cap. II). Далее оба пути продолжают течь параллельно: "упражнениям" одного в Манрезе (Гоне. §§ 19-34, Rib. §§ 36-45) соответствуют "подвиги" другого в Сьерра Леоне (D. Q. L., cap. XXV, XXVI)^b; • — было бы ненуж-

¹ Это бросилось в глаза и Gothein'y, op. cit., S. 214.

^b ... totus in eo erat, ut res maximas et maxie arduas quae positae sunt in corporis afflictatione perficeret; idque hac ratione ductus decernebat, quod ad hanc normam sancti viri (quos sibi ad imitandum proposuerat) se conformasset. Rib. § 29. Ср. D. Q. I, cap. XXV: siendo pues esto asi como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que mas le imitare, estara mas cerca de alcanzar la perfection de la caballeria: y una de las cosas que mas ! este caballero (Амадис) mostro su prudencia, valor, valentia, sufrimiento, firmeza y amor, fue quando se retiro... a hacer penitencia en la Pena Pobre, — а именно подвергая себя всевозможным истязаниям.

212.

ным педантизмом приводить всякому с детства знакомые эпизоды из "Дон Кихота", воскресающие в памяти при чтении рассказов о том, как отправляясь в св. Землю, Лойола, дабы не нарушить обета "совершенной бедности" и не проявить недоверия к Провидению, оставляет перед посадкой на корабль немногие бывшие при нем деньги на скамейке на барселонской пристани (Гоне. § 36, Rib. § 65, 66), как в его путешествие по Италии и во время его студенчества в Испании его арестовывали — раз за "отдающую ересью" одежду из мешка, в которую он нарядился, и т. п. С течением времени оба трезвеют, становятся осмотрительнее и практичнее. Лойола запрещает "своим" аскетические излишества и сводит всю аскезу к "духовным упражнениям", представляющим собой отцеженный и рафинированный осадок его "опытов" в Манрезе; элемент скоморошества, "юрродства Христа ради", присущий его братству на первых порах, сразу и навсегда изгоняется из "Общества Иисусова" с того момента, как его легальное бытие закрепляется буллой Павла III; здравый смысл, "золотая" умеренность, выдержка кладутся во главу угла всей организации. И Дон Кихот во второй части романа уже отказывается признать в безобразной бабе свою Дульсьнею, так что Санчо Пансе приходится уверять его, что это ее так обезобразили злые волшебники; уже он не видит в каждом трактире рыцарский замок, и не считает недостойным странствующего рыцаря, чтобы Санчо принял от герцога двести золотых на дорогу для них обоих: к нему возвращается понимание повседневной реальности. Вероятно оттого, что "безумный" замысел Игнатия был оправдан успехом и его целиком поглотила практическая работа, тогда как дело Дон Кихота провалилось, Дон Кихот ушел

213

дальше св. Игнатия в своем духовном развитии: неудачи научили его *размышлять* (к чему св. Игнатий остался неспособен до конца жизни, не имея к этому ни досуга, ни вкуса) — и колоссальная умственная перемена, происходящая с ним на протяжении романа, оказывается, таким образом, психологически мотивированной. Вот чем в данной связи и интересен для нас "Дон Кихот": мы находим в нем "философию" не иезуитизма, не Ордена, а *самого Лойолы* как культурно-исторического типа: Рыцарь Печального Образа, прежде, нежели он окончательно "излечился" от своего "помешательства" и поднялся на ту высоту духовного просветления, где, возвратясь к исходной точке, он стал просто Алонсо Добрым^a, успел объяснить нам Игнатия Лойолу так, как последний сам бы это сделал, если бы только он обладал философским умом

Сервантеса.

В одну из дорожных встреч у Дон Кихота с его случайными знакомыми завязался разговор на излюбленную, еще средневековую, тему о сравнительных преимуществах различных общественных "чинов", и Дон Кихот пользуется поводом, чтобы развить свои мысли о "достоинстве" рыцарского звания. Говорят, что "науки" (*las letras*) превосходят "оружие" (*las armas*), что труд книжного человека тяжелее труда воина, ибо воин трудится только телом, а не духом — как будто бы и воину не приходилось работать прежде всего умом: как без помощи размышления мог он командовать войском, оборонять осажденный город и т. д.? Высока цель наук, учащих нас распределяющей справедливости, то есть воздавать должное каждому;

^a ...fui D. Quijote de la Mancha, y soy ahora... Alonso Quijano el Bueno... (Р. II, cap. LXXIV).

214

но еще высшая цель, которой служит оружие, — а именно поддерживать мир, это величайшее из благ (Р. I, cap. XXXVII). Рыцарство, поучает он в другом месте, делится на два разряда: есть рыцари, блистающие при княжеских дворах, покрывающие себя славой на турнирах, снискивающие любовь прекрасных дам; есть также рыцари, скитающиеся по дорогам, терпящие нужду и лишения, карающие угнетателей и защищающие вдов и сирот (Р. II, cap. XVII). Не легко быть странствующим рыцарем. Странствующее рыцарство — это целая наука, включающая в себя все отдельные науки, какие есть на свете: рыцарь должен быть законником, чтобы поступать по всей справедливости; богословом, чтобы разумеать основы христианской веры, которую он исповедует; медиком, чтобы ведать свойства трав, потребных для лечения ран; астрологом, чтобы уметь узнавать время по звездам и т. д. (Р. II, cap. XVIII). Постепенно понятие "странствующего рыцаря" углубляется и расширяется. Странствующие рыцари составляют подлинное "воинство Христово"^a, и, можно сказать, все великие святые были странствующими рыцарями: и св. Георгий^b, и св. Мартин²³, и св. Диего Мавробойца⁰. И разве св. Павел апостол не был также странствующим рыцарем? Не скитался ли

^a *Militia Christi* — двусмысленное слово: "*militare*" значит "служить" и "воинствовать"; *miles* — "рыцарь" и "слуга"; *militia Christi* с ранних времен христианства противопоставлялась служению земным властям. См. прекрасный этюд Harnack'a об этой терминологии: A. Harnack. *Militia Christi*. Tübingen, 1905. Este caballero fue uno de los mejores andantes que tuvo la *milicia divina* (Р. II, cap. LXIII).

... S. Diego Matamoros, uno de los mas valientes santos y caballeros que tuvo el mundo... (Ibid.).

215

он всю жизнь, проповедуя Христа и неустанно возделывая вертоград Господень³? "Все эти святые и рыцари исповедовали то же самое, что и я исповедую, со тою разницей, что они были святыми, а я грешник".

Сервантес мог сколько угодно смеяться над рыцарскими *романами*; но он далек был от насмешек над *рыцарством*. Он и сам был воином, солдатом. "Дон Кихот" не сатира, а *идеализация* рыцарства. "Святое безумство", толкающее человека из условий обыденной жизни на "приключения" (*aventu-res*) и опасности, "безумство" Колумба, Лойолы, Фернандо Кортеса²⁴, всей героической и фанатической Испании XVI века, прославлено и возвеличено в бессмертном романе. Святость неразлучна с *деятельностью*, то есть с *борьбой*. Это — *новая* концепция. В средние века, эпоху "учености" и расцвета схоластики, как и в период поздней античности, "мудрость", сообщающая "невозмутимость", считалась идеальным состоянием. Святость была крайним, высшим пределом "мудрости". Мистический "опыт", открывавший "совершенное знание", был самоцелью. Как ни высоко стоял "чин воинствующих" (*Wehrstand*), чин "знающих" (*color chi sanno*, как сказал Данте), или "учащих" (*Lehrstand*), стоял еще выше; "Лия" — символ жизни "созерцательной" (*vita contemplativa*) ценилась выше "Рахили" — символа жизни деятельной (*vita activa*). "Знание", "созерцание" (*contemplatio*)

Este fue el mayor enemigo que tuvo la iglesia de Dios nuestro Senor en su tiempo, y el mayor defensor suyo que tendra jamas: caballero andante por la vida, y santo a pie quedo por la muerte, trabajador incansable en la vida del Senor, doctor de las gentes, a quien sirvieron de escuelas los cielos, y de catedratico y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo (Ibid.).

были высшим благом, благом самим по себе, --- и из девяти чинов ангельских наивысшее место в *Hierarchia coelestis* отводилось тому, который, предстоя вечно пред престолом Славы, непрестанно созерцает Бога. Видением Бога завершается, как конечной целью, мистический путь, пройденный Данте в потусторонних обителях. Остатки этого мирозозерцания находим еще у такого, в стольких других отношениях уже "нового" мыслителя, как Боден^{25a}.

