



ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Дмитрий Травин

У истоков модернизации:
финал

Препринт М-50/16

Центр исследований
модернизации



Санкт-Петербург
2016

УДК 327(470)
ББК 63.4(2Рос)
Т 65

Т 65 Травин Д. Я.

У истоков модернизации: финал / Дмитрий Травин: Препринт М-50/16 — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. — 76 с. — (Серия препринтов; М-50/16; Центр исследований модернизации).

Данный доклад завершает цикл из пяти текстов, посвященных истокам модернизации. Автор рассматривает вопрос о том, как ключевые социально-экономические изменения, проанализированные в предыдущих докладах, отражались в европейской культуре эпохи Ренессанса — в гуманистической философии, в изобразительном искусстве и в художественной литературе.

Информация об авторе: Травин Дмитрий Яковлевич — кандидат экономических наук, научный руководитель Центра исследований модернизации (ЕУСПб); dtravin61@mail.ru.

Одна из традиционных претензий к русской истории состоит в том, что наша страна не прошла в свое время через эпоху Ренессанса. И эта неудачная траектория движения лишила отечественную культуру целого ряда важнейших характеристик, позволивших Западу осуществить модернизацию. Россия отстает в развитии, поскольку народ так и не обрел в нужный момент тех способностей, которые вырабатывались в мире Микеланджело, Кальвина, Шекспира и Эразма Роттердамского, а вместо этого унаследовал византийскую культурную традицию. «Византия погибла, но ее душа нашла вечное пристанище в России, которая очень сильно стала походить на нее» [Арутюнян 2001, с. 96].

Подобная трактовка истории не принимает во внимание то, что условный Запад сам был весьма неоднороден в порождении и восприятии ренессансной культуры. Очевидные достижения городов Северной Италии, Южной и Западной Германии, Нидерландов, а также Лондона с Оксфордом интерпретируются как достижения всей «западной цивилизации». Однако европейская периферия — Южная Италия, Пруссия, Скандинавия, Польша, Балтия, Ирландия, целый ряд регионов Пиренейского полуострова, Балканы и т. д. — не отличалась, мягко говоря, высокой плодотворностью ренессансного творчества. Периферия, скорее, являлась потребителем ренессансной культуры, чем ее создателем. Нынешние успехи стран Запада в развитии рыночного хозяйства и демократии не имеют прямой и очевидной связи с достижениями пятисотлетней давности. Те, кто был тогда периферией (Швеция, Дания, Норвегия, Финляндия), по многим важнейшим признакам модернизации выглядят явно не хуже родины титанов Возрождения.

Более того, даже в те страны, которые без сомнения имели большие культурные достижения в эпоху Возрождения, новые идеи приходили порой с большим опозданием. Скажем, в популярной книге об английском Ренессансе отмечается, что «переменам в искусстве и литературе, случившимся в конце четырнадцатого века в Италии, потребовалось известное время, чтобы достичь Северной Европы, где Ренессанс сформировался лишь в начале шестнадцатого века» [Hadfield 2001, p. 7]. Не случайно Уильям Шекспир — знаковая фигура для ренессансной Англии — на несколько поколений моложе Леонардо, Микеланджело, Рафаэля.

Европейский регион, в котором интенсивно формировалась новая культура, был довольно ограничен в пространстве, о чем свидетельствуют не только великие имена, но и статистические данные. Так, скажем, к 1500 г. печатные станки размещались более чем в 250 точках Европы, но при этом 80 станков находилось в Италии, 52 — в Германии и 43 — во Франции [Burke 2007, p. 192]. На все остальные страны в совокупности приходилось, таким образом, лишь 75 машин, что свидетельствует о явной неравномерности распространения великой культуры Ренессанса даже среди государств Запада.

Для нормального развития совсем не обязательно иметь в своем культурном багаже Леонардо да Винчи, Дюрера или Монтеня. Важнее умело заимствовать ту культуру, которая способствует модернизации. По числу великих памятников на единицу площади Эстония навсегда отстала от Тосканы. Среди эстонцев нет ни одного титана Возрождения, и вообще эстонская культура во многом была сформирована немцами. Однако это вовсе не означает, что данная страна обречена сегодня отставать от других по ВВП на душу населения или обгонять их по масштабам чиновничьей коррумпированности.

Здесь, впрочем, мы вновь упираемся в проблему, характерную для России или, скажем шире, для всего православного мира. В католическом мире (даже несмотря на появление протестантизма в XVI в.) не было жестких преград, мешающих культурному заимствованию. Различные страны существовали в едином интеллектуальном и духовном пространстве, даже если воевали друг с другом. Но в русских землях долгое время не признавалась возможность никакого заимствования от «латынских еретиков». Даже зодчий Аристотель Фьораванти, приглашенный Иваном III, должен был этот момент учитывать и строить в Кремле по-русски с итальянскими элементами, а не по-итальянски с русскими.

Лишь в XVII в. (сначала в украинских регионах, а затем и в Московии) началось активное заимствование, и лишь в XVIII столетии (после

Петра I) проблема жестких межконфессиональных барьеров перестала быть ключевой для модернизации. Культуру барокко мы, бесспорно, перенимали, а вот Ренессанс, получается, проскочили. Не просто развивались в ином ключе, основываясь на старой византийской традиции, а активно отторгали новые веяния, чего не было, скажем, в Польше или Чехии, где есть памятники ренессансной культуры (хотя не частые).

В общем, проблема Ренессанса для России существует, и мы не можем просто отговориться тем, что наша страна является европейской периферией наряду с многими другими. В экономическом плане наши проблемы (слабость торговых контактов) были похожи на те, что испытывали, например, норвежцы, арагонцы или хорваты, о чем говорилось во втором докладе цикла «У истоков модернизации» [Травин 2013]. В военно-политическом отношении Московия из-за своего периферийного положения вынуждена была формировать иные, чем в Западной Европе, институты, о чем шла речь в четвертом докладе [Травин 2015]. А в культурном плане православный мир долгое время стоял особняком, и наша периферийность превращалась в такую замкнутость, которой не было ни у католиков, ни даже у протестантов. Так, может, из-за этого мы все же отстали?

Утраченный «золотой век»?

Чтобы разобраться в данном вопросе, следует шире, чем у нас принято, взглянуть на Ренессанс. Обычно мы им откровенно восхищаемся и расцениваем в качестве безусловно положительного явления. Мир, мол, тихо дремал в Средние века, но с приходом Ренессанса, наконец, пробудился. Эпоха эта отличалась не просто появлением ярких произведений искусства, но главное — развитием гуманизма и человеческой индивидуальности. Творческая личность выделилась из серой человеческой массы, стала оригинально мыслить, сомневаться в религиозных догмах. Все это сформировало фундамент для совершенствования мира. И на данном фундаменте было построено в конечном счете здание модернизации.

Подобную традицию заложил в марксистской литературе Фридрих Энгельс, писавший про Ренессанс, что «это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» [Энгельс 1961, с. 346].

Примерно в таком ключе долгое время описывали Ренессанс ведущие советские исследователи культуры. Например, Наталия Ревуненкова

обратила внимание на то, что ренессансный гуманизм подорвал монополию Церкви в решении вопросов о высших жизненных истинах. Он ввел в христианский мир античную индивидуалистическую культуру, и человек перестал полностью растворяться в Боге. Более того, ту эпоху, когда личность растворялась в Господе, гуманизм представил темными веками, а традиционный католицизм стал рассматривать как «порчу» веры, искажение христианства [Ревуненкова 1988, с. 18, 23, 31]. Благодаря этой радикальной трансформации веры религиозная догма с ренессансных времен значительно меньше стала тормозить развитие общества.

Леонид Баткин сконцентрировал внимание на близком к отмеченному выше аспекту ренессансной культуры, подчеркнув, что ранее отдельность человеческого «Я» не воспринималась сама по себе или даже оценивалась отрицательно. Человек должен был обязательно принадлежать к какой-то общности, т. е. по возможности не выделяться из толпы. Даже автор, создававший некий текст или произведение изобразительного искусства, должен был стремиться не к самовыражению, а к адекватности абсолюту. Авторства, по сути дела, вообще не существовало. Его только Ренессанс и создал, сформировав тем самым условия для открытия нового — для модернизации в широком смысле слова [Баткин 1989, с. 5, 35].

Мери Абрамсон, анализируя взгляды ренессансных мыслителей, сделала акцент на том, что человек, по словам Леона Баттисты Альберти, «явился на свет не затем, чтобы уныло влачить свою жизнь в праздности, а для того, чтобы стремиться к славным и великим делам, этим он будет угоден Богу» [Абрамсон 2005, с. 213]. Иными словами, известная независимость человека от Церкви и отдельность человеческого «Я» накладывают на личность определенные творческие обязательства. Он должен не просто спасать душу в молитвах, готовя себя к иному миру, а функционировать непосредственно в этом мире. Отсюда вытекают ренессансная жажда познания, неукротимая энергия, стремление к действию, смелость. Идеалом ренессансного человека становится всесторонне развитая личность, которой присущи гармония души и тела [Там же, с. 214].

Лидия Брагина, обратив внимание на творчество Колоччо Салютати, размышляла о появлении в эпоху Ренессанса новой этической доктрины, «которая становится отрицанием аскетизма и отшельничества, пассивности и рабской покорности судьбе. <...> В современнике Салютати, экономически преуспевающим и стоящем у власти в пополанской республике, пробуждается чувство личного достоинства и сознание высокой общественной значимости его собственной деятельности. Он начинает себя мыслить героем на земном поприще» [Брагина 1977, с. 106–107]. А как

только земное поприще заменяет небесное, так сразу формируются широкие возможности для преобразования мира в лучшую сторону, для быстрого хозяйственного развития, социального благоустройства и украшения жизни с помощью великих произведений искусства.

Руф Хлодовский применительно к проблеме социального благоустройства заметил, что «самоформирование нового человека было вместе с тем и формированием нового общества. Гуманистический индивидуализм предполагал не устранение социальных связей, а установление их между людьми, полностью осознающими значение и ценность своей человеческой личности и своей свободы» [Хлодовский 1975, с. 91]. Иными словами, свободный, творческий человек мог значительно больше сделать для города и страны, чем человек с зашоренными религиозными догмами сознанием.

Герман Сунягин проследил связь между формированием бюргерства в эпоху Ренессанса и трансформацией политической жизни. Коммунально-городская среда творила равенство. Индивидуально бюргеры сильно отличались друг от друга по способностям, интересам, размеру имущества, но потребность в сосуществовании на одной территории предопределяла равенство прав. Свобода горожанина становилась, таким образом, практической необходимостью. А из нее вытекала необходимость судопроизводства и изменения процессуальных норм: «на смену ордалиям, очищению и судебным поединкам приходят свидетельские показания и событийно-причинная реконструкция разбираемого прецедента» [Сунягин 1987, с. 126]. Увенчала же всю новую ренессансную конструкцию городская коммуна как форма политической организации жизни. «В городской коммуне высшим органом власти, естественно, оказывалась воля самих подданных, т. е. собрание всех полноправных граждан города, которое по мере роста городской общины заменялось представляющим такое собрание городским советом [Там же, с. 130]. В общем, рождение ренессансной индивидуальности обусловило рождение демократии.

Марк Петров в специальном обобщающем исследовании, посвященном проблеме Возрождения в советской науке, рисует красочную картину Ренессанса в целом, подчеркивая, что «это особый тип возрастания культуры, эпоха, духовное значение которой состоит не столько в реализации потенций предыдущего периода (хотя отрицать это было бы странно), сколько в создании и реализации новых стимулов культурного творчества. Поэтому Ренессанс в известном смысле эталон культурного расцвета в мировой истории, сравнимый разве что с VIII–V вв. до н. э. в Элладе <...>. Об этом свидетельствует и внешняя сторона: удивительная концентрация

на небольшом пространственно-временном отрезке людей великих, часто универсально одаренных, пошедших новыми путями творчества. Сюда же входит особая интенсивность культурной жизни, ее многоцентрие, полнокровность и многообразие проявлений творчества. Наконец, всеми признанный блеск ренессансной культуры, ее роскошь, особое соединение жизненности и эстетичности, которые до сих пор завораживают переизбытком интеллектуальной силы, духовной энергии и творческой свободы и особой полнокровной причастности к полярно противоположным сторонам человеческого бытия» [Петров 1989, с. 153].

Наверное, излишняя сладостность последней картинки бросается в глаза, но в целом сложившиеся в 1970–1980-х гг. представления советской науки о Возрождении имеют большое значение. Нельзя отрицать того, что и гуманизм, и индивидуальность, и творчество, и расширяющаяся активность человека в этом мире действительно были характерны для Ренессанса. Без всех этих важных изменений мировоззрения не было бы серьезного продвижения вперед в экономике, культуре, социальной сфере. Но с позиций нынешнего дня представляется все же, что старая картина Ренессанса как важного культурного явления страдает некоторой односторонностью. В ней скрыты те серьезные проблемы, которые послужили в дальнейшем причиной развития общества.

Любопытно, что в конце XIX — начале XX в. (во всяком случае, в Германии ницшеанского закала с нравами совсем иными, чем в СССР 1970–1980-х гг.) доминировал иной стереотип в отношении ренессансного человека: «свободная гениальная личность, дерзко нарушающая законы в бесстрашной греховности, этот тип эстетического имморализма, этот господствующий над людьми, стремящийся к славе, жаждущий власти, ненасытный, ищущий наслаждений человек, фривольно презирующий религию, но пребывающий в мире с церковью и ее служителями, так как видит в ней необходимое средство путем обмана манипулировать массой» [Бурдах 2004, с. 95].

Почему же сложилось два столь разных подхода к проблеме? Возможно, из-за стремления советских ученых, принадлежавших в основном к поколению шестидесятников, подчеркнуть роль духовной и политической свободы в эпоху Ренессанса, деидеологизированности личного творчества, стремления человека оставить свой след на Земле. Подобный подход представлял собой своеобразное проявление гражданской позиции шестидесятников, творивших по необходимости в рамках марксизма, но желавших хоть как-то трансформировать косную советскую систему и формировавших в своих трудах альтернативный образец унылому застою-

ному обществу. Их труды, бесспорно, способствовали расширению знаний читающей общественности. Но вместе с тем они закладывали основу некоторой мифологизации сложной эпохи, которая в глазах советского студента представляла утраченным золотым веком.

На самом деле Ренессанс не был золотым веком и пробуждал в бюргерстве не только возвышенные чувства. Горожанам зачастую приходилось спасаться от своих безудержных свобод, своего циничного практицизма и складывавшихся на этой основе представлений о том, что все дозволено. Если феодализм представлял собой четкую властную вертикаль, основанную на договорных отношениях верхов и низов, то выделившийся из-под феодальной иерархии ренессансный город должен был урегулировать возникавшие внутри его стен конфликты иным образом. Если даже в иерархическом вертикальном торге между сеньорами и вассалами возникали недопонимания, доводившие до конфликтов и до разрыва отношений, до нарушения принесенных клятв, то в горизонтальном торге горожан за свои права вероятность кровавых стычек и взаимного недопонимания была значительно большей. «Равные люди» полагали, что имеют равные права на то, чтобы возвыситься, и дело лишь в силе, удаче, решимости.

Более того, прагматичный, рационалистически мыслящий ренессансный город, адаптировавшийся к жизненным реалиям и уделявший все меньше внимания иррациональным религиозным догмам, не мог строить свою внутреннюю жизнь на авторитете священства, способного порой пресекать конфликты глубоко верующих людей, но слабо влиявшего на расчетливых прагматиков. Те заложенные в человеческой природе буйные страсти, которые на протяжении многих веков подавляло христианство, начинали теперь вырываться наружу. Бюргер, обладавший силой, деньгами, оружием и многочисленным кланом сторонников, все чаще задавался вопросом: а почему, собственно, он не может расширять свое влияние, пренебрегая сложившимися в прошлом нормами поведения? Почему Церковь имеет право диктовать ему этические правила, которые, кстати, сама зачастую не соблюдает?

Сотни конфликтов, тысячи человеческих трагедий порождались противостоянием гвельфов и гибеллинов в Италии [Гуковский 1990, с. 19–20]. Первые не доверяли авторитету Империи, вторые — авторитету Церкви. Но за острым политическим конфликтом, инспирированным папой и императором, стояли не только «внешние» по отношению к человеческой душе мотивы, но и внутренние. «Каждый, кто берется за изучение истории этого времени, — заметил голландский историк Йохан Хейзинга, — в какой-то момент будет поражен, сколь недостаточно объяснять такое

образование партий исключительно политико-экономическими причинами. <...> Фамильная гордость, жажда мести, пылкая верность сторонников — вот каковы были главные побуждения» [Хэйзинга 1988, с. 22].

Не только конфликтующие между собой иерархии стремились использовать бюргеров в своих интересах, но и бюргеры стремились поставить Империю со Святым престолом на службу своим страстям. Ренессансный город по мере своего расширения и укрепления превращался в непрерывную арену междоусобных боев. Теоретически демократия должна была стать средством урегулирования конфликтов, но на практике она обеспечивала лишь временное шаткое равновесие — затишье перед новой бурей. Пожалуй, лишь в Венеции с ее олигархической системой правления напряженность конфликтов была ниже [Norwich 2013]. Что же касается демократически и тиранически устроенных городов, то там столкновения кланов были практически постоянным явлением.

Во всех случаях, когда сложившиеся институты не справлялись с урегулированием противоречий различных групп интересов, столкновения конфликтующих сил принимали кровавую форму. Предлогом к стычке могла стать не только принадлежность к различным партиям, но и личные разногласия бюргеров, связанные с амбициями, ревностью, соперничеством из-за женщины, из-за славы, из-за престижа. Предлогом могли быть и материальные интересы влиятельных родов, претендующих на то, чтобы отнимать друг у друга богатства незаконными способами. Предлогом могли быть стремления к утверждению единоличной власти в обход демократической процедуры или права престолонаследия. Но в любом случае за конфликтами стояло соперничество кланов, находившихся примерно в равной «весовой категории» и претендовавших на то, чтобы с помощью нокаута решить исход поединка в свою пользу. В истории всех важнейших ренессансных городов (по крайней мере, в Италии) можно найти яркие примеры соперничества, оставшегося в памяти потомков.

Во Флоренции 70-х гг. XV в. углублялся конфликт между богатыми банкирскими семьями Медичи и Пацци. Происхождение первых было весьма сомнительным, вторые же принадлежали в прошлом к флорентийской аристократии [Стратерн 2010, с. 21–24, 202]. Тем не менее Медичи были фактическими хозяевами города. Они так порой манипулировали законом, что запросто отнимали чужое имущество и передавали представителям своего клана. Однако ряд неудачных операций в сочетании с политическими катаклизмами пошатнули положение банка Медичи [Parks 2006, p. 213–215]. В этой ситуации Пацци претендовали на то, чтобы восстановить равновесие сил, в том числе за счет физического устранения конкурентов. И когда

на стороне Пацци в дело вмешались внешние силы (поддержку заговорщикам обещал сам папа Сикст IV), произошло столкновение. Путчисты попытались физически устранить главу рода Медичи Лоренцо и его брата Джулиано, после чего захватить власть во Флоренции.

Брат действительно погиб, но Лоренцо отбилась от напавших на него в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре и выжил. Медичи мобилизовали людей своего клана и устроили массовую расправу над кланом Пацци и его союзниками. Одних растерзала толпа без суда и следствия, другие были повешены на оконных решетках Палаццо Синьории так, чтобы их тела долго видели все горожане. Те представители клана, которые вообще не были задействованы в путче, подверглись изгнанию с потерей имущества. Даже флорентийцы, женившиеся в будущем на женщинах из рода Пацци, подвергались наказанию: им запрещалось занимать как государственные, так и почетные посты во Флоренции. Наиболее печальной оказалась судьба самого старшего Пацци — старика Якопо. Его повесили, похоронили, но через месяц извлекли из семейного склепа и зарыли вне городских стен, чтобы тем самым опозорить род. Затем расчлененное тело выкопали из могилы игривые детишки, проволокли на веревке и бросили в реку. Другие детишки выловили его снизу по течению, повесили на иве, отколотили палкой и вновь бросили в воду [Клулас 2007, с. 132–145].

Тем временем Лоренцо, устранивший соперников, способных контролировать состояние государственных финансов, запустил лапу в городскую казну [Parks 2006, p. 220]. Таковы были «высокие нравы» блестящей ренессансной эпохи во Флоренции. «Кто знает, какого еще величия она могла бы достичь, — пишет Никколо Макиавелли про великий и злосчастный город, — если бы не возникали в ней так часто новые и новые раздоры» [Макьявелли 1987, с. 56–57, 76].

