

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Гришатова Юлия Леонидовна

**Интерпретация итальянского Ренессанса
в русской религиозной философии XX века:
П.А. Флоренский, Н.А. Бердяев, А.Ф. Лосев**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
кандидат философских наук, доцент
Козырев Алексей Павлович

Москва – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ПРЕДИСЛОВИЕ</i>	3
<i>ВВЕДЕНИЕ</i>	5
<i>ГЛАВА 1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В АНАЛИЗЕ РУССКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: СВОДНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА И КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ</i>	31
1.1. Итальянское Возрождение в русской гуманитарной мысли начала XX в.	31
1.2. Концепция «третьего ренессанса» в русской философии начала XX в.	50
<i>ГЛАВА 2. ТРАКТОВКА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РЕНЕССАНСА В ФИЛОСОФИИ П.А. ФЛОРЕНСКОГО</i>	72
2.1. Типология культур в философии П.А. Флоренского: противопоставление «возрожденской» и «средневековой» культуры	73
2.2. Анализ особенностей ренессансной живописи и «обратная перспектива». Тема символа и проблема пространства в интерпретации Ренессанса и восприятии иконы П.А. Флоренским.	78
2.3. Проблема ренессансной личности в трактовке П.А. Флоренского	91
2.4. Стремление к синтезу научного и духовного мировоззрения: первичные истоки критической оценки Ренессанса П.А. Флоренским.....	98
<i>ГЛАВА 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕНЕССАНСА В ФИЛОСОФИИ Н.А. БЕРДЯЕВА</i>	104
3.1. Тема Ренессанса в исследованиях Н.А. Бердяева	104
3.2. Путешествие в Италию и «Смысл творчества»: история замысла книги.....	111
3.3. Трагедия Ренессанса как иллюстрация судьбы творчества в истории	113
3.3.1. Раннее Возрождение в интерпретации Н.А. Бердяева: столкновение античности с христианством и трагедия ренессансной личности.....	115
3.3.2. Высокое Возрождение в трактовке Н.А. Бердяева: классический академизм как начало кризиса искусства	124
3.4. Анализ интерпретации Ренессанса Н.А. Бердяевым и западными исследователями: трансформация трактовки Ренессанса в XX в.	129
3.5. Анализ ренессансного периода истории: «Конец Ренессанса и кризис гуманизма». Судьба ренессансной личности и фаустовской культуры: «Предсмертные мысли Фауста».....	134
3.6. Новый христианский ренессанс как религиозная эпоха творчества в концепции Н.А. Бердяева.....	141
<i>ГЛАВА 4. ХАРАКТЕРИСТИКА И АНАЛИЗ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РЕНЕССАНСА А. Ф. ЛОСЕВЫМ</i>	152
4.1. Возрождение как первый шаг к отрицанию объективной «идеи Бога» и начало новоевропейского субъективизма: «Диалектика мифа».....	155
4.2. Интегрированный подход и диалектический метод А.Ф. Лосева в применении к общей характеристике Ренессанса: «Эстетика Возрождения»	162

4.2.1. Основные особенности интерпретации Ренессанса А.Ф. Лосевым	163
4.2.2. Противоречия Ренессанса в трактовке А.Ф. Лосева; тема «титанизма» ренессансного субъекта	170
4.3. А.Ф. Лосев о неоплатонизме как о философской основе эпохи Возрождения	178
4.4. Эволюция интерпретации Ренессанса А.Ф. Лосевым: от «Диалектики мифа» к «Эстетике Возрождения».....	198
4.5. Интерпретация Ренессанса А.Ф. Лосевым и другими исследователями XX века: сравнительный анализ взгляда на эстетические, философские и мировоззренческие основы эпохи.....	208
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	233
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	248
<i>Приложение №1. А.Ф. Лосев и Николай Кузанский. Интервью с Е.А. Тахо-Годи</i>	<i>265</i>

ПРЕДИСЛОВИЕ

Понятие Ренессанса, как и само понятие «культура», складывается в европейских гуманитарных науках примерно в середине XIX века. Я. Буркхардт один из первых использует оба эти понятия в своей книге «Культура Возрождения в Италии» (1860). В современном значении термин «Возрождение» был введён в обиход французским историком XIX века Жюлем Мишле. Среди русских авторов данный термин начинает использоваться во второй половине XIX века (например, в работах А.Н. Веселовского, Д.С. Мережковского).

Особенный интерес к Ренессансу в русской мысли появился в начале XX века, когда Ренессанс стал одной из главных тем размышлений русских философов, и к нему все чаще стали обращаться деятели искусства Серебряного века – поэты, писатели, художники, искусствоведы. Взлет культурно-философской мысли начала XX века и Серебряный век русской литературы оценивается исследователями как русское религиозное возрождение, совпавшее с европейской эпохой модерна.

Термин «русское религиозное возрождение» был впервые использован русским философом, богословом и исследователем православной культуры Н.М. Зерновым в его книге «Русское религиозное возрождение XX века» (первое издание вышло в Лондоне в 1963 г). В этой работе Н.М. Зернов проводит глубокий анализ процессов, происходивших в русской культуре и философии в начале XX века, рассматривая их взаимосвязь с Церковью и православием. Он отмечает, что период начала XX века характеризуется новым осмыслением православия и таинств церкви, большим количеством религиозных течений и религиозно-философских объединений, отмечает неоднородность и разнообразие религиозных взглядов, которые вместе с тем объединял интерес к возрождению религиозного опыта. Н.М. Зернов отмечает как важность реформ, происходящих в этот период внутри самой церкви, так и не меньшую важность процессов, происходящих в среде русской

интеллигенции и философско-богословских кругах. Он отмечает, что обращение к церкви и религии позволило русской философии начала XX века найти «ответ» на свой духовный запрос и разрешение многочисленных социальных, общественных и культурных проблем, существовавших в тот период.

Обращаясь к теме исследования и трактовки западноевропейского Возрождения в работах философов русского религиозного возрождения, нельзя не отметить возросший в этот период огромный живой интерес к изучению античности, мы можем увидеть это на множестве примеров – выходит большое количество переводов античной литературы, пишутся картины на темы античных мифов и трагедий, античные образы проникают в поэзию и прозу Серебряного века...

Иннокентий Анненский, посвятивший большую часть жизни исследованию античной культуры, мечтал о синтезе русского и античного, подчеркивал органическое сходство двух культур и близость славянского менталитета к античному миропониманию: «Не будет ли судьба, о, не политика, нет, конечно! – когда-нибудь благосклоннее к эллино-славянскому не союзу даже, а синтезу? Не внесут ли славянские культуры и славянский темперамент новой и интересной ноты в воскресающие гимны античности?»¹

Этот интерес к античности в рассматриваемый период далеко не случаен, он указывает на один из важных векторов искусствоведческой и культурологической мысли в начале XX века. Античные ноты, как известно, внесли особый резонанс и в поэзию Серебряного века (А. Блок, О. Мандельштам, А. Ахматова, М. Цветаева, Вяч. Иванов и др.). И конечно, совершенно не случайно, что именно в этот период в русской философии и культуре становится настолько актуальной тема Ренессанса.

¹ Анненский И.Ф. Трагическая Медея. // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: в 3 т. Т. 1. СПб: Типография книгоиздательского т-ва «Просвещение», 1906. С. 264.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

В исследовании ставится цель провести сравнительный анализ интерпретаций западноевропейского Ренессанса в работах русских философов XX в. П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, А.Ф. Лосева: в их философских работах интерпретация Возрождения присутствует непосредственно и ярко – либо в отдельных, специально посвященных этому, работах, либо неоднократно обращаясь к ней в ряде своих трудов. Кроме того, интерпретация Возрождения напрямую повлияла на формирование определенных аспектов наследия данных философов - отдельные их идеи и концепции были сформированы в результате рецепции и трактовки Ренессанса. В частности, концепция философии творчества и антропософия Н.А. Бердяева во многом возникает на основе его интерпретации Возрождения; в результате критического осмысления Ренессанса П.А. Флоренским возникает его идея «Нового Средневековья»; в процессе этого осмысления и анализа он даёт основные характеристики Возрождения, которые использует в своей типологии культур - вводит типы «ренессансной» и «средневековой» культуры; А.Ф. Лосев использует свою трактовку Возрождения при проведении исторического анализа эволюции различных типов социального устройства, меняющихся в процессе смены культурно-исторических формаций, а также кладет ее в основу рассмотрения и описания отдельного типа мифологии («субъективно-активного» типа) в «Диалектике мифа». Кроме того, данных философов объединяет их принадлежность к одному периоду развития русской философии и культуры: все они начинали свое философское творчество в начале XX века и были представителями эпохи, которая получила название «русского религиозного ренессанса». Эта синхронизация сыграла значимую роль - поскольку русский религиозный ренессанс типологически соотносится с итальянским Ренессансом,

интерпретация Возрождения получила значительное отражение в их философии.

Сравнительное рассмотрение интерпретаций Ренессанса философами русского религиозного возрождения позволяет построить корреляцию этих трактовок, их основных результатов и выводов с некоторыми ключевыми философскими идеями и парадигмами, сложившимися в рассматриваемый период, в контексте общего анализа философского и культурного наследия его основных представителей; данный анализ представляется актуальным, поскольку позволяет проследить, каким образом специфика развития русской философии в XX веке отражается на трактовке Возрождения русскими философами и его рецепции русской гуманитарной мыслью. Интерпретации Ренессанса у многих русских мыслителей были достаточно критическими; найти и проследить причины и основания данной критики представляется актуальной задачей. Анализ трактовки западноевропейского Возрождения русской философской и культурологической мыслью позволяет проследить связь с отечественной философской и историко-культурной традицией, а также рассмотреть концепт «возрождения» в применении к отечественной культуре: в работе рассматривается концепция «третьего славянского возрождения»; данный анализ позволяет проследить рецепцию западноевропейского Ренессанса в русской философии начала XX века. Поставленные вопросы представляются актуальными, поскольку комплексный анализ интерпретации эпохи Возрождения в русской философии XX века позволяет лучше понять специфику русской философской мысли, русского культурного сознания, а также проследить взаимосвязь со спецификой русской культурной истории.

Степень разработанности темы исследования

В результате изучения исследовательской литературы по теме интерпретации Возрождения в русской философии и культуре можно сделать вывод, что сравнительный анализ взглядов русских философов –

П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева и А.Ф. Лосева на феномен западноевропейского Возрождения системно ранее не проводился. Однако тема интерпретации Ренессанса в русской философской мысли регулярно привлекает внимание современных отечественных и зарубежных исследователей.

В частности, интерес представляет исследование Н.П. Комоловой «Италия в русской культуре Серебряного века» (2005). В книге исследовательница проводит подробное описание специфики отражения и рецепции темы Италии в культуре Серебряного века и в литературе русского зарубежья. При этом она рассматривает как художественные произведения (А. Блок, Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Цветаева и др.), так и искусствоведческие (П. Муратов, Б. Зайцев) и философские (Н. Бердяев) работы. Она отмечает, что в эпоху Серебряного века тема Италии в русской культуре играла очень значимую роль и «была выражением мечты о прекрасном и устремления в обетованную страну, тогда вполне осуществимого»². Н.П. Комолова отдельно рассматривает особенности восприятия Италии Н.А. Бердяевым, отмечая, что Бердяев воспринимал миссию Италии для России как духовный импульс, который способствует развитию национального самосознания³. Она кратко останавливается на книге «Смысл творчества» и на восприятии Бердяевым итальянского Ренессанса как «великой неудачи»⁴, а также на дихотомии языческого и христианского начал, которая приводит к философскому и творческому противоречию, проходящему через весь Ренессанс, и в итоге заканчивается его трагедией. Исследовательница также акцентирует оценку Н.А. Бердяевым кватроченто как «сердцевины», «центральной точки» Возрождения⁵. Автор отмечает, что именно Бердяев «постиг глубокое противоречие, заложенное в искусство

² Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века. М.: Наука, 2005. С. 3.

³ Там же. С. 439.

⁴ Там же

⁵ Там же. С. 440.

Возрождения, его трагизм и причины неизбежного упадка»⁶. В целом в книге Н.П. Комоловой достаточно подробно описано отражение и воздействие Италии на русскую культуру Серебряного века, но, на наш взгляд, уделено не очень много внимания специфической интерпретации ренессансного периода итальянской культуры, который вызывал особый интерес и отдельно рассматривался философами русского религиозного ренессанса. Также, поскольку в работе не ставилась цель систематизации и сопоставления различных философских трактовок, они даны скорее исследовательски-описательно, чем аналитически-сравнительно, и не определены какими-либо специальными характеристиками.

О.М. Седых посвятила теме трактовки Ренессанса в русской философии несколько своих статей, в которых она часто обращает внимание на неоднозначную и порой критическую оценку Возрождения философами русского религиозного ренессанса. Приводя в качестве примера оценку Ренессанса Флоренским, исследовательница акцентирует внимание на антропологическом аспекте отношения к Ренессансу и на том ощущении «потерянности» в душе ренессансного человека, которая, если следовать Флоренскому, неизбежно приходит в результате секуляризации и потери глубинных смыслов; иллюзионизм как сущность возрожденческого пространства⁷ и кантианство как торжество возрожденческого субъекта⁸ – и то, и другое подвергается у Флоренского критике; разрыв со средними веками «обесточил» Ренессанс и в конечном итоге лишил его жизненной энергии. Говоря о А.Ф. Лосеве, она также акцентирует критический аспект в его трактовке, а также его утверждение о неудаче всего «ренессансного проекта». О.М. Седых останавливается на оценке противоречий Ренессанса в русской философии (А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, А.Ф. Лосев) – ощущение полной

⁶ Там же. С. 441.

⁷ Паршин А.Н., Седых О.М. Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 27.

⁸ Седых О.М. Павел Флоренский и Иммануил Кант // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004-2009. М.: Русский путь, 2011. С. 131.

и безграничной власти над миром и самоутверждение ренессансного субъекта оборачивается беспомощностью и ограниченностью, потерей духовной опоры⁹. Критическая оценка Ренессанса в русской философии, по мнению исследовательницы, связана с тем, что отход от религиозных основ, секуляризация и «телесный», «материальный» подход в эстетике Возрождения не коррелировал с осознанием и пониманием базисных основ отечественной культуры русскими философами: приводя в качестве примера мнение Д.В. Сарабьянова и американского историка Дж. Биллингтона, а также других культурологов и искусствоведов, она акцентирует внимание на том, что эстетическое начало было для этих философов выражением духовного средоточия бытия.

Академик РАН, доктор физико-математических наук А.Н. Паршин, посвятивший ряд работ исследованиям философии П.А. Флоренского, отдельно рассматривает особое отношение философа к пространству, создаваемому произведениями искусства – так, он отмечает, что для Флоренского был важен вопрос о соотношении двух типов пространства: умопостигаемого (ноуменального, невидимого) и чувственного (феноменального, видимого), в то время как представление об умопостигаемом пространстве было изгнано из философии Новым временем, которому дал начало Ренессанс¹⁰. Как мы увидим далее, противопоставление Флоренским пространства средневековой иконы пространству ренессансной картины ложится в основу его критического отношения к тому повороту в ренессансном искусстве, который происходит с приходом перспективы: в «Иконостасе» (1922) философ рассматривает вопрос о пространстве картины, в связи с чем анализирует разницу между ренессансным и средневековым осознанием творчества. Он проводит контрастное сравнение

⁹ Седых О.М. П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин: Взгляд на Ренессанс // Творчество А.Ф. Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции: К 120-летию со дня рождения и 25-летию со дня смерти: Материалы Международной научной конференции XIV "Лосевские чтения". Часть 1. М., 2013. С. 245.

¹⁰ Паршин А.Н., Седых О.М. Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 15.

мировоззренческих установок средневекового и ренессансного человека, на основе психологического анализа, а также на примере используемого материала для написания картины; по его мнению, для возрожденческого мировоззрения характерно сочетание «чувственной яркости» с «онтологической непрочностью бытия», которое выражается в стремлении художественного творчества к «сочной зыблемости» – техническим исполнением для этого стремления служили масляная краска и натянутое полотно, в то время как икона пишется на твердой поверхности, олицетворяющей высшие, незыблемые основы бытия¹¹. А.Н. Паршин отмечает, что изображение на иконе предстает для Флоренского явленным свидетельством существования горнего мира: ««Троица» Рублева для Флоренского – это доказательство бытия Бога: если есть «Троица» Рублева, значит, есть Бог»¹². Таким образом, А.Н. Паршин делает акцент на критике П.А. Флоренским ренессансного, новоевропейского типа мировоззрения и миропонимания: поскольку миропонимание для Флоренского – это, в первую очередь, «пространствопонимание», которое выражается в определенном типе восприятия и осмысления пространства в разных типах культуры, для Возрождения и Средневековья – это разные модели и схемы восприятия. Проблема пространства в интерпретации Ренессанса П.А. Флоренским будет подробно рассмотрена во 2-й главе исследования.

Интересна статья французской исследовательницы Н. Гамаловой в книге «Ренессанс в русской культуре: модель и утопия» (Учебный славянский центр Андре Лиронделля; Университет Жана Мулена, Лион, 2011). Н. Гамалова анализирует феномен русского религиозного возрождения и его отображение в работах русских философов (Н.А. Бердяев, Ф.Ф. Зелинский, И.Ф. Анненский, В.И. Иванов, А.К. Топорков). Концепция и явление русского возрождения, по мнению исследовательницы, базируется на синтезе

¹¹Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т.2. М., 1996. С. 34.

¹²Паршин А.Н., Седых О.М. Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 11-12.

национального духа с рецепцией античной и ренессансной культуры в русской культуре начала XX века¹³. Среди работ, посвященных итальянскому Ренессансу, она отмечает исследования А.Н. Веселовского, Д.С. Лихачева, Г. Вельфлина. В обзоре критических работ, посвященных Ренессансу, Н. Гамалова кратко упоминает работы философов, которым посвящено данное исследование: П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, А.Ф. Лосева. При этом основной причиной критики Возрождения Н. Гамалова называет гуманистическую секуляризацию и потерю религиозного центра, что, по мнению исследовательницы, было критически воспринято философами русского религиозного возрождения.

Н.К. Бонцакая в книге «Дух Серебряного века» (2016), посвященной феноменологии эпохи и анализу ее философского наследия, анализирует философию творчества Н.А. Бердяева и ее связь с идеями Ф. Ницше; статья о Флоренском посвящена раскрытию и анализу его философской антропологии. В статье, посвященной философии имени А.Ф. Лосева, исследовательница кратко касается темы трактовки Ренессанса в его творчестве. При этом она подчеркивает роль диалектического метода А.Ф. Лосева, который явно прослеживается и в его характеристике Ренессанса: «...Именно в диалектическом методе Лосев видел некую мистическую силу, с помощью которой можно проникнуть в суть вещей»¹⁴. Далее, Н.К. Бонцакая исследует эволюцию взглядов философа, связанных с его критикой Ренессанса как переломной эпохи, положившей начало постепенному «вытеснению» из европейского мироощущения идеи Бога как абсолютной и объективной реальности; она отмечает, что, по Лосеву, расцвет высших духовных сил и энергий человечества приходится на эпоху Средневековья: «Лосеву хотелось представить дело так, что расцвет христианства приходится на средневековый феодализм – эпоху «великой духовной культуры, великих исканий и высших

¹³Gamalova N. Etude Introductive // Renaissance dans la culture Russe: Modele & Utopie. Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lironde; Universite Jean Moulin Lyon 3, 2011. P. 37.