^a Or si la vraie felicité d'une Republique... il faut aussi bien accorder, que ce peuple-la jouit de souverain bien, quand il a ce but devant les yeux, de *conteriplatives*... il faut aussi bien accorder, que ce peuple-la jouit de souverain bien, quand il a ce but devant les yeux, de

s'exercer en contemplation des choses naturelles, divines et humaines. ..²⁶ И далее в красноречивом отрывке — последнем отголоске платонизма в государ-ствоведении — он изображает духовное развитие человека вплоть до того момента, когда il dresse son vol jusques au ciel avec *les aisles de contemplation*, pour voir la splendeur, la beaute, la force des lumieres celestes, le mouvement terrible, la grandeur et la hauteur d'icelles, et l'harnionie melodieuse de tout ce monde: alors il est ravi d'un desir perpetuel de trouver la premiere cause et ce-luy qui fut auteur d'un si beau chef-d-oeuvre. . .²⁷ Он спорит с Аристотелем, который утверждает, что высшее благо — в добродетельной деятельности: Si est ce qu'en fin il a este contraint de confesser que Faction se rapporte a la contemplation comme a sa fin et qu'en icelle gist le souverain bien²⁸ (*Jean Bodin. Six Livres de la Republique*, L. I, Chap. I, цит. по лионскому изд. 1593 г., с. 5-8). Приведенные в тексте беседы Дон Кихота на тему о "рыцаре и ученом" кажутся ответом на отстаивающий противоположную точку зрения эразмовский "Colloquium Militis et Carthusiani" (см. Desiderii Erasmi Colloquia familiaria. Lipsiae, 1892, I, 184-190, cf. ibid. Militis Confessio, 29-32). Для Эразма²⁹ воинская деятельность не более как "insa-nia" или "stultitia" в том широком и многообразном смысле, какой придан этому слову в "Encomium Moriae". См. тонкий и глубокий анализ мировоззрения Эразма, прямого продолжателя стопко-христианской, средневе-

tion. .. et vivez comme vous enseigne le bon apostre Sainct Paoul³¹, наставляет Гаргантюа своих соседей, подданных беспокойного Короля Пикрохола³. В этой точке протестантизм и новый — иезуитский — католицизм при всех своих огромных

гиг Kirchengeschichte, Luther, 1923, S. 507. Весьма любопытны наблюдения / *Hashagen'a* над кальвинистскими семействами на нижнем Рейне, в которых из поколения в поколение отдельные члены совмещают деятельность пастора и капиталистического предпринимателя (Kal-vinismus und Kapitalismus am Rhein, in Schmollers Jahrb. Bd. 43 (1924), 63). О психологической связи капитализма с пуританизмом в Англии см. также: *W. Dibeli-us*. England. Stuttgart, 1923. Т. I, 139-144; Т. II, 74-75. Решительно *против* тезиса Вебера *Lujo Brentano*. Der wirtschaftende Mensch in der Geschichte. Leipzig, 1923, 426-490. Однако его критика бьет мимо цели, т. к. сводится к отстранению некоторых, действительно натянутых и ничего не доказывающих примеров, приводимых Вебером. Опровергнуть Вебера — значило бы доказать неосновательность его психологического анализа "духа кальвинизма" и "духа капитализма", чего Brentano не сделал.

^a *Rabelais*. Gargantua, chap. XLV. Слово "vacation" в то время употреблялось в смысле "profession". Littre в своем словаре приводит (с ошибками в указании мест) два примера из "Essais" Монтеня: la forme propre... de la noblesse en France, c'est la vacation militaire³² (II, 7); non seulement chasque pais, mais chasque cite a sa civilisation (быт, уклад) particuliere et chasque vacation (этого места я найти не мог). Ср. также: *Monluc*. Commen-taires, Preambul: ... mon frere... l'a (son nom sc.) faict cognoistre par sa vacquation par toute l'Oroppe etc...³³ (Ed. Courteault (1911), I, 6). Рабле упоминает в данном месте наставления ап. Павла. Он, очевидно, имеет в виду 7-ю главу 1-го послания к Коринф. Здесь между прочим (ст. 20) сказано: unusquisque in qua *vocations*, vocatus est, in ea permaneat³⁴. Великий мистификатор явно играет словами, употребляя "vacation" вместо "vocation", пародируя, таким образом, протестантское учение о "призвании".

220

расхождении, соприкасаются. "Рахиль" заступает место "Лии" и там и тут. Vita contemplativa перестает считаться высшей формой жизни, а contemplatio — пределом, к которому должна стремиться человеческая деятельность. Проблема соотношения обоих видов жизни решается почти всеми так, как решал ее Дон Кихот^a. Над одним из самых прочных и ценных созданий XVI века, иезуитской *школой*, веет несомненно дух деловитой "Марфы" в гораздо большей степени нежели задумчивой "Марии". Прекрасное, всестороннее гуманистическое образование, даваемое этой школой, — не что иное, как "наука странствующих рыцарей", о которой говорил Дон Кихот: науки здесь изучаются не ради их самих, но для изошрения ума и для подготовки к практической деятельности¹³. И "либертпн"³⁷ Рабле разделяет эту точку зрения. Гаргантюа составляет для Пантагрюэля обширный план занятий, но заканчивает его следующими словами: somme. que je voy un abysme de science, car, doresnavant que

^a У *Рибаденейры*, в житии Франческо Борджа, находим любопытное отражение тех споров о преимуществах "созерцательности" и "деятельности", которые волновали тогдашнее *общество*: haec vero dubia et impedita cogitatio in duplici religiosorum hominum via, utram ingre-di melius esset, eorumne qui coelestium rerum meditationi dediti, in solitudinem se hominumque infrequentiam addi-derunt, et suae duntaxat saluti invigilant, an, qui excel-lente animi magnitudine proximos Christo qua verbo, qua exemplo lucrificare student, qualis *Christi et Apostolorum vita fuit*^{3b} (ср. замечание Дон Кихота что ап. Павел был "странствующий рыцарь")... Franciscus quidem solitu-dinis amantior videbatur. ...; verum cum se ad orandum daret, eorum potius institutum sibi commendari. .. sensit, qui contemplation! etiam actionem *publico commodo* adjun-gerent³⁶ (§ 48).

^b См. набросок учебного плана, составленный самим Лой-олой, Constitutiones S. J. IV, Pachtler, op. cit. I, 53.

221

tu deviens homme et te fais grand, il te faudra yssir de ceste *tranquillite et repos d'estude, et apprendre la che-valerie et les armes*...³⁸ (L. II, chap. VIII). Дон Кихот не сказал бы иначе.

Раз мы строим понятие "новой истории", то это, очевидно, предполагает, что мы считаем "Новое время" некоторым *единством*, историческим indi-viduum. Необходимый же признак individuum'a — единство характера. Другими словами, мы должны указать специфическую черту, которая была бы свойственна *всей* культуре "Нового времени" в целом, во всех ее проявлениях и

направлениях, и которая была бы свойственна *только* ей, составляла бы ее *principium individuationis*³⁹. Этой общей чертой не будет "рационализм", потому что рационализм — черта, присущая всей культуре народов нашего исторического *universum*'а на всем протяжении их истории; не будет и "позитивизм" или "гуманизм" — ибо ни позитивизм, ни гуманизм не удовлетворяют более человечества, ибо слишком многое говорит за то, что мы снова, как 2000 лет тому назад, вступаем в полосу поисков выхода *за пределы* "положительной науки" и "человечности" и даже "сверхчеловечности", за пределы "природы". За нашей культурой упрочилось название "фаустовской". А Фауст недаром в своем переводе евангелия от Иоанна "Лоускг" передал через "That"⁴⁰. И трагическое земное поприще Фауста завершается тем, что он обретает себя и свое "призвание" в практической, "общественно полезной" деятельности. Так творение Гете приобретает для нас значение *символа* всей нашей культуры. Смысл заключения "Фауста" выяснится с еще большей определенностью, если сопоставим его с завершительными словами "Божественной коме-

222

дни", имеющими для историка *средневековой* культуры такое же показательное (символическое) значение, как "Фауст" для историка нашей: *amor die muove il sol e le altre stelle*⁴¹. "Liebe" вместо "Лоуо?" приходило на ум и Фаусту, как "первое" и "последнее", высшее слово, как окончательная формула мироздания, но он предпочел ему "That". А во дни Данте "amor" значило то же самое, что и *совершенное знание* — таково ведь было учение средневекового платонизма: *amor mysticus*, то же что и "философия". "Наше" время открывается *новым* христианством, христианством Лютера, Цвин-гли и Кальвина, ставящих (в особенности последние два) среди атрибутов Божества на первое место иррациональную, неисповедимую *волю*. На вопрос, почему Бог создал мир так, что одни неизбежно и искони веков "предопределены" ко спасению, а другие — к вечным мукам, у Кальвина нет иного ответа, кроме — *rouge qu'il Га voulu*^{42a}. Бог Кальвина и Цвингли⁴³ по своему духу близко напоминает человека Ренессанса с его "демоническим" влечением следовать единственно своей "virtu", то есть своему жизненному импульсу. *Такой* Бог легко мог переродиться в слепую, стихийную мировую *субстанцию* — чистую *Волю* Шопенгауэра. Если исходным пунктом современной духовной эволюции было утверждение примата деятельности над "созерцанием", воли над интеллектом, то последним явилось учение о тождестве активного начала и познавательного: Бергсон выводит интеллект из практической деятельности личности, и и-Ирнное определение человека как существа *познающего* (*homo sapiens*) заменяет новым: *homo /aber*⁴⁴,

¹ Institution de la Rel. Chres., 478.