В Милане с его тираническим устройством конфликт, как ни странно, имел характер, похожий на флорентийский. Там не могло быть борьбы разных кланов за реальную власть над городом при сохранении формально демократических институтов. Власть долгое время принадлежала клану герцогов Висконти, но после пресечения его по мужской линии правителем стал Франческо Сфорца — зять последнего представителя старого рода. С легитимностью у династии Сфорца возникли проблемы, поскольку в отличие от Висконти они «никогда не получали имперской инвеституры и были вынуждены обосновывать свои права народным избранием, которое императоры неизменно отказывались признавать» [Коллинсон-Морлей 2005, с. 229]. При этом апелляция к народу несла в себе известную опасность, поскольку гуманизм XV в. пропагандировал ненависть к тиранам и

отдельные представители народа могли счесть, что имеют право по примеру Брута внести свои коррективы в ход исторического процесса.

Франческо Сфорца — выдающийся кондотьер — был достаточно силен, коварен и популярен, но его сын отличался, скорее, жестокостью, чем талантами. Неудивительно, что появились заговорщики, считавшие себя вправе освободить город от тирана (причем один из них принадлежал непосредственно к роду Висконти). Они сделали это, напав на герцога примерно так же, как флорентийские заговорщики напали на братьев Медичи [Там же, с. 136–142].

Мысль о неизбежном соперничестве в борьбе за престол настолько глубоко засела в головах миланских бюргеров, что, когда спустя почти два десятилетия внезапно скончался от болезни очередной Сфорца, его смерть приписали дяде герцога — Людовико Моро, который долгие годы был фактическим правителем Милана при юном племяннике и, скорее всего, желал легитимировать свое положение. Людовико сочли коварным отравителем. Возможно, на самом деле он им и не был, но для нас сейчас важен не сам факт, а, скорее, его отражение в массовом сознании. Ренессансный мир полагал, что даже убийство ближайших родственников находится в порядке вещей [Там же, с. 249–250].

Именно в кругу ближайших родственников разразилась трагедия, потрясшая в 1500 г. Перуджу и получившая название «Кровавая свадьба Бальони». Клан Бальони принадлежал к числу двенадцати наиболее знатных фамилий города. В известном смысле его положение было похоже на положение рода Медичи во Флоренции. Он укрепился с помощью римского папы и стал со временем наиболее влиятельной силой в городской политике. Получив благодаря Риму властные позиции, этот клан стал жестко противостоять Святому престолу, стремившемуся с помощью своего легата контролировать положение дел в Перудже и навязывать свою волю магистрату. По сути, именно от позиции Бальони стало зависеть соотношение сил между коммунальными властями города и римским папой.

Клану Бальони, в свою очередь, противостоял влиятельный перуджийский клан Одди. Они сражались друг с другом как внутри городских стен, так и за их чертой до тех пор, пока семейство Одди и его союзники не были побеждены. После этого магистрат Перуджи фактически попал под такой же контроль Бальони, под какой семья Медичи давно взяла магистрат Флоренции. Бальони не были в отличие от Медичи крупными предпринимателями, но они держали в своих руках большие земельные участки и замки, полученные в качестве феода от римских пап в благодарность за военную службу Святому престолу. При этом, несмотря на формальную зависи-

мость от Рима, Бальони держали себя с папскими легатами практически на равных. Этот клан управлял совокупной военной силой, насчитывавшей примерно 2500 солдат. Тем не менее мощная фамилия Бальони обладала определенной внутренней слабостью. В ней вызревал конфликт между различными ветвями рода [Ottaviani 2010, p. 39–44].

Заговор против Бальони, по всей видимости, инициировался внешней силой, но реализовывался представителями младших ветвей рода. Непосредственным поводом для эскалации послужила ревность. Некий молодой Бальони приревновал свою жену к влиятельному родственнику. И вот в один «прекрасный» день молодые волки неожиданно напали на первых лиц рода прямо у них дома и смогли убить сразу четверых. Уцелевшие лидеры клана нашли возможность мобилизовать силы и уничтожить заговорщиков [Муратов 2005, с. 67–81]. Тем не менее через несколько лет Святой престол сумел утвердиться в Перудже и сломить сопротивление Бальони [Ottaviani 2010, p. 46].

Трагедии, случавшиеся с Медичи и Пацци, Сфорца и Висконти, Бальони и Одди, а также со знаменитыми римскими родами Колонна и Орсини [Грегоровиус 2008, с. 790–794, 948–953], получали широкую известность в ренессансной Италии и даже далеко за ее пределами (вспомним шекспировских Монтекки и Капулетти). Они формировали широкий ментальный фон, на котором процветали отдельные титаны Возрождения. Причем надо сказать, что история в основном сохранила примеры межклановой вражды на высшем городском уровне, но подобные же конфликты происходили постоянно в низах. Недаром итальянские города в позднее Средневековье представляли собой совокупность крепостных башен, примыкавших к домам влиятельных горожан и представителей их кланов [Осборн 2008, с. 284]. В этих башнях удавалось выдерживать осаду, когда соперничающий род начинал доминировать в конфликте. Лишь со временем башни были разрушены, хотя их остатки явно просматриваются во многих местах Флоренции, а в Сан-Джиминьяно сохранились во всем своем великолепии.

Деятельность наиболее почитаемой в Италии святой — Екатерины Сиенской — в первую очередь связана именно со стремлением примирить враждующие кланы родного города. В частности, как свидетельствовал ее ученик и биограф Стефано Макони, именно Екатерине удалось погасить вражду его семьи с двумя значительно более сильными родами — Толомеи и Ринальдини [Douglas 2000, p. 167].

Впрочем, успех Святой Екатерины, жившей в XIV в., — это то исключение, которое лишь подтверждает правило. Быстро разлагавшаяся, увя-

завшая во внутренних противоречиях и терявшая авторитет католическая Церковь в XV столетии уже не могла снимать проблему контроля над бушующими ренессансными страстями, порождавшими многочисленные конфликты.

Более того, Церковь в XVI в. сама стала источником чрезвычайно острого конфликта. Она не смогла удержать внутреннего единства, что обусловило возникновение реформации и религиозных (по сути дела, гражданских) войн. Бюргеры с чудовищной жестокостью резали друг друга в Германии, Франции и других странах. И это не было случайностью, не было просто военным эксцессом. Страсти, которые худо-бедно контролировались в ситуации церковного и политического единства, при эскалации гражданского конфликта, когда противников сверху не сдерживали, а, наоборот, подзуживали, вышли за всякие границы. Странников иных религиозных взглядов подвергали страшным пыткам: например, отрезали у них по кусочкам части тела, подпаливали им ступни, кастрировали, травили собаками [Констан 2005, с. 145].

В общем, вопрос контроля над страстями надо было решать каким-то иным образом, не уповая на трансцендентные силы и их земных представителей. Наиболее простыми, удобными, естественными способами связывания страстей в ренессансном городе являлись женитьба и формирование семьи. Буйный юноша, находивший себе супругу, не только решал тем самым некоторые свои физиологические проблемы, но также формировал альянс двух родов, укрепляя социальные связи отдельных ячеек ренессансного города.

Малая изолированная семья с минимумом детей и родственников представляла собой удобный объект для агрессии со стороны сильных соседей. Но большой род, способный выставить в случае конфликта множество «штыков» и призвать на помощь ассоциированные с ним семьи, своим существованием ограничивал амбиции агрессивных противников. Напасть на сильного было довольно трудно, а потому укрупнение семейных ячеек общества способствовало превентивному урегулированию конфликтов. Бушующие страсти это, конечно, не смиряло, однако подготовка войны между двумя большими семьями требовала рационально организованной работы в течение долгого периода. За это время имелась возможность поразмыслить над происходящим, поставить разум над эмоциями, а размышления и прагматичный анализ ситуации снижали вероятность внезапного возникновения конфликта под воздействием страстей.

Поскольку залогом стабильности положения было формирование семьи, из малых родовых ячеек постепенно вырастали большие familia,

включавшие всех чад и домочадцев — родственников, слуг, нахлебников, клиентов. Всех, кого можно в случае острой необходимости «поставить под ружье», позвать на площадь, как в том случае, когда Медичи устроили облаву на Пацци. Формированию мощных *familia* способствовал институт крестных родителей, скреплявший отдельные не связанные кровью семьи, а также практика установления побратимских связей и даже партнерство по бизнесу [Ruggiero 1993, p. 14]. «В Италии группировки такого типа даже формировали саму ткань города: группы домов, закрытые кварталы, охраняемые башнями, цепями, наемными стражниками, со своей церковью, своими могилами, своими знаменами и где все участники группы, служащей знатному роду, или не менее 20% их предпочитали носить имя господина — так, в Генуе был род Дория» [Фоссье 2010, с. 104].

Более того, над семьями постепенно вырастали еще более мощные организации — такие как цеха и гильдии, ремесленные братства. В них связь между отдельными членами, естественно, была слабее, чем в ячейках, непосредственно скрепленных кровным родством, но все же в определенных ситуациях гильдии и братства оказывали поддержку своим членам, предотвращая возможные конфликты.

Смирение страстей

Семейно-родственные и патрон-клиентские отношения в сочетании с постепенно слабеющими церковными установками, а также нарождающимися нормами цеховой жизни и коммунальной демократии выстраивали шаткий каркас для укрепления разрывающегося страстями общества. Но разрешить проблему в целом эти механизмы не могли. Чем крупнее и сильнее становились ячейки ренессансного города, тем более кровопролитным и разрушительным мог оказаться возникавший между ними хоть изредка конфликт. А уж если страсть, не контролируемая разумом, «сочетается с властью, — а у государей именно так оно и было — все это проявляется с двойной силой» [Хэйзинга 1988, с. 20].

В общем, несмотря на различные организационные формы урегулирования конфликтов, ренессансный социум не мог держаться без некоей силы, легитимирующей смирение страстей. Должны были появиться не только инструментальные механизмы, но и ментальные конструкции, заставляющие людей воздерживаться от проявления страстей не только потому, что это опасно, но и потому, что это не поощряется моралью. Во всяком случае, в кругах элиты.

Проблема смирения страстей, естественно, не была порождена Ренессансом. Христианство все время со страстями боролось. Однако формы борьбы теперь радикальным образом трансформировались.

Средневековье не требовало больших размышлений на данную тему. Тот, кто смирял себя радикально, уходил в монастырь и, замкнувшись там от мира, переставал писать сложные тексты для необразованных мирян. Разве что упражнялся в схоластических «штудиях» для себе подобных христианских интеллектуалов. А тот, кто оставался в миру, был объектом авторитарного воздействия со стороны христианской идеологии, беспелляционно объяснявшей широким массам, как следует себя вести. Те могли слушаться и становиться праведниками или не слушаться и становиться грешниками, но в любом случае эти средневековые люди не были потребителями интеллектуального продукта.

Ренессансный город, где было много грамотных, равноправных и в то же время разрываемых страстями людей, борющихся за укрепление своих позиций, предъявил спрос на такой продукт. Церковь в лице доминиканца Джироламо Савонаролы попыталась было предложить бюргерству теократию, «при которой все в блаженной покорности склоняются перед невидимым и все конфликты, замешанные на страстях, раз и навсегда отсекаются» [Буркхардт 1996, с. 408]. Городской плебс откликнулся на это предложение, но бюргерская элита его не приняла, что в конечном счете предопределило падение Савонаролы [Виллари 2004, с. 502–545]. Городу потребовались не фанатики, а мудрецы, умеющие правильно жить в миру и способные размышлять на данную тему с согражданами.

В связи с этим на протяжении двух-трех столетий развития ренессансной мысли постепенно стало трансформироваться складывавшееся у философов и писателей представление о мудрости. Если во времена Петрарки (XIV столетие) оно в основном сводилось к интеллектуальной эрудиции и к накоплению значительного объема теоретических знаний (по большей части об античной древности), то к концу XVI в. на первый план вышел вопрос о моральной добродетели и о том, как следует правильно вести себя в активной жизни [Rice 1958, p. 213]. «Мудрость — это умение владеть своей душой, — лаконично и тонко констатирует Мишель Монтень, — которой она руководит осмотрительно, с тактом и с чувством ответственности за нее» [Монтень 1981, кн. I–II, с. 307].

«Люди от природы склонны к добру <...>, — заметил как-то раз флорентийский историк и политик Франческо Гвиччардини, — но поскольку природа человеческая немощна, а соблазнов множество, люди ради своего интереса легко изменяют природной склонности» [Гвиччардини 2004,

с. 127]. Если это действительно так, то, значит, можно вернуть человека к его доброй природе. Надо показать ему весь ужас потакания страстям и соблазнам. Надо показать ему эффективность и красоту бесстрастного существования. Надо сделать человека сильнее, чтобы он мог возвыситься над страстями с помощью разума.

Гуманисты «верили в духовное будущее. Они надеялись, что однажды человеческое желание окажется достаточно сильным, чтобы воплотить евангельские принципы» [Делюмо 2006, с. 421]. Их новая мораль не могла быть антихристианской, поскольку Ренессанс не предполагал массового отторжения церкви как института. Но эта мораль не могла быть и ортодоксально религиозной, поскольку рационалистически мыслящий город требовал иного типа аргументации. В отличие от средневекового мира он не принимал требования христианства на веру. Он желал рассуждений. Желал логики. Желал философии. Так появился на свет гуманизм. «Ренессансные ученые не были противниками христианства, но они, как миряне, не подчиняли развитие секулярных исследований религиозным и теологическим доктринам» [Kristeller 1961, p. 7].

То, что мы сегодня так высоко ценим в Ренессансе, было не его сутью, не его основой, а лишь рациональной реакцией на конфликты, вызванные бушующими страстями. Ренессансная индивидуальность порождала у человека желание утвердиться за счет другого. Падение авторитета Церкви подрывало способность христианских догм урегулировать конфликты с помощью одного лишь авторитета. Коммунальные революции выводили города из-под феодальной иерархии, но не порождали устойчивых политических институтов, приводящих к гражданскому миру. В этой потенциально конфликтной ситуации должны были возникнуть философия и идеология, готовые предложить творческой свободомыслящей личности программу поведения, способствующую выживанию. И ренессансный гуманизм предпринял попытку стать именно такой философией.

Не следует думать, будто вся ренессансная мысль исходила из представлений о губительности страстей. Народная карнавальная культура, исследованная Михаилом Бахтиным на примере творчества Франсуа Рабле, напротив, пробуждала страсти, устраняла авторитарные запреты, способствовала раскрепощению человека, вызывала смех, направленный на преодоление страха одиночества, оторванности индивида от массы людей [Бахтин 2015, с. 123–124, 333]. Но элитарная культура в отличие от народной стремилась вылечить не индивида, а социум, и предложить широким массам «бесстрастное» мировоззрение. Или, во всяком случае, можно сказать, что она была серьезно озабочена проблемой страстей, рас-

кальвающих на части ренессансный город. Смеховая культура Рабле противостояла трагической культуре Шекспира и аналитическим размышлениям Франческо Петрарки, Леона Баттисты Альберти, Эразма Роттердамского, Мишеля Монтеня, Томас Мора, Никколо Макиавелли.

Данте Алигьери, изгнанный из родной Флоренции на рубеже XIII–XIV столетий в результате конфликта гвельфов и гибеллинов, рассматривает страсти еще с позиций человека Средних веков. Они, как таинственные звери (рысь, лев, волчица), преследуют героя на первой же странице «Божественной комедии» [Голенищев-Кутузов 1967, с. 193–194]. Вся она в целом представляет собой энциклопедический обзор всевозможных страстей, а самое главное, наказаний, которые после смерти последуют от Бога за потакание им. Что же касается нашего мира, то задача погашения конфликтов лежит, с точки зрения Данте, не на отдельном человеке, а на императоре, который в идеале должен был бы взять под свою власть весь христианский мир. В общем, все решается высшими силами.

Первые грустные мысли о том, каким образом человек сам может справиться со своими страстями, принадлежат (как и почти все первое в ренессансном гуманизме) Франческо Петрарке, лишенному родины из-за гражданских конфликтов и выросшему на чужбине — вдали от Флоренции. Войдя в состояние сложного экзистенциального кризиса, он в середине XIV в. написал книгу своих вымышленных диалогов с Аврелием Августином, в которых святой учит страдальца правильно смирять страсти — даже такие «возвышенные», как любовь к Лауре и стремление к поэтической славе [Петрарка 1999].

При всем значении Петрарки расцвет гуманизма все же приходится на вторую половину XV в. и на XVI столетие. По оценке немецкого историка Ганса Барона, развитие гуманизма с 1420–1430-х гг. представляло собой явление, тесно связанное с историей флорентийского города-государства, а не только с работами отдельных мыслителей. Флоренция борется за свою свободу и идентифицирует себя с Афинами, «научившими» свободе Грецию. Тирания же идентифицируется с миланским политическим режимом Висконти [Baron 1955, p. 363–365]. Гуманистические идеи активно развивались во Флоренции, поскольку они нужны были для легитимации политического режима, основанного на свободе. Не случайно в этом городе оказалось много мыслителей с новыми идеями и художников с новым подходом к живописи, скульптуре и архитектуре. Особый интерес среди них представляет творчество Леона Баттисты Альберти.

Он был ровно на сто лет моложе Петрарки и испытал похожую судьбу. Знатная флорентийская семья Альберти на себе ощутила, что значит рас-

кол ренессансного города. Она была изгнана с родины, и представители отдельных ее ветвей проживали в Лондоне, Брюгге, Кельне, а также различных городах Италии и Испании. Леон Баттиста появился на свет в Генуе. «Сколь тягостно нам, — писал он, — находить повсеместно в чужом краю помощь и убежище от нашего горя, встречать в посторонних людях сочувствие и снисхождение и только у собственных сограждан не обрести за все это время малую толику милосердия! Мы изгнаны несправедливо, нас преследуют без всякой вины, нами пренебрегают, нас страшно ненавидят» [цит. по Гарэн 1986, с. 177].

По всей видимости, личная судьба и предопределила формирование мировоззрения Альберти. Многие современные ему мыслители Ренессанса преклонялись перед древними авторами и «полагали, что изучение классики ведет к мудрости, а также открывает путь к добродетели и подлинному счастью. <...> В его же трудах вырисовывалась скептическая перспектива относительно практических и воспитательных возможностей гуманизма» [Kircher 2012, p. 1–2].

Альберти стал крупнейшим для своего времени теоретиком архитектуры и все свои представления о прекрасном строил на том, что «красота есть строгая соразмерная гармония всех частей» [Альберти 2012, с. 178]. По таким же принципам гармонии, мира и согласия «выстраивал» Альберти правильную семью, устройству которой посвятил специальный трактат [Оссовская 1987, с. 375]. В основе правильной семьи лежала рациональность ведения домашнего хозяйства — устранение излишних расходов [Зомбарт 1994, с. 85–87]. Любопытно отметить, как соответствует у Альберти отсечение всего лишнего в архитектуре с отсечением всего лишнего в экономике. Поистине гармония была для него общим принципом организации человеческой жизни.

Столь же гармоничным, соразмерным должно быть для Альберти и общество. Однако в реальной общественной жизни он, по оценке итальянского искусствоведа Э. Гарэна, видел все углубляющуюся пропасть «между порядком и гармонией, с одной стороны, и фантастическим безумием, с другой, между размеренностью и гротеском, между нормой и преувеличением, между классическим совершенством и безудержным разгулом страстей. Исходная точка кризиса — человек: в человеке, почитаемом в большинстве трактатов Кватроченто за образ и подобие божье, за центр и связующее звено всего мира, за творца общественного единения, Альберти все более отчетливо различает момент подрыва порядка, естества, закона; он видит человека как воплощение неопределенности, бунта, вины, обиды и зла. <...> Это ощущение изначальности раскола, противоречия,

пронизывающих всю действительность, довольно быстро развивается в творчестве Альберти и проявляется в горькой иронии, в почти безысходном ожидании поражения, на которое обречены разум и добродетель, в неотвязном предчувствии гибели вещей, бессмысленности жизни и неизбежности смерти. <...> “Всем смертным созданиям от природы начертан непреложный закон”; “только человек в вечной погоне за новым сам себя губит. Не довольствуясь дарованным природой, он хочет избороздить моря и переплыть, попоже, край света; он желает проникнуть под землю, на дно океана, в недра гор и выше облаков... Смертный враг всего, что он видит и чего не видит, он стремится всех поработить; он враждебен всему человеческому роду и самому себе... Есть ли животное более злобное и настолько же ненавидимое всеми остальными, как человек?”» [цит. по Гарэн 1986, с. 189–191]. Принимая во внимание эти реалии, Альберти все время советует как архитекторам, так и владельцам домов «не высовываться», быть как можно скромнее, не вызывать зависть и злобу окружающих размером своих построек и их вычурными украшениями.