¹⁴ Бонцакая Н.К. Имяславие-схоласт // Бонцакая Н.К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 677.

достижений человеческого духа». При этом, по Лосеву, именно тогда человечеством была достигнута «высшая свобода»¹⁵. Как мы увидим далее, при анализе «Диалектики мифа», Лосев действительно проводит критику Ренессанса именно с этих позиций, что сближает его с философами русского религиозного ренессанса. Н.К. Бонецкая отмечает широту и разнообразие научных и философских интересов А.Ф. Лосева, который изучал философию так же увлеченно, как и естественнонаучные дисциплины, и то, насколько гармонично синтезировались в нем самые разные сферы познания, делало его полноценным представителем плеяды философов русского религиозного ренессанса начала XX века: «Философия, филология, математика, музыка, астрономия: вся эта совокупность интересов Лосева свидетельствует о том, насколько софийной была его личность, насколько он был изначально своим в культуре Серебряного века»¹⁶.

Тема трактовки Ренессанса в русской философии также встречается в диссертационных исследованиях, так или иначе затрагивающих проблематику Возрождения. Ясюнас С.В. в своей диссертации «Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс — «Серебряный век»)» рассматривает вопрос межкультурного взаимодействия России и Италии, подчеркивая, что ренессансный период в истории итальянской культуры и культура русского Серебряного века в их взаимодействии являют собой яркий и полноценный образец диалога культур ввиду их типологической близости (обе культуры автор относит к «ренессансному типу»), при этом отражение и интерпретация итальянского Ренессанса в культуре Серебряного века и философии русского религиозного ренессанса является одним из элементов этого межкультурного диалога. Исследователь говорит о синтезе культур, когда характерные черты одной культуры проявляются в другой, при этом акцентируя внимание на том, что в интерпретации представителей русской гуманитарной мысли (в частности, в трактовке Н.А. Бердяева, А.Н.

¹⁵ Там же. С. 689.

¹⁶ Там же. С. 684.

Веселовского) Ренессанс предстает как исключительно сложная и противоречивая эпоха, с характерными чертами двойственности и культурного разлома, а основными характеристиками этого периода в восприятии большинства русских мыслителей признается «незаконченность, незавершенность, недосказанность, раздвоенность, разорванность, противоречивость, разложение, разлом, разрыв, двойственность и ярко выраженный индивидуализм»¹⁷. При этом, именно двойственность и противоречивость представляются автором как те черты итальянского Ренессанса, которые столь же присущи русской культуре Серебряного века (поэзия символистов, русская религиозная философия, наличие большого количества разнонаправленных культурных и философских течений), и в этом сходстве отражается взаимопроникновение, созвучие и синтез двух культур. Здесь нельзя не согласиться с автором: действительно, интерпретация и рецепция Ренессанса в культуре и философии начала XX века является полноценным примером межкультурного диалога (Ю.М. Лотман также неоднократно упоминает диалог русской и итальянской культур в своих работах), причем этот диалог характерен тем, что в результате «контакта» с ренессансной культурой и ее рецепции-интерпретации в русской философской мысли, как мы отмечаем в нашем диссертационном исследовании, происходит возникновение и концептуализация идеи «третьего славянского ренессанса», также основанного на синтезе и взаимопроникновении двух культур (данная концепция подробно рассматривается в 1-й главе нашего исследования). Исследователь в своей работе касается особенностей осмысления и интерпретации итальянского Ренессанса в русской философии достаточно кратко и принимает в поле рассмотрения только некоторых отдельных исследователей и философов, которые обращались к этой теме, поскольку основная цель работы заключается в исследовании отражения культуры Ренессанса в искусстве Серебряного века (в частности, в поэзии символистов,

¹⁷ Ясюнас С.В. Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс-«Серебряный век»): автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01 / Ясюнас Сергей Викторович. - М., 2000. С. 14.

переводах и художественной литературе), а также в подробной типологизации и характеристике собственно межкультурного взаимодействия (диалога) двух культур: русского Серебряного века и итальянского Ренессанса.

К вопросу особого осмысления роли и темы человека в творчестве Ренессанса обращается в своей диссертации «Становление и специфика представлений о человеке в художественной культуре (на материалах западноевропейского изобразительного искусства эпохи Ренессанса)» А.В. Попов. В своей работе он рассматривает, как развивался и модифицировался художественный образ человека в эпоху Ренессанса, в том числе через призму социокультурных моментов и используя искусствоведческий подход при анализе художественных произведений эпохи. При этом автор обращается, в том числе, к работам А.Ф. Лосева, поскольку в них, по мнению исследователя, развернуто характеризуется непосредственное состояние человека в художественной культуре эпохи Ренессанса: «В частности, раскрываются специфические понятия Ренессанса, такие как образ человека в художественной культуре, художественное понимание человека, художественное понимание действительности»¹⁸. При этом автор разделяет два вида понимания человека в исследованиях А.Ф. Лосева: философско-концептуальное и художественное (понимание и изображение средствами художественных форм). Здесь мы можем полностью согласиться с автором: А.Ф. Лосев действительно уделяет огромное внимание рассмотрению эпохи Ренессанса в ее антропологической плоскости, посвящает исследованию личности Ренессанса отдельные главы в книге «Эстетика Возрождения», и помимо собственно изучения творчества и отображения образа человека в художественной культуре Ренессанса рассматривает его мировоззренческие особенности и философию, вводит специальный термин «ренессансный субъект», которого, как мы увидим далее в нашем исследовании, наделяет

¹⁸ Попов А.В. Становление и специфика представлений о человеке в художественной культуре (на материалах западноевропейского изобразительного искусства эпохи Ренессанса): автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.13 / Попов Александр Владимирович. – Ростов-на-Дону, 2002. С. 5.

отдельными признаками и характеристиками, анализируя его «судьбу» в истории мировой культуры. Опираясь в том числе на исследования А.Ф. Лосева, автор делает вывод о формировании у человека Ренессанса иного мировоззрения, отличного от средневекового, и, как и Лосев, отмечает синтетичность этого мировоззрения, незамкнутость на чем-то одном: «В Ренессансе это явление несколько иного рода: синтеза человеческого интеллекта, технических изобретений, социальных форм организации человеческой деятельности, теологии, науки, медицины и других моментов культуры, соединенных в едином сознании»¹⁹. Вместе с тем, отмечается противоречивость сознания ренессансного человека, которую Лосев также подробно исследует в книге «Эстетика Ренессанса», и «модификация живописного образа человека» в ее критическом этапе, который Лосев отдельно рассматривает как один из признаков позднего, «модифицированного» Ренессанса (термин А.Ф. Лосева), когда человек оказывается в каком-то роде отчужденным от самого себя, «раздвоенным» в результате своего «стихийного самоутверждения» и автономии от духовных основ, которое ведет к критикуемому Лосевым «титанизму». Все эти противоречия неизбежно отражаются, в том числе, на живописном человеческом образе: «Данный этап является завершающим и рассматривается как «субъективистски насыщенный и аффективно-экспрессивный»²⁰. С точки зрения художественного понимания человека автор отмечает борьбу телесного и духовного начала в художественной культуре Ренессанса и, как и А.Ф. Лосев, акцентирует «телесность» изобразительного искусства эпохи Ренессанса, внимательное отношение художников к изображению человеческого тела, что, по мнению автора, определяет новую антропологию Ренессанса – живописно-изобразительную, «антропологию в красках»²¹. Со всеми этими выводами мы можем вполне согласиться, и далее в рамках нашего исследования поднимается тема

¹⁹ Там же. С. 7.

²⁰ Там же. С. 16

²¹ Там же. С. 20.

отдельного и всестороннего рассмотрения русскими философами личности Ренессанса, определяются ключевые антропологические характеристики эпохи. В целом, можно резюмировать, что в работе А.В. Попова подробно проанализирован пласт исследований А.Ф. Лосевым Ренессанса в его антропологическом аспекте – отдельное рассмотрение человека или «субъекта» Возрождения в прямой взаимосвязи с исследованием характеристик культуры и искусства эпохи, ее философской основы.

В диссертационной работе Гавриловой Е.В. «Самосознание творческой личности Ренессанса (на примере Бенвенуто Челлини)» также отмечается, что именно русские философы впервые обращаются к изучению ренессансного самосознания и рассматривают личность Ренессанса, ее мировоззренческие и психологические особенности как отдельную тему для изучения и анализа. Исследовательница ссылается на А.Ф. Лосева, который подробно рассматривал специфику возрожденческого индивидуализма, проявляющегося в стихийном самоутверждении ренессансного субъекта; эта позиция определяет его свободное и независимое отношение к ортодоксии Средневековья и творческую переработку античности, приводящую к телесно-пластическому воспроизведению античных образов; также отмечается подробное рассмотрение русскими философами ренессансного гуманизма и выведение характерных для него свойств (свобода в выборе своих занятий, стремление к славе, желание оставить память о себе)²². Автор отмечает и других отечественных исследователей, в частности А.К. Дживелегова, который в своей работе «Творцы итальянского Возрождения» делает попытку обрисовать психологический портрет творцов Ренессанса и выяснить, что повлияло на формирование характера художника, его взаимоотношения с представителями творческой среды, совершение каких-либо поступков и, в конечном итоге, отразилось на судьбе его творений (на примере Бенвенуто

²² Гаврилова Е.В. Самосознание творческой личности Ренессанса (на примере Бенвенуто Челлини): автореф. дис. канд. ист. наук: 07.00.13 / Гаврилова Елена Владимировна. – Саратов, 2003. С. 7.

Челлини)²³. Как мы уже упоминали, тему особого и отдельного анализа самосознания, мировоззрения и психологии творческой личности Ренессанса русские философы действительно поднимают одними из первых, очень подробно изучая антропологический портрет эпохи, который неразрывно связан с особенностями развития искусства и культуры.

Интересна также работа Шемякиной М.И. «Концептуализация понятия «возрождение» в историко-культурном и структурно-функциональном аспектах (на материале русской традиционной культуры)», где применяется концептуальный подход к понятию «возрождение» в соотнесении с русской культурной историей, начиная с Древней Руси и заканчивая религиозным ренессансом начала XX века; автор показывает, что концепция «русского возрождения», базирующаяся на транснациональном универсальном опыте мировой культуры, выстраивается на основании традиционной русской культуры в ее динамике – на длительном процессе национального развития²⁴; ментальные характеристики русского народа, по мнению исследовательницы, являются основой для современной интерпретации понятия «возрождение» в русской культуре²⁵. Хотя это и не относится напрямую к теме нашего исследования, однако является интересным с точки зрения дальнейшего рассмотрения и анализа концепции «третьего славянского ренессанса», которая возникает как результат рецепции западноевропейского Возрождения в русской философии начала XX в.

В связи с этой концепцией также хотелось бы еще раз подробнее рассмотреть работу, в которой отражено глубокое осмысление русского религиозного ренессанса как периода русской культуры и особого философского мировоззрения, и проведен подробный анализ процессов, происходящих в начале XX века в русской философии — книгу Н.М. Зернова

²³ Там же. С. 4.

²⁴ Шемякина М.И. Концептуализация понятия «возрождение» в историко-культурном и структурно-функциональном аспектах (на материале русской традиционной культуры): автореф. дис. докт. культурологии: 24.00.01 / Шемякина Мария Константиновна. – Киров, 2014. С. 25.

²⁵ Там же. С. 9.

«Русское религиозное возрождение XX века», в которой он рассматривает «русское возрождение» как самостоятельный феномен. Н.М. Зернов отмечает, что представителей русского религиозного ренессанса в этот период объединяет интерес к возрождению религиозного опыта и новый взгляд на церковь и православие. Многие философы (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, В.С. Соловьев, Н.Ф. Федоров, С.Л. Франк и другие) формулируют в этом отношении свою оригинальную концепцию, где каждый по-своему решает вопрос религиозного возрождения и обновления. Церковь стала для русских философов некой «связующей силой», дающей духовный основополагающий базис для философии и творчества. Рассматривая философию русского возрождения XX века в аспекте данной темы, Н.М. Зернов выделяет Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова и С.Л. Франка: «Все они прошли через обращение, принесшее им всеобъемлющее ощущение Бога Живого, который действует в истории, слышит и говорит с отдельными людьми и со всем родом человеческим. Вожди русского возрождения всем сердцем приняли православие... Эти люди были убеждены, что христианство, как никакая другая религия, призывает людей к свободе, и принадлежность к Православной Церкви требует не пассивного подчинения ее авторитету, а полного использования творческих и интеллектуальных сил»²⁶. Таким образом, этих философов объединяет особое отношение к свободе: для них она важна как отдельная духовная категория, которая имеет прямое отношение к жизни Церкви – Н.А. Бердяев положил понятие свободы в основу своей философии, называя ее «первичным бытием»²⁷, в котором скрыта «тайна мира»²⁸, С.Н. Булгаков писал, что свобода есть основное условие присутствия «духа Господня», а С.Л. Франк говорит, что служение человека Богу есть, в первую очередь, служение свободное. Н.М. Зернов отмечает синтетичность и всеохватность их взглядов и философских интересов, что, в свою очередь, является признаком ренессансного типа мышления: «...Философия и

²⁶ Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. Париж: YMCA-PRESS, 1974. С. 298.

²⁷ Там же. С. 298.

²⁸ Там же. С. 299.

искусство, политика и наука, социология и государство – все привлекало внимание. Они ощущали цельность мира, во всем опознавали исходный замысел Творца и борьбу твари за осуществление этого замысла или опровержение его»²⁹. Он подчеркивает вклад этих мыслителей в тот процесс обновления понимания религиозности и отношения к Церкви, который имел место в образованном обществе в начале XX века; они явились основными выразителями и популяризаторами идей и смысла русского православия: «...Источник их вдохновения – русское православие, а мировоззрение их складывалось под влиянием святоотеческого богословия и идейного наследия славянофилов»³⁰.

Расцвет творческих потенций человека, свободное выражение творческого акта в сочетании с религиозным мироосмыслением, базирующемся на православной вере, – вот те особенности русского ренессанса, которые совершенно обоснованно выделяет в своей книге Н.М. Зернов, неоднократно подчеркивая, что в рамках философии русского ренессанса не противопоставляются категории свободного творчества и христианского миропонимания: «Введение тварного мира в высшую сферу означает конец его сопротивления Духу»³¹. Более того, он подчеркивает их тесную взаимосвязь, поскольку именно христианство явилось источником духовной свободы и полноценной реализации творческого начала человека – так, он приводит слова С.Н. Булгакова: «Еще менее возможно допустить, что творческая способность человека чужда Церкви... История христианства отмечена расцветом человеческого творчества, ибо христианство дало человеку духовную свободу и тем освободило в нем творческий элемент»³². В этом, на наш взгляд, состоит одно из отличий русского ренессанса от западноевропейского: в западноевропейском ренессансе творческий расцвет личности сопровождается секуляризацией мировоззрения и расцветом

²⁹ Там же

³⁰ Там же. С. 300.

³¹ Там же. С. 305.

³² Там же. С. 301.

гуманизма, связанным с желанием независимости и автономии от религиозных основ; в русском ренессансе, напротив, провозглашается синергия и преемственность религиозного миропонимания и свободного творческого начала в человеке и, в то же время, «русские мыслители возрождения были гуманистами в лучшем смысле этого слова, ибо верили в высокое назначение человека»³³. Таким образом, гуманизм русского ренессанса – другой, и Н.М. Зернов подчеркивает, что философы русского ренессанса одинаково критиковали как эту особенность западного гуманизма, состоящую в стремлении к полной независимости от религии, так и распространенный в разные времена «взгляд» со стороны церкви, отрицающий все достижения естественной науки³⁴. Также исследователь отмечает внимание философов русского ренессанса непосредственно к человеку, к личности (в частности, в качестве примера он приводит высказывания Н.А. Бердяева о природе человека³⁵) – как мы увидим при рассмотрении этой темы в основных главах исследования, это внимание значимо отражается в специфике интерпретации западноевропейского Ренессанса русскими философами, в стремлении рассматривать его через призму личностного, антропологического анализа. Н.М. Зернов отмечает феномен русского религиозного возрождения начала XX века как поворотный пункт в истории русской культуры и очень значимое явление в истории мирового культурно-философского наследия, акцентируя влияние данного феномена на западную философию и культуру, от Европы до Америки – деятельность русских философов и их работы позволили лучше объяснить для западного общества характер и глубинную сущность русского православия, что, по мнению Н.М. Зернова, в том числе повлияло на эволюцию католического и англиканского богословия. Книга Н.М. Зернова являет собой

³³ Там же. С. 302.

³⁴ Там же. С. 305.

³⁵ Там же. С. 302.

яркий образец глубокого осмысления и исследования русского религиозного ренессанса во многих его аспектах.

Также важно упомянуть тему рассмотрения и анализа концепции «третьего славянского возрождения», которая возникает в том числе как результат рецепции западноевропейского Возрождения в русской философии начала XX века и объединяет целый круг философов (Ф.Ф. Зелинский, И.Ф. Анненский, В.И. Иванов, А.К. Топорков (Немов) и другие), каждый из которых по-своему осмысливает идею возрождения применительно к отечественной культуре. Н.А. Червяков рассматривает философское наследие кружка «Союз Третьего Возрождения», основанного в Санкт-Петербурге в 1910-х. г. учениками Ф.Ф. Зелинского; в частности, он упоминает о взаимосвязи этого философского объединения с кружком «Omphalos eiphalos» («Пуп явленный»), который возник в 1917г. в Петрограде, а также с Невельской школой философии, которая сформировалась в Невеле летом 1918 года (М.М. Бахтин, М.И. Каган, Л.В. Пумпянский)³⁶; в обоих объединениях активно обсуждалась идея «третьего славянского возрождения». Н.А. Червяков делает акцент на том, что в работах этих философов концепция «третьего ренессанса» представляется через обновление и трансформацию идеи и процесса творчества, которое оказывается неразрывно связанным с окружающей жизнью, действительностью, бытием - через переход в новое «творческое» бытие, где преодолевается проблема разделенности творческого акта и результата творчества³⁷.

На основании рассмотренных работ можно сделать вывод, что тема интерпретации западноевропейского Возрождения в русской религиозной философии начала XX века и анализа концепции «третьего славянского ренессанса» затрагивается в ряде исследований второй половины XX – начала XXI века. Однако в данных работах не поднимается тема сравнительной

³⁶ Червяков Н.А. Идея третьего славянского возрождения и невелинская школа философии. Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2019. №4. С. 7.

³⁷ Там же. С. 13.

характеристики различных трактовок Ренессанса, а также их эволюции (трансформация интерпретации Ренессанса у различных русских и европейских исследователей XX века по сравнению с его восприятием в XIX веке); также не проводится сводный сравнительный анализ концепций круга философов «третьего ренессанса»; наконец, в приведенных исследованиях не рассматривается специфика интерпретации Ренессанса в русской философии начала XX века и ее взаимосвязь с идеями и концепциями русских философов.