223

причем в это определение включается момент активности, *воздействующей* на-природу, *преобразующей* природу, торжествующей над природным законом и — в конечном итоге, быть может, и над самой смертью (см. заключительные слова "Evolution creatrice"⁴⁵). Ни древности, ни средневековью не было известно понятие *культуры* в смысле деятельности, посвященной *обработке* и *переработке* природы. Последними словами античной премудрости и основой жизненного поведения было *знание* природы и жизни "сообразно природе". Средневековье унаследовало от античности идею естественного закона и естественного *права*. И если верна мысль новейшего философа культуры Е. В. Спекторского о том, что самая идея культуры органически связана с христианством³, то все же надо сказать, что идею культуры христианское человечество выработало в процессе своего духовного развития лишь к началу "Нового времени". Средневековье противопоставляло миру природы не мир культуры как творческой деятельности человека, но мир надприродный, сверхприродный, раз навсегда данный, — Бога, к которому человечество приобщается путем *созерцания*. Искупление, в смысле освобождения из-под стихийной власти слепого, природного закона, мыслилось средневековьем возможным только путем ухода от "мира", бегства от природы, смерти, но не путем творческого преодоления природы, утверждения своей самозаконности и подчинения природы этой последней. Поскольку христианство есть "благая весть" о торжестве Сына Божия, искупителя, над природой (Е. В. Спекторский. Христианство и культура. Прага, 1925).

Если теперь спустимся с этих вершин культуры в долину обыденной жизни, наши наблюдения здесь приведут нас к тем же выводам. Здесь "Марфа" склонна совсем вытеснить "Марию".

Достаточно

только напомнить.....кому это известно лучше, как

не нам, университетским людям? — жалкое положение факультетов, возделывающих "чистую" науку, сдающую свои позиции под победоносным натиском "прикладной". Утопия Сен-Симона⁴⁶,

пожалуй, близка к своей реализации. Сен-Симон, правда, вдохновлялся и Платоном, и средневековой системой социального уклада, но в *его* идеальном обществе веет иной дух. *Lehrstand* сохраняет и в его системе первенствующее место, но это уже не "философы", а "*fabri*", "техники", и обязанности на них возлагаются уже совсем не те, какие предусматривают для духовных вождей человечества Платон и средневековые зодчие града Божия на земле: не созерцать вечные истины, дабы открывать людям, как им следует поступать, чтобы жить нравственно и сообразно с законами Бога и Природы, но изобретать способы возможно большего обогащения возможно большего числа людей, совершенствовать общественную организацию, как механизм, выполняющий полезную работу^а. И не составляет ли идея безупречного общественного механизма сущность всех построений новейших поборников общественного идеала? Я сказал "общественного механизма, а не "организма" — ибо в основе всех этих построений лежит вера в возможность окончательного, функционирующего без трений, без непредвиденных задержек, без пере-

^а И эта концепция восходит своими корнями к XVI в., а именно к "Утопии" Томаса Мора⁴⁷.

SS5

боев, общественного аппарата, другими словами, вера в возможность устранить раз навсегда трагический момент, доселе бывший присущим истории, обуславливаемый постоянными вторжениями возмущающего "нормальный ход жизни" иррационального, неожиданно спутывающего карты, личного начала. Этот с такой гениальностью обрисованный Освальдом Шпенглером провал современной культуры в "цивилизацию" как логическое завершение ее эволюции в наши дни, был уже в XVI веке предвосхищен конкретным историческим явлением — иезуитским орденом. "Концы", таким образом, сходятся с "началами".

КОММЕНТАРИИ

Работы П. М. Бицилли печатаются, с устранением явных опечаток и некоторым упорядочением ссылок, по прижизненным изданиям: *П. М. Бицилли*. Место Ренессанса в истории культуры. София, 1933 (Годиш-ник на Софийския университет. Философски факултет. Т. XXIX, № I); *он же*. Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса. — "Современные записки" (Париж), 1927, № 30, с. 520-537; *он же*. Игнатий Лойола и Дон Кихот. К вопросу о происхождении "Нового времени". — Сборник в честь на Басил Н. Златарски. София, 1925, с. 11-23. Текст Бицилли снабжен краткими пояснительными комментариями и в случае необходимости — переводами иноязычных цитат. Общеизвестные имена и факты не комментируются. Переводы выполнены при участии М. А. Юсима.

МЕСТО РЕНЕССАНСА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Предисловие

¹ *Бенедетто Кроче* (1866-1952) — знаменитый итальянский философ и историк, оказавший большое влияние на П. М. Бицилли.

229

² *Анри Озе* (1866-1946) — французский историк, специалист по XVI-XVII вв.

³ *Якоб Буркхардт* (1818-1897) — швейцарский историк и мыслитель, основоположник современной науки о Ренессансе. Русский перевод его книги: *Я. Бурк-гардт*. Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. I-II. СПб., 1906.

⁴ *Чезаре Борджиа* (1475-1507) — итальянский политик эпохи Возрождения, сын папы Александра VI, прославившийся своими преступлениями.

⁵ *Томмазо Кампанелла* (1568-1639) — итальянский философ и писатель. Наиболее известное его сочинение — коммунистическая утопия "Город Солнца" (*Civitas Soils*).

Глава первая

I. *Tres coronae*

¹ *Tres coronae* — "Три венца, три вершины" (*лат.*). Так позднейшие гуманисты называли трех величайших итальянских писателей: Данте Алигьери (1265-1321), Франческо Петрарку (1304-1374) и Джованни Боккаччо (1313-1375).

² *Vulgare* — народный язык (в противоположность латинскому).

³ латынь (*лат.*).

⁴ *А. Н. Веселовский* (1838-1906) — знаменитый русский филолог, академик, автор фундаментальных трудов по Возрождению; *М. С. Карелин* (1855-1899) — русский историк, профессор Московского университета. Основной труд: "Ранний итальянский гуманизм и его историография" (М., 1892); *Георг Фойгт* (1827-1891) — немецкий историк, автор известной книги "Возрождение классической древности" (1859; русск. пер.: т. 1-2. М., 1884-1885).

⁵ *Брунетто Латини* (1220-1295) — флорентийский писатель, друг и учитель Данте. Автор "Книги сокровищ" (*Le livres dou tresor*) (*франц.*).

⁶ северофранцузский язык.

⁷ Высокое Возрождение (*нем.*).