Как не похоже все это на привычную нам сладкую картинку возвышенного Ренессанса, в котором титаны Возрождения наперегонки воспевают человека и его безграничные возможности! Реальный человек вызывает у таких гуманистов, как Альберти, скорее, отвращение и сожаление, чем восхищение и надежду. Соревнуются же они между собой, пожалуй, лишь в том, как найти хоть сколько-нибудь работоспособный механизм исправления ситуации.

Знаменитая «Утопия» Томаса Мора отчетливо рисует картину того, как гуманист начала XVI в. видел нормальную систему функционирования общества. Благодаря тому, что это произведение попало в число классических работ предшественников марксизма, у нас принято обращать внимание прежде всего на коммунистические черты жизни обитателей Утопии — отсутствие частной собственности, распределение продуктов в соответствии с потребностями, обязательность труда для всех членов общества [Иовчук, Ойзерман, Щипанов 1975, с. 137]. Но если исходить из реальной картины существования ренессансного мира, то наиболее «утопичным» в фантазиях Мора должно быть признано другое: отсутствие конфликтов.

Коммунистические формы организации хозяйственной жизни, в конце концов, не являлись для XVI в. абсолютно невымыслимым делом. Монастырские уставы предполагали отсутствие собственности, равенство в потреблении, а порой даже обязанность трудиться (как у цистерцианцев). Но представить себе страну, город или даже монастырь без внутренних

распрей было тогда невозможно. Именно в этой сфере Мор выступил новатором, допустив, что вызывающие конфликт страсти не являются внутренне присущими человеку и, следовательно, идеальное общество может обойтись без них.

Пятьсот лет спустя мы вполне можем представить себе административно-хозяйственную систему без частной собственности, поскольку она (правда, без особого успеха) несколько десятилетий существовала в СССР. Но мы и по сей день не можем представить себе абсолютно бесстрастное общество, изображенное Мором в «Утопии». Даже в Советском Союзе оно не прижилось, хотя поощрялось идеологически.

Жители Утопии совершенно равнодушны к социальным статусам. Они презируют драгоценности и украшения, считая их развлечением, пригодным разве что для несмышленных детишек. Более того, они даже не стремятся выделиться из общей массы с помощью оригинальной одежды. На работе эти люди небрежно покрываются кожей или шкурами, которых может хватить на семь лет. А выходя на улицу после работы, покрывают одежду плащом, цвет которого одинаков на всем острове. Покрой самой одежды для всех стандартен: различия делаются лишь в соответствии с полом и семейным статусом.

Бесстрастие выражается и в отсутствии азартных игр, смысла которых жители Утопии просто не понимают. Не испытывают они даже охотничьего азарта, поскольку презируют жестокость по отношению к животным. Развлечения их носят преимущественно духовный характер — приятная беседа, музыка, прослушивание лекций, интеллектуальные игры, чтение. В физическом смысле они больше всего ценят здоровье и отсутствие боли. Для Мора немыслимо, чтобы его герои рисковали приобрести рану в борьбе за честь, за статус, за право командовать другими или, скажем, в стремлении «получить адреналин». В жизни обитателей Утопии все абсолютно размеренно и рационально. Поступки, несовместимые с разумом, но порождаемые страстями, там полностью изживаются.

На Утопии нет даже пристрастия к своим детям. Для сохранения общей гармонии многодетные отдают «лишних ребятишек» в те семьи, которым их не хватает. А старики, в свою очередь, не привязаны к семьям и не нуждаются в их заботе. Болеть они предпочитают в загородных госпиталях, благо с медицинской точки зрения там все хорошо устроено [Мор MCMXLVII, с. 101–162].

«Утопия» не была фантастикой в том понимании, которое мы сегодня вкладываем в это слово. Она была идеалом, к которому следовало стремиться, совершенствуя нравы. Сам Томас Мор по своему характеру был

довольно близок к бесстрастному идеалу [Яковенко 1891, с. 15], но применительно к социальным процессам он во всех смыслах утопичнее смотрел на вещи, чем даже средневековая Церковь, признававшая существование неисправимых грешников, которым придется отправиться в ад, несмотря на все усилия по спасению их душ.

Если Мор писал картину, изображающую идеал, то его друг Эразм Роттердамский предельно конкретно формулировал суть стоявших перед обществом проблем. В своей наиболее известной книге «Жалоба мира» ренессансный мыслитель от лица своего героя набрасывает схему современных ему нравов. И эта схема очень далека от наших нынешних представлений о Ренессансе как об эпохе титанов.

«В судах и в палатах советников, при дворцах и храмах — всюду слышатся крики и вопли раздоров и споров, каких не бывает даже в капищах язычников. <...> Я обращал свой взор к городам. На время во мне зарождалась надежда, что здесь, наконец, есть доброе согласие между теми, кто живет окруженный одной стеной, что здесь царят и правят одинаковые законы и что здесь, как на одном корабле, всех объединяют одинаковые опасности. Увы, как я ошибался! И здесь тоже все настолько раздирается несогласием, что мне с трудом удастся найти хоть один дом, в котором я мог бы прожить хоть несколько дней. <...> Я увидел, что государи, скорее, могущественны, чем просвещенны, что они больше внимают алчности, чем здравым суждениям разума. Тогда я решил примкнуть к обществу ученых людей. <...> Но, увы, новое разочарование! Здесь идет та же самая война, но только в ином роде, не такая кровавая, но не менее бессмысленная и неразумная. <...> Даже в одной и той же академии логики воюют с риториками, а богословы с юристами. <...> Доминиканцы спорят с миноритами, бенедиктинцы с бернардинцами, сколько названий, столько и религий, сколько религий, столько и различных церемоний, потому что они ни в чем не согласны между собой. <...> Я до сих пор не нашел ни одного монастыря, который не был бы отравлен взаимной ненавистью и раздорами. <...> И, наконец, я возжаждал последнего — найти себе место хоть в сердце одного какого-нибудь человека. Но и это мне не удалось. Потому что человек сражается и борется с самим собой: разум воюет с чувствами, а чувства — между собой, жalousть влечет к одному, а жадность — к другому; похоть требует одного, а гнев — другого, честолюбие — третьего, алчность — четвертого» [Эразм Роттердамский 1963, с. 43–46].

Можно подумать, что в отношении конфликтов, происходящих между утонченными интеллектуалами, Эразм преувеличивает. Но нет. В 1452 г. выдающийся гуманист Поджо Браччолини поссорился с другим выдаю-

щимся гуманистом Георгием Трапезундским по поводу приоритетного авторства некоторых переводов древних текстов. Когда Поджо назвал Георгия лжецом, тот ударил обидчика кулаком. Тогда 72-летний Поджо одной рукой вцепился в щеку и рот 57-летнего Георгия, а другой пытался вырвать у него глаз. После стычки Георгий написал Поджо, что вел себя с образцовой сдержанностью: «Хотя я и мог откусить пальцы, которые вы запустили в мой рот, но не сделал этого. Поскольку я сидел, а вы стояли, то я мог обеими руками оторвать вам яйца и свалить вас с ног, но не сделал этого». Поджо не оценил «благородства» соперника и, пользуясь своими связями, лишил Георгия работы в папской курии. Тот умер в забвении, злобе и бедности [Гринблатт 2014, с. 165–166]. Впрочем, надо признать, что в сравнении с судьбой Джулиано Медичи или судьбами некоторых представителей семейства Бальони его жизнь сложилась не так уж плохо.

Почему возникает такое большое число конфликтов? Эразм отвечает на этот вопрос в другой своей работе «Похвальное слово глупости». «Согласно определению стоиков, мудрость есть не что иное, как жизнь по разуму. Глупость, напротив, жизнь по внушению чувств. И вот, дабы существование людей не было в корне унылым и печальным. Юпитер в гораздо большей мере одарил их чувством, нежели разумом. <...> Сверх того, он заточил разум в тесном уголке черепа, а все остальное тело обрек волнению страстей. Далее, он подчинил разум двум жесточайшим тиранам: гневу, засевшему, словно в крепости, в груди человека, по соседству с сердцем, источником жизни и похоти, чья безраздельная власть распространяется на все нижние части. Повседневная жизнь достаточно показывает, насколько силен разум против этих двух ворогов. Пусть его вопит до хрипоты, провозглашая правила чести и добродетели. Бунтовщики накидывают своему царю петлю на шею и поднимают такой ужасный шум, что он сдаётся и на все изъявляет свое согласие» [Эразм Роттердамский 2001, с. 150].

Разум слаб, глупость сильна. Более того, она угодна самому Господу. Христианская вера сродни определенному виду глупости. Кто ближе всех стоит у алтаря? Дети, женщины, старики и юродивые [Эразм Роттердамский 2001, с. 221–222]. Но, отмечает Эразм в книге «Оружие христианского воина» «если тобой до сих пор владеют гнев, честолюбие, страсть, удовольствие, зависть, то, даже если ты стоишь у алтаря, ты далек от жертвы» [Эразм Роттердамский 1987, с. 148]. В общем, получается, что положение дел практически безнадежно.

Ярким свидетельством поражения разума стала казнь Томаса Мора Генрихом VIII — английским королем, подавшимся своим разрушитель-

ным страстям и переставшим прислушиваться к советам умнейшего гуманиста, который некоторое время был лордом-канцлером королевства. Характерно, что нежелание своего друга приспособиться к обстоятельствам и обвести короля вокруг пальца с помощью разума Эразм тоже трактует как доминирование страстей. По поводу гибели Мора и его соратника Эразм заметил следующее: «Если бы погибшие спросили моего мнения, я бы им посоветовал не кидаться в открытую борьбу с грозой. Гнев королей — жестокий гнев. Он обрушивается со страшной силой на тех, кто дерзает вызывать его. Бешеных лошадей укрощают не противодействием, а ласковым обхождением. Благоразумный кормчий не станет бороться с бурей; напротив, он поспешит уйти от нее, лавируя и становясь на якорь в ожидании более благоприятной погоды... Кто служит королю, должен скрывать многое, и если он не в силах склонить короля на свою сторону, то должен, во всяком случае, овладеть своими страстями. Но, скажут, человек должен также уметь умереть за истину. Нет, отвечаю я, не за всякую...» [цит. по Яковенко 1891, с. 13].

В отличие от Мора и Эразма Мишель Монтень не стремился изменить мир и воздействовать на буйных христианских государей ни воспитательными трактатами, ни практическими советами. Он удалился от мира и в тишине своей башни в замке на юге Франции неторопливо размышлял о жизни. Но любопытно, что и у Монтеня при определении оптимального способа существования появляются, в общем-то, те же самые идеи о необходимости преодоления страстей, которые отличали его старших современников.

«Тому, кто, усталый и разочарованный, покидает людей, — отмечает Монтень в своих “Опытах”, — надлежит устроить для себя жизнь согласно правилам разума, упорядочить ее и соразмерить, предварительно все обдумав. Он должен распрощаться с любым видом труда, каков бы он ни был (имеются в виду военная, политическая и деловая активность ради славы, денег или статуса, а не уединенное интеллектуальное творчество. — *Д. Т.*); и вообще он должен остерегаться страстей, нарушающих наш телесный и душевный покой; он должен избрать для себя тот путь, который ему больше всего по душе» [Монтень 1981, кн. I–II, с. 224].

Правда, отрешенный от житейских страстей Монтень в одиночестве своем размышляет о них более реалистично, чем погруженные в борьбу с ними мыслители. Он не утопист, а прагматик. «Разум повелевает нам идти все одним и тем же путем, но не всегда с одинаковой быстротой; и хотя мудрый человек не должен позволять страстям своим отклонить его от правого пути, он может, не поступаясь долгом, разрешить им то убы-

стрячь, то умерять его шаг, и ему не подобает стоять на месте, словно он колосс, неподвижный и бесстрастный. Даже у добродетельнейшего из людей, я полагаю, пульс бьется сильнее, когда он идет на приступ, чем когда направляется к обеденному столу» [Там же, с. 244].

Человек не может жить совсем без страстей. Это реальность, с которое следует считаться, не надеясь обрести абсолютную бесстрастность самоуверенных обитателей Утопии. Но если в битве страстям можно дать волю, то в иных состояниях их следует контролировать. «Тот, кто по природной кротости и обходительности простил бы нанесенные ему обиды, поступил бы прекрасно и заслуживал бы похвалы; но тот, кто, задетый обидой за живое и разъяренный, сумел бы вооружиться разумом и после долгой борьбы одолеть неистовую жажду мести и выйти победителем, совершил бы, несомненно, нечто большее. Первый поступил бы хорошо, второй же — добродетельно» [Там же, с. 367].

Надо сказать, что с позиций современной психологии Монтень тоже сильно упрощает картину: он еще ничего не знает об опасности аутоагрессии для здоровья человека, подавляющего в себе естественные эмоции. Но не будем требовать слишком многого даже от умнейшего человека XVI столетия.

Во всяком случае, Монтень предчувствует, что возможности разума ограничены, что сам он идет на поводу у страстей, и в этом философ опережает свое время. «Мне кажется, — отмечает он, — что среди показателей нашей слабости нельзя забывать и того, что даже при всем желании человек не умеет определить, что ему нужно. <...> Поистине мало таких уравновешенных, сильных и благородных душ, которым можно было бы предоставить поступать по их собственному разумению и которые благодаря своей умеренности и осмотрительности, могли бы свободно руководствоваться своими суждениями, не считаясь с общепринятыми мнениями. Но все же надежнее и их держать под опекой. <...> А пока что, поскольку мы сами устанавливаем правила нашего поведения, мы обречены на чудовищный хаос» [Там же, с. 492, 508, 511].

В вышеприведенных размышлениях Монтень уже прокладывает путь рационалистическому государству XVII–XVIII вв., пытавшемуся создать систему всеобъемлющего надзора за «неразумными» подданными в их же собственных интересах. Но можно ли сказать, что воспитательное значение гуманизма, не способного держать под опекой смутьянов без помощи государства, было ничтожным? Скорее всего, нет. В европейском мире медленно формировалось новое представление о цивилизованности, о том, как надо существовать в обществе.

«Цивильность предполагала ограничение эмоций, обуздание страстей, сокрытие импульсов сердца и души, — отмечает знаменитый французский историк Роже Шартье. — Манеры становились рациональными, и рациональность эта требовала, чтобы поведение в отношении иной персоны принимало во внимание ее ранг и возможный результат действий. Манеры, таким образом, могли использоваться для формирования имиджа человека, для того, чтобы его считали именно таким, каким он хотел казаться. Только наедине с собой или в интимных отношениях с другим лицом можно было отказаться от такого подхода» [Chartier 1989, p. 164].

В добавление к сказанному надо отметить, что в ренессансной философии есть два любопытных ответвления от магистральной гуманистической линии развития идей. Одно — это Мишель Нострадамус, второе — Никколо Макиавелли.

Нострадамуса гуманистом не назовешь, но общая база формирования его мировоззрения, по всей видимости, такая же, что и у других мыслителей. Его мир ужасен. Он насквозь пропитан страстями. Как отмечал французский историк Дени Крузе, «в механизме, предполагающем неистовый гнет и насилие, игра страстей есть и остается основой основ. Нострадамус изображает, как страсти влекут человека к смерти или заставляют сеять смерть» [Крузе 2014, с. 219]. Пытаясь осмыслить темные пророчества астролога, Крузе высказывает мнение, что его катрены «описывают человеческие поступки и предупреждают об опасностях, присущих страстям, предостерегают от лицемерия, лжи, неблагодарности, притворства, алчности, зависти, злобы» [Там же, с. 35]. Изрядно запугав своих «клиентов», Нострадамус в конечном счете отвращает их от греха. В общем, получается что-то вроде шокоterapiи.

Макиавелли тоже не гуманист, но он отходит от магистральной линии ренессансной философской мысли в иную сторону. Не запугивает несчастных, не предостерегает человечество, а изыскивает в страшном разорванном конфликтами мире скрытые возможности для того, чтобы, объединив силу страсти и силу разума, добиться определенных политических целей.

Считается, что Макиавелли писал свой знаменитый трактат «Государь» для Джулиано Медичи — младшего брата папы Льва X. Если бы этот понтифик по примеру своего предшественника Александра VI (стремившегося создать в Романье специальное государство для сына — Чезаре Борджа) попытался создать государство для Джулиано, рекомендации, представленные в «Государе», очень быгодились [Жиль 2005, с. 171–172]. Страстная натура ренессансного политического лидера, стремяще-

гося к доминированию и не признающего традиционных моральных норм, должна была сочетаться с разумом образованного ренессансного мыслителя, надеющегося при помощи благонамеренного деспота навести, наконец, порядок в Италии. Макиавелли мог попытаться поставить под контроль не собственные страсти (с этим, похоже, все было в порядке) и не страсти народа (здесь дело было безнадежно), а страсти политического деятеля, который, придя к власти, пресечет твердой рукой все конфликты и сформирует государство на принципах разума.

Макиавелли оказался новатором в своем деле и фактически заложил основы политической технологии именно потому, что сама проблема манипулирования массами возникла только в ренессансную эпоху, когда на смену традиционной феодальной легитимности, происходящей от Бога и от сюзерена, возникла легитимность, происходящая от народа. Именно ее искал всякий ренессансный правитель-выскочка, подстегиваемый своими страстями. И именно для ее обретения надо было умело манипулировать широкими массами населения. Макиавелли предложил ряд советов насчет того, как конкретно это сделать.

Вся логика его трактата основывается на том, что «трудно удержать власть новому государю. <...> Ибо нрав людей непостоянен и если обратить их в свою веру легко, то удержать в ней трудно. Поэтому надо быть готовым к тому, чтобы, когда вера в народе иссякнет, заставить его поверить силой» [Макиавелли 1982, с. 304, 317]. Если массы начинают сопротивляться государю, то следует народ серьезно ослабить, разделяя и рассеивая протестующих, а при необходимости даже жестко их уничтожая [Там же, с. 306, 314]. А когда спокойствие восстановлено, можно предложить народу «справедливость», защитить его от эксплуатации со стороны знати и для пущей выразительности даже продемонстрировать тело казненного «олигарха», пострадавшего за притеснения, которые он чинил бедным людям [Там же, с. 321, 329]. Ради укрепления власти ренессансный государь может обманывать, что неприемлемо было для феодала, имевшего договор с сюзереном, державшийся на клятве верности. Ради поддержания личной популярности государь может «подставлять» своих людей, что в случае с феодальным вассалом, скорее всего, плохо бы кончилось [Там же, с. 352, 356].

Помимо манипулирования собственным народом Макиавелли предлагает манипулировать соседскими государями, поддерживая одних и ослабляя других. Подобная политика проводилась и раньше, но в старой феодальной Европе возможности такого манипулирования были ограничены родственными связями монархов и все той же проблемой легитимности.

Не было шансов на поддержку у того, кто вознесся из грязи в князи. Теперь же она появилась, и этим мог умело пользоваться ренессансный государь.

Сам Макиавелли не был успешен в качестве советника, поскольку так и не нашел политика-практика, нуждавшегося в его теории. Но от рационалистической логики «Государя» лежит уже прямой путь к рационалистической философии XVII в. и к рационально выстроенному абсолютистскому государству.

В общем, для контроля страстей требуется синтез административной власти с рационалистической идеологией. Первая заставляет повиняться, вторая — легитимирует смирение подданного. Американский экономист Альберт Хиршман пришел к выводу, что «в эпоху Возрождения возникло, а в XVII в. окончательно укрепилось чувство того, что морализаторская философия и религиозные предписания уже не в силах быть надежными инструментами сдерживания пагубных страстей человека. <...> Задача сдерживания — если нужно, то силой — <...> возлагается на государство» [Хиршман 2012, с. 41–42].

Как отмечал Р. Шартье, «новый тип государства, сформировавшийся в Европе в период между концом Средневековья и XVII столетием, был нацелен на то, чтобы добиться социального мира и подавления всякого не санкционированного свыше насилия. Это государство подвергало жесткому регулированию те обязательства, которые существовали между отдельными индивидами. Оно создало новую социальную формацию — королевский двор, — отличавшуюся специальным кодексом поведения, постепенно копировавшимся другими социальными стратами. Благодаря этому новый тип государства сформировал новый способ существования общества, отличающийся жестким контролем инстинктов, способностью управлять эмоциями и повышенной сдержанностью людей [Chartier 1989, p. 16]. Насколько государство справилось с бушующими страстями и что из этого получилось в конечном счете — особый вопрос, выходящий за пределы данной работы. А сейчас попробуем взглянуть на интересующую нас проблему в ином разрезе — не через философию, а через образительное искусство.