Цель и задачи исследования

Целью данного диссертационного исследования является анализ ключевых интерпретаций итальянского Ренессанса в русской философской мысли XX века, выявление различных концептуальных и философских подходов, основных особенностей и характеристик. В соответствии с этой целью, планируется выполнить следующие задачи:

1. Рассмотреть и проанализировать основные идеи, характеризующие философский, публицистический и художественный контексты интерпретации западноевропейского Возрождения, сложившиеся в отечественной культуре в начале XX века, которые прослеживаются в работах разных мыслителей и исследователей, определить основные методологические подходы к исследованию данной темы;

2. Рассмотреть и проанализировать интерпретацию Ренессанса в работах русских философов XX века – П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, А.Ф. Лосева;

3. Провести сравнительный анализ, на основании которого определить и выявить основные характеристики интерпретации Ренессанса в работах данных философов, провести типологическое и концептуальное сопоставление их взглядов, идей, подходов и выводов, сделанных в результате исследования;

4. Отобразить специфику и особенности интерпретации Возрождения Н.А. Бердяевым и А.Ф. Лосевым через сопоставление с трактовкой Ренессанса в работах европейских исследователей;

5. На основании выявления различных направлений трактовки Ренессанса, определить особенности интерпретации западноевропейского Ренессанса в русской философской мысли XX века;

6. Построить корреляцию интерпретации Ренессанса в русской философской мысли XX века с некоторыми философскими идеями и парадигмами, сложившимися в рассматриваемый период.

Объектом исследования является наследие ведущих представителей русской религиозной философии XX века в его соотнесении с эпохой итальянского Ренессанса, основные концепции и идеи, которые возникают и формируются в результате интерпретации и рецепции культуры эпохи Возрождения.

Предметом исследования является интерпретация итальянского Ренессанса в русской философии XX века в контексте анализа философского и культурного наследия представителей русской философской мысли и сравнительный анализ трактовки итальянского Возрождения у отечественных философов начала XX века.

Научная новизна исследования

1. Впервые проведен комплексный сравнительный анализ интерпретации Ренессанса русскими философами XX века — П.А. Флоренским, Н.А. Бердяевым и А.Ф. Лосевым, на основе которого описаны оригинальные концепции каждого из философов; проведено сопоставление интерпретаций Ренессанса русскими и зарубежными философами; на основе данного анализа, а также комплексного рассмотрения общего философского, публицистического и художественного контекста интерпретации западноевропейского Возрождения, сложившегося в работах разных

мыслителей XX века, выведены основные характеристики трактовки Ренессанса в русской философской мысли XX века;

2. Проведено исследование интерпретаций Ренессанса в работах ряда ведущих русских и западных философов XIX и XX в., на основе которого выявлены новые оригинальные направления трактовки Ренессанса, возникающие в XX веке, проанализирована трансформация общего восприятия Ренессанса в работах исследователей XX в.;

3. Определена взаимосвязь интерпретации Ренессанса в работах русских философов с отдельными философскими концепциями и идеями, возникающими в философии русского религиозного возрождения; в частности, идея «третьего славянского возрождения» определяется как один из результатов рецепции западноевропейского Ренессанса в русской философской мысли.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическое значение диссертации состоит в исследовании состояния культуры и философии русского религиозного возрождения в аспекте рецепции и трактовки западноевропейского Ренессанса, в возможности использования полученных выводов для дальнейшего изучения интерпретаций отечественными мыслителями различных феноменов мировой культуры, поскольку эти интерпретации, их специфика и особенности составляют значимую часть «диалога культур», который, в свою очередь, очень важен для развития как национальных культур, так и мировой культуры в целом; анализ трактовки итальянского Ренессанса в русской философии позволяет лучше проследить особенности межкультурного взаимодействия России и Италии и его влияние на русскую культуру и философию. Кроме того, изучение истоков и причин той или иной специфики трактовки позволяет глубже понять, проследить и принять во внимание некоторые концептуальные особенности и идеи, присущие русской философии исследуемого периода.

Практическое значение диссертации заключается в возможности использовать полученные в ходе исследования результаты для подготовки курсов по истории культуры и искусства, культурологии, по истории русской философии, спецкурсов по межкультурному взаимодействию России и Италии, а также при составлении учебных пособий и методических материалов.

Методология научного исследования

В данном исследовании были использованы следующие методологические подходы: в качестве общенаучных теоретических методов исследования использован проблемный метод (постановка проблемы исследования и ее решение посредством выполнения целей и задач исследования), а также метод выработки и подтверждения гипотез; в качестве эмпирических методов исследования используются: контекстуальный анализ - отслеживание развития и формирования оригинальных концепций Ренессанса посредством рассмотрения контекстных упоминаний в различных философских работах в хронологическом порядке, раскрытие основных тезисов, трактовок и выводов, которые прослеживаются в работах философов по отношению к Ренессансу; компаративистский метод - на основе сравнительного рассмотрения работ русских философов и их концепций по отношению к Ренессансу проводится анализ интерпретации западноевропейского Возрождения в русской философии XX века; индуктивный метод — в результате соотнесения всех философских трактовок, их обобщения и концептуализации сходных идей формируются основные общие характеристики интерпретации Ренессанса в русской философской мысли XX века; метод анализа и синтеза – посредством анализа интерпретации Ренессанса в работах философов фиксируются и выделяются основные тезисы и положения, которые затем синтезируются и приводятся в общем описании специфики интерпретации Возрождения в русской философии XX века; метод философской герменевтики – проводится

герменевтический анализ причин, под воздействием которых формируются данные оригинальные концепции Ренессанса в работах русских религиозных философов, выявляется их взаимосвязь с отдельными философскими и мировоззренческими концепциями, характерными для русского религиозного возрождения в целом. Посредством историко-сравнительного метода производится отслеживание и анализ эволюции и трансформации интерпретации Ренессанса с XIX по XX в.; метод структурного анализа позволил систематизировать материал исследования по проблемному принципу и выстроить его изложение в последовательном и структурированном формате, обусловленном логикой и целями исследования.

Положения, выносимые на защиту

1. В XX веке происходит значимая эволюция и трансформация трактовки и восприятия Ренессанса как в Европе, так и в России – формируется новый взгляд на эпоху Возрождения в целом, который принципиально отличается от «классической» интерпретации, характерной для XIX века (начиная с Я. Буркхардта): возникает тема преемственности и взаимосвязи Средневековья и Возрождения, при этом критикуется прямое противопоставление этих двух эпох; используется антропологический подход к интерпретации Возрождения (трактовка культуры и искусства Возрождения через философские идеи и мировоззрение человека Ренессанса); культура Возрождения начинает рассматриваться не отдельно и автономно, а в соотнесении с общественными, социальными, историческими и экономическими характеристиками эпохи – более интегрированное рассмотрение ренессансной действительности приводит к выявлению противоречий Ренессанса, которое прослеживается у многих исследователей.

2. Осмысление и анализ западноевропейского Ренессанса в русской философии начала XX века является одним из важных источников формирования антропологической идеи в русской философской мысли; эта идея отлична от ренессансной антропологии и базируется на синтезе

творческого начала и стремления к познанию мира без отрыва от религиозного миропонимания, без утверждения автономии от высших трансцендентных основ – напротив, творчество как процесс и сам творческий акт соединяется с религиозным мироощущением, пониманием идеи божественного начала как источника творчества.

3. В работах Н.А. Бердяева интерпретация Ренессанса становится базисом для формирования его концепции философии творчества, а также ложится в основу антропологии.

4. Трактовка Ренессанса П.А. Флоренским связана с его типологией культур: происходит противопоставление двух типов культур – «ренессансной» со свойственными ей субъективизмом, натурализмом и «количественно-дробным» мировоззрением и «средневековой» – «созерцательно-творческой», «богостремительной», для которой характерно целостное христианское мировоззрение; концепция «Нового Средневековья» является результатом критического осмысления Ренессанса и предстает как попытка вернуть целостное средневековое мирозерцание путем синтеза символического и эмпирического опыта.

5. В основе трактовки Ренессанса А.Ф. Лосевым лежит критика новых типов социального устройства, которым положил начало Ренессанс: Ренессанс дает начало отрицанию идеи Бога, что в дальнейшем приводит к утопическим, по мнению философа, типам мироустройства, основанным на пафосе самоутверждающейся личности.

6. Одним из значимых результатов рецепции и анализа Ренессанса в русской философии становится идея «нового славянского Возрождения», или «третьего Ренессанса» (Ф.Ф. Зелинский, И.Ф. Анненский, В.И. Иванов, А.К. Топорков (Немов) и другие), которая базируется на синтезе православия и античной культуры.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Диссертационное исследование использует релевантные методы и опирается на источники на оригинальных языках и широкий круг исследовательской литературы, включающей как классические, так и актуальные публикации, что позволяет получить обоснованные выводы.

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Результаты исследования были опубликованы в 6-и статьях общим объемом 5,5 п.л., в том числе в 4-х статьях, опубликованных в изданиях, отвечающих требованиям п. 2.3 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова.

Публикации в изданиях, отвечающих требованиям п. 2.3 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова:

I. Публикации в рецензируемых изданиях, индексируемых в международных базах Web of Science, Scopus, RSCI:

1. Седых О.М., Гришатова Ю.Л. Русский Ренессанс о Ренессансе³⁸ // Вопросы философии. 2015. № 6. С. 111-121 (*Web of Science, Scopus, RSCI*; JIF – отсутствует, JCI – 0,37, CiteScore – 0,3, SJR – 0,247, импакт-фактор РИНЦ (пятилетний/двухлетний) – 0,606/0,564).

II. Публикации в журналах, включенных в Список рецензируемых научных изданий по философским наукам, утвержденный решением Ученого совета МГУ имени М.В.Ломоносова:

³⁸ Авторский вклад соискателя в данной работе составляет не менее 50% общего объема текста.

2. Гришатова Ю.Л. Итальянский Ренессанс в зеркале русского Ренессанса // *Философия и культура*³⁹. 2016. № 11. С. 1551-1562 (импакт-фактор РИНЦ (пятилетний/двухлетний) – 0,231/0,302).
3. Гришатова Ю.Л. Тема антроподицеи в философии П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева // *Философия и культура*⁴⁰. 2017. № 8. С. 78-89 (импакт-фактор РИНЦ (пятилетний/двухлетний) – 0,231/0,302).
4. Гришатова Ю.Л. Интерпретация западноевропейского ренессанса в русской философии XX в.: П.А. Флоренский, Н.А. Бердяев, А.Ф. Лосев // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2022. № 1. С. 188-198 (импакт-фактор РИНЦ (пятилетний/двухлетний) – 0,196/0,247).

Иные публикации по теме диссертации:

1. Гришатова Ю.Л. Трактовка западноевропейского Возрождения в русской философии XIX и XX вв.: сводная характеристика и культурно-философский контекст // *Культура и искусство*. 2017. № 3. С. 96-117.
2. Гришатова Ю.Л. Идея «третьего возрождения» и ее интерпретация в русской философии начала XX века // *Восьмой Российский Философский Конгресс «Философия в полицентричном мире» (сборник научных статей). Симпозиум «Философия в публичной сфере»*. Москва: Логос, 2020. С. 187-191.

Материалы исследования были представлены в форме докладов на 5-и конференциях:

1. XXIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 11-15 апреля 2016 г., доклад на тему «Трактовка Ренессанса в русской философии XIX и XX вв.»);

³⁹, ²¹ Данное издание было включено в первую редакцию дополнительного списка МГУ имени М.В. Ломоносова по философским наукам, утвержденного решением Ученого совета МГУ имени М.В. Ломоносова.

2. VII Международная научная конференция «Феномен творческой личности в культуре: Фатющенковские чтения» (Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 28-29 октября 2016 г., доклад на тему «Тема антропологии в философии П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева»);
3. II-я научная конференция «Типология культур и проблемы культурной памяти» (Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 11 ноября 2016 г., доклад на тему «Трактовка Ренессанса в философии П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева»);
4. Научная конференция «Памяти А.Ф. Лосева» (к 125-летию со дня рождения А.Ф. Лосева) (Россия, Москва, 25 апреля 2018 г., доклад на тему «Интерпретация западноевропейского Ренессанса в философии А.Ф. Лосева»);
5. VIII Российский философский конгресс «Философия в полицентричном мире». К 100-летию со дня рождения А.А. Зиновьева» (Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 26-28 мая 2022 г., доклад на тему «Идея «третьего возрождения» и ее интерпретация в русской философии начала XX века»).

ГЛАВА 1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В АНАЛИЗЕ РУССКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: СВОДНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА И КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ

В рамках данной главы рассматривается философский, публицистический и художественный контекст интерпретации западноевропейского Возрождения, сложившийся в начале XX века и прослеживающийся в работах отечественных мыслителей и исследователей, акцентируются отдельные концептуальные направления исследования данной тематики, а также анализируется ряд философских, искусствоведческих и художественных работ, опубликованных в этот период и посвященных теме западноевропейского Ренессанса. Также затрагивается проблема трансляции ренессансных образов и ее отражение в художественной литературе и поэзии начала XX века.

Масштабный взлет русской историко-философской и культурно-искусствоведческой мысли, который наблюдается в начале XX века, огромное количество публикуемых текстов по тематике Возрождения, обилие ренессансных тем в изобразительном искусстве, литературе и поэзии определенно может характеризоваться как признак культурного расцвета, один из пиков развития русской национальной культуры, или «культурный взрыв» (согласно терминологии Ю.М. Лотмана). Известно, что этот период развития русской культуры получил название «русского религиозного ренессанса».

1.1. Итальянское Возрождение в русской гуманитарной мысли начала XX в.

Начало XX века характеризуется волной интереса к изучению искусства и культуры итальянского Ренессанса. Происходит «паломничество» представителей культурной среды в города-центры Возрождения. В начале века Италию посещали художники: А. А. Бенуа, М. В. Нестеров, М. А.

Врубель, Н. К. Рерих; писатели и поэты: А. А. Ахматова, А. Белый, А. А. Блок, М. А. Волошин, А. Волынский, М. Горький, Н. С. Гумилев, В. И. Иванов, Д. С. Мережковский, М. А. Цветаева и др. В это же время Италию посетили также многие русские философы, историки и искусствоведы, что нашло свое отражение в их работах. Князь Евгений Трубецкой приезжал в Италию с надеждой отыскать в архивах Ватикана неопубликованные произведения Вл. Соловьева; В.Ф. Эрн жил в Италии в течение двух лет, и после возвращения в Россию издал несколько монографий и статей об итальянской философии. С.Н. Булгаков пишет в "Автобиографических заметках", что своим религиозным обращением он обязан "Сикстинской Мадонне" Рафаэля, которую он увидел, посетив Дрезденскую галерею; Вл. Соловьев останавливался на юге Италии (г. Бриндизи) на пути из Лондона в Каир, и на обратном пути из Каира в 1876г. он делает долгую остановку на Сицилии, живет в Неаполе и Сорренто; как известно, в том числе благодаря этому путешествию появилась на свет поэма «Три свидания», где мыслитель описывает мистические видения Софии; также в Сорренто был написан датированный 1876 г. второй диалог «Космический и исторический процесс» в рукописи «София». Для русских религиозных мыслителей Италия была пространством не только культурным, заполненным выдающимися произведениями искусства и историческими памятниками, но и пространством духовным, которое давало пищу для новых философских идей и концепций, задавало новые направления мысли и духовной энергии, заставляло переживать особый опыт самопознания и по-новому осмысливать себя как творческую личность, и в то же время типологически соотносить культуру Италии с отечественной культурой. Италия представала как «открытие» нового мира ренессансной культуры — это инициировало новые темы размышлений, концепций и трактовок в русской философской и искусствоведческой мысли. И получалось так, что из Италии, из средоточия и центра Ренессанса, русские религиозные мыслители начинали еще внимательнее всматриваться в характерные черты культуры отечественной:

особенности русской ментальности и русского религиозного самосознания, исконные духовные основы православия и общественные идеалы, историю искусства и проблемы социума. Возвратившись на родину, они начинали чувствовать «притяжение Италии», а будучи в Италии, испытывали тоску по родным сердцу русским просторам. Так, Евгения Герцык метафорично выражает свое «влечение к Риму» как своеобразный роман с городом, а В.Ф. Эрн перед отъездом из Италии в Россию пишет о сладком «дыме отечества» и о том, что долгое пребывание в Италии только еще больше утвердило его в верности родным святыням. Таким образом, каждый из них по-своему выразил некое двойственное ощущение – метафизическое отталкивание-притяжение Италии и России; кому-то этот опыт помог утвердиться в своей национально-культурной идентичности, и, конечно, многие мыслители на основании этого погружения и глубокого вчувствования в итальянскую культуру осмыслили и сформулировали свою оригинальную интерпретацию этой культуры в целом и, в особенности, - Ренессанса.

В начале XX в. выходит огромное количество искусствоведческих и художественных текстов, посвященных исследованию культуры и искусства итальянского Возрождения: рассмотрим здесь некоторые из них.

Книга П.П. Муратова «Образы Италии» в трех томах, созданная на основе его путешествий в Италию, пронизана любовью к этой стране и глубоким восхищением искусством Возрождения. Первые два тома книги вышли в 1911-1912 г. в России, третий том был выпущен позже уже в Германии. В книге автор не только рассматривает крупнейшие памятники искусства (архитектуры, живописи, скульптуры) и не только подробным образом характеризует и анализирует творчество крупнейших творцов Ренессанса (Джотто, Тинторетто, Карпаччо, Мантенья, Джованни Беллини и других), но и с неподдельной яркостью и глубиной восприятия описывает быт городов Италии, их атмосферу, те ощущения, которые тот или иной город вызывает в душе путешественника. Знакомство с книгой открывает читателю жизненную стихию Италии, ее пейзажи, многообразие и величие памятников

культуры — автор открывает читателю Италию «изнутри». Как человек, наделенный необычайно точным и верным эстетическим чувством, и как искусствовед, П.П. Муратов заново открывает в своей книге искусство многих гениев Возрождения, раскрывает всю сущность итальянской культуры в ее развитии. Книга наполнена множеством метафоричных образов и аллегорий, которые органично связаны в единую стройную нить повествования; она написана эмоциональным и тонким поэтичным языком. Писатель и искусствовед, а также друг и соратник П.П. Муратова Б.К. Зайцев через много лет писал: «Вскоре и он попал в Италию и так же, как мы, навсегда попался. Это была роковая встреча: она внесла его имя в нашу культуру и литературу — в высокой и благородной форме. Три тома «Образов Италии» посвящены мне «в воспоминанье о счастливых днях». В этом сходились мы вполне: для обоих лучшие дни были — Италия, а его слова относятся к 1908 году, когда вместе жили мы и во Флоренции, и в Риме... «Образы Италии» и явились плодом этих дней. Их корни в итальянской земле — как все существенное, они рождены любовью»⁴¹. Свои описания творчества гениев Возрождения и итальянских городов П.П. Муратов всегда сопровождает внутренним переживанием, рефлексией; он рассказывает об особенностях стиля того или иного художника, как бы пропуская это описание через себя, в его текстах присутствует нотка исповедальности. Для исследователя важно как можно глубже раскрыть личность самого художника, его внутренний мир, который так или иначе отражается в его произведениях. В то же время, П.П. Муратов обладал удивительным историческим мышлением, он писал об исторических событиях сквозь призму разнообразных судеб и индивидуальностей. Можно утверждать, что П.П. Муратов — один из самых преданных поклонников итальянской культуры и культуры Ренессанса и крупный исследователь, который внес очень значимый вклад в изучение и описание искусства

⁴¹ Зайцев Б.К. Мои современники. Лондон: Overseas publ. interchange, 1988. С. 160 - 161.