- ⁶ *Бальдассаре Кастильоне* (1478-1529) — итальянский писатель-гуманист. Его основное сочинение — "Портрет" ("Придворный").
- ⁹ "Ad posterum", "De sui ipsius et multorum ignorantia" — сочинения Ф. Петрарки "Письмо к потомкам", "О невежестве своем собственном и многих других" (лат.).
- ¹⁰ *Конрад Бурдах* (1859-1936) — немецкий филолог и историк культуры.
- ¹¹ *Кола ди Риенци* (1313-1354) — итальянский политический деятель, мечтавший о возрождении Италии. Глава Римской республики 1347 г.
- ¹² возрождение, преобразование, новая жизнь, возрождаться (лат.).
- ¹³ "Вещий Иахим, который был в Калабрии аббатом" (Данте. Рай, XII, 140. Пер. М. Л. Лозинского). Имеется в виду *Иоахим Флорский* (ок. 1132-1202) — итальянский мистик и религиозный философ, пророк "тысячелетнего царства Божия".
- ¹⁴ Разделы "Божественной комедии" Данте — "Ад" (Inferno), "Чистилище" (Purgatorio) и "Рай" (Paradiso) далее при ссылках обозначаются сокращенно: "Inf.", "Purg." и "Par.".
- ¹⁵ *cinquecento died e cinque* — 1515.
- ¹⁶ "Прорицание Кирилла" (лат.).
- ¹⁷ всеобщее согласие (лат.).
- ¹⁸ *Франческо де Санктис* (1817-1883) — знаменитый итальянский историк литературы и критик романтического-демократической школы. Его основной труд имеется в русск. пер.: *Ф. Де Санктис. История итальянской литературы*. Т. 1-2. М., 1963-1964.
- ¹⁹ "Пир" и "О народной речи" — трактаты Данте.
- 250
- 231
- ²⁰ "О монархии", трактат Данте.
- ²¹ "Ничего изящнее себе не представляю, не научился еще стремиться к более высокому и только боялся, что впитаю в себя свойственный ему или вообще кому бы то ни было способ выражения — юность податливый возраст и всем восхищается — и невольно и нечаянно, но окажусь подражателем" (лат.; пер. В. В. Би-бихина).
- ²² "Не скрою одного; если какое-то мое выражение на народном языке окажется похоже на выражение этого, да и любого другого поэта или даже совпадет с чем-то у него, здесь нет кражи или подражания, потому что как раз на народном языке я избегал того и другого как чумы, а получилось чисто случайно или без моего ведома из-за подобия умов" (лат.; пер. В. В. Би-бихина).
- ²³ *Колуччо Салутати* (1331-1406) — итальянский писатель и мыслитель, видный представитель раннего гуманизма; *Леонардо Бруни* (1374-1444) — итальянский мыслитель и писатель, представитель "гражданского гуманизма".
- ²⁴ "Поскольку тебе по милости Божьей хорошо, то и мне хорошо" (лат.).
- ²⁵ "Ты знаешь, что мне ведом обычай нашего прославленного Цицерона и что я люблю пользоваться своими словами. Но одно дело повторять и другое — подражать. Ибо в подражании есть нечто свойственное самому подражающему, а не все от того, кому мы подражаем; повторение же обыкновенно копирует полностью того, кого мы повторяем" (лат.).
- ²⁶ "Артист больше, чем поэт" (итал.).
- ²⁷ "О презрении к миру" (лат.).
- ²⁸ *Mont Ventoux* — гора Ванту (Вентоза) высотой ок. 2000 м в южных Альпах.
- ²⁹ "ведомый только желанием увидеть высоту места" (лат.).
- 232
- ³⁰ *Confessiones* — "Исповедь", сочинение бл. Августина (354-430).
- ³¹ *Св. Бонавентура* (1221-1274) — религиозный философ и теолог, кардинал, генерал францисканского ордена.
- ³² *Св. Фома Аквинский* (1225-1274) — философ и теолог, монах-доминиканец, завершитель системы средневековой схоластики.
- ³³ *Св. Франциск Ассизский* (1181-1226) — знаменитый мистик и проповедник, основатель ордена францисканцев.
- ³⁴ *Св. Доминик* (1170-1221) — испанский монах и религиозный деятель, основатель ордена доминиканцев.
- ³⁵ "Аверроэс, толковник новых дней" (Данте. Ад, IV, 144. Пер. М. Л. Лозинского). Имеется в виду арабский врач и философ *Аверроэс* (Ибн Рушд) (1126-1198), левый аристотелик, один из создателей учения о "двойной истине".
- ³⁶ *Роберт Анжуйский* (1278-1342) — король Неаполя с 1309 г.
- // *Салутати и Бруни.*
- Между средневековьем и Возрождением*
- ¹ *trivium* и *quadrivium* — начальный и повышенный курс образования в средневековой школе, составлявшие вместе "семь свободных искусств".

² *А. фон Мартин* (1882-1979) — немецкий историк и философ культуры.

Глава вторая

И. Николай Кузанский

¹ *Николай Кузанский* (1401-1464) — знаменитый философ и теолог, кардинал.

² "Об ученом незнании" (лат.).

233

Леонардо Ольшки (1885-1961) вышла позднее в русском переводе: *Л. Ольшки*. История научной литературы на новых языках. Т. I-III. М.-Л., 1933-1934.

³ *Юстин* (II-III вв. н. э.) — римский историк, составивший краткое изложение (*эпитому*) недошедшего до нас сочинения историка Помпея Трога (нач. I в. н. э.).

⁴ *Фрэнсис Бэкон* (1561-1626) — английский философ, писатель и государственный деятель, один из родоначальников философии нового времени.

⁵ "Что же касается всевозможных *аббревиатур* (*epito-mas*)... то их, по нашему мнению, следует гнать от себя как можно дальше (и в этом с нами согласны очень многие весьма разумные люди), ибо эти черви изъели и источили множество великолепнейших исторических трудов, превратив их в конце концов в бесполезную груду" (лат.; пер. Н. А. Федорова).

⁶ *Фра Анджелико* (ок. 1400-1455) — итальянский живописец.

⁷ *Лодовико Дольче* (1508-1568) — итальянский теоретик искусства, автор "Трактата о живописи".

⁸ *Джорджо Вазари* (1511-1574) — итальянский художник и архитектор, автор "Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих".

⁹ *Пьетро Бембо* (1470-1547) — итальянский писатель и филолог, кардинал.

¹⁰ *Эмиль Маль* (1862-1954) — французский историк искусства, автор известных книг о средневековом религиозном искусстве Франции.

IV. *Полициано, Ариосто, Тассо*

¹ *Бернарда Бибиена* (1470-1520) — итальянский поэт и драматург, кардинал.

² *Лодовико Ариосто* (1474-1533) — итальянский поэт, автор знаменитой поэмы "Неистовый Роланд" (*Orlando furioso*).

3

Джордано Бруно (1548-1600) — итальянский философ и поэт, сожжен на костре как еретик.

⁴ *Андрей Мантенья* (1431-1506) — итальянский художник эпохи Кватроченто.

⁵ *Торквато Тассо* (1544-1595) — итальянский поэт, автор поэмы "Освобожденный Иерусалим" (*Gerusalemme liberata*).

⁶ *Пьетро Аретино* (1492-1556) — итальянский поэт, драматург и памфлетист.

⁷ *Тит Макций Плавт* (ок. 254-184 до н. э.) и *Публий Теренций Афр* (ок. 195-159 до н. э.) — римские комедиографы.

⁸ *Chansons de geste* — букв. "песнь о деяниях", средневековые французские эпические поэмы ("жесты").

⁹ *Маттео Боярдо* (1441-1494) — итальянский поэт, автор поэмы "Влюбленный Роланд" (*Orlando innamorato*).

Обещавши и запамätовавши,

Нынче вспомнил я, что должен был петь,

Как запало тяжкое подозрение

В душу дамы, страдавшей о Руджьере...

Должен был я петь, а запеть по-иному...

Так от одного к одному

И отстал я думой от Брадаманты.

(*Ариосто. Неистовый Роланд*, XXXII, 1, 2; пер. М. Л. Гаспарова)

¹¹ *Анджело Полициано* (1454-1494) — флорентийский поэт-гуманист, приближенный и друг Лоренцо Медичи.

¹² *Франческа Берни* (1498-1535) — итальянский поэт.

¹³ *Луиджи Пульчи* (1432-1484) — итальянский поэт, автор поэмы "Моргайте".

¹⁴ "*La Primavera*", "*La Nascita di Venere*" — "Весна" и "Рождение Венеры", знаменитые картины С. Боттичелли (1445-1510).

¹⁵ Что блаженнее, что усадительней, Нежели удел влюбленной души? Не было бы сладостнее житья,

Нежели Аморово служение,

Ежели бы не жалило сердце

Черное подозрение.

Страх, мученье, отчаянье, безумство,

Ревность.

Сколько прочей горечи

Ни вмещается в желанную сласть,

Не в ущерб это ей, а в умножение,

Чтобы тоньше почувствовалась любовь.

(*Ариосто. Неистовый Роланд*, XXXI, 1, 2; пер. М. Л. Гаспарова)

V. "*Il cortegiano*" и "*il pedante*"

¹ *Зевксис* (V-IV вв. до н. э.) — древнегреческий живописец, произведения которого известны лишь по описаниям и анекдотам.

² *Джорджо да Кастельфранко* (Джорджоне, 1476-1510) — венецианский живописец.

³ *Спероне Сперони* (1500-1588) — итальянский филолог-гуманист.

⁴ *Антон Франческа Грацини* (1503-1584) — итальянский писатель.