Зал семи крестов

Для начала отступим от Ренессанса слегка назад — в готику, в Средневековье. Существует в Европе два удивительных места, где в полной мере можно прочувствовать весь неприкрытый трагизм жизни средневекового

человека. Первое — это галерея Палаццо Коммунале в итальянской Болонье. Второе — музей собора в немецком городке Майнце. Как в том, так и в другом месте есть зал, который можно было бы назвать залом семи крестов.

Вообще-то распятия весьма характерны для средневекового искусства. Художники и скульпторы любили изображать Иисуса, бессильно повисшего на кресте. То ли уже лишившегося всех человеческих чувств, то ли предельно ослабленного и застывшего в предсмертном ужасе.

Средневековые распятия разбросаны по храмам и музеям различных европейских стран. Пожалуй, первый крест с откровенно страдающим Христом находится в галерее Уффици во Флоренции и носит у искусствоведов условное название «Распятие № 434» [Тартуфери 2005, с. 94–95]. Среди лучших произведений готического искусства можно отметить мощный «Триумфальный крест» в кафедральном соборе немецкого Любека работы Берндта Нотке и мрачный «Вроцлавский крест» в Национальном музее в Варшаве. Но в Майнце и в Болонье можно увидеть сразу семь шокирующих распятий одновременно. Надо лишь поворачиваться в разные стороны, стоя на одном месте.

Готический ужас, запечатленный в распятых, — отнюдь не случайность, не произвол отдельного мастера, не виденье маргинальной художественной школы. Ужас этот встречает путешественника практически повсюду, где только доводится ему сталкиваться с пронзительным искусством Средневековья. Особенно с работами творцов XIV–XV вв. В Италии распятия, как правило, несколько мягче, чем, скажем, в Германии. Итальянский мастер просто «лишает жизни» простертого на кресте Бога, тогда как немецкий — делает это с «особой жестокостью», наглядно демонстрируя вывернутые члены, провалившийся живот, выступающие ребра и смертную тоску на лице. Однако в любом случае (смягчает ли автор трагизм Голгофы или наоборот подчеркивает его) средневековое искусство оказывается именно искусством демонстрации смерти.

«Весьма условно проработанная анатомия должна была демонстрировать изувеченное, измученное тело, — делает вывод французский искусствовед, бывший глава страсбургских музеев Ролан Рехт, описывая “Вроцлавский крест”. — Только лицо поражало своей красотой, несмотря на боль» [Рехт 2014, с. 194].

На первый взгляд подобная тяга изображать ужасное напоминает нам мазохизм. Современному человеку трудно принять подобное искусство. Или, точнее, в небольшом объеме оно, конечно, является познавательным. Но, если вообразить себе путешественника, переезжающего из города в город для досконального изучения старых мастеров, то нетрудно предста-

вить себе и депрессию, которая вскоре его поразит. А ведь средневековый человек, посещая храм Божий, практически постоянно глядел на ужасающие распятия, молился перед ними и, главное, формировал свое настроение в общении с данным образом. Неужто наши предки были сплошь мазохистами?

Помимо распятий ужас наводят и другие традиционные средневековые сюжеты. Например, оплакивание Христа («Пьета»). Страшное, деревенеющее тело сына Божьего лежит на коленях Марии, теряя всякие человеческие черты. Даже те, что еще чувствовались в последних муках Иисуса, претерпеваемых на кресте.

В самых натуралистических оплакиваниях голова трупа бессильно откинута назад и болтается, как на веревочке. Такую подачу сюжета (1370-х гг.) можно видеть, к примеру, в Национальном музее в Варшаве. Стандартный же вариант оплакивания XV столетия встречается в десятках работ немецких мастеров XV в.: от Гданьска (Данцига) на севере Польши до Больцано (Бочена) на севере Италии (не говоря уже о собственно германских храмах и музеях). Представлен он и у нас в России (Эрмитаж, Санкт-Петербург).

Итальянское видение сюжета, казалось бы, могло быть несколько мягче. Но «Пьета» Козимо Тура, демонстрируемая в Венеции в музее Коррер, шокирует изображением тела Христа. Это уже не просто костенеющий труп. Это — маленький уродец, который, наверное, и при жизни не внушал людям приятных чувств. «Как страшен, как ужасен мир, — говорит (по всей видимости) мастер тому, кто смотрит на его работу, — как отвратительно все, что он производит на свет — даже тело сына Божьего». И стоит ли этот мир каких-либо сожалений в том случае, когда нам приходится его оставлять, чтобы переселяться в мир иной?

О мире ином средневековому человеку напоминал постоянно изображаемый старыми мастерами «Страшный суд». Один из лучших (мозаичный) вариантов данного сюжета представлен во флорентийском Баптистории. Другой (скульптурный) — на фасаде собора в небольшом итальянском городе Орвието. Ты видишь, как Бог соотносит твои грехи с твоими благими поступками, а затем сурово низводит грешников в ад, где ждут их такие безмерные муки, что тяготы этого мира на фоне посмертных мучений становятся не столь уж и страшными.

Еще одно средневековое напоминание о тленности земного мира — «Danse macabre» («Пляска смерти»), в которой «веселые скелетики» танцуют вместе с сильными мира сего — римскими папами, королями, рыцарями, епископами, прекрасными дамами... «Смерть протягивает руку к

живому, желая увести его за собой, но он еще не покорился ее воле» [Арьес 1992, с. 129]. Один из примеров этой пляски (работы Берндта Нотке) можно видеть в Таллине в кирхе Нигулисте.

Как можем интерпретировать мы весь ужас, который на нас низвергается из-под готических сводов, впечатывается в душу молящегося перед старинными распятиями и не исчезает даже в уютных и теплых залах современных музеев? Наверное, точно понять мир человека Средневековья мы никогда не сможем, но попытаться предположить, что именно он получал, общаясь с произведениями искусства, исследователь вправе. Жизнь европейца XIV–XV вв. была столь тяжкой, столь часто он видел смерть, мучения и безысходность, столь часто ощущал тщету всяких усилий по обустройству своего быта, что в храме хотел находить, по всей видимости, некое утешение.

Оно могло быть лишь частью общего видения мира, характерного для европейского Средневековья. Согласно имевшимся тогда представлениям, наше земное существование есть лишь временное пристанище для человека. В нем возможны многочисленные бедствия и страдания, на которые мы часто откликаемся роптанием по примеру библейского Иова. Мы ждем хотя бы прояснения вопроса о том, почему Господь так странно устроил сей мир, что в нем даже безвинные люди могут претерпевать муки. Но Бог не дает никакого ответа. И человеку, согласно средневековым христианским представлениям, не следует этому возмущаться, поскольку своим слабым умом он не способен в принципе постичь величие и сложность божественного замысла. Важнее другое. Страдалец должен заботиться о том, что будет с ним после смерти, достигнет ли он вечного блаженства или же окажется обречен на вечные муки.

Естественно, в общих чертах данная идеологическая схема присутствует в христианстве и сегодня. Однако в обществе XXI в. многие ее элементы имеют формальный характер. Есть многочисленные механизмы, минимизирующие роль страданий. В развитых странах люди не страдают от голода, массовые эпидемии преодолеваются с помощью лекарств, пожары уже не стирают с лица земли целые города, войны стали локальными и даже от депрессии можно избавиться тем или иным путем. В Средневековье, напротив, земная жизнь для широких масс выглядела совершенно безысходной, поскольку редкий человек не страдал в этом мире от той или иной вышеуказанной напасти.

С рациональной точки зрения представления о временности земного существования и вечности загробной жизни были, наверное, оптимальным способом примирения людей Средневековья со всяческими тяготами. Наи-

более рационально мыслящие субъекты в целях спасения души искусственно превращали свою земную жизнь в ад, добавляя себе бедствий сверх меры. Кто здесь претерпел, как Господь наш Иисус, тот там спасется.

Вот яркая «подборка» мазохистских средневековых практик, сделанная американским историком Стивеном Гринблаттом. «Существуют многочисленные документальные свидетельства, подтверждающие, что практика преднамеренного причинения боли <...> имела широкое распространение в позднем Средневековье. Демонстрации истязания превозносились, как примеры исключительного благочестия. Святая Тереза “хотя и таяла на глазах, секла себя хлыстами, причинявшими самую острую боль, часто обтиралась пучками свежей и особенно жгучей крапивы и даже, обнажившись, неистово перекатывалась с боку на бок в колючках”. Святая Клара Ассизская “терзала свое алебастровое тело хлыстами сорок два года, и от ее ран исходил зловонный запах, наполнявший всю церковь”. Святой Доминик каждую ночь полосовал свою плоть кнутом с тремя железными цепями. Святой Игнатий Лойола рекомендовал использовать плети с относительно тонкими ремнями, чтобы “боль пронизывала ткани, а не кости”. Генрих Сузо, вырезавший имя Иисуса на груди, носил на спине железный крест с гвоздями и сек себя, пока не начинала течь кровь. Современница Сузо, монахиня из Цюриха Элсбет фон Ойе, хлестала себя столь неистово, что ее кровь летела на стоящих рядом людей» [Гринблатт 2014, с. 125].

Понятно, что так «эффективно» спастись могли лишь избранные героические натуры. Большинство же просто терпело страдания, обрушивавшиеся на них извне. Паства получала в церкви объяснение, что претерпеть нам следует, как и Господу, чтобы в ином мире получить вознаграждение за страдания и испытания. Но далеко не всякому человеку легко воспринять рациональные аргументы, особенно когда пытаешься понять, почему надо смириться со смертью невинных младенцев или семью неурожайными годами подряд. По крайней мере, рациональные аргументы должны в этом случае дополняться какими-то аргументами иррационального плана, воздействующими на эмоции. И здесь появляется место для средневекового искусства. Приходя в храм за утешением, человек мог получить от священника логичные рекомендации относительно того, как вести себя сегодня в земном мире, чтобы затем блаженствовать в неземном. Но в дополнение к этому христианин должен был снять эмоциональное напряжение, прочувствовав высшую справедливость подобного подхода.

Лицезрение страшного, мучающегося, распятого Христа или его безжизненного тела, простертого на коленях Марии, наводило на мысль о

возможности светлого будущего. Если уж сын Божий прошел через такое и так высоко вознесся после кончины, то стоит ли нам роптать на земной мир? В Господнем замысле есть место, по-видимому, не только для Иисуса, но и для каждого страдальца, который претерпевает сегодня «крестную муку», но завтра может воссесть рядом с сыном Божиим там, где царит истинная справедливость.

Готический мастер как бы говорил зрителю: «Мучения ваши ужасны, но Спаситель пострадал за вас больше. Будьте же стойки духом. Земная плоть подвержена тлению и распаду. Но точно так же, как воскрес Иисус в обновленной плоти, так и ваши праведные души воскреснут в Судный день для вечной жизни в нетленной телесной оболочке» [Степанов 2009, с. 344].

В свете такого подхода получалось, что чем страшнее средневековый мастер изобразил страдающего Христа, тем в большей степени христианин, явившийся в храм, способен был идентифицировать себя с ним. Сын Божий в произведениях искусства не должен был отрываться от человека. Или точнее — он должен был быть создан мастером по образу и подобию человека, существовавшего в данную эпоху и страдающего от свойственных ей катаклизмов.

Скульптурные изображения стали играть такую важную роль в Средние века, что под новые задачи трансформировалась вся церковная архитектура.

Романские базилики — темные, громоздкие, давящие своей массой на молящихся прихожан — не предполагали демонстрацию большого числа произведений изобразительного искусства. Огромные мозаики, возвышающиеся в алтарной части, были, конечно, видны верующим, но, скажем, гробницы, расположенные вдоль стен, лишь слегка выступали из мрака своими жутковатыми контурами. В таких храмах Богу трудно вести диалог с прихожанами.

Совсем иное дело — готические соборы, пришедшие на смену романским. Их появление — не случайность, не одна лишь техническая новация. В основе концепции готического собора, разработанной аббатом Сен-Дени Сугерием, лежит представление о том, что Господь есть свет и «всякая тварь получает и передает свет Божий в меру своих способностей» [Дюби 2002, с. 125]. Соответственно, конструкционные особенности собора оказались таковы, что свет лился внутрь сквозь огромные окна и, таким образом, все пространство храма превращалось в «сцену», на которой разыгрываются страсти Господни. «Свет, вечно лучащийся божественный свет, льющийся на создания, в которых таинственно соединяются

материя и дух, такова идея, лежащая в средоточии эстетики Сен-Дени» [Дюби 1994, с. 96]. Новый готический храм «уже не был исключительно даром Богу. Созданный рукой человека, он должен был стать спектаклем, постановка которого, более или менее разработанная, предлагалась вниманию каждого отдельного зрителя» [Рехт 2014, с. 135].

Сугерий начал перестраивать церковь монастыря Сен-Дени под Парижем в середине XII в. Затем на основе новой концепции готические соборы стали вырастать один за другим — сначала на севере Франции (Париж, Шартр, Реймс, Амьен, Руан, Лан, Бурж), а потом по всей Европе. Распространению готики активно способствовали цистерцианцы во главе с Бернаром Клервоским, стремившиеся к обновлению христианства [Ле Гофф 1992, с. 83]. Возникло большое светлое пространство, в котором готическая скульптура формировала представления о страданиях этого мира и о воздаянии, которое можно получить в том.

«С тех пор, как в XII столетии лирически-сладостный мистицизм Бернара Клервоского положил начало фуге неувядающего умиления, вызываемого страданиями Иисуса, — отмечал Й. Хёйзинга, — дух все более наполнялся страданиями Страстей Христовых, проникался и насыщался Христом и крестными муками. С раннего детства образ распятого Иисуса возвращался в нежных душах как нечто столь сильное и столь тягостное, что затмевал все впечатления своей весомой серьезностью» [Хёйзинга 1988, с. 207].

В XIII в. широкому распространению среди бюргерства размышлений о неизбежности смерти и о связанной с ней необходимостью праведной жизни способствовало появление нищенствующих монашеских орденов, занимавшихся проповедованием на городских площадях и в храмах. «Предостережения слились в некий устрашающий хор, с неистовостью фуги звучащий повсюду в мире», — образно выразился на этот счет Й. Хёйзинга [Там же, с. 149].

А дальше в дело включилась сама природа. Нарастание примерно с середины XIV столетия общего числа произведений искусства, внушающих истинный страх, связано, очевидно, с резким ухудшением жизни большинства европейцев. Чума, пришедшая с Востока в 1348 г., лишила средневекового человека даже тех жалких остатков мирского благополучия, которые были у него раньше [Такман 2013, с. 114–148]. Война могла миновать, пожар можно было предотвратить, а голодные годы неизбежно сменялись урожайными. Но эпидемия разила наповал, не щадя никого и не оставляя надежды. Вымирали целые города, причем никто не знал, как можно от чумы уберечься и остановится ли она когда-либо вообще.

В этой ситуации никакие рациональные соображения об обустройстве земного мира не могли быть убедительными. «Религиозная мысль позднего Средневековья знает только две крайности: жалобу на то, что все преходяще, на неизбежность утраты силы, почета, мирских наслаждений, на исчезновение красоты — и ликование по поводу спасения души и обретения вечного блаженства. Все, что лежит в промежутке между тем и другим, не находит себе выражения» [Хёйзинга 1988, с. 163]. Уповать несчастному, но глубоко религиозному европейцу оставалось теперь лишь на мир иной, и искусство Средневековья это упование поддерживало, изображая Христа в положении, столь же страшном, как положение человека второй половины XIV столетия.

Не все художественные творения этой эпохи могли подняться до уровня шедевров и передать боль распятого, страдания оплакивающей его матери или же кошмар попадающих в ад грешников так, чтобы мороз пробирал по коже. Но к XV в. постепенно стали формироваться «типичные» признаки готического ужаса, щедро используемые мастерами второго ряда. Скажем, немецкая живопись этой эпохи часто поражает обилием крови, пролитой художником при изображении мук Иисуса на кресте. Много лет назад, оказавшись впервые в знаменитом кельнском музее Вальрафа-Рихарца, я был поражен не столько художественной силой представленных там средневековых произведений искусства (в этом смысле, пожалуй, Германский национальный музей в Нюрнберге и Клостер Святой Анны в Любеке интереснее), сколько тем, как «соревнуются» старые мастера в «проявлениях жестокости».

В германском культурном пространстве, охватывающем фактически всю центральную Европу от Эльзаса на западе до Эстонии на востоке и от Скандинавии на севере до Тироля на юге, XV в. был поистине страшным и кровавым. Однако в Италии вдруг наметились совершенно иные тенденции, и этот переворот, бесспорно, нуждается в объяснении.

Итальянский поворот

Итальянские мастера не стали «проливать» много крови. И двигались, скорее, не к максимизации мук своих героев, а к демонстрации силы духа страдальца. Формальные признаки претерпеваемых Иисусом мук, естественно, в их творениях оставались, однако педалировать эту тему «по-немецки» мастера отказывались. Если, скажем, Христос Чимабуэ — выдающегося художника конца XIII в. — поистине выглядит страдальцем,

что проявляется в его «извивающейся» позе, в поникшей от бессилия голове и в тоненьких ручках, вряд ли способных выдержать тяжесть подвешенного за них тела (распятия этого мастера можно видеть в музее Санта-Кроче во Флоренции, а лучше — в церкви Сан-Доменико в Ареццо, где работа очень хорошо сохранилась), то про Христа Джотто, творившего на рубеже дученто и треченто, ничего подобного не скажешь. Несмотря на льющуюся из раны на груди кровь, он, скорее, дремлет на кресте, чем страдает (церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции).

А мастера зрелого Ренессанса через два столетия подавали своего героя и вовсе по-иному. Яркий пример — «Христос у колонны» работы Донато Браманте из пинакотеки «Брера» в Милане. Изображен сильный мускулистый мужчина с терновым венцом на голове, демонстрирующим страдания, однако ни поза, ни лицо героя никаких мук не отражают. Христос остается выше страстей, которые на него обрушились. Он благороден, спокоен, уверен в себе или, точнее, в судьбе, которую подготовил для него отец небесный. Герой Браманте гораздо ближе по духу к знаменитому Давиду Микеланджело — мощному победителю Голиафа, — чем к Иисусу средневековых мастеров — мученику, пытавшемуся стать «ловцом человеков», но проигравшему свою земную битву за души.

Другой пример индифферентности под муками — распятие Филиппо Брунеллески (Санта-Мария Новелла). Здесь Христос даже не «дремлет», как у Джотто, а, скорее, сосредотачивается. Муки ему нипочем.

Приблизительно в таком же ключе изображают мастера зрелого Ренессанса Святого Себастьяна. Один из лучших примеров — работа Антонелло де Мессины из Дрезденской галереи. Герой, пронзенный в разных местах стрелами, как будто совсем не чувствует своих ран. Он абсолютно индифферентен — демонстрирует спокойствие, бесстрашие и полную уверенность в том, что претерпевает тяжкие муки за святое дело.

Примеров спокойного, величественного Христа и индифферентного к мукам Себастьяна довольно много в искусстве итальянского Ренессанса. В Ренессансе фламандском есть схожий пример — Святая Урсула Ханса Мемлинга, спокойно вззирающая на лучника, который через мгновение ее убьет (Брюгге, Музей Мемлинга). Но самое интересное, наверное, состоит в том, что на общем фоне эти примеры «божественной героики» почти теряются. Художники по большей части выбирают для своих работ другие сюжеты — те, которые, скажем, в немецком средневековом искусстве занимали скромное, маргинальное место. Ренессанс переносит внимание с трагического конца земной жизни Христа на ее прекрасное, многообещающее начало. Рождение Марии, Введение во Храм, Благовещение,

Рождество Иисуса, Поклонение волхвов, Святое семейство... И, конечно же, Мадонна с младенцем. Порой сама по себе, порой в сопровождении святых или даже донаторов, проспонсировавших создание данного произведения искусства.

Всех своих героев художники так аккуратно «расставляют» на картине, что формируется ощущение полной гармонии. Ничего лишнего. В центре — Мадонна или, скажем, младенец Иисус. По бокам — святые: парочка слева, парочка справа. В многофигурных композициях пропорции тоже соблюдены.