Возрождения для русской интеллигенции того времени, интересующейся данной тематикой.

Также, хотелось бы обратить внимание на два крупных исследования П.П. Муратова, посвященных византийской школе живописи и древнерусской иконописи: книгу «Древнерусская иконопись», которая выходит в Москве в 1914 г. и позже публикуется в Италии на итальянском и французском языках, и статью «Византийская живопись», которая выходит в 1928 г. в Париже. Как пишет в своей рецензии на статью «Византийская живопись» Б.К. Зайцев, изучение итальянского Ренессанса, византийской и эллинистической живописи, в конечном итоге, приводит исследователя к русской иконе. В книге он устанавливает прямую связь между византийской и русской школами иконописи, по-своему описывает и характеризует эпоху «неоэллинистического расцвета» Византии (XII в.), которая, по его мнению, и явилась культурным импульсом, переданным от Византии на Русь через иконописное искусство. В этом Б.К. Зайцев видит новизну исследования П.П. Муратова: ранее этот период культуры Византии был практически неизвестен, вследствие чего имели место представления о византийской культуре в этот период как о «законсервированной» и «застывшей». Фрески XII века в Дмитриевском соборе во Владимире и фрески Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе, которые были обнаружены в ходе реставрации в конце XIX века, заново открывают нам русское иконописное искусство этого периода, имеющее корни в византийской иконописи, но по-своему расцветшее на русской земле. В своей рецензии Зайцев хвалит Муратова за необъятность труда и за то, что, по его мнению, это первый в европейской литературе пример серьезного исследования по византийскому искусству. Такой переход от изучения Ренессанса к Византии и далее – к древнерусскому искусству не случаен и просматривается у многих русских искусствоведов и философов рассматриваемого периода.

Книги об Италии самого Б.К. Зайцева также являют собой важную веху в изучении Италии и популяризации итальянской темы в России начала XX

века. Зайцев был в Италии много раз, и на протяжении ряда лет писал очерки о городах Италии – Венеции, Флоренции, Риме, Генуе, Сиене и других; этот цикл впоследствии образовал книгу «Италия» (впервые опубликована в Санкт-Петербурге в 1923 г.) Вместе с П.П. Муратовым и М.А. Осоргиным он принимал активное участие в создании и работе общества «StudioItaliano», созданного в Москве в 1918 г. для изучения и пропаганды итальянской культуры. Итальянская тема находит отражение и в изданном позже «Дневнике писателя», который публиковался на периодической основе в парижской газете «Возрождение» с 1929 по 1932 г. В нем Зайцев пишет о том, какое большое значение имела Италия для русских писателей и искусствоведов. В рецензии на книгу П.П. Муратова «Образы Италии» Б.К. Зайцев говорит, что для него, Муратова и других русских исследователей начала XX века Италия была символом гармонии, противопоставленным повседневности. В своих описаниях различных деятелей эпохи Возрождения и их творчества автор в полной мере демонстрирует свою эрудицию, прекрасное знание Италии и ее культуры, оперирует множеством имен, комфортно чувствуя себя в художественной стихии.

Как можно видеть, интерпретации Ренессанса П.П. Муратовым и Б.К. Зайцевым во многом схожи. Оба мыслителя внесли неоценимый вклад и историю изучения искусства и культуры Возрождения в России начала XX века. Отметим, что работы Б.К. Зайцева в основном имеют документальную основу: он создавал их на основе дневниковых записей, очерков, эссе, художественных биографий и литературных портретов, которые впоследствии объединялись в циклы, сочетающие в себе разные публицистические жанры. Традиция дневниковых записей получила широкое распространение в России начала XX века. Выходит большое количество произведений в автобиографическом жанре: дневники, письма, мемуары, исповеди. Огромное значение для философов русского религиозного ренессанса играла переписка: в письмах они передают друг другу сокровенные мысли и переживания, которые не всегда возможно отразить в художественном или

публицистическом формате, делятся творческими замыслами и новыми идеями. А.П. Козырев в одной из своих статей подчеркивает важную роль, которую играла переписка в тот период: «...Письмо было не менее значительным “жанром” культуры, чем роман или стихи. В письмах делились замыслами литературных сочинений, научных трактатов, сборников, письмами создавалось силовое поле культуры — атмосфера ожидания, предчувствия чего-то важного и замечательного. Письмо — не только источник информации: оно дает услышать “голос” пишущего, почти эфирный, не отяжеленный ни привычной суетой, ни возможной вялостью собеседника, ни разнообразными механическими посредниками...»⁴². Яркий образец художественно-философской прозы, органично вписывающейся в традицию дневниковых записей, писем, очерков и воспоминаний – труды сестер Евгении Казимировны и Аделаиды Казимировны Герцук, в которых они описывают свои воспоминания о крупнейших представителях творческой среды Серебряного века, знаменитых деятелей русского культурного и религиозного ренессанса: Вяч. Иванова, Н. Бердяева, С. Булгакова, Л. Шестова, М. Волошина, о П. Флоренского и других. Сестры Герцук, принадлежавшие к творческой интеллектуальной элите того времени, были лично знакомы с многими из них, постоянно вращались в этой культурно-философской среде, поэтому их воспоминания представляются ярким и непосредственным оттиском и портретом той эпохи и ее самых выдающихся представителей.

Е.К. Герцук (1875-1944) сама внесла определенный вклад в культуру русского ренессанса начала XX века – ей принадлежат переводы на русский язык крупнейших произведений мировой литературы: Фр. Ницше, С. Лагерлёф, Э. Карпентера, В. Джеймса, А. Мюссе, Ж. Гюисманса. В 1935 г. Е.К. Герцук начала писать свои воспоминания, которые позже вошли в одноименный мемуарный цикл, законченный примерно в 1941-1942 гг. Написанное тонким художественно-поэтическим и метафоричным языком, это

⁴² Козырев А.П. Частная жизнь «взыскующих» [Рец. на:] Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках // Новый мир. 1998. № 9. С. 216 - 217.

произведение являет собой яркое описание духовного пути, интеллектуальных, религиозных и духовных исканий культурной элиты того времени. Портреты ее представителей показаны непосредственно и экспрессивно, «с близкого расстояния», описаны также и сложные перипетии творческого и жизненного пути, с которыми они сталкивались, вся сложность и многообразие их напряженного духовного и творческого поиска, культурного и внутреннего развития. Е.К. Герцык связывала дружба со многими поэтами, философами, религиозными и литературными деятелями начала XX века. Н.А. Бердяев писал о ней: «Для меня имела значение дружба с Евгенией Казимировной Герцык, которую я считаю одной из самых замечательных женщин начала XX века, утонченно-культурной, проникнутой веяниями ренессансной эпохи. Ее связывала также дружба с Вяч. Ивановым... Мои долгие интимные беседы с Е.Г. вспоминаются как очень характерное явление той эпохи. Русский ренессанс, по существу романтический, отразился в одаренной женской душе»⁴³. Дружба с Вяч. Ивановым, поэтом и одним из самых ярких представителей русской школы символизма, действительно имела огромное значение для Е.К. Герцык. Одной из общих тем для них была античность – оба были горячо увлечены ею, как и итальянской тематикой в целом. Вячеслав Иванов, долгие годы проживший в Италии, многое дал Е.К. Герцык в плане художественного раскрытия и трактовки итальянской культуры и искусства. Она пишет об особенностях его поэзии, в которой, как известно, В.И. Иванов часто применял античную метрику, в том числе гекзаметр: «...В его стихах, где ему случается говорить о природном, о растительном мире, мы не встретим ни одного условного образа – каждый – заметка памяти, свидетель пристального взглядывания... Гекзаметр этот точен как параграф описательной ботаники»⁴⁴. Тонко и глубоко описывает Е.К. Герцык духовные и творческие устремления Вяч. Иванова в разные периоды

⁴³Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. С. 154.

⁴⁴ Герцык Е.К. Воспоминания: Н. Бердяев; Л. Шестов; С. Булгаков; В. Иванов; М. Волошин; А. Герцык. Париж: YMCA-Press, 1973. С. 54.

его философской и поэтической деятельности, из которых одним из самых сильных было его увлечение античной и ренессансной культурой.

Труды А.К. Дживелегова, яркого представителя отечественной исторической и искусствоведческой школы XX в., также посвящены описанию и изучению культуры Возрождения и поражают глубиной исследования в сочетании со строгим историческим подходом и исторической основательностью. В начале XX века он публикует книги «Средневековые города в Западной Европе» (1902 г.), «Начало Итальянского Возрождения» (1908 г.), позже выходят «Очерки Итальянского Возрождения» (1929 г.), и художественные биографии деятелей Возрождения в рамках серии «Жизнь замечательных людей»: «Данте Алигьери» (1933 г.), «Леонардо да Винчи» (1935 г.), «Микеланджело» (1938 г.). Нужно отметить, что в своих исследованиях Дживелегов применяет культурно-социологический подход: помимо собственно произведений искусства и деятелей культуры Возрождения, исследователя интересует социология культуры того времени — как различные аспекты данного исторического периода, экономические, политические и религиозные факторы влияли на социальную жизнь и структуру общества. Данный подход к описанию и исследованию был достаточно новаторским для начала XX века: эта традиция получила потом свое продолжение в развитии социологии культуры и возникновении культурологии как отдельной области гуманитарного знания. Причем данный подход у Дживелегова сочетается со строгой исторической основательностью, исследователь оперирует обширной фактологической базой. При этом автор пишет об истории культуры эмоционально и ярко, использует различные художественные образы, его невозможно обвинить в энциклопедизме и сухом изложении фактов — помимо глубины и исторической основательности для него важна красочность и яркость изложения. В данном гармоничном сочетании различных методов исследования А.К. Дживелегов был настоящим новатором: он смог объединить в своих работах несколько исследовательских

и методологических традиций, от классического исторического рассмотрения до социологии и психологии культуры.

Работы А.К. Дживелегова «Начало итальянского Возрождения» (1908 г.) и «Очерки итальянского Возрождения» (1929 г.) были впоследствии объединены в книгу «Творцы Итальянского Возрождения» (Москва, 1998 г.); рассмотрим некоторые особенности трактовки и анализа автором Возрождения как исторического и культурного периода. Свое исследование он предваряет рассмотрением проблематики определения Возрождения. Дживелегов не принимает определение Возрождения как «эпохи», ограниченной определенным периодом, поскольку здесь очень трудно указать определенные хронологические границы: «Возрождение – одно из тех культурных течений, где крайне трудно собрать воедино все особенности и еще труднее указать моменты, где они появляются и где исчезают»⁴⁵. Он также не определяет Возрождение как «возрождение античности» или «классической древности» в строгом смысле слова, уверенно считая и обосновывая, что Италия и Европа никогда не «забывали» античность, а раз память была жива, то она не могла и «возродиться»: «Воспоминания о древности, литературные мотивы, заимствованные из греческих и римских классиков, язык – все это слишком сильно напоминало о древнем мире, чтобы воспоминание о нем могло умереть и чтобы древности потом пришлось «возродиться»⁴⁶. Возрождение он определяет, прежде всего, как культурное течение, культурный процесс, происходящий не только в искусстве, но и в обществе, в межличностных отношениях, на который влияют экономические, социальные и политические факторы⁴⁷. Автор отстаивает представление о единстве исторического процесса, о тесной связи и взаимодействии между различными сторонами общественной жизни – идейными и материальными, что очень релевантно новым, установившимся с начала XX века воззрениям и

⁴⁵ Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения. М.: Республика, 1998. С. 8.

⁴⁶ Там же. С. 7.

⁴⁷ Там же. С. 8.

стандартам развития исторической науки, одним из которых становится интегрированный комплексный подход к историческому исследованию.

Историческим смыслом Возрождения А.К. Дживелегов называет «убийство средневекового мирозерцания», а главным его результатом – освобождение человеческой личности. Индивидуализм Возрождения он характеризует как протест против порабощения личности. Тем не менее, как и многие другие отечественные мыслители, он считает, что истоки и корни Возрождения нужно искать именно в Средневековье, а именно, начиная с XI – XII в. С точки зрения исторического исследовательского подхода, он подробно анализирует причины перехода от общества Средневековья к обществу и социальной системе Возрождения. Среди них — распад натурального хозяйства, развитие торговых отношений, рост городов и развитие городского стиля жизни, разделение земледелия и промышленности, развитие ремесленного производства, появление банковско-кредитной системы и возрождение римского права как основы юридических и правовых отношений в Европе. И дает однозначную характеристику результата этого процесса: «Общество одержало победу над церковью»⁴⁸. Это дало первоначальный толчок к становлению индивидуализма и подготовило почву для гуманистической антропоцентристской философии Возрождения.

Дживелегов характеризует Возрождение как «культурный переворот, стоящий в тесной связи с переворотом хозяйственным, выражающийся в росте индивидуализма и мирской точки зрения, в упадке церковной идеи и в усилении интереса к древности»⁴⁹. Приняв во внимание общественный строй Европы в XIII-XIV веках, автор показывает, что Возрождение закономерно случилось именно в Италии, связывая это с двумя причинами: в Италии не было такого блестящего расцвета различных сторон средневековой культуры, как в Северной Европе, поэтому Италия раньше создала условия для ее разложения; и нигде, кроме Италии, не сохранилась в таком объеме память об

⁴⁸ Там же. С. 16.

⁴⁹ Там же. С. 19.

античной культуре. Генезис Возрождения, проведенный А.К. Дживелеговым, являет собой пример культурно-социологического подхода к изучению причин и истоков Ренессанса, в дальнейшем он широко использует его для описания и анализа социальных, общественных и культурных характеристик Возрождения.

Тема Ренессанса также затрагивается в работах П.П. Перцова (1868-1947), поэта и публициста, искусствоведа и литературного критика. Один из инициаторов символистского движения в русской литературе, близкий друг Д. Мережковского и В. Розанова, соратник В. Брюсова, Ф. Сологуба и Вяч. Иванова, он вошел в историю русской культуры как видный деятель Серебряного века. В 1905 году в Санкт-Петербурге была опубликована книга П.П. Перцова «Венеция». Книга представляет из себя увлекательный путеводитель по «художественной» Венеции, подробное описание шедевров венецианской школы живописи высокого и позднего Возрождения (творчества Тициана, Тинторетто, Джорджоне, Беллини, Карпаччио и др.). Книга отличается обилием живых впечатлений, обусловленных глубоким художественным вкусом автора и его отличным знанием творчества художников Возрождения. Автор рассказывает о Тициане, Тинторетто и других творцах Ренессанса так, словно был с ними хорошо знаком. В своей книге П. Перцов описывает прогулки по настоящей Венеции, уделяя особое внимание тем частям города и памятникам культуры, которые составляют ее «гений места». По замечанию автора, Венеция для каждого является, в определенной мере, платоновской «врожденной идеей» (многие, даже не бывшие в самом городе, имеют о нем некое абстрактное представление). И.Ф. Анненский отзывался о книге как о ценном историческом очерке о венецианском искусстве, представленном в изящной и непритязательной форме. Книга П.П. Перцова является одним из первых и лучших отечественных образцов искусствоведческого анализа культуры эпохи Возрождения. Сам автор называл ее своей любимой книгой; она характерна

эмоциональным и живым описанием произведений ренессансного искусства, городских пейзажей и нравов времен великой республики.

Возникновение русской переводческой школы поэтов и прозаиков (И. Анненский, Ю. Верховский, Д. Мережковский, В. Брюсов, М. Кузмин, Вяч. Иванов, П. Муратов) и переводы итальянской и французской ренессансной поэзии внесли существенный вклад в развитие исследований культуры западноевропейского Ренессанса. Появляется так называемый «ренессансный текст» как некий неофициальный художественный стиль, проявивший себя как в русской прозе, так и в поэзии русских символистов. Ренессансные образы и мифология переходят в новую плоскость, сложившуюся в культуре Серебряного века – в художественной литературе, поэзии, изобразительном искусстве. Частое обращение к художественным образам Ренессанса (мужские образы — Данте, Гамлет, Дон Кихот, женские – Беатриче, Лаура, Офелия), интерес к историческим и религиозным деятелям (Макиавелли, Медичи, Савонарола, Иоахим Флорский, Франциск Ассизский), к художникам и творцам Возрождения (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Боттичелли, Феллини, Данте, Петрарка, Бокаччо и др.), а также к городам и архитектурным памятникам (Флоренция, Венеция, Рим и др.) пронизывают как художественные прозаические произведения, так и поэзию русских символистов и акмеистов (А. Ахматова, А. Блок, Вяч. Иванов, О. Мандельштам, К. Бальмонт, М. Цветаева). Так, образы Беатриче и Лауры чувствуются в отголосках блоковской «прекрасной дамы», образ Данте – в образах «вечного изгнанника» (Бальмонт), в литературе и поэзии появляется образ «современного Гамлета».

Стоит отдельно отметить, что русские писатели, мыслители и философы часто обращались к теме восприятия и рефлексии западной (в т.ч. ренессансной) культуры в национальной культуре, используя при этом яркие и метафоричные художественные образы. Рефлексия ренессансной культуры в России, происходящая в разные исторические периоды, в частности, в петровскую эпоху, становится одной из тем изучения и исследования, и далеко

не всегда приход западной культуры характеризуется как положительный и безболезненный для отечественной культуры процесс. Яркий пример художественной трактовки восприятия русской культурой западных образцов приведен в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист». В 3-й ее части «Петр и Алексей» описан приход ренессансной эстетики в Россию, который происходит в эпоху Петра I. Проводится явное противопоставление русского православного религиозного мировосприятия и европейского светского эстетического мировосприятия, которое, хоть и с запозданием, принес с собой в Россию европейский Ренессанс. Петр I предстает как символ новой эпохи и апологет учреждения новой европейской и ренессансной философии в России, показан благоговейный страх Алексея перед великой личностью Петра. Но, в то же время, автор акцентирует внимание читателя на мучительных сомнениях Алексея относительно нового эстетического и духовного течения, которое характеризуется отказом от исконных русских православных традиций, открытием античных языческих обрядов, поклонением античным божествам. Сомнения терзают не только самого Алексея, но и многих других вельмож при дворе Петра (например, Михаила Абрамова). И наконец, автор показывает бурный народный протест против забвения патриархальных христианских православных ценностей и догматов и замены их на новую религиозно-эстетическую философию (Ларион Докукин). Характерно, что самым явным образом этот протест, не боящийся ни казней, ни репрессий, выражен именно в народе, который, как можно проследить по мысли автора и по самому построению художественного образа героя, в той или иной степени воплощает собой православную патриархальную Русь. Автор тем самым показывает, что русская культура так и не смогла до конца принять ренессансную европейскую эстетику, оставаясь верной своим художественным, эстетическим и религиозным традициям.