VI. *Макиавелли*

¹ *Никколо Макиавелли* (1469-1527) — итальянский историк и политический мыслитель.

² *Йохан Хейзинга* (1872-1945) — голландский историк и философ культуры. Цитированная П. М. Би-цилли книга имеется в русском переводе: *И. Хейзинга. Осень Средневековья*. М., 1988.

³ *Каструччо Кастракани* (1281-1328) — правитель города Лукки.

⁴ "Князь", "Государь" (*итал.*) — трактат Н. Макиавелли.

⁵ *Франческа Гвиччардини* (1483-1540) — итальянский историк и политический деятель, острый и циничный мыслитель.

2

3 «т

Глава третья I. Микеланджело

¹ *Георг Зиммель* (1858-1918) — немецкий философ и социолог, представитель "философии жизни". "Если верно, что в неподвижном камне..." (*итал.*). "Если мой грубый молот твердые камни..." (*итал.*).

⁴ *Томмазо Кавальери* — римский дворянин, молодой друг Микеланджело.

⁵ "Вижу в моем прекрасном лике..." (*итал.*)

⁶ "Мои глаза, влекомые прекрасными вещами..." (*итал.*)

⁷ "Иногда, с моим жарким желаньем..." (*итал.*) *Виттория Колонна*, маркиза Пескара (1490-1547) — друг Микеланджело, известная поэтесса.

⁹ "Как верный образец моего призвания..." (*итал.*)

¹⁰ "У лучшего художника..." (*итал.*)

¹¹ "Через взор вмиг проходит в сердце..." (*итал.*)

¹² "Бег моей жизни уже достиг..." (*итал.*)

Коль с помощью небес могла б я победить Упорство чувств моих и смертный разум, Иной высокий дух меня повел бы вдаль.

(пер. М. А. Юенна)

¹⁴ *Бернарда Оккино* (1487-1564) — итальянский религиозный мыслитель и деятель, бежавший от инквизиции.

II. *Джордано Бруно и Кампанелла*

¹ *Вильгельм Дильтеи* (1833-1911) — немецкий философ и историк культуры.

8

² "Знание и могущество человека совпадают, ибо незнание причины затрудняет действие. Природа побеждается только подчинением ей" (*Nov. Organ. Aphorism, lib. I, 3; лат., пер. С. Красильщикова*). "Таким образом, всем управляет Природа, ей же подчиняются указанные выше три направления: развитие самой Природы, отклонения от ее естественного развития и искусство, то есть человек в его отношении к Природе" (*De augm. scient. II, 2; лат., пер. Н. А. Федорова*).

³ "Я имею в виду такую естественную философию, которая не стремится погрузиться в туман утонченных и возвышенных спекуляций, но действительно помогает людям в преодолении трудностей и невзгод их жизни" (*лат.; пер. Н. А. Федорова*).

⁴ "Подлинная же и надлежащая мета наук не может быть другой, чем наделение человеческой жизни новыми открытиями и благами" (*лат.; пер. С. Красильщикова*).

⁵ "Кроме того, сказывались ненависть и презрение тех времен к схоластам, прибегавшим к весьма различным стилям и родам речи и произвольно создававшим невиданные и чудовищные слова, мало заботившимся об отделке и изяществе речи, поскольку они думали лишь о том, как бы избежать неясности и точно выразить смысл своих положений" (*лат.; пер. Н. А. Федорова*).

III. *Ренессанс в Европе*

¹ *Ульрих фон Гуттен* (1488-1523) — немецкий гуманист, автор памфлетов и диалогов.

² *Франциск I* (1494-1547) — французский король с 1515 г., покровитель ренессансной культуры.

³ *Блез Паскаль* (1623-1662) — французский философ, ученый и писатель.

240

римский император

иудейский историк, пи-

⁴ *Марк Аврелий* (121-180 н. э.) с 161 г., философ-стоик.

⁵ *Иосиф Флавий* (I в. н. э.) савший по-гречески.

⁶ *Мишель де Монтень* (1533-1592) — французский философ и писатель, автор книги "Опыты".

⁷ "Пока я снимал с себя слепок, мне пришлось не раз и не два ощупать и измерить себя в поисках правительных соотношений, вследствие чего и самый образец приобрел большую четкость и некоторым образом усовершенствовался. Рисуя свой портрет для других, я вместе с тем рисовал себя и в своем воображении и притом красками более точными, нежели те, которые я применял для того же ранее. Моя книга в такой же мере создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это — книга, неотделимая от своего автора, книга,

составлявшая мое основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни, а не занятие, имевшее какие-то особые, посторонние цели, как бывает обычно с другими книгами" (*франц.*; пер. А. С. Бобовича).

⁸ "Другие творят человека; я же только рассказываю о нем" (*франц.*; пер. А. С. Бобовича).

⁹ "Есть люди, старающиеся выйти за пределы своего существа и ускользнуть от своей человеческой природы. Какое безумие: вместо того, чтобы обратиться в ангелов, они превращаются в зверей, вместо того, чтобы возвыситься, они принижают себя" (*франц.*; пер. Н. Я. Рыковой).

¹⁰ "Желая создать ангела, мы создаем зверя" (*франц.*).

¹¹ "Тот предмет, который я изучаю больше всякого иного, — это я сам. Это моя метафизика, это моя физика" (*франц.*; пер. Н. Я. Рыковой).

¹² "Вот уже несколько лет, как все мои мысли устремлены на меня самого, как я изучаю и проверяю только себя, а если я и изучаю что-нибудь другое, то лишь для того, чтобы неожиданно в какой-то момент приложить это к себе или, вернее, вложить в себя" (*франц.*; пер. Ф. А. Коган-Бронштейн).

241

¹³ "Я выставляю целиком себя напоказ: нечто вроде скелета, в котором с одного взгляда можно увидеть все — вены, мускулы, связки, все в отдельности и на своем месте" (*франц.*; пер. Ф. А. Коган-Бронштейн).

¹⁴ "Тут я описываю не свои движения, а себя, свою сущность" (*франц.*).

¹⁵ "Всякое движение нас открывает... О лошади судят не только по тому, как она скачет галопом, но также и по тому, как она идет шагом... Среди проявлений души существуют низины, и тем, кто их не замечает, не удастся ее познать" (*франц.*). Место из Монтеня указано П. М. Бицилли неточно. В I, 1 такая фраза отсутствует.

¹⁶ "Авторы, говоря о себе, сообщают читателям только о том, что отмечает их печатью особенности и необычности; что до меня, то я первый повествую о *своей сущности в целом*, как о Мишеле де Монтене, а не как о филологе, поэте или юристе" (*франц.*; пер. А. С. Бобовича).

¹⁷ "Я, следящий за собой самым пристальным образом, неустанно всматривающийся в себя самого... едва ли в состоянии буду сознаться во всех тех слабостях и изъянах, которые мне присущи. Я столь нетверд на ногах и шаток и так плохо соображаю и разбираюсь в вещах, что натошак я ни на что не годен и чувствую себя лучше только когда поем" (*франц.*; пер. Ф. А. Коган-Бронштейн).

¹⁸ *duree reelle* — "реальная длительность" (*франц.*). Одно из центральных положений учения французского философа Анри Бергсона (1859-1941), высоко ценимого П. М. Бицилли.

¹⁹ "Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою. Я беру его таким, каков он предо мною в то мгновение, когда занимает меня. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении, и не в движении от возраста к возрасту или, как говорят в народе, от семилетия к семилетию, но от одного дня к другому, от минуты к минуте" (*франц.*; пер. А. С. Бобовича).

²⁰ "Есть некоторое основание составлять себе суждение о человеке по наиболее обычным для него чертам поведения в жизни; но, принимая во внимание естественное непостоянство наших обычаев и взглядов, мне часто казалось, что напрасно даже лучшие авторы упорствуют, стараясь представить нас постоянными и устойчивыми. Они создают некий обобщенный образ и, исходя затем из него, подгоняют под него и истолковывают все поступки данного лица, а когда его поступки не укладываются в эти рамки, они отмечают все отступления от них. С Августом, однако, у них дело не вышло, ибо у этого человека было такое явное, неожиданное и постоянное сочетание самых разнообразных поступков в течение всей его жизни, что даже самые смелые судьи вынуждены были признать его лишенным цельности, неодинаковым и неопределенным" (*франц.*; пер. Ф. А. Коган-Бронштейн).

²¹ человек-мастер (*лат.*).

²² "Природу можно победить, лишь повинувшись ей" (*лат.*).

²³ *Пьер Корнель* (1606-1684) — французский драматург, мастер классицизма.