Мир зрелого итальянского Ренессанса становится светлым, ясным, красивым. Это уже не предчувствие смерти, а, скорее, наслаждение жизнью. Подобный подход ренессансных мастеров особенно чувствуется где-то с середины XV столетия (во всяком случае, во Флоренции). Фигурой, символизировавшей перелом, можно, наверное, считать фра Филиппо Липпи с его бесконечными очаровательными мадоннами. Это был «живописец, нашедший художественное выражение идеалам частного буржуазного благополучия, в действительности давно уже вытеснившим коммунальные добродетели. Своей “нежнейшей рукой” он спустил небеса на землю, превратив ее в рай “здесь и теперь”» [Степанов 2005, с. 218].

Вслед за Ф. Липпи пошли Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи и многие другие. Ренессанс дарит нам умные, добрые лица, благородные позы, богатые одежды, умиротворяющие пейзажи... Если пронзенный стрелами, но при этом умиротворенный Себастьян выглядит несколько странно, пытаясь сочетать несочетаемое, то всё, относящееся к рождению Иисуса, несет в себе гармонию. И нам порой мнится, будто эпоха Возрождения была временем беспредельного счастья, человеческой мудрости, телесной красоты и ярких красок, расцвечивающих этот лучший из всех возможных миров. Нам кажется, что не было ужасов готического искусства, и мы даже склонны заключить, будто бы в нем содержались какая-то ошибка, какое-то извращение, какой-то злой дух.

На самом деле, жизнь европейца к середине XVI в. не могла стать принципиально иной, чем она была на протяжении двух предшествующих столетий. Но совершенно другим стало, как говорилось выше, восприятие мира. Иной стала философия, диктующая художнику подход к его работе.

В пределах крупных и коммерчески успешных итальянских городов жизнь постепенно оказывалась сравнительно защищенной и более-менее предсказуемой. Этот узкий мирок начал медленно уходить от готического ужаса. Рациональный бюргерский расчет стал энергично вклиниваться в стихию сумбурных иррациональных действий. Конечно, предотвратить

войны и эпидемии было невозможно, однако от голода и бандитизма люди в пределах городских стен страдали все меньше. Во всяком случае, у бюргера ренессансной эпохи появился шанс при удачном стечении обстоятельств прожить долгую, благополучную жизнь, скончаться в своей постели и оставить детям в наследство приличный дом, кругленькую сумму денег, а также возможность развития семейного дела в долгосрочной перспективе. Шанс этот часто не реализовывался из-за вторжения беспокойного внешнего мира в урегулированное городское пространство, а также из-за конфликтов различных бюргерских группировок между собой. Но важно отметить, что шанс появился, и это кардинальным образом стало менять мировоззрение людей. Если раньше искусство должно было просто помочь человеку умереть, наделив смыслом переход на тот свет (раз уж на этом свете все складывается так ужасно), то теперь оно помогало жить и начинало определенным образом регулировать существование людей в этом несовершенном мире.

Потребность в откровенной демонстрации ужасов стала исчезать. Это не значит, что художники Ренессанса вообще отказались от трагического видения мира. Оно вполне могло сохраниться у конкретного мастера или у заказчика. Например, «Мертвый Христос» Андреа Мантеньи («Брера», Милан) или «Пьета» Джованни Беллини (Галерея Академии, Венеция) в полной мере сочетают ренессансное мастерство изображения человеческого тела с намерением мастера испугать зрителя, придав этому телу жуткие трупные признаки. Однако в целом подобный подход к творчеству стал встречаться значительно реже, чем в Средневековье. Он мог теперь отражать, скорее, индивидуальность творца, чем массовое мировоззрение. Скажем, для творчества Д. Беллини в целом по-настоящему характерны не трупы, а трогательные, обаятельные мадонны, «разбросанные» в большом количестве по храмам и музеям Италии.

А если мы возьмем брабантца Иеронима Босха, то в его inferнальных «ужасах» уже четко будет просвечивать ирония. «Глядя на грешников Босха, невозможно ни ужаснуться их участи, ни сострадать им. <...> Если бы намерением Босха было бы вызывать у зрителей страх, то он не мог бы избрать худшие средства» [Степанов 2009, с. 143]. Мастер «пугает», а нам не страшно. Наверное, поэтому Босх ныне столь популярен, тогда как средневековых авторов, серьезно относившихся к бренности нашего мира, сегодня предпочитают сторониться.

В общем, искусство двинулось за эпохой и отразило изменения, происходившие в социально-экономической сфере, а также первые шаги общества на долгом пути к модернизации. Из этого, конечно, не следует де-

лать вывод по примеру упрощенного марксизма, будто мастера писали под диктовку буржуазии, выражая классовую идеологию. Они писали так, как считали нужным, однако по-настоящему успешными становились лишь тогда, когда нравились элитам и широким массам, когда могли получить выгодный заказ, деньги и стенку под фреску в большом храме или влиятельном монастыре. Как справедливо заметил петербургский искусствовед Александр Степанов, «ныне ангажированность бывает художнику тягостна, потому что он живет в обществе, в котором самоценность личности давно стала нормой. А в XVI в. нормой, губительной для нарождающегося творческого “Я”, была зависимость от цеха, гильдии, корпорации. Чтобы утвердить себя, надо было найти щедрого покровителя, который ценил бы твою манеру» [Степанов 2009, с. 197].

Ренессансное искусство перестало своим мастерством реализовывать задачу предыдущей эпохи. В целом ряде случаев новой задачей стало, по всей видимости, изображение будничной человеческой жизни. Религиозные сюжеты вместили в себя мир итальянского города, архитектура эпохи Возрождения проникла в эпоху Понтия Пилата, мадонны оказались больше похожи на молодых флорентиек или венецианок, а многочисленные святые брались художниками прямо с улицы. Лучший пример подобного искусства — творчество Доменико Гирландайо (например, в капелле Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла), которого английский искусствовед XIX в. Джон Рёскин страшно не любил за подобную бездуховность [Рёскин 2007, с. 36–37].

Впрочем, предположение о бездуховности бытописателей Ренессанса слишком упрощает действительность. И стандартный рассказ экскурсовода, обращающего внимание лишь на мастерство живописца в деле передачи действительности, сильно упрощает общую картину жизни итальянцев XV–XVI столетий. Лучшие мастера того времени, бесспорно, добивались чего-то большего, чем простого «фотографирования» жизни. Отображение благополучия само по себе — это еще не искусство. А вот попытка решить проблему нового неблагополучия (пришедшего на смену средневековому) позволяет многое понять в жизни человека той эпохи.

Гармония картин и бесстрастность героев ренессансного искусства полностью соответствовали гармонии мира, творимого в книгах гуманистов, и бесстрастности их любимых героев. Идея умиротворения страстей носилась в воздухе эпохи, а значит, находила отражение в живописи и скульптуре. Христос, не испытывающий мук на кресте, и Себастьян, индифферентный к своим ранам, — это уже не просто «бытовая живопись», не просто «ренессансный реализм». Это — программа поведения. Про-

грамма смирения страстей. Если готический Иисус своими муками вводил обывателя в мир иной, то Иисус ренессансный своей бесстрастностью помогал бюргеру обустроиться в мире этом. Он демонстрировал ему, как надо себя вести даже в самой кошмарной ситуации для того, чтобы жизнь города не стала бесконечным кошмаром разгула страстей и столкновения кланов.

Не только выбранные художниками сюжеты, общая композиция картин и выражение лиц персонажей, но даже язык тела (положение рук и ног, принятые позы, наклон корпуса) были языком, на котором мастер говорил со зрителем. «Язык тела служил делу урегулирования страстей, особенно у женщин, которые, как полагали тогда, легче поддаются своим чувствам» [Filipczak 2004, p. 71].

Идея ренессансной бесстрастности, гармонии, уравновешенности ярко отразилась не только в живописи и скульптуре, но также в градостроительстве и архитектуре. На смену старому стихийно развивавшемуся средневековому городу с узкими извилистыми улочками и укрепленными домами знати должен был прийти новый полис — выстроенный по специально разработанному плану и хорошо организованный. Подобная трансформация несла в себе сразу две идеи — практическую и теоретическую. На практике город с широкими прямыми улицами, без семейных боевых башен должен был стать местом, в котором неудобно затевать междоусобные конфликты. В теории же такой полис должен был умиротворять страсти своей гармонией, апеллировать к античности, считавшейся тогда оплотом разума и правильной политической жизни.

Переход к новой архитектуре становился не просто данью неизвестно откуда взявшейся моде, а отражением сущностных идей Ренессанса. Если готический собор строился для оптимизации общения человека с Богом, то ренессансный город в целом создавался для оптимизации бюргерской жизни.

В герцогском дворце в Урбино представлена любопытная картина, изображающая фантастический идеальный город с прямыми улицами и зданиями античного образца. В разных музеях мира существуют и другие изображения подобного типа. Но наиболее интересной моделью «идеального города» является театр «Олимпико», построенный Андреа Палладио в Виченце во второй половине XVI в. Декорация театральной сцены — это все тот же «идеальный город» античного образца, но не просто нарисованный на холсте, а представляющий собой пространство, в котором актеры могут изображать реальную жизнь.

«Создатели проектов “идеальных” городов, — отмечает историк архитектуры В. Лисовский, — считали наилучшим для них приемом орга-

низации территории компактный план с системой четко проложенных магистралей, которые, будучи изображенными на чертеже, в сочетании друг с другом могли бы напомнить орнамент. <...> Таким виделся гуманистам и их последователям “град человеческий”, созданный по образцу “града Божьего” и потому действительно достойный названия идеально-го» [Лисовский 2007, с. 41].

Первую попытку создать идеальный город на практике предпринял папа Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини) в середине XV в. В Тоскане (в своих родных местах) он повелел построить названную в его честь Пиенцу практически на голом месте. Пий II был крупным ренессансным мыслителем-гуманистом, получившим внезапно власть и ресурсы. Этого, правда, хватило фактически лишь на одну улицу, собор и площадь, которые стоят и по сей день, имея живописный вид, но напоминая не столько реальное место проживания людей, сколько декорацию, созданную специально для туристов.

На другом конце Европы — в Восточной Польше — попытку создать идеальный город предпринял великий коронный гетман Ян Замойский, учившийся в Падуе и впитавший итальянские ренессансные идеи. Замосць на сто с лишним лет моложе Пиенцы, и этот разрыв во времени четко отражает темпы движения ренессансных идей из центра на периферию. Город Замойского немногим крупнее города Пикколомини. Он также не получил должного развития, хотя гетман пытался даже заселить его армянскими купцами для налаживания торговли с Востоком.

Несколько более эффективной оказалась попытка итальянских герцогов д’Эсте расширить свой «стольный град» Феррару, следуя новым принципам. Они строили не на голом месте, а рядом с историческим центром. В конце XV в. герцог Эрколе I поставил задачу архитектору Бьяджо Россетти расширить город, чтобы сделать его достойным великой фамилии д’Эсте [Di Francesco, Borella, p. 106]. В отличие от старого города, формировавшегося по средневековым принципам, новый представлял собой сеть параллельных и перпендикулярных улиц. Но заселялся он с большим трудом, поскольку, как и в случае с другими «идеальными городами», произрастал не столько из жизненной необходимости, сколько из головы державного теоретика. Территория нового города развивалась вплоть до 1950-х гг., т. е. около полувека [Ibid., p. 107].

Тем не менее идея правильной организации городского пространства прижилась и получила развитие в эпоху абсолютизма. Сначала Амстердам, а затем Санкт-Петербург впитали в себя ренессансный опыт и стали «правильными городами», хотя отнюдь не идеальными.

В отличие от городов отдельные ренессансные здания вполне смогли воплотить идею гармонии и умиротворения. Есть множество подобных правильных построек в Италии и других странах, но самые яркие примеры находятся во Флоренции. Леон Баттиста Альберти, реализуя свои идеи, изложенные в книге об архитектуре, «навесил» гармоничный фасад на старую доминиканскую церковь Санта-Мария Новелла. Филиппо Брунеллески, напротив, трансформировал церкви Сан-Лоренцо и Санто-Спирито не снаружи, а изнутри, создав умиротворяющий интерьер с «бесконечными» рядами однообразных колонн. В таком сакральном пространстве бюргеры должны были, по всей видимости, расслабляться и снимать стрессы, приобретаемые в «битвах за городскую демократию».

Но в наибольшей степени ренессансные архитектурные идеи отразили не реконструированные старые постройки, а принципиально новые, созданные на основе центрально-купольной композиции, которая «оказывается способной передать то чувство невозмутимого покоя и уверенности в себе, которое отвечает представлению о монументальности и героическом характере. С этой точки зрения композиция такого рода может считаться созвучной эстетическим идеалам своего времени» [Лисовский 2007, с. 39]. Яркие примеры центрально-купольных построек — две флорентийские работы Брунеллески: Старая сакристия в церкви Сан-Лоренцо и капелла Пацци в Санта-Кроче.

Еще один чисто ренессансный тип постройки — загородная вилла, удаленная от суеты городских страстей. «Именно вилла в гораздо большей мере, чем другие здания, может сформировать тот необходимый мыслящему человеку микромир, где будут достигнуты “безмятежность и спокойствие радостной души”» [Там же, с. 255]. В Средние века за городскими стенами вряд ли удавалось ощутить безмятежность, поскольку эти территории не были должным образом защищены от агрессии соседей. Ренессанс обеспечивает должный порядок в пределах города-государства, и уединенная вилла оказывается более спокойным местом, чем территория полиса, на которой соперничают враждующие кланы.

«Да будет проклята любовь!»

Теперь перейдем к художественной литературе.

Какая буря бушевала ночью!
Снесло трубу над комнату нашей,

И говорят, что в воздухе носились
Рыдания, смертный стон и голоса,
Пророчившие нам годину бедствий
И смут жестоких. Птица тьмы кричала
Всю ночь, и, говорят, как в лихорадке,
Тряслась земля.

Этими строками из шекспировского «Макбета» [II, 3] можно было бы предварить, наверное, любое рассуждение о ренессансных нравах. Буря бушевала в ту ночь, когда совершилось чудовищное злодеяние — убийство Макбетом короля Дункана. Движимый честолюбивыми устремлениями герой не просто лишает жизни своего господина, но разрушает целую систему феодальных отношений, которая худо-бедно обеспечивала в Шотландии порядок и покой. Смуты, разорения и гибель множества людей стали следствием нестандартного поступка Макбета.

Впрочем, почему нестандартного? В эпоху Ренессанса злодеяние, вызванное проявлением страстей, стало, как мы видели, делом вполне обычным. Именно это, собственно говоря, и породило шекспировское трагедийное восприятие жизни. Если у нас хватит смелости снять с Шекспира тот глянec, которым покрыла его современная культура, мы обнаружим под ним не повествование о прекрасных страстях, столь ценимых XXI в., а рассказ о губительности всякой страсти для нормального существования общества. Человек «является только комплексом стремительных импульсов и быстро сменяющихся видений; цивилизация их смягчила, ослабила, но не уничтожила; удары, толчки, вспышки, изредка своего рода преходящее полуравновесие — вот его настоящая жизнь, жизнь безумца, который иногда притворяется рассудительным, но рассудок которого состоит на деле “из того же вещества, что и его сны”. Вот человек, каким понял его Шекспир», — заключил французский мыслитель XIX в. Ипполит Тэн. А чуть дальше уточнил: шекспировские герои «без стыда и жалости доходят до крайних пределов своей страсти. Они убивают, отравляют, насилюют, поджигают; сцена полна всяческих гнусностей» [Тэн 1898, с. 5–6, 37].

Мир, в котором существовали Шекспир или его современник Лопе де Вега, был все той же ренессансной средой, проанализированной выше на примере Италии. «В городе, где мужчины обычно носили кинжалы или рапиры, подмастерья ходили с ножами, а у женщин всегда наготове были шила или длинные булавки, не прекращалось насилие, — описывает Лондон рубежа XVI–XVII вв. шекспировский биограф Питер Акرويد. — Для самого Шекспира носить кинжал или рапиру должно было быть привыч-

ным делом. Случаи вооруженного нападения разбирались шерифами не реже, чем случаи воровства и завышения цен. Банды уголовников, трудно отличимые от банд бывших солдат, держали в страхе некоторые районы города» [Акройд 2010, с. 176]. Неизвестно, доводилось ли Шекспиру лично защищать оружием свою жизнь на лондонских улицах, но с Лопе де Вега в Мадриде проблемы порой случались [Варга 2008, с. 305].

Интеллектуал той эпохи страдал не только от агрессивности внешнего окружения, но и от своих собственных необузданных страстей. Шекспир постоянно видел это по поведению той среды, в которой вращался. Один Кристофер Марло — автор знаменитого «Тамерлана» — чего стоил! Его друзья говорили про самих себя: «Мы веселимся, когда нас готовы пронзить мечом; пьянствуя в тавернах, нарываемся на тысячи неприятностей из-за ерунды». В конце концов, Марло погиб от удара ножом в глаз. Его друг, драматург Томас Кид попал в тюрьму, подвергся пыткам, а через год после этого умер. Еще два писателя Бен Джонсон и Джон Марстон схватились как-то раз с оружием в руках посреди некоей таверны из-за непримиримых творческих разногласий [Акройд 2010, с. 207, 287–288, 539–540].

Покалечить людей тогда вообще могли в шутку. Англичане любили, например, развлекаться с дикими зверями. Была такая забава: слепого медведя хлестали кнутом; иногда он срывался с цепи и бросался в толпу. Занимались этим, в частности, в одном из театров поблизости от шекспировского «Глобуса». По вторникам и четвергам травили зверей, в остальные дни — творили искусство. От костюмов актеров шел порой звериный запах [Там же, с. 488–489]. Впрочем, на сельских ярмарках люди калечили друг друга и без зверей. Любимой народной игрой англичан была игра в палки. Противники старались бить друг друга дубиной по голове до тех пор, пока не начинала течь кровь [Бартон 2005, с. 171].

Иногда конфликты на почве развлечений приводили к использованию и более совершенного оружия. Друзья Лопе де Вега решили как-то раз отомстить его едкому критику Хосе Руису де Аларкону. Нынешние прокремлевские молодежные движения, кидающие во врагов яйца, торты, помидоры и фекалии, могли бы поучиться их изобретательности. Во время представления пьесы Аларкона его враги разлили столь вонючую жидкость, что зрители в страхе бежали или падали в обморок. Несчастного Лопе за это злодейство продержали четыре дня в тюрьме, хотя он не был к нему причастен [Варга 2008, с. 339–341].

Личные склоки и зверства на микроуровне дополнялись конфликтами государственного масштаба, проходившими через жизнь Шекспира. Заговор графа Эссекса в 1601 г. начинался с того, что актеры «Глобуса»

должны были сыграть пьесу о Генрихе IV, свергавшем с престола Ричарда II, и возбудить тем самым народ на свержение королевы Елизаветы. Впрочем, Эссекс тогда явно переоценил великую силу искусства. Народ толком так и не возбудился, заговор рухнул, а неудачливого графа казнили [Акройд 2010, с. 546–549].

Через четыре года возник еще один заговор — «пороховой». Елизавета к тому времени скончалась, а нового короля Якова католики-заговорщики хотели взорвать вместе с парламентом. Неудивительно, что после этого начались гонения на католиков. По мнению Акройда, Шекспир в своем родном городе Стратфорде-на-Эйвоне принадлежал к семье, продолжавшей тайно придерживаться католичества, а потому разгул религиозных страстей, оборачивавшихся серьезными гражданскими конфликтами, мог затрагивать его самым непосредственным образом [Там же, с. 65, 614–615, 693–694].

В социально-экономической области дела обстояли не лучше, чем в религиозной. Правление Елизаветы и первых Стюартов было периодом начала английской модернизации, выражавшейся, в частности, в том, что общинные земли подвергались огораживанию со стороны лендлордов. Народ возмущался и сопротивлялся, что во многом определяло контекст эпохи [Там же, с. 552].

И, наконец, любовь. С сегодняшней точки зрения, это страсть возвышенная и явно противостоящая страсти к убийству. Однако последствия в эпоху Ренессанса она вызывала часто такие же разрушительные, как ненависть или зависть.

Если про влюбленности Шекспира мы на самом деле знаем мало, то Лопе де Вега действительно был в этом деле неутомим. В юности он попал в тюрьму за связь с замужней женщиной, отец которой был директором театра. Пока Лопе снабжал труппу своими пьесами, к адюльтеру относились терпимо. Но когда он стал отдавать свои труды конкурирующей труппе, мигом угодил за решетку по обвинению в распространении пасквилей и эпиграмм. А едва лишь вышел на свободу, как тут же получил иск от другой семьи, из которой увел тайком несовершеннолетнюю девушку. В дальнейшем классик испанской литературы продолжал сожительствовать с замужними дамами и получать за это иски. «Остепенившись» с возрастом, он перестал бегать на сторону, но вместо этого завел сразу две семьи (в сверхкатолической Испании!), которые для удобства разместил по соседству. Наконец, овдовев, ближе к старости драматург принял священнический сан и какое-то время гордился тем, что больше не знает женщин. Однако, в конце концов, не устоял и вновь полюбил

молодую замужнюю красотку. «Да будет проклята любовь, противопоставляющая себя небесам!» — восклицал он патетично, но тем не менее компрометировал свой сан новой связью [Варга 2008, с. 78–93, 148–151, 210–211, 288–295].