Еще одна тема, присущая русскому восприятию и трактовке Ренессанса – преемственность Средневековья и Возрождения. Известно, что русские мыслители Серебряного века часто обращались к теме Средневековья и

Возрождения, сопоставляя и анализируя обе эпохи. Средневековье в их трактовке предстает как эпоха религиозной сакральной духовности, эпоха христианского духа, что прямо противопоставляется ими секуляризации и рационализации действительности в эпоху Ренессанса. Подчиненность человека высшей духовности, его «наполненность» религиозным сознанием противопоставляется антропоцентристскому пафосу Ренессанса. Обратимся снова к Д.С. Мережковскому: во второй части трилогии «Христос и Антихрист» — «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» он раскрывает тему контраста религиозно-духовного мироощущения средневекового человека и гуманистически-естествоиспытательского пафоса Возрождения. Здесь явно противопоставлено мировосприятие человека Средневековья, всецело подчиняющегося духовному закону, которым для него является религия, человеку Возрождения с его исследовательским, независимым, секуляризованным взглядом на мир. Показан средневековый религиозный экстаз (проповеди Савонаролы), суеверные страхи перед новым открытием античности (Венера Праксителя), и в качестве контраста – беспристрастный, спокойный и уверенный в безграничности познания и человеческих возможностях натурфилософский взгляд на мир человека Возрождения (Леонардо да Винчи).

Как можно видеть, в культурном контексте начала XX века в направлении изучения и трактовки Ренессанса и итальянской культуры в России прослеживается несколько разных исследовательских традиций и интересных тематических направлений. Исследователи, писатели и искусствоведы не ограничиваются сугубо изучением и популяризацией Возрождения в России, а стараются его по-своему понять, отразить и сопоставить с русской культурой, миропониманием. Взгляд русских философов и исследователей на Возрождение неоднозначен: некоторые мыслители, сделав глубокий анализ всех особенностей развития искусства, философской мысли и мировоззрения в этот период, приходили к выводу об амбивалентности многих феноменов и открытий Ренессанса, его внутренней

противоречивости. Поэтому в исследованиях Возрождения русскими мыслителями часто возникает тема противоречий; в частности, с этой точки зрения представляются интересными две работы: А.Н. Веселовский «Противоречия итальянского Возрождения» и П.М. Бицилли ««Место Ренессанса в истории культуры»».

Академик А.Н. Веселовский (1838-1906), один из видных представителей русской исторической и литературоведческой мысли XIX века, еще в 1888 г. опубликовал на эту тему отдельную статью «Противоречия итальянского Возрождения» (Москва, «Журнал Министерства Народного Просвещения», 1888 г.). Эта работа несет в себе несколько оригинальных и нестандартных оценок как самого Возрождения, так и тех особенностей мировоззрения и аспектов социальной жизни, которые «открыл» для себя Ренессанс, причем эти оценки в русской исследовательской традиции сложились уже в конце XIX века, когда писалась статья. Одной из тем научной деятельности А.Н. Веселовского была итальянская литература, ей посвящены такие работы как «Данте и символическая поэзия католичества» (1886 г.), «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*» (1905 г.), ученый интересовался литературой эпохи Возрождения в разных странах Европы. В статье «Противоречия итальянского Возрождения» исследователь не ограничивается рассмотрением культурных феноменов и произведений искусства: его сфера интересов в данном случае гораздо шире, он ставит цель рассмотреть разные аспекты общественной и социальной сферы, проанализировать особенности эпохи с разных сторон. Такой глубокий, многогранный анализ, разнонаправленный исследовательский подход и детальное рассмотрение культурно-социальных установок в дальнейшем становится одной из традиций трактовки Ренессанса в русской исследовательской мысли, и А.Н. Веселовского можно с уверенностью считать одним из ее основоположников. В работе Веселовского дан развернутый анализ ренессансной действительности во многих ее аспектах: религиозном, социальном, экономическом, моральном, семейном, бытовом,

личностном и эстетическом. Автор проводит свое исследование, не ограничиваясь рассмотрением только эпохи Ренессанса, – он часто проводит параллели и сравнительные апелляции к другим историческим периодам (Античность, Средневековье). Как результат такого исторического сравнения, исследователем выделен ряд серьезных внутренних противоречий в разных аспектах рассмотрения эпохи: в частности, он подчеркивает постепенный отрыв Возрождения от христианства, приводящий к внутреннему духовному противоречию в человеке Ренессанса вследствие столкновения средневекового христианского миропонимания и ренессансного возврата к языческой античности; ослабление института семьи под влиянием ренессансного индивидуализма, проблему рабства и др. Известно, что с некоторыми из них он так и не смог окончательно «примириться», что в конечном итоге привело его к разочарованию в Ренессансе.

Тема противоречий также присутствует в книге русского историка-медиевиста, литературоведа и философа П.М. Бицилли «Место Ренессанса в истории культуры», писавшейся и изданной на полвека позже статьи Веселовского, в 1933 г. Его труды, посвященные Средневековью, в частности книга «Элементы средневековой культуры», опубликованная в Одессе в 1919 г., отличаются особым, новаторским для начала XX века подходом: при рассмотрении конкретной эпохи он вносит личностное, «человеческое» измерение в историю, пытается проанализировать эпоху с точки зрения ее конкретных представителей, акцентирует внимание на сознании человека, его социальном поведении, представлении о самом себе и окружающем мире. Для Бицилли всегда важно показать, как та или иная эпоха (Средневековье, Возрождение) предстает в глазах современников, как она понимается самими людьми, которые для П.М. Бицилли являются неотъемлемыми участниками исторического процесса. Именно поэтому он часто критикует «классический» взгляд на историю как на последовательную смену эпох, отвлеченный от личностного характера происходящих исторических событий.

Тема Ренессанса является одной из центральных тем исследований П.М. Бицилли. Уже в книге «Элементы Средневековой культуры» он уделяет много внимания проблематике Проторенессанса и Ренессанса, рассматривая Данте как одного из величайших гениев эпохи. Основная работа П.М. Бицилли по Возрождению – «Место Ренессанса в истории культуры», впервые вышла небольшим тиражом в «Ежегоднике» Софийского университета в 1933 году. В ней он ставит цель целостного описания эпохи Возрождения как исторического и культурного периода, его системообразующих особенностей, «характера» эпохи. При этом особое внимание он уделяет сравнительному анализу различных культурных аспектов эпохи Возрождения по отношению к Средневековью, с целью выявить специфику эпохи Ренессанса, в том числе с точки зрения ее современников: как мы уже отмечали, исследователя особенно интересует миропонимание и менталитет личности, человека эпохи. По словам автора, в своей книге он исследует культуру с точки зрения «исторической динамики», пытаясь проследить, как выразился «дух» и «интуиция жизни» Ренессанса в творчестве его крупнейших мыслителей и художников. Помимо прочих важных тем, П.М. Бицилли поднимает тему «современной истории», говоря, что во всякой истории (рассказе о прошлом) есть связь с настоящим, и что очень часто историки склонны искать в прошлом то, что роднит его с современностью, что позволяет предугадать в нем настоящее; точно так же, по его мнению, поступал и Я. Буркхардт, описывая Ренессанс. В его книге «Культура Возрождения в Италии» (1860) проводится очень подробное рассмотрение всех особенностей итальянского Возрождения, историографический анализ всех его исторических и культурных предпосылок, характеристика внутреннего экономического и внешнего политического состояния итальянских государств в эпоху Ренессанса, дается подробное рассмотрение творчества основных деятелей Возрождения, таких как Данте, Петрарка, Бокаччо, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль Санти и других. При этом рассматриваются и общие особенности, характеризующие эпоху Возрождения: примат совершенства

личности, индивидуализм, возрождение античности, гуманизм, развитие естественных наук, открытие мира и человека, демократизация общественной жизни и т.д. Взгляд Я. Буркхардта на Возрождение можно назвать классическим и определяющим основную традицию трактовки феномена Возрождения в Европе в XIX в.: он рассматривает и характеризует его различные аспекты, при этом по возможности избегая амбивалентных и критических оценок и давая подробное описание культуры и искусства Возрождения в целом; эпоха Возрождения предстает отдельным и уникальным феноменом, проводится явное противопоставление со Средневековьем, которое характеризуется как малозначимый и стагнационный период в истории культуры. Бицилли усматривает в таком исследовательском подходе некую идеализацию эпохи, которую он отмечает как «ошибку» Буркхардта: «Для автора самой гениальной книги о Ренессансе, Буркхардта, Ренессанс был тем, чем для людей самого Ренессанса была античность — временем, погружаясь в «гений» которого, автор отдыхал душой от своего собственного времени. Ошибка Буркхардта была, однако, не в том, что он идеализировал Ренессанс, усматривая в нем одни лишь светлые стороны, умалчивая о темных, а в том, что в Ренессансе он искал те черты, которые отвечали его собственному идеалу человека и культуры, и не интересовался теми, которые этому идеалу не соответствовали»⁵⁰. Мы видим здесь критику «классической» трактовки Ренессанса, характерной для XIX в., и новые аспекты интерпретации, которые появляются в работах многих исследователей в XX в.: П.М. Бицилли в своем исследовании проводит глубокий всесторонний анализ многих ренессансных явлений, некоторые из которых он оценивает вполне классически, а некоторые — весьма неоднозначно и нестандартно. В частности, он выделяет глубокое внутреннее противоречие, возникающее в эпоху Ренессанса, акцентируя внимание на том, что попытка возродить античный Рим приводит к «раздвоению» между культурами — умершей античной и современной христианской; критикует

⁵⁰ Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Мифрил, 1996. С. 5.

однозначный классический взгляд на Ренессанс с его противопоставлением Средневековью как «сияние дня ночному мраку»⁵¹, который долгое время превалировал в науке.

Таким образом, при рассмотрении трактовки Возрождения разными представителями отечественной культурологической, исторической и искусствоведческой мысли начала XX в., мы видим большое разнообразие различных исследовательских традиций и методов исследования; это показывает, насколько глубок был интерес к Ренессансу как историческому и культурному явлению в русской гуманитарной мысли начала XX века и насколько подробно этот период европейской культуры был изучен отечественной философской, исторической и искусствоведческой наукой. Можно с уверенностью утверждать, что в рассматриваемый период изучение Ренессанса было действительно одним из главных направлений в гуманитарной науке и философии, для многих исследователей Ренессанс стал основной темой в научных изысканиях и творчестве. Поэтому, на наш взгляд, вполне закономерно, что в результате восприятия, рецепции и интерпретации западноевропейского Ренессанса в русской философской мысли возникает, развивается и достигает максимальной актуальности идея «славянского ренессанса» или «третьего возрождения»; хотелось бы очертить здесь круг философов и мыслителей, которые разделяют эту идею и концептуализируют ее в своем философском наследии.

1.2. Концепция «третьего ренессанса» в русской философии начала XX в.

Ф.Ф. Зелинский, который посвятил большую часть своей жизни изучению античного наследия, видел идею славянского возрождения в синтезе христианства и античной культуры. Один из крупных отечественных филологов, исследователей античности и переводчиков античной литературы, переводивший Софокла и Цицерона, в совершенстве владевший греческим и

⁵¹ Там же. С. 4.

латинским языком, он был одним из апологетов классического образования и обязательного изучения античного литературного и культурного наследия. Идея ренессанса неразрывно связана у него с возрождением классической античности; в своем цикле сочинений по античной истории и культуре «Возрожденцы» он пишет: «Возрожденцы – это те, которые так или иначе возродили античность в себе, своей жизни, своем творчестве»⁵². Зелинский делает акцент не на русском, а на славянском возрождении, объединенном на общей культурной почве и судьбе славянских народов; его статья «Соль земли» заканчивается красноречивым восклицанием: «...Третье слово желанной свободы – слово славянского возрождения»⁵³. Он концептуализирует славянское возрождение как третье после итальянского Ренессанса и германского возрождения XVIII в., упоминая об этом в своих воспоминаниях о совместной работе с И. Анненским: «Не раз беседовали мы с покойным (И.Ф. Анненским – прим. Ю. Гришатовой) на эту тему, не раз рисовали себе картину грядущего «славянского возрождения», как третьего в ряду великих ренессансов после романского – XIV-го и германского – XVIII-го веков. Когда оно наступит?... А впрочем – исход не в нашей власти. В нашей власти только одно – работать и работать. И. Ф. работал, сколько мог. И мы уверены: когда ожидаемое возрождение наступит – имя И. Ф., как одного из его предтеч, озарится новым блеском... А его "Еврипид" займет почётное место в литературе "нового возрождения", как книга-дело, как книга-знамя».⁵⁴

Таким образом, Зелинский выделяет два великих мировых возрождения – «романское» в XVI в. и германское в XVIII в.; настала очередь славянского возрождения, которое должно осуществиться путем синтеза античности и христианского национального духа: «Ближайший зенит европейской

⁵² Зелинский Ф.Ф. Возрожденцы. Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. С. 6.

⁵³ Зелинский Ф.Ф. Соль земли. // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. Том 2. Санкт-Петербург, типография М.М. Стасюлевича, 1911. С. 412.

⁵⁴ Зелинский Ф.Ф. Памяти И.Ф. Анненского. // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. Том 2. Санкт-Петербург, типография М.М. Стасюлевича, 1911. С. 377 - 378.

культуры будет находиться в знаке Славянского Возрождения»⁵⁵. По мысли Ф.Ф. Зелинского, если итальянское Возрождение было эстетическим и культурным усвоением античности, а германское – философским, то славянское возрождение должно быть религиозным. Чтобы реализовалось это третье мировое возрождение, «нужна... глубокая пахота с целью добычи нижнего слоя Античности»⁵⁶, и, соответственно, роль «поэта Возрождения» должна быть сопряжена с исследованием «добросовестным и терпеливым»⁵⁷. Н. Гамалова в своей статье, посвященной теме ренессанса в русской культуре, выделяет синтез античности и христианства как основную идею концепции славянского возрождения Ф.Ф. Зелинского⁵⁸.

Нужно отметить, что мыслитель смог вдохновить своими идеями также и молодое поколение: известно, что среди его студентов на кафедре классической филологии Санкт-Петербургского университета в 1910-х годах даже возник кружок, называвшийся «Союз Третьего возрождения». Членом союза был Н.М. Бахтин, старший брат М.М. Бахтина, который в дальнейшем часто вспоминал Ф.Ф. Зелинского как «вестника» грядущего третьего возрождения, суть которого – пламенное, напряженное погружение в эллинскую культуру и религию. Известно, что члены данного кружка в дальнейшем станут продолжателями идеи третьего Возрождения; некоторые из них, в частности, братья Бахтины, в дальнейшем образуют свои самостоятельные интеллектуальные объединения, в которых будет обсуждаться философское обоснование концепции славянского возрождения. Н.А. Червяков в статье «Идея третьего славянского возрождения и невеликая школа философии» говорит о том, что в рамках кружка, образованного Зелинским, возникали и развивались идеи грядущего возрождения, которое должно было стать выходом из образовавшегося в те годы духовного и

⁵⁵ Зелинский Ф.Ф. Поэт славянского возрождения Вячеслав Иванов. // В. И. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1. СПб.: РХГА, 2016. С. 536.

⁵⁶ Там же

⁵⁷ Там же

⁵⁸ Gamalova N. Etude Introductive // Renaissance dans la culture Russe: Modele & Utopie. Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lironde; Universite Jean Moulin Lyon 3, 2011. P. 37.

общественного кризиса, торжеством творчества и духовно-нравственного обновления как необходимых составляющих нового «ренессансного» бытия; возрождение античности должно было стать основой для новой культуры, которая не была бы повторением последней, но стала бы результатом гармоничного синтеза античных культурных основ с национальными основами русской православной культуры: «... В умах учеников Зелинского то время окрашивалось в краски подлинного эллинизма. Даже больше, необходимость нового эллинизма была неоспорима ввиду назревшего духовного кризиса. Третье возрождение должно было стать делом жизни для нового поколения интеллектуалов – тех, кто был рожден в 1890-е гг.»⁵⁹. Одной из главных идей последователей Зелинского была идея нового творческого бытия, неразрывно связанного с творческим актом; Н.А. Червяков упоминает об анализе этой проблемы М.И. Каганом и М.М. Бахтиным, которые рассматривают ее в альманахе «День искусства», вышедшем в 1919 г. в Невеле уже в рамках Невельской школы. М.И. Каган видит преодоление этой проблемы в понимании творчества и искусства через красоту и любовь — жизнь искусства представляется как «творческая жизнь любви»⁶⁰; похожие идеи высказывают Николай и Михаил Бахтины. Таким образом, ученики Ф.Ф. Зелинского и участники «Союза Третьего Возрождения» продолжили осмысление и развитие идеи славянского возрождения, предложив свою оригинальную трактовку и философское обоснование.

Ф.Ф. Зелинский мечтал о том, что скоро наступит время, когда славянские народы смогут внести свой вклад в европейскую культуру путем привнесения в нее синтеза национального духа, неразрывно связанного с христианской религией, и культуры классической античности; его идеи внесли очень яркий и значимый вклад в зарождающуюся концепцию русского

⁵⁹ Червяков Н.А. Идея третьего славянского возрождения и невелинская школа философии. Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2019. №4. С. 7.

⁶⁰ Там же. С. 13.

возрождения, и его смело можно назвать одним из главных зачинателей и апологетов этой идеи.

Иннокентий Анненский как поэт, настоящий знаток античной литературы и автор прекрасных переводов Еврипида и не только, как и Ф.Ф. Зелинский, поддерживал идею славянского возрождения через синтез античности и национальной культуры; идея славянского возрождения оказывается связана для поэта «с будущим, с желанием, с мечтой». По мысли Анненского, основой для образования европейской литературы служит античный миф. Именно он создает культуру, определяет формы творческой мысли, «миф – первооснова всей нашей поэзии»⁶¹. Надежда поэта связана с возвратом культуры и человеческого сознания к древним, идеальным формам искусства. Педагогический труд Анненского как преподавателя древних языков, работа над постановкой трагедии Еврипида «Рес», активная переводческая деятельность – все это подтверждает идеи мыслителя о «возврате» к античному искусству, его новому прочтению и перерождению. Как отмечают исследователи, Анненский посредством преподавания древнегреческого языка «стремился открыть неуничтожимую перспективу эллинской культуры, открытой для диалога с нынешней жизнью»⁶². В основе идеи Анненского о славянском возрождении лежит осмысление поэтом античности как истока мировой культуры.

В статье «Античная трагедия» Анненский отмечает, что современная ему литература идет по следам античности, что античная трагедия «живет до наших дней»⁶³ и интересна русскому зрителю начала XX века⁶⁴. У таких писателей, как И.Ф. Гете и Л.Н. Толстой, поэт замечает «бессознательно

⁶¹ Анненский И.Ф. Поэтическая концепция «Алькесты» Еврипида // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Типография книгоиздательского т-ва «Просвещение», 1906. С. 106.

⁶² Кихней Л.Г., Шелогурова Г.Н. Вступительная статья // Иннокентий Анненский глазами современников. К 300-летию Царского Села. СПб.: Росток, 2011. С. 16.

⁶³ Анненский И.Ф. Античная трагедия // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Типография книгоиздательского т-ва «Просвещение», 1906. С. 20.

⁶⁴ Там же. С. 47.