И вовсе не был Кир похож на Артамена! Любовь, томимую сознанием вины, Представить слабостью вы зрителям должны.

(пер. Э. Линепокой)

²⁵ *Никола Буало* (1636-1711) — французский писатель, теоретик классицизма, автор "Поэтического искусства".

²⁶ один король, одна вера, один закон (*франц.*).

²⁷ Так точно, сир, когда заносчивый злодей Не чтит законов, дерзкий меж людей Суровый приговор великого собранья

242

243

Его карает, и стоит на их охране.

И видимый в судах Ваш королевский лик

Грозит ослушникам, повсюду он проник,

Преследуя затем противников закона,

Что, преступив его, они врагами трона

Становятся; закон очерчивает путь

Для подданных, с него нельзя свернуть

Тому, кто государя уважает,

И гнев его тому не угрожает.

Вот так в искусном подражании природе
Искусство служит должной мерою свободе.
(Воклен де ла Френе. Поэтическое искусство, I, 43-57; пер. М. А. Юсима)

Заключение

¹ только верой (лат.).

² *Освальд Шпенглер* (1880-1936) — немецкий философ и теоретик культуры, автор известной книги "Закат Европы" (*Der Untergang des Abendlandes*).

³ Имеется в виду книга Г. Эйкена "История и система средневекового мирозерцания" (1887; русск. пер.: СПб., 1907).

⁴ *Ипполит Тэн* (1828-1893) — французский философ, историк и литературный критик.

⁵ *Герман Кейзерлинг* (1880-1946) — немецкий философ и писатель по вопросам культуры.

⁶ *Гостом Буассье* (1823-1908) — французский историк античности. Имеется в виду его книга "Археологические прогулки по Риму" (русск. пер.: М., 1915).

⁷ "в своем темном устремлении осознает правый путь" (нем.; Гете. Фауст).
СВ. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ И ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСА

¹ "Труды и дни Пушкина" — название известной книги Н. О. Лернера (СПб., 1910).

244

² *П. А. Сергеев* (1854-1930) — последователь и биограф Л. Н. Толстого.

³ *Т. А. Берс-Кузминская* (1846-1925) — сестра С. А. Толстой, жены Л. Н. Толстого, считавшаяся прототипом Наташи Ростовской.

⁴ *Эрнест Ренан* (1823-1892) — французский историк и литератор, автор известной "Жизни Иисуса".

⁵ *Поль Сабатье* (1858-1928) — протестантский пастор, автор знаменитой в свое время "Жизни Франциска Ассизского" (1894; русск. пер.: М., 1895). *В. И. Герье* (1837-1919) — русский историк, профессор Московского университета. Автор книги "Франциск, апостол нищеты и любви" (М., 1908). *И. Йоргенсен* (1866-1956) — датский историк и литератор, автор биографии Франциска Ассизского.

⁶ *Г. К. Честертон* (1874-1936) — английский писатель, обратившийся в католицизм. Автор книги: *St. Francis of Assisi*. London, 1923.

⁷ "все преходящее только подобье" (нем.; Гете. Фауст).

⁸ "Земную жизнь пройдя до половины, / Я оказался в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины" (Данте. Ад, I, 1-3; пер. М. Л. Лозинского).

⁹ несколько иными словами (нем.).

¹⁰ "о прибытии миноритов в Англию" (лат.).

¹¹ *Джотто* (1266/67-1337) — итальянский художник эпохи Проторенессанса.

¹² *Раймунд Луллий* (ок. 1235-1315) — философ, теолог и писатель, францисканский монах.

¹³ *Салимбене* (1221-ок. 1288) — францисканский монах, автор известной хроники. См. о нем: *П. М. Бицил-ли. Салимбене. Очерки итальянской жизни XIII века*. Одесса, 1916.

¹⁴ *Фридрих Вильгельм Шеллинг* (1775-1854) — немецкий философ, близкий к романтизму.

¹⁵ *Иоанн Дуне Скот* (ок. 1266-1308) — средневековый философ и теолог; *Уильям Оккам* (ок. 1285-1349) —

245
английский философ, теолог и церковный деятель, главный представитель номинализма.

¹⁶ Имеется в виду изд.: *Hauptprobleme der Soziologie. Erinnerungsgabe für Max Weber*. Bd. I-II. München, 1923.

¹⁷ *Роджер Бэкон* (ок. 1214-1292) — английский философ, теолог и ученый.

¹⁸ *Мартин Лютер* (1483-1546) — немецкий теолог, писатель и деятель протестантской Реформации, основоположник лютеранства; *Жан Кальвин* (1509-1564) — теолог и деятель Реформации, основатель кальвинизма.

¹⁹ *Франсуа Рабле* (1494-1553) — французский писатель, автор романа "Гаргантюа и Пантагрюэль".

²⁰ *Мазаччо* (1401-1428) — флорентийский художник, один из основоположников искусства Возрождения.

²¹ порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей (лат.).

²² *priora* — первейшее; *posteriora* — последующее (лат.).

²³ *Людовик IX Святой* (1214-1270) — король Франции с 1226 г., канонизированный в 1297 г.

²⁴ *Макс Вебер* (1864-1920) — немецкий социолог, экономист и историк.

²⁵ *Джордж Фокс* (1624-1691) — основатель секты квакеров; *Роджер Уильямс* (ок. 1603-1683) — пуританский деятель, основатель Ройд-Айленда; *Джон Уэсли* (1703-1791) — основатель методизма.

²⁶ *Poverello* — "Бедняжка". Так называли Франциска Ассизского.

²⁷ См. прим. 13 на с. 231.

²⁸ *Джамбаттиста Вико* (1668-1744) — итальянский философ; *Шарль Луи Монтескье* (1689-1755) — французский философ и писатель; *Адам Фергюсон* (1723-1816) — шотландский философ и историк; *Иоганн Готлиб Гердер* (1744-1803) — немецкий философ и

246
литератор; *Георг Фридрих Вильгельм Гегель* (1770-1831) — немецкий философ. Все эти мыслители в той или иной форме связаны с мыслью Просвещения. *Эдуард Мейер* (1855-1930) — немецкий историк древности, сторонник циклизма; *К. Н. Леонтьев* (1831-1891) — русский мыслитель и писатель, радикальный

консерватор и эстет.

²⁹ *Огюст Конт* (1798-1857) — французский философ и социолог.

³⁰ *М. О. Гершензон* (1868-1925) — историк русской литературы и общественной мысли. Имеется в виду книга: *Вяч. Иванов, М. О. Гершензон. Переписка из двух углов*. Пб., 1921.

³¹ *Карл Каутский* (1854-1938) — деятель и теоретик немецкой социал-демократии. Имеется в виду его книга "Происхождение христианства" (последнее русск. изд.: М., 1990).

³² *Кириллов* — герой романа Достоевского "Бесы".

³³ *Рене Декарт* (1596-1650) — французский философ и ученый, один из родоначальников философии нового времени. *Жан Жак Руссо* (1712-1778) — французский мыслитель и писатель.

³⁴ "*Profession de foi de vicard Savoyard*" — "Исповедь са-войского викария", сочинение Ж. Ж. Руссо.

³⁵ *Жак Маритен* (1882-1973) — французский философ-томист.

ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА И ДОН КИХОТ

¹ *Игнатий Лойола* (1491-1556) — испанский мистик и церковный деятель, основатель ордена иезуитов. Канонизирован в 1622 г.

² *В. Златарский* (1866-1935) — болгарский историк, воспитанник Петербургского университета, специалист по истории Византии и средневековой Болгарии.

³ "Конституции Общества Иисуса" (*лат.*).

247

"*Правило св. Бенедикта*" — устав св. Бенедикта Нурсийского (ок. 480-543), основателя ордена бенедиктинцев.

⁵ *Клаудио Аквавива* (1541-1615) — итальянский иезуит, генерал ордена иезуитов с 1581 г.

⁶ *Exercitia Spiritiualia* (*лат.*) — "Духовные упражнения", сочинение Игнатия Лойолы.

⁷ *Франческа Борджа* (1510-1572) — испано-итальянский религиозный деятель. В миру герцог Гандиа, внук папы Александра VI. В 1551 г., став священником, сложил с себя все светские должности. Генерал ордена иезуитов с 1565 г. Канонизирован с 1671 г.

⁸ умерщвление (*лат.*).

⁹ *Вальдес Леаль* (1622-1690) — испанский художник, представитель барокко.

¹⁰ "Вполне верно и несомненно, что от одного этого краткого созерцания труп сам Франческо настолько изменился и стал непохож на себя, что ты не узнал бы его" (*лат.*).