Лопе де Вега был типичным ренессансным жизнелюбом, но постоянно сталкивался с тем, что за любовь приходит расплата. Он дважды овдовел. Незаконная его жена таинственно пропала. А последняя возлюбленная внезапно потеряла зрение, и десять лет этот священник, принявший обет безбрачия, жил со слепой незаконной супругой до тех пор, пока она не скончалась. Как было тут не проникнуться мыслью о том, что Бог жестоко карает человека за его страсти, разрушающие созданный Господом мир. Мир, в котором нужно жить по предустановленному свыше закону, а не по своевольному человеческому хотению, пробудившемуся столь явно в эпоху Ренессанса.

Руку Всевышнего, карающую за приверженность страстям, Лопе мог испытать неоднократно. Как-то раз прямо на глазах писателя погиб его покровитель дон Диего из рода герцогов Альба. Во время корриды (испанцы в отличие от англичан мучали не медведей, а быков) тот оказался столь неловок, что собственное же копьё пронзило ему глаз. Рухнув с коня, раненый рыцарь еще и напоролся на свою шпагу. Ну, разве не кара Господня сказалась во всем этом? Лопе проклял корриду в стихах, но, понятно, не отучил от нее испанцев [Там же, с. 131–132].

«Все из-за наших ссор и несогласий»

Вот как передает Шекспир ощущение постоянного ужаса, характерного для нестабильного ренессансного мира:

... И ветры нам напрасно пели песни.
В отместку подняли они из моря
Зловредные туманы. Те дождем
На землю пали. Реки рассердились
И вышли, возгордясь, из берегов.
С тех пор напрасно тянет вол ярмо,
Напрасно пахарь льет свой пот: хлеба
Сгнивают, усиков не отрастив.
Пусты загоны в залитых полях,
От падали вороны разжирели...
Грязь занесла следы веселых игр;

Тропинок нет в зеленых лабиринтах:
Зарос их след, и не найти его!
Уж смертные зимы скорее просят;
Не слышно песен по ночам у них...
И вот луна, властительница вод,
Бледна от гнева, воздух весь омыла,
До ревматизма многих довела.
Мешаются все времена в смятенье:
И падает седоголовый иней
К пунцовой розе в свежие объятия;
Зато к короне ледяной зимы
Венок душистый из бутонов летних
В насмешку прикреплен. Весна, и лето,
Рождающая осень, и зима
Меняются нарядом, и не может
Мир изумленный различить времен!
Но бедствия такие появились
Все из-за наших сор и несогласий:
Мы — их причина, мы их создаем. [II, 1]

Это не картина современной экологической катастрофы. Это слова царицы фей Титании из шекспировского «Сна в летнюю ночь». Они обращены к царю эльфов Оберону. Суть конфликта — нежелание строптивой Титании отдать настырному Оберону мальчика в пажу. Словом, паны дерутся — у холопов чубы трещат. Народ же страдает из-за конфликта сильных мира сего.

Здесь, правда, все выражено в несколько образной форме. Но в своих исторических хрониках Шекспир был значительно конкретнее. Суть проблемы хорошо сформулировал в «Короле Лире» старый граф Глостер: «В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми. Либо этот случай, как со мною, когда сын восстает на отца. Либо как с королем. Это другой пример. Тут отец идет против родного детища. Наше лучшее время миновало. Ожесточение, предательство, гибельные беспорядки будут сопровождать нас до могилы» [I, 2].

Что это? Может быть, просто старческое брюзжание? Ведь отцы всегда недовольны тем, как обустроивают жизнь их дети? В прошлом, мол, и солнце было ярче, и трава зеленее, и вода мокрее... Но вот слова совсем молодого человека — некоего Виндиче из «Трагедии мстителя» не слишком известного шекспировского современника Сирила Тернера: «А коли так, отбросим ложный стыд — // Легко грешить, когда весь мир грешит» [II, 1].

Итак, теперь грешит весь мир. По проблематике «Трагедия мстителя» во многом похожа на шекспировского «Гамлета»: гора трупов в ответ на гибель человека, близкого главному герою. Виндиче беспокоят не столько мятежи и раздоры, сколько похоть и измены, но суть от этого не меняется:

Жизнь бьет ключом, одна Невинность спит,
И вот вопрос — ответьте мне, синьора,
Не потому ль девиц почти уж нет,
Что девственностью даже на обед
Не заработать?.. [II, 1]

И чуть дальше: «Сейчас невинность отдают с приплатой, // За деньги же не только отдадутся — // Магометанство примут, если надо!» [II, 2].

Мысль о неблагополучии века проходит повсюду. А разрешить проблемы можно, согласно Виндиче, только отдав власть честным старцам: «Седины ваши нам вернут тот век, // Когда был человеком человек» [V, 3]. И в «Короле Лире» трагические ощущения связаны со сменой эпохи, смелой «правил игры», а не просто с тем, что молодость графа Глостера ушла безвозвратно. Вот, например, в другой шекспировской драме «Ричарде II» епископ Карлейль не только сетует на смену нравов, но еще и показывает, из-за чего возникают такого рода катаклизмы:

Лорд Херифорд, которого назвали
Вы королем, — изменник королю.
И если вы возложите корону
На голову его, — я предрекаю:
Кровь павших англичан удобрит землю,
И многие грядущие века
Оплачут горько это злое дело;
К язычникам переселится мир,
А здесь междоусобья разгорятся,
Восстанет брат на брата, род на род.
Насилье, страх, разруха и мятеж
Здесь будут жить, и край наш будет зваться
Голгофой и страную мертвецов. [IV, 1]

Итак, причиной возникновения всех возможных ужасов является не просто бушевание страстей человеческих, а их вполне конкретное последствие — разрушение традиции, появление на престоле незаконного (как видится в данном случае Карлейлю) монарха. Епископ не просто грозит негативными последствиями «узурпатору» и его сторонникам. Он предвещает бедствие для всей страны.

Плохим вассалам, стремящимся к личной власти и незаслуженному возвышению, драматургия XVI–XVII вв. временами противопоставляла «вышедших из прошлого» идеальных героев, не раздираемых губительными страстями, четко осознающих свое место в сложившейся иерархии и верно выполняющих долг по отношению к сеньорам. Глостер из «Короля Лира», бесспорно, относится к их числу. Но наиболее конкретно и лаконично сформулировал кредо подобного положительного героя Бусто Табера из «Звезды Севильи» Лопе де Вега.

Король Кастилии пытается соблазнить Таберу высокими постами для того, чтобы овладеть сестрой героя. Тот, не зная даже еще об истинных намерениях коварного монарха, от всего отказывается. Просто потому, что это не соответствует его заслугам и статусу. А также потому, что есть более достойные и опытные претенденты на возвышение:

Хоть власть небес и власть земная,
Высокой мощью облекая,
Дают величье королям,
Но долг вассала — скромность, мера.
Особой чести не ищю:
Лишь справедливости хочу.

И затем, чуть далее:

Своею ограничен сферой,
Пред вами, государь, стою,
С почтеньем шляпу сняв свою,
И остаюсь простым Таберой. [I, Зал во дворце, 5]

Наступление Ренессанса ознаменовалось ощущением того, что старый мир с такими благородными героями, как Табера (который, кстати, гибнет — единственный в «Звезде Севильи»), прекратил свое существование. Теперь нарушение феодальной этики стало уже не частным отступлением от правил, а своеобразным новым правилом, в соответствии с которым даже король Кастилии легко совершает неэтичный поступок¹.

¹ Здесь может возникнуть возражение, что действие «Звезды Севильи», если быть точным, относится не к ренессансным, а как раз к чисто феодальным временам — точно так же как действие большинства исторических хроник Шекспира. Однако, на наш взгляд, драматурги той эпохи, даже работая с историческим материалом, могли писать фактически только о нравах своего времени. Перенесение

Возникшие в ренессансную эпоху циничная борьба за власть и открытое покушение на права сюзерена воспринимались в качестве разрыва с традицией, влекущего за собой трагические последствия. Ощущение мира как трагедии должно было сформировать и театральную трагедию как таковую.

Логически именно на драматургии Шекспира и Лопе де Вега заканчивается Ренессанс. После отчаянно нелепой гибели Ромео и Джульетты, после страшной резни, случившейся в Эльсиноре, после тех дел, что натворил пышущий энергией мавр Отелло, после всей той горы трупов, которые «навалил» Шекспир на сцене лондонского театра, система неурегулированных ренессансных страстей уже не могла больше существовать. Она нуждалась в какой-то трансформации, во введении смягчающего, регулирующего и централизующего начала.

«Не ослепляйся увлечением ложным»

Ренессансные трагедии — это, по сути дела, энциклопедия ренессансных страстей, разрушающих стабильный мир традиции. На первый взгляд, может показаться, что в театре Шекспира царит какой-то бессмысленный кровавый хаос, что слепой рок правит жестокими делами людей и что все их прекрасные чувства — любовь, верность, мужество — гибнут под ударами беспощадной судьбы.

С сегодняшних позиций возникает соблазн идеализировать часть героев — Ромео и Джульетту, Гамлета, Дездемону, Корделию. Возникает соблазн объявить их жертвами коварной судьбы, чьим орудием иногда становились мерзавцы вроде Клавдия или Яго. А порой ведь и откровенных негодяев-то перо Шекспира даже не выписывает. Кто погубил Ромео и Джульетту? Старинная и неизвестно откуда идущая вражда родов. Даже сам синьор Капулетти в начале драмы явно демонстрирует миролюбие, сквозь пальцы глядя на проникновение юных Монтекки к нему на пир [I, 5]. И все же... гибель оказывается неизбежной.

Итак, рок? Отнюдь нет. Герои ренессансной эпохи отвечают за свои собственные поступки. В сжатой и лаконичной форме это выразил Де Флорес — злодей из «Оборотня» Томаса Мидлттона и Уильяма Роули. Он

действия в глубь веков (и в другие страны) представляло собой некоторую условность. У Шекспира, например, анахронизмы порой чуть ли не намеренно подчеркиваются.

весьма доходчиво объясняет героине, попросившей его совершить убийство ненавистного ей жениха, что:

Мы приходим от своих поступков.
И, значит, преимущество свое
Вы потеряли вместе с чистотою... [II, 4]

У Мидлтона и Роули интрига примитивна, а влияние злых страстей ярко выражено. Но и каждая шекспировская трагедия в конечном счете возводит проблему к этим самым страстям. Характеризуя одно из самых ранних произведений Шекспира, советский исследователь Александр Аникст отмечал: «Поэтическая повесть о том, как римлянка Лукреция покончила с собой, чтобы смыть бесчестье, нанесенное ей Тарквинием, утверждала, что честь выше жизни и что чувственная страсть губительна» [Аникст 1964, с. 96–97].

Чуть раньше, перед «Лукрецией», Шекспир создал «Венеру и Адониса» — самое первое свое литературное творение. Там он еще, можно сказать, поэтизирует страсть, демонстрируя зависимость от более ранних, оптимистических ренессансных воззрений, выраженных, например, у Ариосто. Шекспировская Венера, как и герои «Неистового Роланда», прекрасна в своих страстях:

Она в слепом неистовстве бушует,
Вдруг ощутив всю сладость грабежа, —
В ней страсть с безумством ярости ликует,
Лицо горит, вся кровь кипит... Дрожа,
Она в забвенье отшвырнула разум,
И стыд, и честь — все умолкает разом.

Но подобный взгляд — это взгляд еще не вполне сформировавшегося человека. Шекспир быстро развивается, и на свет выходят произведения уже с иной философской схемой в основе. Причем именно они находят отклик у зрелой части общества. Кембриджский ученый Габриэл Харви отмечал, что «молодые увлекаются “Венерой и Адонисом”, тогда как более разумные предпочитают “Лукрецию” и “Гамлета, принца Датского”» [цит. по Аникст 1964, с. 199–200].

Поскольку наши сведения о жизни Шекспира крайне ограничены, вряд ли можно сказать, как конкретно совершался у поэта интеллектуальный перелом. Но на один любопытный факт стоит, пожалуй, обратить внимание.

30 мая 1593 г. в трактирной драке от удара ножом погибает ровесник Шекспира, но к тому времени уже известный поэт, Кристофер Марло. По сути, можно сказать, что именно в тот момент, когда шекспировское творчество только начинается, гений Марло приходит к своему закату. На этой основе иногда строят гипотезу о том, что именно этот чудом выживший и таинственно скрывшийся поэт творил под псевдонимом «Шекспир», но нас в данном случае интересует не конспирология, а личность погибшего. Марло — типично ренессансный человек: смутьян и задира, демонстрирующий весьма вольное отношение к вере в Бога. И этот характер поэта находил яркое отражение в его раннем творчестве.

Первое и самое крупное произведение Марло — «Тамерлан Великий» — целиком пронизано воспеванием стремления героя к власти. Гибнут люди, сметаются с лица Земли целые царства, и это есть лишь та почва, на которой произрастает величие Тамерлана. Здесь нет даже той иронии, с которой написан был почти ста годами ранее «Неистовый Роланд» Ариосто. Жестокость и тирания у Марло подаются в качестве воли неба, воли жестоких богов:

Так знайте, псы, что эта тирания —
Коль тиранией вы войну зовете —
Мне свыше послана: я здесь бичую
Гордыню, ненавистную богам.
Не потому я стал владыкой мира,
Не потому венчал меня Юпитер,
Что добрые дела я совершил.
Нет, у меня есть звание грозней:
Я бич господень и гроза земли,
Свое исполнить должен назначенье
Жестокостью, и кровью, и войной;
Я должен уничтожить всех, кто смеет
В моем лице перечить воле неба. [часть II, IV, 2]

Да, Тамерлан ужасен, но необходим. И лучшего, чем он, век не создать небесам, приходит к выводу поэт [часть II, V, 3]. В дальнейшем, правда, Марло, насколько можно судить по его произведениям, сильно трансформировал свои исходные позиции. В частности, в «Трагической истории доктора Фауста» он прямо возводит появление неконтролируемых страстей главного героя к влиянию дьявола, его соблазняющего. Но «Тамерлан» остался все же своеобразным символом творчества поэта.

И вот подобный человек, воспевавший страсть и сам живший страстями, погибает, не дожив даже до тридцати. Погибает, смертью своей пока-

зав современникам, что «небо» смеется над своими «избранниками» и что автор «Тамерлана», пытавшийся жить, как Тамерлан, оказался слаб и беззащитен в схватке схлестнувшихся человеческих страстей.

Могла трагическая смерть блестящего Марло — казалось бы, любимца фортуны — оказать влияние на молодого Шекспира и определить во многом характер его творчества? Неизвестно. Но можно предположить, что определенную роль данная история действительно сыграла.

По мере продвижения от «Лукреции» к великим трагедиям Шекспир все глубже анализирует разрушительность «тамерланщины» во всех областях человеческой деятельности. Его лучшие произведения имеют в своей основе четкую цепочку нестандартных действий героев. Цепочку, разрывающую традицию в угоду проявлению бушующей человеческой индивидуальности. Шекспировский герой как может выражает себя, свою индивидуальность, свою необузданную личность, и это в конечном счете приводит к его собственной гибели и к гибели многих ни в чем не повинных окружающих.

Возьмем, к примеру, Дездемону. Бесспорно, это сама невинность, причем по ходу трагедии нарастание нелепой ревности в душе Отелло еще больше подчеркивает высокие душевные качества героини. Нам-то с самого начала известно, что в основе конфликта — интрига, затеянная Яго, а потому странности мавра просто-таки бросаются в глаза.

Но все же с чего началась вся история? С того, что Дездемона добровольно разорвала родовую традицию выходить замуж внутри венецианского олигархического круга и предпочла мавра — пусть обладающего многочисленными достоинствами, однако, увы, жениха нетрадиционного согласно господствовавшему представлению того времени. С позиций нынешних свободный выбор героини — вещь абсолютно естественная, но с позиций ренессансных реалий — это источник трагедии. Шекспир, бесспорно, находится на стороне своей героини. Но это не отрицает того, насколько точно он показал нам — людям, живущим четыреста лет спустя, — как и почему все случилось.

Неравный брак стал основой ревности. Отелло, скорее всего, не был бы столь подозрителен, если бы в глубине души не осознавал всю неестественность своей женитьбы. В плане личных качеств он — крупный военачальник — бесспорно достоин такой невесты, но с социальной точки зрения в искренность решения Дездемоны трудно поверить даже самому жениху. И вот кондотьер, каковым, насколько мы можем судить, является Отелло, принимает «оперативное боевое решение». Он — одиночка, он не соотносит свою ревность ни с традициями венецианского общества, ни

с судьбой своего рода. Он действует так, как велит его буйная, ничем не контролируемая индивидуальность. И Дездемона обречена.

На этом фоне интрига Яго занимает по значению лишь третье место. Но и она весьма характерна. Этого молодого воина, сражавшегося на Родосе и Кипре, обошли в карьерном росте. Согласно традиции именно он (по старшинству) должен был стать заместителем Отелло. Но начальник, сам не соответствующий никакой традиции, предпочел взять себе и нетрадиционного лейтенанта — Кассио, математика-грамотея из Флоренции, не имеющего никакого боевого опыта [I, 1]. С нашей точки зрения это никак не повод для совершения злодеяств (тем более что в то время выдвижение людей с инженерными способностями объективно вызывалось потребностью создания сложных фортификационных сооружений). Да и Шекспир явно подчеркивает, что Яго — откровенный подлец. Но если попытаться взглянуть на вещи с позиций доренессансной культуры, внезапно появившееся страстное желание молодого воина уничтожить двух «выскочек» — Отелло и Кассио — находит свое естественное обоснование.

Итак, «Отелло» — чисто ренессансная трагедия. Индивидуальные страсти вышли из-под контроля традиционного общества. А на все это наложилась еще и проблема карьерного роста в условиях войны принципиально нового типа. В результате образуется целая гора трупов.

Похожая история произошла также с Ромео и Джульеттой. Весьма характерно, что в этой трагедии юная героиня вполне логично (причем в духе Ренессанса) размышляет о соотношении индивидуальных и родовых ценностей:

Одно ведь имя лишь твое — мне враг,
А ты — ведь это ты, а не Монтекки.
Монтекки — что такое это значит?
Ведь это не рука, и не нога,
И не лицо твое, и не любая
Часть тела. О, возьми другое имя!
Что в имени? То, что зовем мы розой, —
И под другим названьем сохранило б
Свой сладкий запах! Так, когда Ромео
Не звался бы Ромео, он хранил бы
Все милые достоинства свои
Без имени... [II, 2]

Но главная проблема состоит даже не во вражде Монтекки и Капулетти. «Мы оба одинаково с Монтекки // Наказаны; и думаю, не трудно // Нам, старым людям, было б в мире жить», — замечает синьор Капулетти [I, 2].

В основе трагедии — непослушание Джульетты отцу (т. е. практически то же самое, что и в истории Дездемоны). Она тайком венчается с Ромео и, следовательно, не может стать женой графа Париса. Синьор Капулетти еще не знает причин дочерней строптивости, но уже выходит из себя.

Другой источник конфликта — проявление яркой индивидуальности Тибальта и Меркуцио. В их ссоре вражда родов — лишь предлог. Глава семьи только что дал понять Тибальту, что не надо проявлять заносчивость и что к представителям рода Монтекки можно относиться миролюбиво. А кроме того, Меркуцио — собственно говоря, даже не Монтекки. Но оба не могут удержаться от схватки. В результате Ромео вынужден отомстить за смерть друга, а затем — бежать из Вероны.

Строптивость Джульетты и вынужденная эмиграция Ромео приводят в конечном счете к той путанице, которая и погубила героев. Сама по себе вражда родов не могла быть препятствием семейному счастью Джульетты в браке с Парисом. Но, увы, в таком браке ренессансной героине уже тесно.

Точно так же как тесно главному герою «Антония и Клеопатры» в браке с Октавией — сестрой Цезаря. Этот брак мог обеспечить важнейший политический союз, нерушимость власти Антония над значительной частью римских владений, а следовательно, стабильность и процветание всей ойкумены. Но герой выбирает любовь Клеопатры. Точнее, даже не выбирает сам, а оказывается против своей воли выбран ею. И мир рушится.