живущие в нас остатки мифических верований»⁶⁵. В его критических статьях зачастую прочитывается надежда и убеждение в том, что в России и Европе наступает период «неоэллинизма» — мыслитель рассматривает это как новую литературную форму или самодостаточное культурное явление; Анненский проводит непрерывную линию культурного развития, которая начинается у самых истоков человеческого бытия и самосознания – в античном мифе. Идея славянского возрождения у Анненского связана с его осмыслением единого культурного процесса как постоянного взаимодействия и синтеза, он видит процесс развития культуры как непрерывное движение к возрождению; его собственная концепция культурного развития берет начало в античном мифе, и далее получает свое продолжение и кульминацию в настолько желанном для поэта соединении двух миров и культур: славянской и античной.

Как известно, после смерти Анненского Ф.Ф. Зелинский взял на себя подготовку к печати «Театра Еврипида», поскольку поэт не успел сделать это при жизни; в «Предисловии редактора» ко второму тому переводов Еврипида, Ф.Ф. Зелинский отмечает важность и значимость идеи славянского возрождения для обоих мыслителей, указывая это объединяющее их «дело» как одну из причин публикации: «Как ни любил я покойного, – я все-таки счел бы принесенную ему жертву чрезмерной, если бы я, принося ее, не служил заодно и дорогому для меня делу – делу, для которого мы жили оба, которое мы оба называли “Славянским Возрождением”»⁶⁶.

Еще одним апологетом идеи русского возрождения выступает Вяч. Иванов. Один из ярких представителей философской мысли Серебряного века, филолог-классик, поэт и знаток итальянской культуры, он внес свой несомненный вклад в становление и развитие концепции нового возрождения. Перед тем, как представить эту идею в трактовке Вяч. Иванова, имеет смысл

⁶⁵ Анненский И.Ф. Поэтическая концепция «Альkestы» Еврипида // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Типография книгоиздательского т-ва «Просвещение», 1906. С. 106.

⁶⁶ Зелинский Ф.Ф. Предисловие редактора // Театр Еврипида. Перевод со введениями и послесловиями И.Ф. Анненского. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1917. Т. 2. С. 13.

кратко рассмотреть тему рецепции культуры итальянского Ренессанса в его творческом наследии; при этом стоит отметить, что итальянская тема в его творчестве, несомненно, является одной из первых и самых главных.

Вяч. Иванов прожил в Италии в общей сложности 30 лет, причем Италия была в начале его творческого пути и духовного становления – впервые он надолго приехал в Рим в 26 лет, и там же он оказался позже, уже в расцвете своего творчества, прожив там с 1924 г. до 1949 г. В отношении к Италии у Вяч. Иванова всегда соединялись несколько аспектов – глубоко личный и творческий, культурный, духовный и религиозно-сакральный. Для его итальянской лирики характерна диалогичность – создается ощущение, что он ведет диалог с образами и героями, которых описывает: Мадонна или Флора на картинах Боттичелли, Сикстинская капелла, итальянские города – Равенна, Флоренция и вечный Рим, все они как будто оживают в его стихах, поэт ведет с ними диалог, и как будто бы сам является тайным гостем на Вечере в картине Леонардо, рассказывая об этом в одноименном стихотворении. Когда в конце 1902 г. вышла в печать первая книга поэзии Вяч. Иванова, часть ее составил цикл «Итальянские сонеты». Вяч. Иванов поставил целью возродить жанр сонета в стихотворной культуре, при этом соблюдая все правила этого жанра и обращаясь к идеально законченной и твердой сонетной форме – форме итальянской классики. Италия присутствовала в сонетах как в плане содержания – в темах и идеях итальянского Возрождения, так и в плане формы – в твердости и отточенной метрике стихов. При этом русский стих в этом жанре у Вяч. Иванова звучит очень поэтично, гармонично и богат метафорами, яркими и продуманными образами и символами, как это было характерно для поэзии символизма. Кому бы ни посвящен был стих – художникам кватроченто и их произведениям («Тайной Вечере» Леонардо, статуе «Давид» Микеланджело, фрескам в ватиканских станцах Рафаэля, картинам Боттичелли), или городам Италии, ее природе и самой Италии в целом – мы видим идеально подобранное, гармоничное сочетание содержания, где творения Возрождения рассматриваются через призму поэтического

восприятия, и формы, которая кажется чрезвычайно легкой, хотя полностью соответствует всем классическим требованиям и канонам. Все темы стиха разворачиваются в соответствии со строгими правилами сонетной композиции и движения сюжета. Таким образом, Вяч. Иванов возродил и заново открыл жанр сонета в русской литературной и поэтической культуре, при этом гармонично сочетая строгую каноническую итальянскую форму с особенностями русского языка и литературного стиля.

Многие современники называли Вяч. Иванова «Русским Данте», подчеркивая как внешнее сходство между Вяч. Ивановым и автором Комедии, так и внутреннее сходство – литературные критики видели в Вяч. Иванове «дантовский тип» творца, объединяющего в себе мыслителя и поэта, философа и художника, многогранную и сложную творческую личность. Как известно, «образ Данте» или «Дантов код» — тема, характерная для русского символизма. «Большой диалог» Вяч. Иванова с Данте осуществлялся как в поэтическом творчестве и в эстетическом дискурсе, так и в подсознании — это был внутренний глубоко сакральный диалог, в котором поэт актуализировал и осознавал свое духовное родство с великим флорентийцем. Одним из проектов Вяч. Иванова был параллельный перевод «Божественной комедии» в стихах и прозе. Он долгое время работал над этим переводом, который, к сожалению, остался неопубликованным, так же как и переводы некоторых поэтических сочинений Микеланджело. Вяч. Иванов сумел выстроить действительно полноценный и живой диалог двух культур – итальянской и русской, проведя художественный синтез самых ярких элементов в обеих культурах, и в результате явил литературной среде начала XX века новые поэтические творения, в которых обе эти культуры представляли в гармоничном сочетании, своеобразно дополняя и оттеняя друг друга. Его место в «большом диалоге» символистов с итальянской культурой настолько значительно, велико и своеобразно, что представляет собой отдельную тему для историко-литературного и культурологического анализа и осмысления.

Идею ренессанса применительно к России Вяч. Иванов развил в статье 1907 г. «О веселом ремесле и умном веселии». В этой работе Вяч. Иванов представляет свою парадигму развития европейской культуры как постоянного взаимодействия двух культурных миров: эллинства и варварства. Эллинство у Иванова предстает единым лоном культуры — культурным истоком, единым для всех времен и цивилизаций; варварство предстает как совокупность исторических и культурных формаций, каждая из которых может пройти через возрождение посредством обращения и воссоединения с эллинским истоком. При этом стоит отметить, что «варварство» предстает у Иванова не как нечто «отсталое» или неоригинальное, а наоборот — как живая и постоянно видоизменяющаяся культурная сила, культурный вектор, который рождает многих гениев мысли, слова и художественной формы (так, Шекспир, Байрон, Бетховен и Достоевский предстают в рассмотрении философа носителями и проводниками по преимуществу «варварского» типа культуры). Эллинство и варварство относятся друг к другу как «царство формы» и «царство содержания»: «...Как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис — фракийский бог Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный эллинами, но все же самую стихией своей — наш, варварский, наш славянский, бог»⁶⁷. История культуры в видении философа предстает как циклическая цепь возрождений: «И вечно повторяется старая сказка... Хаос ищет строя и лика, и скиф Анахарсис путешествует в Элладу за мудростью формы и меры. Опять и опять совершается «возрождение»⁶⁸. По мнению автора, Россия как раз в текущий момент, к началу XX века, подошла вплотную к возрождению в культуре, искусстве и философии: «Не то же ли мы видим в России? Классицизм, как тип школы и как норма эстетическая, не прививается у нас; но никогда, быть может, мы не прислушивались с такою жадностью к отголоскам эллинского

⁶⁷ Иванов В.И. О веселом ремесле и умном веселии // Собрание сочинений в 4х томах. Т.3. Брюссель: Foуer Oriental Chretien, 1974. С. 70.

⁶⁸ Там же. С. 70.

миропостижения и мировосприятия»⁶⁹. Вяч. Иванов также акцентирует тему народного дионисийского духа, живой народной стихии в привязке к русскому символизму: «Это было уже проникновением к душе народной, к древней исконной стихии вещего «сонного сознания», заглушенной шумом просветительских эпох. Дионис варварского возрождения вернул нам – миф»⁷⁰. Он видит новое возрождение как возрождение александрийской эпохи, видя в нем ту же синтетичность, всеохватность, «идейный синкретизм в религии и философии, эстетике и морали»⁷¹; эти же характеристики относятся к Серебряному веку и русскому символизму. Классическая античность служит здесь «сокровищницей» духовных и культурных даров, на которые необходимо ориентироваться и опираться, чтобы произвести обновление культурных идеалов и переоценку ценностей; именно в этом – призвание нового русского возрождения: «Эллада гуманистам варварского «возрождения» служит сокровищницей ценностей, необходимых для переоценки всех ценностей... Не пластику и меру эллинскую ищут они воскресить и ввести в современное сознание, но корибантизм азийских флейт и музыку трагических хоров»⁷². По мысли автора, пришло время для русского ренессанса, который станет ярким звеном в цепи, начало которой положило каролингское возрождение. Причем это возрождение возможно только через воссоединение искусства и культуры с «душой народа», которая воплощает в себе живые духовные силы, религиозную веру и древний миф: «Искусство идет навстречу народной душе. Из символа рождается миф. Символ — древнее достояние народа»⁷³. Эта идея выражена в статье очень ярко и сильно, как еще один манифест русского возрождения.

Ф.Ф. Зелинский в статье «Поэт славянского возрождения Вячеслав Иванов» упоминает, что, как и с И.Ф. Анненским, с В.И. Ивановым его

⁶⁹ Там же. С. 71.

⁷⁰ Там же. С. 75.

⁷¹ Там же. С. 73.

⁷² Там же. С. 74.

⁷³ Там же. С. 76.

«сблизил... общий идеал "славянского возрождения"; термин создал я, но в употребление его ввели мы оба, каждый соответственно широте своих дарований»⁷⁴. Идея славянского возрождения, так объединившая трех выдающихся поэтов, литераторов и филологов, неразрывно связана с осмыслением движения культуры в целом и различных ее модификаций, что так интересовало И.Ф. Анненского в его критических исследованиях. С.С. Хоружий совершенно обоснованно называет Ф.Ф. Зелинского, В.И. Иванова и И.Ф. Анненского родоначальниками идеи славянского возрождения⁷⁵. Интересно, что именно филологи-классики начинают говорить о славянском возрождении и о русско-европейском синтезе, принимая во внимание в том числе синтетичность культуры Серебряного века⁷⁶.

Идея славянского возрождения получает интересное выражение и трансформацию в работе еще одного до недавнего времени малоизвестного философа начала XX века — Алексея Константиновича Топоркова. Получив философское образование в Московском университете, далее философ обучался в Германии и после возвращения в Москву примкнул к философским кругам, которые получили название «неозападнических», поскольку держались ориентации на новую западную культуру, группируясь вокруг книгоиздательства «Мусагет», журналов «Логос» и «Труды и дни».

В 1915 году Топорков издал под псевдонимом А. Немов небольшую статью под названием «Идея славянского возрождения». Долгое время эта работа была неизвестной отечественному читателю, пока не вышла в свет в 1992 г. в журнале «Начала». В этой работе Топорков развивает собственный вариант концепции русского возрождения, показывая, что эта идея с самого ее зарождения выступала объединяющим началом, к которому русская культура подходила как в славянофильском, так и западническом своем русле. Стоит

⁷⁴ Зелинский Ф.Ф. Поэт славянского возрождения Вячеслав Иванов. // В. И. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1. СПб.: РХГА, 2016. С. 537.

⁷⁵ Хоружий С.С. Метаморфозы славянофильской идеи в XX веке // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб.: Алетейя, 2000. С. 125.

⁷⁶ Там же. С. 120.

отметить, что, развивая идею русского возрождения, Топорков был в то же время крупным специалистом по западной культуре: он писал о Гете, Италии, античности.

Работа была написана в начальные месяцы войны, поэтому в ней чувствуется глубина осознания автором происходящих событий как чего-то неизбежного, ощущение глобальной важности совершающегося, чувство великого рубежа и водораздела русской и мировой истории. Топорков здесь отражает общие настроения среди многих представителей русской философской мысли в начале XX века и особенно после начала Первой мировой войны – мысль о кризисе западной культуры и цивилизации, о «закате» Запада и его историко-культурной модели в целом: «Сама западно-европейская культура переживает значительный кризис. Идеология Запада обеднела и оскудела. На Западе совершается некое помрачение кумиров. Мы тщетно стали бы искать там каких-либо положительных идеалов»⁷⁷. Автор питает уверенность, что неизбежная после таких роковых перемен наступающая новая фаза развития будет полезна именно для России, принесет ей благо обновления и усиления ее роли в мире и в мировой культуре: «Славянские народы, игравшие дотоле пассивную и подчиненную роль, выступают теперь на авансцену истории»⁷⁸. Эту новую будущую реальность автор стремится рассмотреть, как философ и теоретик культуры: «...В настоящее время русская общественная мысль стоит перед новым историческим опытом, и поэтому нуждается в новых идеях и новых понятиях, могущих его осмыслить»⁷⁹. Поскольку новый исторический опыт требует и новой идеологии, А.К. Топорков старается концептуализировать первые составляющие элементы этой идеологии, определить ее основные понятия и очертания.

⁷⁷ Немов А. (Топорков А.К.). Идея славянского возрождения // Религиозно-философский журнал «Начала». 1992. № 4. С. 29.

⁷⁸ Там же. С. 26.

⁷⁹ Там же. С. 25.

В своей историософской модели для будущего развития российской культуры, философ ставит во главу угла понятие Возрождения. Для Топоркова это не формальное и теоретическое понятие, а историко-культурная и духовная категория, которая, в первую очередь, включает в себя обязательное соотнесение с какой-то из прежних культур, поскольку возрождение — это обновление и новое рождение прежде уже проявлявшихся фаз и периодов культурного развития, типов культурного строительства. Источником всех исторических и культурных начал и их воплощением для автора является классическая древность. Он выдвигает тезис о том, что создание новой культуры в России и славянском мире должно будет принять форму «славянского возрождения», и это возрождение должно органично войти в ряд историко-культурных образцов возрождения классической древности. Как и в работах Зелинского, русское возрождение воспринимается, в конечном итоге, как возрождение древней античной культуры. Как отмечает Н. Гамалова, понятие древности очень важно для Топоркова — для него это грозная живая сила, которая является ориентиром, активной нормой, хотя и неопределимой, и в результате постулирующей очищающую идею красоты⁸⁰. Любое возрождение, коллективное или индивидуальное, является актом свободного духа, стремящегося утвердить свою силу; поэтому оно всегда спонтанное, возвышенное и иррациональное (здесь можем зафиксировать сходство с трактовкой возрождения как акта свободного творческого духа у Бердяева). Однако любое возрождение должно быть (и было) каким-то образом связано с античностью, поскольку мир эллинов, обладающий неограниченным потенциалом, является «идеальным камертоном»⁸¹ и универсальным стандартом, который позволяет устранить противоречия, направить растущие силы, предотвратить их истощение или опасность стать разрушительными. Топорков предсказывает, что после победы над «германизмом» в войне 1914

⁸⁰ Gamalova N. Etude Introductive // Renaissance dans la culture Russe: Modele & Utopie. Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lironde; Universite Jean Moulin Lyon 3, 2011. P. 43.

⁸¹ Немов А. (Топорков А.К.). Идея славянского возрождения // Религиозно-философский журнал «Начала». 1992. № 4. С. 36.

года наступит возрождение славянских стран, управляемое и организованное эллинизмом как эстетической идеей, как правилом, которое не даст свободе стать преступной и вредящей: «Ныне союзный флот осаждает Босфор и Дарданеллы и, может быть, недалеко то время, когда над храмом св. Софии воссияет снова красота. В мистическом смысле храм св. Софии существует во веки веков, в вечности, но мы должны позаботиться, чтобы в наших собственных душах созидалась и множилась мудрость, чтобы мы сами стали мудрыми, чтобы мы видели и знали, чтобы зрячими, не слепыми встретили тот свет, который несет нам будущее»⁸².

Топорков представляет возрождение как «античность будущего»; эпоха возрождения находится в центре всей истории, представляет собой прорыв к колоссальному обновлению и развитию культуры в совокупности со стремлением вновь завоевать античные ценности. Но это совершенно не означает «повторного», неоригинального или нетворческого характера культуры: анализируя понятие возрождения в целом, автор показывает, как свойства повторения и воспроизведения сочетаются в нем с началами оригинального исторического и культурного развития; возрождение – это всегда новая, оригинальная и неповторимая культура, которая развивается под воздействием человеческого творчества, безграничного в своей свободе. Автор ставит главный вопрос: какой именно период классической древности Россия призвана возродить? Он рассматривает романское и германское возрождение как исторические примеры, делая вывод о том, что в эпоху итальянского Высокого Ренессанса античность понималась в ее латинском аспекте, под углом зрения римской традиции, что было естественно предопределено для Италии исторически и географически. Гуманизм Ренессанса берет свои основы в латинской культуре, Цицерон выступает типичным учителем Возрождения, его символом и сущностью. В Новое время возникает другое понятие античности: германская культура возрождает

⁸² Там же. С. 47 - 48.

идеалы классической Греции; в результате, германское возрождение становится по преимуществу греческим, как романское — латинским. Автор анализирует современное ему состояние русской культуры, из которого ему уже нетрудно предвосхитить русский вариант возрождения: по мнению Топоркова, при детальном анализе становится ясно, какая эпоха в древности может напоминать современную российскую культуру, отвечать ее основным характеристикам и мироощущению. В современности автор Топорков с необходимостью усматривает «общий кризис культуры, общий распад ее. Сущность этого растущего распада состоит в полном отсутствии каких-либо положительных идеалов»⁸³. Более того, кризис в общественном и культурном сознании приводит к тому, что утрачивается и сама возможность появления идеалов, поскольку отсутствует тот вид культурного самосознания, который их рождает: «Мы не только ничем не воодушевлены, у нас нет ничего, чем мы могли бы вдохновляться. Человечество лишилось всяких целей»⁸⁴. Все эти признаки и типологические черты приводят автора к одному выводу: ближайшим аналогом современности является в древнем мире Александрийская культура, или эпоха позднего эллинизма. В ней наблюдается та же «перегруженность всевозможными ценностями»⁸⁵, перенасыщенность, переизбыток материальный и духовный, на фоне которого неизбежно возникают явления кризиса, упадка и распада. При этом нужно отметить, что автор сближает александрийство не с современностью в целом, а прежде всего именно с современной русской культурой. При этом Топорков отмечает, что Русь и Александрию также «роднит» их географическое положение между Востоком и Западом, из которого следует собирательный, синкретический и «всеединый» характер обеих культур.

Как отмечает Н. Гамалова, Топорков в своей работе перемещает акценты исторической и культурной цепи, описанной Зелинским: романские,

⁸³ Там же. С. 37 - 38.

⁸⁴ Там же. С. 38.

⁸⁵ Там же. С. 41.