¹¹ духовные упражнения, при помощи которых человек может победить самого себя и установить образ своей жизни, добровольно отрешившись от вредных страстей (*лат.*).

чтобы не только то же самое хотел, но и то же самое чувствовал, что начальник (*лат.*).

¹³ *Се. Тереза Авильская* (1515-1582) — испанская монахиня и церковная деятельница. Канонизирована в 1622 г.

¹⁴ "Я обратил внимание, как мягко они им выговаривали, как снисходительно наказывали, как воодушевляли примерами, поощряли наградами" (исп.; пер. Б. А. Кржевского).

¹⁵ "Если кто по наущению дьявола" (*лат.*).

¹⁶ "По всей вероятности, Санчо, меня уже отлучили от церкви за то, что я поднял руку на ее служителя... хотя в сущности я поднял не руку, а вот это самое копьецо" (*исп.*; пер. Н. М. Любимова).

12

¹⁷ "*Les Provinciales*" — книга Б. Паскаля "Письма к провинциалу" (1656-1657), представляющая собой язвительную сатиру на иезуитов.

¹⁸ "Он подражал, насколько был в состоянии, законам старинного рыцарства"; "один из учнейших людей века пошутил по этому поводу: "Первое, что обращает на себя внимание в нем, — это то, что он обратился, читая жития святых, подобно тому, как Дон Кихот в романе — под влиянием чтения старых романов" (*франц.*).

¹⁹ *Пьер Бейль* (1647-1706) — французский философ, представитель раннего Просвещения. Его основное сочинение — "Исторический и критический словарь" (1695-1697).

²⁰ "Это лучшая из книг, кем-либо в этом роде сочиненных" (*исп.*; пер. Н. М. Любимова).

²¹ *Амадис Галльский* — герой анонимного рыцарского романа, популярного в XVI-XVII вв.

²² воевать за Христа (*лат.*).

²³ *Се. Мартин Турский* (ок. 316-397) — галльский церковный деятель, епископ г. Тура.

²⁴ *Христофор Колумб* (1451-1506) — испанский мореплаватель, открывший Америку; *Фернандо Кортес* (1485-1547) — испанский конкистадор, завоеватель Мексики.

²⁵ *Жан Воден* (1530-1596) — французский философ и политический мыслитель, автор сочинения "Шесть книг о государстве" (1576).

²⁶ "Итак, если подлинное благоденствие государства... как и каждого в отдельности, заключено в добродетелях умственных и созерцательных, следует также согласиться с тем, что указанный народ приобщается к высшему благу, когда он преследует цель упражнения в созерцании природных, божественных и человеческих дел..." (*франц.*).

²⁷ "он направляет свой полет на крыльях созерцания к небесам, дабы узреть сияние, красоту и мощь небесных светил, их величие и движение над ужасной

248

249

бездной, благозвучную гармонию всего мира; тогда его охватывает неутолимое желание найти первопричину и того, кто был создателем этого прекрасного творения..." (франц.)

²⁸ "Таким образом, он наконец был вынужден признать, что действие относится к созерцанию как к своей идее и что в последней присутствует высшее благо" (франц.).

²⁹ Эразм Роттердамский (1496-1536) — философ, филолог и писатель, виднейший представитель европейского гуманизма.

³⁰ Гаспаре Контарини (1483-1542) — итальянский церковный деятель, кардинал, член папской комиссии по церковной реформе.

³¹ "Содержите ваши семьи, работайте всякий в меру своего досуга... и живите, как вас наставлял добрый апостол Павел" (франц.).

³² "Военное призвание — самое важное, самое подходящее и единственное призвание французского дворянства"; "не только всякий край, но и всякая местность имеет свой особый уклад и занятие" (франц.).

³³ "Мой брат сделал его (свое имя) известным благодаря своей профессии во всей Европе" (франц.). Блез де Монлюк (1502-1577) — французский военный деятель, автор мемуаров.

³⁴ "Каждый оставайся в том звании, в котором призван" (I Кор. 7, 20).

"вот какое сомнение и затруднение встает перед религиозными людьми. На какой из двух путей лучше вступить: на путь тех, кто, посвятив себя размышлению о небесных вещах, предается одиночеству и уединению от людей и печется лишь о своем спасении, или же на путь тех, которые, отличаясь исключительным величием духа, стремятся, чтобы ближние во Христе получали пользу или от слова или от примера, ибо такова была жизнь Христа и апостолов" (лат.).

³⁵ «..

³⁶ "Франческо, как казалось, больше любил уединение. . . но когда он предавался молитве, то чувствовал, что ему следует отдать предпочтение обычаю тех, кто к созерцанию присоединял действие на общее благо" (лат.).

³⁷ "либертин" — свободомыслящий.

³⁸ "Словом, тебя ожидает бездна премудростей. Впоследствии же, когда ты станешь зрелым мужем, тебе придется прервать свои спокойные и мирные занятия и научиться ездить верхом и владеть оружием" (франц.; пер. Н. М. Любимова).

³⁹ принцип индивидуализации (лат.).

⁴⁰ Ср.:

"Вначале было Слово". С первых строк Загадка. Так ли понял я намек? Ведь я так высоко не ставлю слова, Чтоб думать, что оно всему основа.

"В начале было Дело" — стих гласит.

(Гете. Фауст, ч. 1, сцена "Рабочая комната Фауста"; пер. Б. Пастернака)

⁴¹ "Любовь, что движет солнце и светила" (Данте. Божественная комедия; пер. М. Л. Лозинского).

⁴² ибо так захотел (франц.).

⁴³ Ульрих Цвингли (1484-1531) — деятель Реформации \ в Швейцарии, родоначальник цвинглианства.

⁴⁴ человек действующий, созидаящий (лат.).

\ ⁴⁵ "Evolution creatrice"—"Творческая эволюция", одна

из главных книг А. Бергсона (1907).

⁴⁶ Анри Сен-Симон (1760-1825) —французский мыслитель-утопист.

⁴⁷ Томас Мор (1474-1535) — английский гуманист, писатель и государственный деятель, автор известной "Утопии".

250

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Августин 23, 140, 168

Аверроэс 34, 44, 49-51

Авессалом, библ. 49

Аквавива К. 204

Александр Великий 59

Аллеш Г. 98

Альберт Великий 44

Альберти Л.-Б. 58, 98, 101, 116

Анна, св. 78

Апеллес 59

Аретино П. 84-86

Ариосто Л. 82, 87, 88, 91, 92

Аристотель 9, 26-28, 101, 152, 217

Бальони Дж.-П. 118, 119 Барбаро Э. 44, 46 Батифоль, Роберт де 31 Бембо П. 60, 74, 101, 153 Бембо К. 102, 103 Бенедикт, св. 204 Бергсон А. 155

?23 Бернад да Квинтавалле 174 Бернадоне П. 175 Бернп Ф. 92 Берс-Кузминская Т. 175 Блок А. 175 Воден Ж. 217 Боккаччо Дж. 8-13, 18, 19, 21,

28, 29, 93, 102, 106 Бонавентура 26. 184-186. 189 Борджа Ф. 204, 205, 221 Борджа Ч. 5, 119