Блестящий полководец превращается в тряпку, войска бегут, Цезарь одерживает победы. «Мы большую часть мира потеряли // По глупости; процеловали мы // Провинции и царства!» — с иронией восклицает один из приближенных Антония [III, 7]. А незадолго до своей кончины и сам герой с грустью констатирует: «Антония не Цезарь победил, // А сам Антоний» [IV, 13].

Если в «Отелло» или в «Ромео и Джульетте» опасная сила любовных страстей вплетена в сложную интригу, то в «Антонии и Клеопатре» проблема заострена до предела и представлена однозначно. Любовь рушит царство, а герой, полный достоинств, под ее воздействием превращается в скопище недостатков, что прекрасно видит Цезарь [I, 4] и чем он умело пользуется.

Интересно, что порой трагический герой, не желающий нарушать *status quo*, сам мучается от своей любовной страсти и мечтает о том, чтобы вернуть состояние душевного равновесия, которым он обладал, пока не поразило его это своеобразное безумие. Но, увы, он оказывается бессилён. В жестокой борьбе разума со страстями побеждают страсти.

Ярче всего это проявляется в драме Лопе де Вега «Наказание — не мщение». Граф Федерико, обладающий всеми возможными достоинствами, влюбляется в свою молодую мачеху. С самого начала он осознает эту страсть именно как страсть недозволенную. В ней нет никакой романтики юных шекспировских любовников. Граф нисколько не желает оскорбить своего отца — герцога феррарского. Он с радостью отказался бы от любви... если бы смог. Но сила страсти сильнее его. В прекрасном монологе Федерико — одном из самых ярких мест творчества Лопе де Вега — боль несчастного влюбленного передана в полной мере:

Чего ты жаждешь, мысль о невозможном?
К чему ты хочешь волю подстрекнуть?
Скажи: зачем мне смерть влагаешь в грудь,
Меня томишь метанием тревожным?
Не ослепляйся увлеченьем ложным,
Не избирай ведущий в бездну путь,
И дай мне хоть на миг передохнуть,
Иль жизнь я завершу концом ничтожным. [II, 15]

Итак, любовь, безудержная страстная любовь, не ставящая себе на пути никаких преград с помощью рассудка, оказывается в конечном счете разрушительна. Гений Шекспира и Лопе де Вега явно демонстрирует нам это, несмотря на всю очевидную симпатию авторов к своим героям. Но все же главной проблемой выскочивших из средневекового плена ренессансных страстей является, конечно же, не любовь и не ревность, а власть. И в этом месте мы должны снова обратиться к «Макбету».

«Будь власть моею, выплеснул бы в ад я сладостное молоко согласия»

Здесь меньше загадок, чем в «Отелло» или в «Ромео и Джульетте». «Макбет» — это почти что памфлет, яркий и страстный, расставляющий все точки над *i*. Леди Макбет — однозначно отрицательный персонаж. Ее преступная страсть к власти и связанным с этой властью наслаждениям очевидна. Макбет ни в грош не ставит вассальную верность и подстрекает мужа к измене. Тот, в свою очередь, хотя и колеблется, но все же выбирает преступный путь. У четы Макбет нет никаких оправданий, даже тех, которые имеются у Яго. Невинно пострадавший от их злодейства король Дункан подан Шекспиром как образец добродетелей. Он не совершает в от-

ношении своего полководца никакой несправедливости. Более того, чтобы подлость Макбета была более очевидной, трагедия начинается с демонстрации явного благоволения монарха к своему строптивому кузену.

Преступником здесь ничего не движет кроме жажды власти, жажды возвыситься над тем положением, которое он занимает в силу объективного хода вещей. И как бы в доказательство того, что узурпация власти сама по себе разрушительна, Шекспир показывает, как при короле Макбете жизнь в Шотландии стала значительно хуже. Это видят подданные и постепенно переходят на сторону Малькольма — сына убитого Дункана. Хотя поначалу подозрение в убийстве пало на самого бежавшего с места преступления Малькольма, со временем все больше людей убеждается в виновности Макбета. Причем не потому, что появились серьезные доказательства, а потому, что страна стала страдать под властью тирана, и это само по себе оказалось существенным признаком его вины.

История Макбета — довольно-таки типичная история ренессансного государя, готового на любые преступления, чтобы захватить власть (или, напротив, чтобы не отдать ее претендентам). В реальной жизни, правда, узурпатор совсем не обязательно оказывался худшим правителем, чем законный монарх, но у Шекспира злодейство является неизбежным спутником всеобщих бедствий. Посягнув на законность один раз, преступник оказывается преступен во всем. Чтобы не было в этом уж никакого сомнения, автор вкладывает в уста честнейшего Малькольма, притворяющегося негодяем для испытания вассала, такие слова:

...Все то, что красит короля, —
Умеренность, отвага, справедливость,
Терпимость, благочестье, доброта,
Учтивость, милосердие, благородство, —
Не свойственно мне вовсе. Но зато
Я — скопище пороков всевозможных.
Будь власть моею, выплеснул бы в ад
Я сладостное молоко согласия.
Мир на земле нарушил и раздорам
Ее обрек. [IV, 3]

В общем, раз нет в правителе чисто человеческих достоинств, не может быть при нем и никакого благополучия в стране. Буря ренессансных страстей, заложенных в груди государя, несет подданным неисчислимые бедствия.

Похожая история борьбы за власть излагается в «Ричарде III» — исторической драме, которая предшествовала «Макбету». Ее главный герой

проще, однозначнее, он — воплощенное зло, не знающее вообще никаких сомнений. «Он поступает подобно многим чудушам итальянского Ренессанса» [Норвич 2013, с. 385]. И объясняет Шекспир происхождение страстей, бушующих в Ричарде, чрезвычайно просто — в первом же монологе героя:

Я видом груб — в величии любви
Не мне порхать пред нимфою беспутной.
И ростом я, и стройностью обижен,
Обезображен лживою природой;
Не кончен, искривлен, и раньше срока
Я выброшен в волнующийся мир;
Наполовину недоделок я,
И вышел я таким хромым и гадким,
Что, взвидевши меня, собаки лают.
Чем — в эту пору вялых наслаждений
И музыки, и мирного веселья —
Чем убивать свое я буду время?
Иль тень свою следить, на солнце стоя,
Да рассуждать о том, что я — урод?
Вот почему, надежды не имея
В любовниках дни эти коротать,
Я проклял наши праздные забавы —
И бросился в злодейские дела. [I, 1]

Итак, безобразный внешний облик Ричарда породил и его ущербный внутренний мир. В дальнейшем перед решающей битвой за престол король еще более прямо формулирует свое кредо:

Про совесть трусы говорят одни,
Пытаясь тем пугать людей могучих.
Пусть наша совесть — будут наши руки,
А наш закон — мечи и копыя наши! [V, 3]

Властолюбие шекспировского Ричарда явно восходит к примитивному властолюбию герцога Гиза из «Парижской резни» Марло:

Но знай я, что французскую корону
Найду на высочайшей пирамиде,
Туда б я иль дополз, срывая ногти,
Или взлетел на крыльях честолюбья,
Хотя бы рисковал свалиться в ад. [2]

Все очень просто. Проще, чем в реальной жизни. В своем позднем творчестве Шекспир уже не допускает столь упрощенных оценок, но в целом за идею, согласно которой именно безудержная страсть к власти, разрушающая традиционный порядок, виновна в бедствиях народных, он держится твердо.

Прямо противоположную «Макбету» по форме, но точно такую же по содержанию историю рисует Шекспир в «Ричарде II». Там не подданный узурпирует права монарха, а, напротив, монарх нарушает права своего подданного, отняв у него законное наследство. Причем ладно бы деньги понадобились Ричарду для ведения войны или для решения каких-то важных государственных дел. Нет, он разоряет людей ради содержания двора и обогащения выскочек-приближенных [1, 4]. Словом, ведет себя не в соответствии с традицией, а в соответствии с тем, что «хочет его левая нога».

Преступный в чем-то одном государь оказывается преступным и во всем прочем. Соответственно, кузен — будущий король Генрих IV, ущемленный Ричардом в законных правах, превращается в справедливого мстителя. Он как бы занимает то место, которое в «Макбете» отведено Малькольму, оставляя для бедолаги Ричарда роль самого Макбета.

Шекспир создал целый драматургический ряд, повествующий о том, как страну охватили раздоры и как дошла она до кровопролитной Войны Алой и Белой розы. «Критики давно признали, — отмечал А. Аникст, что все эти пьесы из истории Англии выражают принцип, который находился в полном соответствии с политической идеологией династии Тюдоров. В ней утверждается необходимость государственного единства и сильной королевской власти. Добавим: власти, опирающейся на законность» [Аникст 1964, с. 158].

Примерно о том же говорит и историк Михаил Барг, анализирующий эпоху в целом: у Шекспира содержится «предостережение относительно губительных последствий восстаний против предустановленного порядка. Соблюдение этого порядка рассматривалось как соблюдение законов природы, единых для всего сущего. Не только их нарушение, но даже отклонение от них в помыслах грозило неминуемым воцарением вселенского хаоса» [Барг 1979, с. 88].

И дальше этот автор проводит интересный анализ того, как с точки зрения интеллектуалов шекспировской эпохи должно было функционировать общество для обеспечения искомого единства. Дело ведь не только в сильной королевской власти, а еще и в том, что способно обеспечить саму силу. Одно лишь подавление страстей, подавление частных инициатив не

решает проблему. Должна быть, условно выражаясь, позитивная программа. Должно быть то, что служит опорой единству. «Гражданское общество может быть упорядочено только путем соподчинения призваний <...>, — отмечает М. Барг. — Ни одно государство не может процветать, если его члены не заботятся больше об общем благе, чем о частной пользе. Последнее же достигается тем, что все члены “политического тела” трудятся совместно и в согласии, каждый выполняет свою обязанность» [Там же, с. 95, 97]. Если же такого согласия нет, то о том, что тогда происходит, у Шекспира вполне ясно сказано в «Троиле и Крессиде»:

О, стоит лишь нарушить сей порядок —
Основу и опору бытия —
Смятение, как страшная болезнь,
Охватит все, и все пойдет вразброд,
Утратив смысл и меру. Как могли бы,
Закон соподчиненья презирая,
Существовать науки и ремесла,
И мирная торговля дальних стран,
И честный труд, и право первородства,
И скипетры, и лавры, и короны?
Забыв почтенье, мы ослабим струны —
И сразу дисгармония возникнет.
Давно бы тяжело дышащие волны
Пожрали сушу, если б только сила
Давала право власти; грубый сын
Отца убил бы, не стыдясь нимало;
Понятия вины и правоты —
Извечная забота правосудья —
Исчезли бы и потеряли имя,
И все свелось бы только к грубой силе,
А сила — к прихоти, а прихоть — к волчьей
Звериной алчности... [I, 3]

Итак, получается, что индивидуальные страсти, прихоти, звериная алчность раздражают государство, тогда как единство и контроль над этими страстями его цементируют. Настоящий герой должен подчинять себя высшим целям вне зависимости от того, к какому сословию он принадлежит и какое положение в обществе занимает. Но имелся ли в шекспировской Англии такой идеал, такой образец для подражания? Ни Генри IV, ни даже его сын Генри V в полной мере на роль образца не тянут. У них есть много отрицательных черт.

Как фон, на котором происходят междоусобицы, рисуется Шекспиром героическая фигура «Черного Принца» (Эдуарда, отца Ричарда) — образца рыцарственности, оставшегося, увы, в прошлом. А теперь нет рыцарей — нет, соответственно, и порядка. Поэтому-то Шекспир столь трагичен, а не аналитичен.

Образцом чести являются и некоторые герои «Короля Лира», такие как граф Кент и граф Глостер. Но они не могут предотвратить трагедию, поскольку уже распались традиционные институты, скрепляющие общество. В определенном смысле можно сказать, что «Король Лир» является самым «политологическим» произведением Шекспира. Ведь здесь почвой для убийств и междоусобиц служат не только черствость и подлость двух дочерей Лира, но — самое главное — разрушение «вертикали власти», как назвали бы мы сегодня отказ короля от управления страной и передачу контроля над отдельными регионами наследникам с не вполне определенными полномочиями.

Гонерилья и Регана помимо плохих личных качеств демонстрируют еще и государственную незрелость. Ссорятся из-за любовника, провоцируют вторжение французов, а в конечном счете губят друг друга и множество ни в чем не повинных людей. По сути, необдуманное решение короля о трансформации всей системы государственной власти несет большую ответственность за трагедию, чем даже поступки его дочерей. С них-то что взять? Ведь удел подобных женщин — *Kinder, Küche, Kirche*, а им тут власть передали.

Лир — самодур. Но главная проблема состоит даже не в том, что король оказался несправедлив к самой любящей своей дочери — Корделии. Если бы она получила «законную» треть королевства, трагедия все равно произошла бы. Главная проблема — в самом разрушении традиционных институтов, и близорукость Лира в отношении дочери лишь подчеркивает его политическую близорукость. Он дал развернуться губительным страстям дочерей, которые в традиционной системе управления были бы сдержаны отсутствием власти, войск и денег.

«В наш век слепцам безумцы вожаки», — с грустью констатирует ослепленный врагами граф Глостер [IV, 1]. По Шекспиру, получается, что если и остались в эпоху Ренессанса достойные люди, то они, как слепцы, вверяют себя безумным страстям тех, кто уже не следует традиционным ценностям.

Проблемы семьи, разрушаемой страстями личными, и проблемы государства, разрушаемого страстями политическими, в известной степени родственны. Вертикаль власти должна быть всюду. Она может опираться

на разумную любовь и на искреннее уважение друг к другу, но без твердости здесь никак не обойтись. Порой даже приходится весьма жестко наказывать строптивых. Любопытно, что именно в «Укрощении строптивой» Шекспир устами своего героя Петруччо наиболее четко и лаконично формулирует идеал. Когда мужа стропливой Катарини спрашивают, что сулит ему чудо победы над женой, он отвечает:

Сулит оно любовь, покой и радость,
Власть твердую, разумную покорность,
Ну, словом, то, что называют счастьем. [V, 2]

И ведь действительно не только дела самого Петруччо урегулировались после того, как он укротил свою супругу. Отец Катарини удачно выдал замуж и свою младшую дочь. А самое главное — только теперь (в покорности господину) стала по-настоящему счастлива сама строптивница, обладавшая в доме отца слишком большой волей и мучавшаяся из-за этого. Словом, получается, что твердая власть хороша как в семье, так и в государстве. Именно это и есть счастье.

Укрощение строптивых в государственном масштабе — главная тема драмы «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. В советские времена это произведение привлекало внимание марксистско-ленинскую литературную критику в основном изображенной картиной народного восстания. Однако следует подчеркнуть, что восставшие против своего сеньора жители местечка Фуэнте Овехуна чужды идей классовой борьбы как таковой. Они много раз недвусмысленно демонстрируют свою лояльность королевской чете — Фердинанду и Изабелле. Именно в том, что власть должна принадлежать законным монархам, а не строптивым феодалам, состоит главная мысль драмы:

Есть короли у нас в Кастилии,
Которые несут порядок
На смену старым беспорядкам.
Нельзя, чтобы, с войной управясь,
Они терпели в городах
И областях своей державы
Таких властительных людей... [II, Поле близ Фуэнте Овехуна, 2]

«Властительный человек» — это командор феодального ордена, покушающийся на права королей. Но представление о феодальной чести он, увы, утратил, на что ему неоднократно указывают даже простолюдины.

Чтобы ни у кого не оставалось сомнений в том, какой негодяй этот командор, Лопе де Вега рисует его одной лишь черной краской. Он — не только плохой вассал, но и жестокий сеньор, который вместо защиты крестьян, чем ему положено заниматься согласно этическим нормам Средневековья, насилует зависимых от него девушек. В итоге и получает по заслугам, оказываясь на копьях у оскорбленных женщин.

Практически такую же историю с небольшими модификациями Лопе де Вега рассказывает еще в одной драме «Периваньес и командор Оканьи». Но здесь устами главного героя, мстящего очередному командору за попытку надругательства над честной и невинной женщиной, автор еще более четко формулирует, за что, собственно говоря, наказывается разбушевавшийся феодал. Наказывается он за поведение, прямо противоположное тому, которое вытекает из традиции и статуса сеньора:

Его вассал, я клятвой связан,
Он мне защита и закон,
Он мой сеньор... но если он
Похитит честь, его убью я,
В неправде правду обрету я
Своей неправдой отомщен. [II, Мастерская художника в Толедо, 5]

Как в том, так и в другом случае крестьяне, восставшие против командоров, получают полное прощение у короля². Трагическому мировосприятию исторических хроник Шекспира подобный *happy end* (зло наказано, добродетель торжествует) в целом не свойственен. Поэтому и трогают они читателя сильнее, чем драмы Лопе де Веги. Лишь в «Генри VIII» Шекспир неоправданно оптимистичен в сцене, где речь идет о рождении будущей королевы Елизаветы.

«Дальше — тишина»

На фоне проблем власти другие проблемы имеют у Шекспира существенно меньшее значение, но все же недооценивать их не стоит. Уже «Ричард II» в известной степени поднимает вопрос не только о неуравновешенном стремлении к власти, но и о жадном стремлении к деньгам.

² Примерно таким же образом построен сюжет еще и в «Саламейском алькальде», причем интересно, что его использовал даже Кальдерон, творивший уже в иную эпоху с иным мировоззрением.

Однако здесь данная проблема поставлена как бы между прочим. В полной мере печальные последствия корысти, столь характерной для ренессансного торгового и ростовщического капитала, Шекспир показал в «Венецианском купце».

Любопытно, что это уже не трагедия. Герои не гибнут. В конечном счете нас ожидает веселенький happy end. Почему? Неужели Шекспир отошел здесь от выраженного в других произведениях представления о гибельности страстей для героя и об их разрушительности для общества в целом? Вряд ли. Скорее, дело в другом. Трагической фигурой во времена Шекспира мог быть джентльмен, рыцарь. Пусть нарушающий все нормы приличий, поступающий с совестью и даже посягающий на жизнь невинного. Но обязательно джентльмен. Купец, ростовщик, бизнесмен на роль трагической фигуры явно не тянул. Род его занятий (во всяком случае, если говорить не об Италии, а об Англии конца XVI в.) не предполагал надрыва страстей.

Шейлок, отрицательный персонаж «Венецианского купца», — явный негодяй. Его неудержимая тяга к наживе действует на общество так же разрушительно, как и тяга к власти у трагических героев Шекспира. Но жадность Шейлока по определению не способна привести к столь же печальным последствиям, к каким приводит деятельность Макбета или Ричарда III. Масштаб личности не тот, возможности не те. Ростовщик в худшем случае губит нескольких своих должников, но никак не целую страну. В итоге так выходит, что никакой трагедии не вырисовывается. Сюжет «Венецианского купца» — скорее комический (с переодеваниями, высмеиванием отрицательных черт).

Но в сущности это все о том же. Уравновешенность и равнодушие к наживе, характерные для купца Антонио, столь же ярко противопоставлены корысти Шейлока, как противопоставлено, скажем, благородство Макдуфа страстям Макбета. И в целом получается, что проявление своей индивидуальности в бизнесе — такая же разрушительная черта, как проявление индивидуальности в безудержной любви или в безудержном властолюбии.

Есть у Шекспира и еще один персонаж, чрезвычайно жадный до денег, хотя совершенно не похожий на Шейлока. Это сэръ Джон Фальстаф из «Генри IV». На первый взгляд, он вроде бы, напротив, лишен всяких страстей. Эдакий пофигист, любящий лишь пьянку и сытную еду. Но по ходу дела выясняется, что он легко способен ради денег ограбить путников, готов брать взятки с богатых людей, чтобы отмазать их от воинской службы, способен, наконец, бросить в бой на верную смерть необученных и

толком даже не экипированных новобранцев, набранных рекрутами вместо тех людей, которые от службы отмазались. Несмотря на иронию, с которой у Шекспира выписан этот персонаж, за обликом деградировавшего рыцаря легко просматривается все тот же жадный Шейлок — только не скупой, а склонный к мотовству.

«Честь — это род надгробной надписи», — констатирует Фальстаф, объясняя свое бесчестное поведение [часть первая, V, 2]. А чуть дальше уточняет, почему честь его не волнует: «Нет, жизнь мне дороже. Если она совместима с честью, что ж, пожалуйста, я не возражаю. А если нет, то почетного конца все равно не избежать, незачем и беспокоиться» [часть первая, V, 3].