германские и славянские страны не оживляют, каждая в свою очередь, традиции греко-римской античной культуры, но воспроизводят свою собственную древнюю модель⁸⁶. Итальянское Возрождение — это Рим, Германия возрождает классическую Грецию, а славянское Возрождение предстает как новая Александрия, которая должна воскресить период эллинизма. Для автора очевидно сходство между Александрией и Россией начала XX века: в обоих случаях античность является универсальным и безусловным культурным стандартом, в обоих случаях культура эпохи находится под влиянием классицизма, и в обоих случаях Восток не остается в стороне, привнося свои аутентичные духовные ценности, что приводит нас к бердяевской формуле России как «Востоко-Запада». Таким образом, Топорков подробно аргументирует тезис о близости современной русской культуры александрийству, делая вывод о ее синкретическом характере, присущем обоим культурам.

Философ проводит перекрестный анализ российского прошлого (войны, изменение российского сознания в XVII веке, ожесточенная оппозиция между старым и новым, реформы Петра I и др.), делая вывод о том, что возрождение должно привнести новый смысл в российскую культурную и национальную историю: «Только Возрождение закрепит за нами приобретения нашего оружия и дает новый смысл нашему существованию. Размышления над возможностью идеалов будущего в настоящее время — неотложная задача»⁸⁷. Философ рассматривает участие России в Первой мировой войне как подлинный конфликт между германизмом и славянством, который должен закончиться победой славянского мира и наступлением русского возрождения; в отличие от Зелинского, помимо культурно-философского аспекта он выделяет в этом вопросе также и политический аспект. Статья пронизана ожиданием нового славянского возрождения: оно постулируется,

⁸⁶ Gamalova N. Etude Introductive // Renaissance dans la culture Russe: Modele & Utopie. Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lironde; Universite Jean Moulin Lyon 3, 2011. P. 42.

⁸⁷ Немов А. (Топорков А.К.). Идея славянского возрождения // Религиозно-философский журнал «Начала». 1992. № 4. С. 36.

провозглашается и ожидается — это будущее, которое готовится сегодня. Стоит отметить, что если Зелинский никогда не использовал термин «русское возрождение», предпочитая более широкое и универсальное понятие славянского возрождения, Топорков-Немов использует оба этих термина в совокупности, как-бы присоединяя их друг к другу — славянский и русский мир у него неразрывно связаны: «...Россия и Славянский мир призваны разумом Истории к новому культурному творчеству, к созданию новой культуры»⁸⁸.

Стоит отметить, что аналогия с поздним периодом и закатом античности совсем не предстает для автора чем-то пессимистичным, эта модель вовсе не является «отрицательным сценарием», поскольку именно в Александрийском периоде, по мысли автора, ярко выражена победа греческого духа, творческое усвоение новых культурных и религиозных основ. Проникновение религии в греческую культуру привнесло в нее новый духовный опыт и привело к новой фазе развития; таким образом, историческим результатом александрийства стал «новый синтез, в результате которого было принятие, усвоение и распространение христианства. Сравнительно с этим творческим подъемом бледнеют и малы кажутся и дорический храм, и афинский акрополь, и аттическая трагедия, и даже Гомер»⁸⁹. Поэтому «упадочная Александрийская культура может стать для нас не только историческим примером, но радостной надеждой для нашего будущего»⁹⁰.

Рассмотренная нами небольшая статья А.К. Топоркова привносит в идею русского возрождения очень яркий, синергетический смысл, гармонично объединяя сразу несколько ее аспектов – его концепция синкретична, текст статьи достаточно эклектичен и содержит в себе целую совокупность философских и историософских идей, выдвигавшихся в разное время крупными философами – его современниками:

⁸⁸ Там же. С. 36.

⁸⁹ Там же. С. 42.

⁹⁰ Там же. С. 45.

- его идеи близки концепции Зелинского об историко-культурной цепи возрождений, в которой Россия рано или поздно неизбежно должна занять свое место, и начало XX века представляется как наиболее подходящий период для развития новых возрожденческих сил, идей и культурных процессов;
- прослеживается тематика «александрийского» аспекта нового возрождения, как и в работах Вячеслава Иванова;
- в выдвигаемой автором идее о том, что современная культура по сути своей синкретическая, «александрийская», и в настоящее время она находится в ожидании новой фазы развития, пробуждения и обновления, прослеживается близость общим взглядам и философским настроениям, имевшим место в обществе начала XX века.

Таким образом, в рассматриваемый период явно прочитывается ожидание наступления новой эпохи истории; Первая мировая война и анализ современного им состояния отечественной и западной культуры неизбежно приводит многих русских мыслителей к идее исчерпанности и духовного упадка Запада и вместе с тем – к концепции грядущего культурного расцвета, будущего духовного и политического лидерства России, к концепции нового русского возрождения. Само начало XX века, Серебряный век русской культуры, воплощает в себе многие признаки и процессы русского возрождения, описанного Топорковым – ведь особым отличием именно этого периода была синкретичность, синтез духовных традиций Востока и Запада, необычайный расцвет философской, культурной и религиозной мысли в самых разнообразных ее направлениях. Николай Бердяев подчеркивал и анализировал происходящие в начале века процессы как определенно возрожденческие: «Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и

мистической чувствительности»⁹¹. Наблюдается настоящий расцвет русской философии, и Бердяев не случайно говорит об обострении религиозной чувствительности – в этот период русская религиозная философия действительно наполняется новыми идеями, появляются новые течения и концепции, которые русские философы не только теоретизируют и постулируют, но и пропускают через свой личный религиозно-духовный опыт и духовные практики; роль индивидуального, имманентного, личного опыта и чувств очень велика, если мы говорим о русской религиозной философии Серебряного века. А.П. Козырев в одной из своих статей рекомендует читать и воспринимать русскую философию «как «страстное письмо», повествующее о духовном опыте ее творцов, подчас далеко не бесспорном с точки зрения церковной ортодоксии, но, тем не менее, имеющем непреходящую ценность»⁹². Наполненная бесценным личным опытом и искренним чувством, она требует аналогичного понимания и восприятия. С.С. Хоружий в своих исследованиях неоднократно говорит о возрождении как о «ключевом понятии Серебряного века»⁹³, о «замысле Серебряного века о себе самом»⁹⁴. Н. Гамалова в своей статье, посвященной ренессансу в русской культуре, подробно рассматривая и анализируя характеристики Серебряного века как культурного периода, отмечает, что понятие ренессанса здесь имеет не только метафорическое, но и культурно-историческое значение: этот период действительно отмечен «печатью таланта и успеха»⁹⁵, обострением религиозной и художественной чувствительности. Именно поэтому, на наш взгляд, складывается понимание и характеристика этого периода как русского религиозного ренессанса, который явил культурному миру новые

⁹¹Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Том 1. Москва: Искусство, 1994. С. 393.

⁹²Козырев А.П. Русская философия в поисках антропологии единосущия // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004-2009. М.: Русский путь, 2011. С. 14.

⁹³ Хоружий С.С. Метаморфозы славянофильской идеи в XX веке // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб. : Алетей, 2000. С. 119.

⁹⁴ Там же. С. 125.

⁹⁵ Gamalova N. Etude Introductive // Renaissance dans la culture Russe: Modele & Utopie. Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lirondele; Universite Jean Moulin Lyon 3, 2011. P. 34.

философские, культурные и духовные дары, обогатив мировое культурное сознание исконно русским и самобытным духовно-философским опытом.

Авангардные течения в искусстве Серебряного века – футуризм, кубизм и др., положившие начало новому пониманию миссии искусства в целом и другому восприятию живописи и поэзии, также возникают на почве активных исканий обновленных смыслов и форм их выражения, имевших место в рассматриваемый период. Абстрактная живопись, ставящая на первое место не традиционную эстетику и предметность, а внутреннее содержание и духовное осмысление, создает почву для возникновения новых оригинальных концепций в искусствоведении и философии. Кроме того, эта живопись определенным образом связывает искусство с новейшими научными теориями того времени – о взаимосвязи времени и пространства, о существовании иных геометрий помимо Эвклидовой и т.д. Отсюда возникает тема четвертого измерения как новой реальности, которая предлагается для осмысления путем художественного выражения в работах авангардистов; эта тема глубоко проникает в научно-философскую и художественную мысль начала XX века, выходит много книг и исследований. Так, британский математик Ч.Г. Хинтон, который много сделал для популяризации темы четвертого измерения, в своих книгах «Новая эра мысли» и «Четвертое измерение» предположил, что три измерения пространства недостаточны для полноценного человеческого восприятия и проиллюстрировал возможность визуального восприятия четвертого измерения при помощи серий опытов с «четырёхмерными кубами». Интересно, что тема четвертого измерения впоследствии возникает и в русской религиозной философии, в частности, у П.А. Флоренского, который был знаком с работами Хинтона. Отношение к новым явлениям и течениям искусства не всегда однозначно, идут дискуссии, споры и полемика, но главным остается тот факт, что все это характеризует широкий и масштабный расцвет культурно-философской мысли, поэтому мы и говорим о «русском возрождении». Идея «третьего славянского ренессанса» явилась результатом яркого и глубокого диалога культур России и Италии – рецепция

итальянского Ренессанса в русской философии стала побуждающим мотивом для концептуализации идеи ренессанса применительно к отечественной культуре.

Резюмируя рассмотрение темы западноевропейского Возрождения в анализе русских исследователей конца XIX – начала XX века, можно сделать вывод, что интерпретация Ренессанса в русской гуманитарной мысли характеризуется интегрированным исследовательским подходом, а также высоким уровнем научного осмысления. Проблематизация Ренессанса ведется с различных сторон, с помощью разных исследовательских методов, кроме того, большое внимание уделяется ренессансной личности. Также мы видим применение новаторского культурно-социологического подхода как одну из особенностей анализа и трактовки Ренессанса: обращение к особенностям общественного и социального устройства, нравственным и моральным вопросам. Исследователями ставится цель досконально изучить эти аспекты эпохи и понять, как образ жизни, социально-политические установки и хозяйственно-бытовые характеристики действительности в эпоху Возрождения соотносятся с ее ценностно-культурной базой. Стоит отметить, что в ряде исследований и работ лейтмотивом проходит тема противоречий: она часто возникает в русской традиции трактовки и восприятия как самой эпохи с точки зрения культурно-искусствоведческого анализа, так и при рассмотрении особенностей мировоззренческих и философских установок ренессансной действительности; в трактовке русских мыслителей Ренессанс как эпоха часто предстает весьма неоднозначно. Таким образом, мы убеждаемся в некоторой оценочной амбивалентности и отмечаем фиксацию определенных особенностей и тематических направлений, из которых наиболее явно выделяются следующие: переосмысление Средневековья как периода, тесно связанного с Ренессансом и являющегося его духовной и культурно-исторической основой, преемственность Средневековья и Возрождения; проблематика противоречий в западноевропейском Ренессансе; рассмотрение вопроса о национальных ренессансах, противопоставление

западного и иных ренессансов; противопоставление западноевропейской католической и восточноевропейской православной культуры и эстетики в рассмотрении основных особенностей культурного менталитета и мировоззрения, основ творческого самовыражения и канонов живописного искусства; анализ и концептуализация идеи ренессанса применительно к отечественной культуре. В этом состоят некоторые особенности восприятия и трактовки Ренессанса, которые можно зафиксировать у отечественных исследователей конца XIX — начала XX века.

Встает закономерный вопрос, почему именно в этот период (в начале XX века) тема Ренессанса стала настолько актуальной, и чем идейно и философски обусловлены особенности русской трактовки Ренессанса. Лучше всего на этот вопрос, на наш взгляд, поможет ответить русская философская мысль, которая в начале XX века находилась в состоянии наивысшего развития и расцвета, характеризовалась огромным количеством философских и мировоззренческих концепций, идей, взглядов, тем и парадигм. Тема философского рассмотрения западноевропейского Ренессанса, его понимания, восприятия, интерпретации и рецепции русской философской мыслью органически вписывается в философскую исследовательскую традицию русского религиозного ренессанса. В следующих главах мы проследим эту линию интерпретации и трактовки западноевропейского Возрождения на материале рассмотрения работ ведущих представителей отечественной философии XX в.: П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева и А.Ф. Лосева.

ГЛАВА 2. ТРАКТОВКА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РЕНЕССАНСА В ФИЛОСОФИИ П.А. ФЛОРЕНСКОГО

П.А. Флоренский, который по мнению исследователей является одной из ключевых фигур русской философской мысли начала XX в., посвятил большое количество своих трудов теме западноевропейского Ренессанса, а также теме корреляции западной и русской культурных традиций и искусства в целом. Поиски нового понимания искусства и живописи, глубокий философский анализ византийской и русской иконописной традиции, синтез духовного и эстетического начала в восприятии произведений искусства — все это лишь малая часть тех достаточно оригинальных и новаторских тем в философии П.А. Флоренского, которые делают его одним из самых крупных представителей русского религиозно-философского ренессанса. Кроме того, разнообразие направлений исследования и творчества, широта обзора и глубина рассмотрения, которые характерны для его работ, сближают его с крупнейшими мыслителями разных времен и эпох, и в особенности — Возрождения. П.А. Флоренского часто называют «русским Леонардо да Винчи» — выдающиеся познания в физике, электротехнике, наличие собственных естественнонаучных открытий, и вместе с этим — его философские и богословские труды, представляющие из себя значимую веху в истории развития отечественной философской мысли. «... В научном облике о. Павла всегда поражало полное овладение предметом, чуждое всякого дилетантизма, а по широте своих научных интересов он является редким и исключительным полигистром, всю меру которого даже невозможно определить за отсутствием у нас полных для этого данных. Здесь он более всего напоминает титанические образы возрождения: Леонардо да Винчи и др., может быть, еще Паскаля, а из русских же больше всего В.В. Болотова. Я знал в нем математика и физика, богослова и филолога, философа, историка

религий, поэта, знатока и ценителя искусства и глубокого мистика»⁹⁶, — такими словами выражал свое мнение о Флоренском другой крупный философ и мыслитель русского религиозного ренессанса, С.Н. Булгаков.

В рамках данного исследования мы подробно остановимся на анализе П.А. Флоренским эпохи Ренессанса и его искусства, который в той или иной форме присутствует во многих его работах. Мы постараемся рассмотреть, как эта линия исследования отражается в следующих трудах философа: «Обратная перспектива» (1919), «Иконостас» (1922) и «Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания» (1921). В ходе нашего рассмотрения также будем обращаться к публицистическим работам и исследованиям творчества П.А. Флоренского отечественными и зарубежными исследователями и комментаторами.

2.1. Типология культур в философии П.А. Флоренского: противопоставление «возрожденской» и «средневековой» культуры

Тема противопоставления средневекового христианского и возрожденческого мирозерцания ярко прослеживается в сборнике статей «Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания», который был создан на основе одноименного курса лекций, прочитанном Флоренским в храме преподобного Сергия Радонежского Московского Высоко-Петровского монастыря с августа по конец ноября 1921 г. (в дальнейшем эти статьи вошли в его труд «У водоразделов мысли»). Здесь Флоренский раскрывает тему Возрождения с точки зрения религиозного контекста: «отпадения» или «автономии» человека от религии, от божественного начала. Он рассматривает идею христианской свободы, живого нравственного сознания в противоположность «фарисейству». По мнению

⁹⁶Свящ. Сергей Булгаков. Священник о. Павел Флоренский // Переписка священника Павла Александровича Флоренского со священником Сергием Николаевичем Булгаковым: Архив священника Павла Александровича Флоренского. Вып. 4. Томск: Водолей, 2001. С. 206.

автора, в эпоху Возрождения «искусство хочет выйти за грань себя, стать синтезом, сверхискусством»⁹⁷.

По Флоренскому, именно для средневекового мирозерцания характерна онтологичность («не кажется, а есть», «не плоскость, а глубина»), которая логически связана со средневековым иерархизмом бытия (все занимает свое место) и средневековым символизмом: «Иерархическая связь вещей и лиц... Все многозначительно, все полносодержательно, полнозвучно. Отсюда — богослужение».⁹⁸ Флоренский пишет о христианском миропонимании, раскрывая эту тему в контрасте с натуралистическим, гуманистическим возрожденческим мировоззрением и протестантским богословием. Философ выступает апологетом векового религиозного и духовного наследия русского православия, многие исследователи именно в этом отмечают его особую роль, например, А.В. Михайлов пишет: «Можно думать, что едва ли был мыслим лучший защитник и истолкователь векового духовного наследия церкви, чем о. Павел Флоренский...»⁹⁹. По мнению философа, средневековому христианскому миропониманию можно учиться на простых и житейских темах, не обязательно затрагивая научные вопросы и энциклопедизм. А.С. Трубачев и С.М. Половинкин так определяют основные признаки средневекового типа культуры по Флоренскому: «Признаки объективного типа средневековой культуры: целостность и органичность, соборность, диалектичность, динамика, активность, волевое начало, прагматизм (деяние), реализм, синтетичность и аритмология, конкретность, самособранность. Свое собственное мировоззрение Флоренский считал соответствующим по складу стилю XIV-XV вв. русского средневековья»¹⁰⁰. Флоренский говорит о русском Средневековье, проводя определенные

⁹⁷Флоренский П.А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Академический проект, 2013. Т.2. С. 378.

⁹⁸ Там же

⁹⁹ Михайлов А.В. О. Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса» // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 113.

¹⁰⁰ Игумен Андроник (А.С. Трубачев), С.М. Половинкин. Основные направления творческого наследия священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 30.

параллели: он называет преподобного Сергия Радонежского русским Данте, делает упор на религиозное, христианское мировоззрение средневекового человека в целом. Идея христианства для философа неотъемлемо связана с идеей спасения; в своем труде «Столп и утверждение Истины» он постулирует живой религиозный опыт как единственный способ приобщения к духовным дарам Церкви, говоря о духовном очищении, которое происходит в процессе воцерковления; также ключевую роль здесь играет отношение к живой личности Иисуса Христа — для Флоренского оно связано с чувством любви, далеком от рассудочных, логических или «юридических» категорий, которые он отмечает как неотъемлемую характеристику протестантизма и ренессансного типа мышления. А.П. Козырев в одной из статей, посвященных Флоренскому, подчеркивает, какое огромное значение занимает «любовь» как этическая доминанта, способ познания Бога и восприятия мира в русской философии: «В русской философии Любовь не только важнейшая этическая доминанта, основанная на христианском учении о добродетели, но и способ познания Бога и другой личности, освобождающий от иллюзионизма и субъективизма кантовской философии»¹⁰¹.

На основе контрастного сравнения двух мировоззрений – ренессансного и христианского — Флоренский рассматривает происходящий в ренессансном миропонимании распад целостного восприятия мира, характерного для христианского миропонимания, который приводит к «количественному», матричному мировосприятию и созданию новой, «распавшейся», «дробной», «атомарной» картины мира¹⁰². Целостность уходит, оставляя место лишь атомарным фрагментам, а качество переходит в количество: «Отрицание формы и, следовательно, целого в ренессансовом миропонимании ведет к количественному мировоззрению (механизм — в пространстве,

¹⁰¹ Козырев А.П. «Единосушие» о Павла Флоренского и интерпретация «Двойника» Ф.М. Достоевского Д.И. Чижевским // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. М.: Водолей, 2013. С. 536.

¹⁰² Флоренский П.А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Академический проект, 2013. Т.2. С. 379.