Боттичелли С. 66, 67, 92, 129

Боярдо М. 87

Брентано Л. 220

Латини Б. 8

Бруни Л. 21, 22, 27-29, 31, 32

Бруни Ф. 30

Бруно Дж. 82, 86, 124, 134-140, 143, 144

Буало Н. 159
 Буассье Г. 169
 Бурдах К. 10-12, 61, 196
 Буркхардт Я. 4, 62, 163, 167, 181, 182
 Бэкон Р. 186
 Бэкон Ф. 67, 143, 144, 149, 157, 158
 Вазари Дж. 74, 95-97, 100, 123, 182
 Варки Б. 58, 86, 100
 Вебер М. 186, 191, 192, 219, 220
 Вергилий 11, 17, 19-21, 87, 88,
 101-104, 106, 127 Веселовский А. 8, 30 Вико Дж. 196, 198 Вольтер А. 67 Галилей Г. 6, 142 Ганнибал 24
 Гвидубальдо Урбинский 121 Гвиниджи 117 Гвиччардини Ф. 121, 122 Гегель Г. В. Ф. 82, 196 Георгий, св. 215
 255
 Гердер И. 196 Геродот 198 Герье В. 176 Гершензон М. 197 Гесиод 32
 Гете И.-В. 68, 163, 181, 193, 222 Постель Г. 48, 49 Голиаф, библия, 128 Гомер 17, 87, 104, 198 Гонзага Елизавета 100 Гонсалес 207,
 208-210, 212, 213 Гораций 20, 105 Гр.-шпини А. Ф. 107 Григорович Е. 98 Гуттен У. 146 Давид, библия, 128 Лапте Алигьери 8-12,
 14-19, 25, 28, 29, 32-34, 43, 62, 89, 102, 103, 123, 130, 189, 193, 217, 223
 Де Санктис Ф. 14, 23 Декарт Р. 153, 199 Деметрий 99 Джорджоне 103 Джо 1 то 96, 182 Джьакко Дж. 183 Дзамбекари П. 31 Диого
 Мавройойца, св. 215 Дильтей В. 134 Довишш Б. 82 Доминик, св. 26, 211 Домичини Дж. 29 Достоевский Ф. 165 Дуне Скот И. 185
 Дю Беллэ Ж. 105, 146 Дюэм П. 63, 64 Зевксис 100
 Зиммель Г. 125, 128, 168 Златарский В. 203 Зомбарт В. 197, 198, 219 Илия Кортонский 182 Иоанн, св. 222
 Иоанн Скот Эриугена 36, 41, 44 Иоанн Креститель 78, 81, 82 Иоахим Флорский 11, 193 Иов, библия, 164 Иосиф Флавий 1 50
 Йоргенсен И. 176 Кавальери Т. 130, 131
 Кавальканти М. 10
 Кальвин Ж. 133, 187, 191, 218,
 219, 223
 Кампанелла Т. 6, 134, 140-144 Канизиано А. 46 Кант И. 193
 Кардано Дж. 47, 51, 53, 148, 150 Карсавин Л. 25, 135 Кассирер Э. 35, 37, 40, 41 Кастильоне Б. 47, 60, 74 Кастильоне Л. 76, 100,
 103-105,
 121, 122
 Кастракани К. 117-119 Катон 99 Каутский К. 198 Квинтилиан 105 Кола дн Г пенни 10-12 Колонна В. 131-133 Колумб Х. 216
 Конт О. 197 Контарини Г. 219 Корелин М. 8 Корнель П. 158 Кортес Ф. 216
 Кроче Б. 4, 14, 83, 84, 86, 87 Ландино К. 58, 59 Леаль В. 205 Леон Еврей 48, 53, 57, 58, 75,
 152
 Леонардо да Винчи 6, 62-74, 77-83, 96, 97, 99, 103, 111, 124-126, 129, 130, 136 Леонтьев К. 196 Лодовико ди Каносса 59, 76, 103
 Лойола И. 203-210, 213, 214,
 216, 221
 Лопе де Вега 84 Лукреций 45 Луллий Р. 183 Людовик IX 189 Лютер М. 133, 186, 191, 195,
 200, 218, 219, 223 Магомет 43 Мазаччо 96, 187 Макиавелли Н. 82, 107, 111, 115-117, 119-122, 129, 143, 144, 147, 157
 Мальпаши Дж. 19 Мантенья А. 53, 103, 129
 256
 Маритен Ж. 199, 200
 Марк Аврелий 150
 Маркс К. 197
 Мартин, А. фон 30
 Мартин, св. 215
 Мгдичн Лорендо 44, 116, 129
 Мпдичи Джулиано 102
 Мсйер Э. 111, 196
 Мпкеланджело 62, 96, 100, 103,
 123-126, 128-134, 193 Мишле Ж. 62, 181 Моисей, библия, 43, 128, 142 Мольер 84, 86 Монтень 151-156, 220 Монтескье Ш. 196
 Мор И. 225 Николай Кузанский 34-42, 45,
 48, Ш. 65, 66, 73, 82, 134, 135,
 146
 Ницше Ф. 62, 163, 181, 199 Оккам Ж. 185, 191 Оккино Б. 133 Олиари Б. 29 Павел, ап. 220, 221 Навел III, папа 213 Паскаль Б. 148,
 152, 209 Начоли Л. 43, 73, 74 Пеладан 6, 68, 70 Петрарка Ф. 5, 8-12, 18-31, 34,
 35, 41, 44, 71, 94, 102, 104-106, 130
 Пико делла Мирандола Дж. 26, 42-46, 52, 55, 68, 135, 152
 Нлавт 85
 Платон 9, 26-28, 57, 58, 99, 135, 225
 Плиний 63
 Поланко 20 i
 Полициано А. 82, 91, 92, 102
 Помпеи Трог 67
 Псевдо-Дионисий Ареопagit
 36, 41, 135, 140 Пузино И. 26, 41 Пульчи Л. 92 Пушкин А. 90, 174
 Рабле Ф. 94, 146, 187, 189, 190,
 220, 221
 Рафаэль 83, 92, 93, 96, 103 Ренан Э. 176
 Рибаденейра 204, 205, 208-210,
 213, 221 Ринуччини 28
 Роберт Неаполитанский 27
 Романе Дж. К. 76
 Руссо Ж.-Ж. 199, 200
 Сабатье П. 176
 Саитта 56, 57, 116

Салимбене Пармский 183
 Саллюстий 22
 Салутати К. 21, 27-31, 146
 Сен-Симон А. 225
 Сенека 20
 Сервантес 156, 189, 207-210, 214, 216
 Сергеенко П. 174 Сократ 99 Соломон, библ. 49 Спекторский Е. 224 Сперони С. 105, 106 Спиноза Б. 162 Сципион 117
 Тассо Т. 82, 84, 87, 92
 Тацит 198
 Тереза Авильская, св. 207, 210
 Теренций 85
 Тит Ливий 22, 63, 86, 104
 Тициан 83, 93
 Толстой Л. 174, 194
 Тонелли 83, 86
 Тэн И. 168
 Уильяме Р. 192
 Уэсли Дж. 192
 Фергюсон А. 196
 Фиchino М. 42-47, 49, 50, 53, 56-58, 63, 68, 111, 116, 117, 131, 135, 152 Фойгт Г. 8 Фокс Дж. 192 Фома Челанский 173 Фома Аквинский 26, 44, 78, 185, 200, 206
 Фра Беато Анжелико 70 Франциск I 146, 160 Франциск Ассизский 26, 32, 173-179, 182-186, 189, 192, 193, 195, 198, 200, 204, 211 Фридрих II Гогенштауфен 43, 182, 257
 Христиансен 108
 Цвингли У. 223
 Цезарь 17, 99, 198
 Цицерон 17, 21, 22, 28, 101, 102, 105, 106, 153 Честертон Г. 176, 184 Чингис-хан 195 Шекспир 84, 86, 157 Шеллинг Ф.-В. 185, 196 Шопенгауэр А. 54, 223
 Шпенглер О. 163-165, 168, 196, 197, 226 Эдип 164 Эйкен, Г. 167 Эквикала 153 Эпикур 47
 Эразм Роттердамский 217, 219 Юлий И, папа 118 Юстин 67
 Ambra F. 86
 Baret E. 210
 Baron H. 22, 32
 Bayle P. 210
 Beltrami 66, 69, 71, 74, 78
 Betussi 58
 Beyer 124
 Brandi K. 11
 Brunschvieg L. 149
 Chasles B. 208
 Clizia 116
 Courteault 220
 Dentice di Accadia 6, 140, 141
 Dibelius W. 220
 Dorantino 88
 Farinelli A. 62, 64, 67, 130
 Feder A. 207
 Ferrara F. 41
 Fresnaye, V. de la 160
 Gentile G. 12
 Gilson E. 185, 190
 Gothein E. 207, 212 Harnack A. 215 Hashagen T. 220 Hauser H. 4 Holl K. 218, 219 Honigsheim P. 186 Hooraaert R. 207, 210
 Huizinga I. 107-109, 147 Jourda 146 Kaegi W. 218 Keyserling H. 168 Klemperer V. 145 Lefianc A. 146, 218 Liebert A. 44, 45
 Male E. 81, 108, 147, 166 Magini G. 41 Maria Cecchi, Giov. 86 Masson P. 200 Milanesi 74 MirM. 204 Monluc B. de 220 Morf H. 145 Moulinier L. 35 Olgiati 181 Olschki L. 64 Pachtler 204, 206, 221 Panfflo 88 Richter 65, 69, 73 Saintsbury G. 83
 ScheriUo M. 105 Schulze-Gaevernits 192 Spranger E. 196, 198 Stadelrnann R. 147 StJUingfleur 210 Thode H. 124 Tocco F. 25
 Troeltsch E. 196 Tulia d'Aragona 58 Villey P. L. 105, 146 Vuilliaud P. 82 Zonta G. 58