Следующим номером в шекспировской энциклопедии ренессансных страстей следуют спесь, гордость, вспыльчивость. Об этом написан «Кориолан». Трагедия древнеримского полководца напрямую связана с выходом человека из-под власти традиции, обычая. Чтобы стать консулом, ему требуется понравиться народу и даже в известной мере заискивать перед ним. Мать героя прочитывает ему на этот счет целую лекцию, сильно перекликающуюся по смыслу с известными наставлениями Макиавелли ренессансному государю [III, 2]. Умение понравиться народу много значило даже в Англии шекспировских времен (не приспособившийся к настроению парламента Карл I отправился на плаху через сорок лет после написания Шекспиром «Кориолана»), а уж в городах Северной Италии с их демократическим устройством любой политик должен был ради стабильности правления наступать на горло проявлениям своей яркой индивидуальности.

Кориолан отчетливо понимает, почему должен нравиться толпе:

Да потому, что так велит обычай!
Но повинуйся мы ему во всем,
Никто не стал бы пыль веков стирать,
И горы заблуждений под собою
Похоронили б истину... [II, 3]

По сути, здесь выражена квинтэссенция ренессансного новаторского мировосприятия. Если всегда подчиняться обычаю, то не будет никаких новшеств, не станут развиваться знания, не начнет совершенствоваться опыт. Должен ли был подчиняться устоявшемуся мнению толпы, скажем, Галилей? Должен ли был Колумб идти лишь проторенными путями? Должен ли был Лоренцо Медичи считать себя не выше плебса, уничтожившего по наущению Савонаролы его библиотеку и коллекцию статуй?

Все верно. Но... не принимающий обычая герой в конце трагедии гибнет. А потому получается, что затушевывание индивидуальности (хотя бы притворное) в этой сфере жизнедеятельности столь же необходимо, как в других.

Можно найти у Шекспира и небольшой фрагмент, связанный с проблемой распространения новых религиозных воззрений, чреватого разрушением общества. В «Генри VIII» в сцене суда над архиепископом Кентерберийским Кранмером лорд-канцлер отмечает, что тот распространил по всей стране «новые воззрения, опасную и пагубную ересь». А дальше уже другой участник суда развивает данную мысль, напоминая по ходу дела о том, к каким опасным для государства последствиям привела недавняя немецкая реформация:

И если мы дадим из добродушья
И глупой жалости к каким-то лицам
Свирепствовать опаснейшей заразе,
Тогда к чему лекарство? Что тогда?
Начнется смута, бунт... Над государством
Нависнет беспрестанная угроза.
Недавно нам немецкие соседи
Напомнили об этом очень ясно.
Об этом память все еще свежа. [V, 3]

Проблематику ереси Шекспир дальше не развивает. Тем не менее можно сказать, что в его произведениях фактически в большей или меньшей степени энциклопедически охвачены все проявления ренессансных страстей, угрожающих как распаду семьи, так и разложению государства.

Есть ли спасение от этих страстей? Остался ли хоть кто-то ими не затронут? Как правило, это люди зрелые, мыслящие, способные контролировать свои желания. В трагедии Джона Форда «Разбитое сердце» один из героев даже прямо указывает на философов:

Счастливы! Жар страстей честолюбивых
И грозы властолюбия им чужды.
Желания они соразмеряют
С природной скромностью и в добронравье
Не знают равных... [I, 3]

Философ у Форда пытается убедить ученика внимать рассудку и подавлять буйные порывы страстей:

Честь состоит не в том, чтоб оголтело
Махать клинком направо и налево
И тешить самолюбие свое. [III, 1]

Но в целом присутствие таких здравомыслящих людей в драматургии Ренессанса — большая редкость. Увы, философы могут в лучшем случае дистанцироваться от раздираемого «страстями честолюбивыми» общества. Однако мир они не спасут. Поскольку власть имущие их не слушают. А когда страсти настигают и серьезных мыслителей, даже лучшие оказываются бессильны. И вот здесь в связи с этой проблематикой мы, наконец, подходим к главной трагедии эпохи. «Гамлет, принц датский» — вершина творчества Шекспира.

Что благородней духом — покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? [III, 1]

Главный монолог «Гамлета» чрезвычайно глубок, и каждый читатель, наверное, вкладывает в него свой собственный смысл. Но если обратиться к тому, что побудило к размышлению самого героя, то это будет проблема мести и связанных с ней действий, выходящих за рамки нормально-го, традиционного поведения.

Опять, как и в других трагедиях, мы видим сложную картину сплетения разных интриг и страстей. В основе всего — преступление Клавдия, убившего короля ради власти. На этом все могло закончиться, если бы не призыв, призвавший Гамлета к мести. Принц, тучный, одышливый, склонный к отвлеченным размышлениям и не столь уж молодой, долго сомневается в необходимости решительных действий. Точнее, сомневается не столько его аристократическая оболочка, сразу откликнувшаяся на призыв, сколько интеллектуальная натура, чующая бедствия, которые могут последовать за принятием скоропалительных решений.

Гамлет тянет, пытается получить доказательства. Клавдий же поначалу не опасается мести и пребывает в «благоразумной» уверенности, что

...являть упорство
В строптивом горе будет нечестивым
Упрямством; так не сетует мужчина;
То признак воли, непокорной небу?
Души нестойкой, буйного ума,
Худого и немудрого рассудка.

Ведь если что-нибудь неотвратимо
И потому случается со всеми,
То можно ль этим в хмуром возмущеньи
Тревожить сердце? Это грех пред небом,
Грех пред усопшим, грех пред естеством,
Противный разуму, чье наставленье
Есть смерть отцов, чей вековечный клич
От первого покойника доныне:
«Так должно быть». [I, 2]

Но Клавдий ошибся в Гамлете. Тот в конечном счете оказывается поренессансному неблагоприятен. Вообще-то принц так и не принимает отчетливого решения убить негодяя. Но страсть Гамлета побеждает его рассудительную натуру в результате сложного сплетения случайностей. Убийство Полония происходит под воздействием душевного смятения, пробужденного разговором с королевой. В принципе, оно может считаться столь же подлым, как и убийство короля Клавдием, а потому Лаэрт фактически оказывается в том же положении, что и Гамлет. Сын Полония при этом особо долго не размышляет и не мучается. Он идет в союзе с Клавдием на откровенное преступление, подменив учебную рапиру боевой. В итоге смертельно раненному принцу не остается ничего иного, кроме как перед смертью совершить столь долго оттягиваемый акт мести.

Обстоятельства оказываются сильнее разума. Даже такой интеллигент, как Гамлет, непредумышленно становится причиной возникновения целой горы трупов. Это, по сути, есть приговор эпохе. Так дальше продолжаться не может. «Дальше — тишина» [V, 1]. У ренессансного буйства страстей нет будущего.

Что все это означает для понимания российской модернизации, о которой мы вроде бы позабыли в данном докладе?

Во-первых, надо отметить: поскольку Ренессанс не был золотым веком человечества, а представлял собой отчаянную попытку элит утихомирить бушующие деструктивные страсти, — значит, и отсутствие в России ренессансной культуры само по себе никак не могло тормозить развитие. В нашей истории (как, скажем, в норвежской или финской), к сожалению, нет ни Сикстинской капеллы, ни «Короля Лира», но это не свидетельствует об экономической отсталости или неспособности построить демокра-

тию. Высокий уровень культурного развития, понимаемый как наличие в музеях и библиотеках большого числа признанных произведений искусства, никак не коррелирует с развитием социальным.

Во-вторых, культура Ренессанса — это, образно выражаясь, роспись европейского общества XV–XVI вв. под признанием в том, что для дальнейшего развития, способного урегулировать многочисленные конфликты, оно нуждается в сильном абсолютистском бюрократическом государстве и в соответствующей ему экономической политике. Не в развитии городской демократии, основанной на противостоянии непримиримо враждебных кланов, а именно в централизованной государственной власти. Ренессансный город сыграл свою роль в истории, сформировал эффективно работающий бизнес, но достиг предела, за которым стал проигрывать конкурентную борьбу монархии. Проиграл он эту борьбу и на русских землях, где Новгород вынужден был покориться Москве, лучше способной аккумулировать большие ресурсы для формирования армии Нового времени.

В-третьих, дальнейшее развитие России шло по пути заимствования западных бюрократических институтов. Не только армия, но и государственный аппарат стал строиться у нас по стандартам, разработанным за рубежом. К тому времени, когда благодаря военному соперничеству России с Польшей, а затем со Швецией, выявилась потребность иметь новую налоговую систему, новый механизм государственного управления, новый принцип формирования бюрократии, Ренессанс уже перестал быть соблазнительным образцом. Старые центры силы на Апеннинах были покорены или существенно ослаблены абсолютистскими монархиями. Их репутация как поставщика полезных институтов оказалась подпорчена. И никому на окраинах Европы в голову не приходило строить новое государство по устаревшим образцам итальянских городов-государств прошлого.

Реально существовавший для России вопрос состоял не в импорте ренессансной культуры, а в том, какую конкретно этатистскую модель выбрать для развития. Испанскую? Голландскую? Французскую? Шведскую? Прусскую? Английскую? В разных западных странах имелась своя специфика, порождаемая особенностями их исторического пути. А особенности пути российского предопределяли то, что наша страна не была абсолютно свободна в выборе собственной модели и должна была вписывать импортируемые институты в те отечественные реалии, которые не устранялись по мановению руки государя-реформатора. Проблема поиска оптимального этатизма стала ключевой для России XVII–XVIII столетий.

Научная литература

Абрамсон М. Человек итальянского Возрождения. Частная жизнь и культура. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2005.

Акройд П. Шекспир. Биография. М.: КоЛибри, 2010.

Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. М.: Книга по требованию, 2012.

Аникст А. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 1964.

Арутюнян А. Россия и Ренессанс // *Общественные науки и современность*, 2001, № 3.

Аръес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992.

Барг М. Шекспир и история. М.: Наука, 1979.

Бартон Э. Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира. М.: Молодая гвардия, 2005.

Баткин Л. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015.

Брагина Л. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV веков. М.: Высшая школа, 1977.

Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм. М.: РОССПЭН, 2004.

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 1996.

Варга С. Лопе де Вега. М.: Молодая гвардия, 2008.

Виллари П. Джироламо Савонарола и его время. М.: Астрель, АСТ, 2004.

Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986.

Гвиччардини Ф. Заметки о делах политических и гражданских. М.: Наука, 2004.

Голенищев-Кутузов И. Данте. М.: Молодая гвардия, 1967.

Грегоровиус Ф. История города Рима в Средние века (от V до XVI столетия). М.: Альфа-книга, 2008.

Гринблатт С. Ренессанс. У истоков современности. М.: АСТ, 2014.

Гуковский М. Итальянское Возрождение. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990.

Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург: У-Фактория, 2006.

Дюби Ж. Европа в Средние века. Смоленск: Полиграмма, 1994.

Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество. 980–1420. М.: Ладомир, 2002.

Жиль К. Никколо Макиавелли. М.: Молодая гвардия, 2005.

Зомбарт В. Буржуа. Этюды по истории духовного развития современного экономического человека. М.: Наука, 1994.

Иовчук М., Ойзерман Т., Щипанов И., ред. Краткий очерк истории филологии. М.: Мысль, 1975.

Клуас И. Лоренцо Великолепный. М.: Молодая гвардия, 2007.

Коллинсон-Морлей Л. История династии Сфорца. СПб.: Евразия, 2005.

Констан Ж. М. Повседневная жизнь французов во времена Религиозных войн. М.: Молодая гвардия, 2005.

Крузе Д. Нострадамус. Исцеление душ эпохи Ренессанса. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014.

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс, 1992.

Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб.: Азбука-классика, 2007.

Макиавелли Н. Государь // Макиавелли Н. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1982.

Макьявелли Н. История Флоренции. М.: Наука, 1987.

Монтень М. Опыты. В 3 книгах. М.: Наука, 1981.

Мор Т. Утопия. М.: Изд-во Академии наук СССР, МСМХLVII.

Муратов П. Образы Италии. От Тибра к Арно. Север. Венецианский эпилог. СПб.: Азбука-классика, 2005.

Норвич Д. История Англии и шекспировские короли. М.: АСТ, 2013.

Осборн Р. Цивилизация. Новая история Западного мира. М.: АСТ, Хранитель, 2008.

Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали. М.: Прогресс, 1987.

Петрарка Ф. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру // Петрарка Ф. Канцоньере. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. Книга писем о делах повседневных. Старческие письма. М.: РИПОЛ Классик, 1999.

Петров М. Проблема Возрождения в советской науке. Спорные вопросы региональных ренессансов. Л.: Наука, 1989.

Ревуненкова Н. Ренессансное свободомыслие и идеология реформации. М.: Мысль, 1988.

Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.

Рёскин Д. Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве для английских путешественников. СПб.: Азбука, 2007.

Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2005.

Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009.

Стратерн П. Медичи. Крестные отцы Ренессанса. М.: АСТ, Астрель, 2010.

Сунягин Г. Промышленный труд и культура Возрождения. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1987.

Такман Б. Загадка XIV века. М.: АСТ, 2013.

Тартуфери А. От истоков до Коппо ди Марковальдо // Флоренция: история, архитектура, искусство. М.: Слово, 2005.

Травин Д. У истоков модернизации: Россия на европейском фоне (доклад второй). Препринт М-31/13. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Травин Д. У истоков модернизации: Россия на европейском фоне (доклад четвертый). Препринт М-45/15. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.

Тэн И. Шекспир. Одесса: Издание Юровского, 1898.

Фоссье Р. Люди средневековья. СПб.: Евразия, 2010.

Хэйзинга Й. Осень средневековья. М.: Наука, 1988.

Хиришман А. Страсти и интересы. Политические аргументы в пользу капитализма до его триумфа. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.

Хлодовский Р. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. Новосибирск: Наука, 1975.

Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 20. М.: Государственное изд-во политической литературы, 1961.

Эразм Роттердамский. Жалоба мира // Трактаты о вечном мире. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1963.

Эразм Роттердамский. Оружие христианского воина // Эразм Роттердамский. Философские произведения. М.: Наука, 1987.

Эразм Роттердамский. Похвальное слово глупости // Эразм Роттердамский. Воспитание христианского государя. М.: Мысль, 2001.

Яковенко В. Томас Мор. Его жизнь и общественная деятельность. СПб.: Типография Ю. Н. Эрлих, 1891.

Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in the Age of Classicism and Tyranny. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955. Vol. 1.

Burke P. The Circulation of Knowledge // The Renaissance World / ed. Marin J. J. New York: Routledge, 2007.

Chartier R., ed. A History of Private Life. Volume III. Passions of the Renaissance. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1989.

Di Francesco C., Borella M. Ferrara — the Estense City. Modena: Italcards.

Douglas L. A History of Siena. Siena: Betti editrice, 2000.

Filipczak Z. Poses and Passions. Mona Lisa's "Closely Folded" Hands // Paster G. K., Rowe K., Floyd-Wilson M. Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Hadfield A. The English Renaissance. 1500–1620. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2001.

Kircher T. Living Well in Renaissance Italy: The Virtues of Humanism and the Irony of Leon Battista Alberti. Tempe, Arizona: ACMRS, 2012.

Kristeller P. O. Renaissance Thought. The Classic, Scholastic, and Humanist Strains. New York: Harper and Row Publishers, 1961.

Norwich J. A History of Venice. London: Penguin Books, 2013.

Ottaviani M. G. N. A Short History of Perugia. Pisa: Pacini Editore, 2010.

Parks T. Medici Money. Banking, Metaphysics, and Art in Fifteenth-Century Florence. London: Profile Books, 2006.

Rice E. The Renaissance Idea of Wisdom. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.

Ruggiero G. Binding Passions. Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.

Художественная литература

Алигьери Д. Божественная комедия.

Ариосто Л. Неистовый Роланд.

Лопе де Вега Ф. Звезда Севильи.

Лопе де Вега Ф. Наказание — не мщение.

Лопе де Вега Ф. Периваньес и командор Оканьи.

Лопе де Вега Ф. Фуэнте Овехуна.

Марло К. Парижская резня.

Марло К. Тамерлан Великий.

Марло К. Трагическая история доктора Фауста.

Мидлтон Т., Роули У. Оборотень.

Тернер С. Трагедия мстителя.

Форд Д. Разбитое сердце.

Шекспир У. Антоний и Клеопатра.

Шекспир У. Венера и Адонис.

Шекспир У. Венецианский купец.

Шекспир У. Гамлет.

Шекспир У. Генри IV.

Шекспир У. Генри VIII.

Шекспир У. Кориолан.
Шекспир У. Король Лир.
Шекспир У. Макбет.
Шекспир У. Отелло.
Шекспир У. Ричард II.
Шекспир У. Ричард III.
Шекспир У. Ромео и Джульетта.
Шекспир У. Сон в летнюю ночь.
Шекспир У. Трои и Крессида.
Шекспир У. Укрощение строптивой.

Дмитрий Травин

**У истоков модернизации:
финал**

Препринт М-50/16

В авторской редакции

Корректор — Д. Капитонов

Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге
191187, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3А
books@eu.spb.ru

Подписано в печать 21.09.16
Формат 60x88 1/16. Тираж 50 экз.



**Центр исследований модернизации
Европейского университета в Санкт-Петербурге**

Книги, подготовленные сотрудниками М-Центра:

- Травин Д., Маргания О. **ЕВРОПЕЙСКАЯ МОДЕРНИЗАЦИЯ**,
в 2 кн. М.; СПб.: АСТ, Terra Fantastica, 2004.
- Маргания О.Л., ред., **СССР ПОСЛЕ РАСПАДА**.
СПб.: «Экономическая школа» ГУ ВШЭ, 2007.
- Добронравин Н., Маргания О., ред., **НЕФТЬ, ГАЗ, МОДЕРНИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВА**.
СПб.: «Экономическая школа» ГУ ВШЭ, 2008.
- Gel'man V., Marganiya O., eds, **RESOURCE CURSE AND POST-SOVIET EURASIA:
OIL, GAS, AND MODERNIZATION**. Lanham, MD: Lexington Books, 2010.
- Травин Д. **ОЧЕРКИ НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ РОССИИ. КНИГА ПЕРВАЯ: 1985–1999**.
СПб.: Норма, 2010.
- Гельман В., Маргания О., ред.,
ПУТИ МОДЕРНИЗАЦИИ: ТРАЕКТОРИИ, РАЗВИЛКИ, ТУПИКИ.
СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011.
- Травин Д., Маргания О.
МОДЕРНИЗАЦИЯ: ОТ ЕЛИЗАВЕТЫ ТЮДОР ДО ЕГОРА ГАЙДАРА.
М.; СПб.: АСТ, Terra Fantastica, 2011.
- Гельман В. **ИЗ ОГНЯ ДА В ПОЛЫМЯ. РОССИЙСКАЯ ПОЛИТИКА ПОСЛЕ СССР**.
СПб.: БХВ-Петербург, 2013.
- Добронравин Н. **МОДЕРНИЗАЦИЯ НА ОБОЧИНЕ: ВЫЖИВАНИЕ И РАЗВИТИЕ
ЕПРИЗНАННЫХ ГОСУДАРСТВ В XX — НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**. СПб.: Издательство Европейского
университета в Санкт-Петербурге, 2013.
- Стародубцев А. **ПЛАТИТЬ НЕЛЬЗЯ ПРОИГРЫВАТЬ: РЕГИОНАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА И
ФЕДЕРАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ**. СПб.: Издательство Европейского университета
в Санкт-Петербурге, 2014.
- эстровцев А. **О РАЗВИТИИ И ОТСТАЛОСТИ: КАК ЭКОНОМИСТЫ ОБЪЯСНЯЮТ ИСТОРИЮ**.
СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014.
- Gel'man V., Travin D. & Marganiya O. **REEXAMINING ECONOMIC AND POLITICAL REFORMS
IN RUSSIA, 1985–2000: GENERATIONS, IDEAS, AND CHANGES**.
Lanham, MD: Lexington Books, 2014.
- Gel'man V. **AUTHORITARIAN RUSSIA: ANALYZING POST-SOVIET REGIME CHANGES**.
Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.
- Травин Д. **КРУТЫЕ ГОРКИ XXI ВЕКА: ПОСТМОДЕРНИЗАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ РОССИИ**.
СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.

Президент М-Центра — кандидат экономических наук **О.Л. Маргания**
Научный руководитель М-Центра — кандидат экономических наук **Д.Я. Травин**
Исполнительный директор — кандидат политических наук **В.Я. Гельман**