эволюционизм — во времени) ... Отсюда — смешение качества с количеством и переоценка качества (в средневековом мировоззрении самое количество может быть рассматриваемо как род качества). Переоценка количества — все мыслили: чем больше, тем лучше: количество создает бытийственность, по убеждению Ренессанса... В сущности, это есть источник неверия в таинства»¹⁰³. Таким образом, возрожденческому миропониманию чужда целостность, ему скорее присуща «матричность», множественность мира, мир есть лишь соединение множества частей. С.М. Половинкин отмечает, что, согласно Флоренскому, возрожденческое мировоззрение, делая упор на отдельных элементах, отрицает форму и целое¹⁰⁴. По мнению А.С. Трубачева, в понимании Флоренского это предстает как борьба Логоса с Хаосом¹⁰⁵. Таким образом, по Флоренскому, натурализм и гуманизм Возрождения приводят к автономии от Бога человека и природы; он называет рационалистическое мировоззрение Возрождения «профессорским», «газетным», «журнальным», оно не подходит для молитвы или для созерцания природы, в противоположность символическому мировоззрению Средневековья, где он снова подчеркивает целостность в сочетании со сложностью и многообразием элементов: каждый элемент связывается многообразно с множеством других, и все вместе они образуют собой связное целое. Наиболее подходящая иллюстрация – человеческий организм, где множество функциональных органов взаимосвязаны и взаимозависимы, являя собой гармоничную целостную систему. Флоренский делает связку между идеями Возрождения и философией Нового времени: философию Канта он связывает с закреплением возрожденческого мышления и протестантизма¹⁰⁶. А.П. Козырев также акцентирует внимание на том, что Флоренский не принимает тип мышления

¹⁰³ Там же

¹⁰⁴ Половинкин С.М. Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2015. С. 69 - 72.

¹⁰⁵ Игумен Андроник (А.С. Трубачев), С.М. Половинкин. Основные направления творческого наследия священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 29.

¹⁰⁶ Флоренский П.А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Академический проект, 2013. Т. 2. С. 415.

Нового времени, вытекающий из кантовской философии, исключаяющей из себя «человеческое» и оставляющей только «функциональное»: «Остывшее солнце долга светит холодным светом в кантовской этике, лишая моральный субъект всякой человечности, отмечая как внеэтические склонности, привязанности, симпатии и антипатии. Легко представить себе, что имеет в виду Флоренский, говоря о типе мышления (и вытекающем из него обществе), основанном на генерическом, или понятийно-логическом, тождестве, сводящем человека к сумме его вещных (функциональных) определений»¹⁰⁷. Неприятие Флоренским философии Канта как квинтэссенции возрожденческого миропонимания отмечает также О.М. Седых¹⁰⁸.

Таким образом, индивидуалистический взгляд на мир и субъективность определяют возрожденческий тип культуры по Флоренскому. Снова обратимся здесь к А.С. Трубачеву и С.М. Половинкину, которые в своей статье описывают весь спектр признаков этого типа культуры: «Признаки субъективного типа возрожденческой культуры: раздробленность, индивидуализм, логичность, статичность, пассивность, интеллектуализм, сенсуализм, иллюзионизм, аналитичность, отвлеченность, поверхностность»¹⁰⁹. Эти черты культуры в свою очередь формируют ренессансное мировоззрение, которое подвергается критике. Гипотеза «Нового Средневековья», выдвигаемая Флоренским – это попытка вернуть целостное мирозерцание, соединив символическое (сверхчувственное) и эмпирическое (чувственное) сознание. В противовес ренессансному мировоззрению Флоренский ставит «общечеловеческое мировоззрение», которое преодолевает субъективизм и индивидуализм, помещая человеческую личность в непосредственную связь с окружающим миром и глубиной бытия; «эго» здесь должно уступить место универсальным, общечеловеческим

¹⁰⁷ Козырев А.П. Русская философия в поисках антропологии единоты // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004-2009. М.: Русский путь, 2011. С. 17.

¹⁰⁸ Седых О.М. Павел Флоренский и Иммануил Кант // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004-2009. М.: Русский путь, 2011. С. 131.

¹⁰⁹ Игумен Андроник (А.С. Трубачев), С.М. Половинкин. Основные направления творческого наследия священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 30.

началам. Именно такое мировоззрение является «истинно онтологическим» для Флоренского, и именно оно по мысли философа начало исчезать из европейской культуры с началом эпохи возрожденческого рационализма и гуманизма, что рассматривается мыслителем как трагедия ренессансной культуры и в дальнейшем — всей европейской цивилизации; этот анализ и логически следующие из него выводы обуславливают критическую трактовку Ренессанса П.А. Флоренским.

Таким образом, Флоренский уверенно обозначает противостояние двух типов культуры: гуманистической «возрожденской» — субъективной и натуралистичной, и христианской «средневековой» — объективной, «созерцательно-творческой», «богостремительной»; смена типов культур в истории подобна чередованию дня и ночи. Рассмотрение этого противостояния с разных концептуальных сторон и мировоззренческих подходов формирует определенную специфику типологии культур в философии П.А. Флоренского.

2.2. Анализ особенностей ренессансной живописи и «обратная перспектива». Тема символа и проблема пространства в интерпретации Ренессанса и восприятии иконы П.А. Флоренским.

Проанализируем основные направления трактовки ренессансного искусства и его особенностей, которые прослеживаются в работах П.А. Флоренского, а также продолжим тему противопоставления возрожденческой и средневековой философии и эстетики, которую он подвергает глубокому и всестороннему анализу во многих своих работах.

В статье «Обратная перспектива», которая была написана в 1919 г., П.А. Флоренский рассматривает живопись эпохи Ренессанса на примере творчества его самых ярких представителей (Джотто, Микеланджело, Рафаэля, Леонардо да Винчи и др.), а также проводит подробное рассмотрение и анализ русско-византийской иконописной традиции и ее стилистических

особенностей. Он делает контрастное сравнение русско-византийского стиля живописи, с его строго канонической и обусловленной, по мысли Флоренского, особым духовным смыслом плоскостностью и обратной перспективой, со стилем искусства Возрождения; описывает оригинальную самобытную линию средневекового русско-византийского искусства, подчеркивает ее особенности, одна из которых, по мысли автора — наполнение пространства иконы глубоким религиозным смыслом. Классической перспективной картине, по мнению исследователя, более присущи перспективность, натурализм, декоративность. Натуралистичное декоративное пространство, которое описывает лишь то, что может увидеть глаз, у Флоренского предстает «мертвым» пространством, лишенным жизни и духа, живой духовной энергии. Рассмотрим линию рассуждений, которые он приводит для аргументации своих основных тезисов и выводов.

В начале статьи фиксируются и описываются отступления от правил перспективы в русской иконописи как некий внутренне обусловленный феномен¹¹⁰. Далее, постулируется, что данные перспективные нарушения – это сознательная воля художника, и утверждается обратная связь «перспективности» в иконах и картинах с их духовной и эстетической ценностью: «...Когда иконы две или три, приблизительно одного перевода и более или менее одинакового мастерства письма, удастся поставить рядом друг с другом, то зритель с полной определенностью усматривает огромное художественное превосходство в той из икон, в которой нарушение правил перспективы наибольшее, тогда как иконы более «правильного» рисунка кажутся холодными, безжизненными и лишенными ближайшей связи с реальностью на них изображенной. Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным «изъяном». А иконы, более удовлетворяющие учебнику

¹¹⁰Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 1.

перспективы, — бездушны и скучны»¹¹¹. Обратимся к зарубежным исследователям творчества П.А. Флоренского: Т. Штелер, доктор философии и профессор Сассетского университета (Великобритания) в своей статье, посвященной «Обратной перспективе» П.А. Флоренского, пишет, что для Флоренского «...отклонения от законов перспективы не ущербны, а плодотворны. Те иконы, которые нарушают правила перспективы, кажутся куда более волнующими, в то время как те, что подчиняются этим правилам, представляются «бездушными»¹¹². Флоренский вводит понятие «обратной перспективы» как творчески и духовно обоснованного художественного приема. Он отмечает его особенности, в частности, «разноцентрированность» в изображении на иконе; также акцентируется внимание на особых правилах распределения светотени в иконах, которые также не подчиняются «натуралистическим» живописным канонам. Думается, что справедливость этих наблюдений подтвердит любой исследователь иконописного искусства.

Флоренский подробно описывает историю создания теоретических основ перспективной живописи в эпоху Ренессанса, упоминая основных родоначальников данного стиля и приема (Джотто, Джовани да Милано, Альтикиери и др.), и то, как он постепенно развивался, давая начало Новому искусству¹¹³. На основе выводов о внутренней осознанности и художественной ценности рассмотренных выше приемов иконописного стиля, в противовес перспективности и натуралистичности «картинной» живописи, Флоренский ставит под сомнение обоснованность и прогрессивность самой перспективности в живописи, которую ввел Ренессанс: «И теперь... перед нами встает сродный вопрос о границах применения и о смысле перспективы. В самом ли деле перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как

¹¹¹Там же. С. 2.

¹¹²Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 187.

¹¹³ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 16.

безусловная предпосылка художественной правдивости? или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизненным чувством и непониманием?»¹¹⁴ В поисках ответа на этот вопрос Флоренский обращается к истории древнего искусства, акцентируя внимание на отсутствии в нем перспективности, в то время как на том уровне развития математической и других наук, который был достигнут во многих древних цивилизациях (Вавилон, Египет, античные государства), казалось бы, не было никаких препятствий к освоению перспективных приемов в живописном искусстве; в конечном итоге он делает вывод о том, что отсутствие перспективы в искусстве древних цивилизаций, напротив, свидетельствует о зрелости и высоком уровне развития искусства. Он проводит контрастное сравнение между «религиозной объективностью и сверхличной метафизичностью», характерной для религиозного искусства с осознанным отсутствием перспективы, и «индивидуалистичным взглядом», характерным для секуляризованного искусства, которое требует ввода перспективных приемов для обоснования индивидуальной точки зрения на мир и искусство: «...Когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельной точкой зрения, и притом с отдельной точкой зрения в этот именно данный момент, — тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом — все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием не истинность бытия, а правдоподобие казания»¹¹⁵. Снова обратимся к исследованию Т. Штелер, которая пишет о своеобразном «развенчании» Флоренским перспективной

¹¹⁴ Там же. С. 4.

¹¹⁵ Там же. С. 5.

техники и о ее закономерном появлении в эпоху Ренессанса, предшествующей Новому времени: «Флоренский представляет доказательства тому, что перспективное искусство не было таким уж несомненным открытием эпохи Ренессанса, но скорее – техникой, получившей признание благодаря определенной мотивации и формированию новоевропейской картины мира»¹¹⁶. То есть искусство Ренессанса, согласно Флоренскому, появляется в соответствии с определенным культурным и историческим запросом и впервые начинает выполнять не только духовно-эстетическую, но и прикладную функцию.

Для Флоренского такое искусство предстает декоративным, «театральным», прикладным, исключая духовную божественную основу, дающим всего лишь дубликат реальности или прямое отражение действительности, лишенное глубокого внутреннего смысла; перспективную натуралистичную живопись он сравнивает с театральной декорацией, цель которой – простое отображение реальности: «... Живопись имеет задачу не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла... Между тем театральная декорация хочет, насколько возможно, заменить действительность — ее видимостью... Декорация есть ширма, заставляющая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настежь окно в реальность... им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий, — не творческие основы жизни, а имитация жизненной поверхности»¹¹⁷. С.М. Половинкин так описывает контраст прямой и обратной перспективы в понимании Флоренского: «Изображение в «прямой перспективе» иллюзорно по отношению к подлинным реальностям. Если «прямая перспектива» есть «выражение мимикрии и имперсонализма», то

¹¹⁶Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 187.

¹¹⁷Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 6.

«обратная перспектива» реалистична и персоналистична»¹¹⁸. Т. Штелер пишет об утрате эмоциональности, происходящей при переходе к перспективной живописи¹¹⁹. Начало этого искусства Флоренский напрямую связывает с Ренессансом, с возникновением и развитием натурализма и гуманизма, а позже – субъективизма, поскольку в его трактовке он также соотносится с иллюзионизмом, декором и обманом чувств; новое миропонимание ознаменовано в XIV веке на Западе и новым отношением к перспективе. Эти же тенденции, по мысли Флоренского, проявляются далее в западноевропейском искусстве Нового времени.

Критика «перспективности» ренессансной картины, которая связана с ренессансным однозначным и секуляризованным взглядом на мир, проведенная здесь Флоренским, дает начало критической традиции трактовки и осмысления Ренессанса в русской философской мысли начала XX в. Ренессансной живописи он противопоставляет икону и иконописные каноны, как образец искусства, наполненного высшим божественным смыслом.

Рассмотрим подробнее тему восприятия П.А. Флоренским иконы и иконописного творчества, поскольку это напрямую соотносится с его анализом ренессансного искусства. Прежде всего, здесь важно отметить, что икона для Флоренского – это не материальный объект и даже не произведение искусства, а в первую очередь окно в высший, духовный мир. Так же как имена в его философии имени, иконы являют собой не физические, а в первую очередь духовные объекты, которые обладают способностью переносить человеческое сознание из области земного в область надмирного, священного: «Икона – окно в другой мир, и, покуда мы не видим в ней этого окна, до тех пор наше отношение к ней будет ложным, будет идолопоклонством»¹²⁰. При созерцании иконы происходит контакт, «встреча» человека с изображенным

¹¹⁸Половинкин С.М. Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2015. С. 265.

¹¹⁹Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса //Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 189.

¹²⁰ Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Сочинения в 4 т. Т.3 (2). М., 1999. С. 480.

на ней святым, для этого необходимо погрузиться в особое пространство иконы, не подчиняющееся земным законам, в том числе законам перспективы. Отсюда – критика перспективности и дублирования реальности, поскольку икона ни в коем случае не должна дублировать реальный, земной мир. А.Ф. Лосев, который знал П.А. Флоренского лично и был его учеником, в своих воспоминаниях писал о внутреннем переживании, с которым связано у Флоренского созерцание иконы и любой церковный обряд: «...Изучение иконы у него было в сочетании с благоговейным религиозным состоянием... Обряд, икона, и вообще все такое внешнее, что было в церкви, у Флоренского засияло напряженным внутренним чувством и прониклось большой интимностью»¹²¹. У пространства иконы свои законы, своя топонимика и границы, оно не принадлежит физическому, материальному миру.

Такое понимание объектов искусства как высших духовных сущностей вообще характерно для философии Флоренского, это понимание связано с попыткой охватить одним целостным учением и материальный мир субъектов, и мир высших объектов духа, которые предстают в символах. Здесь нельзя не упомянуть о важности для Флоренского самого понятия символа как олицетворения духовного смысла и «иного», высшего содержания; его понимание символов и символизма можно заметить еще с юношеских лет, с переписки университетского периода, в которой он искренне и непосредственно раскрывает свой взгляд на символы и их восприятие. Например, приведем отрывок его письма к Б.Н. Бугаеву 1904 года, которое он писал из Тифлиса: «...Символы не есть что-нибудь условное, создаваемое нами по капризу или прихоти. Символы построены духом по определенным законам и с внутренней необходимостью, и это происходит всякий раз, как начинают особенно живо функционировать некоторые стороны духа... Но мы не можем сочинять символов, они – сами приходят, когда исполняешься иным

¹²¹П.А. Флоренский по воспоминаниям А.Ф. Лосева // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1990. С. 21.

содержанием»¹²². Отсюда видим, как велико значение для П.А. Флоренского символа как духовной сущности; его восприятие символа далее вырастает в символическое осмысление иконы и предметов искусства.

Отношению П.А. Флоренского к иконописному творчеству и его восприятию иконы посвящено большое количество статей и исследований. Тему «ущербности» линейной перспективы в противовес иконописи и особого отношения Флоренского к иконе как явлению высшего, «горнего» мира затрагивает в своих статьях А.С. Трубачев¹²³. Сходным образом описывает понимание Флоренским иконы и в особенности – русской иконописи XIV-XV вв. С.М. Половинкин: «Икону и иконостас Флоренский понимал персоналистически... Это духовный опыт явления святого. Алтарь символизирует ноумен, трансцендентное, горнее. Горнее отделено от дольного иконостасом... Икона – окно, через которое мы видим лики и первообразы... Русская иконопись XIV-XV в.в., чуждая и тени аллегоричности, открывает видения первоизданной чистоты в формах всечеловеческих»¹²⁴. Флоренский действительно выделяет русскую иконопись XIV-XV вв. особым образом, как «достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства и с которым в известном смысле можно сопоставить только греческую скульптуру – тоже воплощение духовных образов»¹²⁵. В.А. Подорога также трактует его понимание иконы как способа переноса из земного в «горний» мир¹²⁶. А.В. Михайлов логически завершает цепочку взаимосвязанных для Флоренского понятий «Икона – Божественный лик — Истина»: «Икона есть видение и воплощение самой

¹²²П.А. Флоренский – Б.Н. Бугаеву, 1904г. // Флоренский П.В. Обретая путь: Павел Флоренский в университетские годы. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 651.

¹²³ Игумен Андроник (А.С. Трубачев), С.М. Половинкин. Основные направления творческого наследия священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 42.

¹²⁴ Половинкин С.М. Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2015. С. 263-264.

¹²⁵ Флоренский П.А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С. 82.

¹²⁶ Подорога В.А. Эрос и физика «прозрачности» Павел Флоренский // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 138 - 149.

истины, притом не только в некотором субъективном сознании и при некоторых обстоятельствах, но в себе и внутри себя»¹²⁷.

Интерес к церковному искусству и иконописи был определяющим для искусствоведческих исследований Флоренского, что было обусловлено в том числе принятием духовного сана и тесным соприкосновением с памятниками древнерусского искусства и иконописи (в 1918-1920 гг. П.А. Флоренский был ученым секретарем Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры). Книга «Иконостас» создавалась Флоренским с 1919 по 1922 г. и была впервые опубликована в 1972 г. В этой работе П.А. Флоренский описывает проблемы иного пространства, не видимого глазом, и иного времени, не осознаваемого сознанием: он рассматривает существование обратного времени и пространства, обратной причинно-следственной связи, которое проявляется в подсознании (в частности, в снах). Т.е. реальность для Флоренского – далеко не только и не столько то, что можно увидеть глазом, натурализовать, ощутить органами чувств. Есть иная реальность, которая принадлежит жизни духа, а не мозга. Иконостас – граница между миром земной реальности и духовным, «невидимым» миром, которая одновременно и разделяет, и соединяет эти миры; А.В. Михайлов отмечает, что для Флоренского эта граница также обладает полноценным бытийным статусом и «именно ее и устраивает по заповеданным ему каноническим правилам иконописец...»¹²⁸. Флоренский описывает иконопись как тип искусства, характеризуемого «связностью» в единое гармоническое целое и целостностью восприятия, характерного для христианского мировоззрения: «Иконопись есть чисто выраженный тип искусства, где все одно к одному: и вещество, и поверхность, и рисунок, и предмет, и назначение целого, и условия его созерцания; эта связность всех сторон иконы соответствует органичности

¹²⁷ Михайлов А.В. О. Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса» // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 113.

¹²⁸ Михайлов А.В. О. Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса» // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 115.

целостной церковной культуры»¹²⁹. А.В. Михайлов называет нахождение Флоренским глубинной связи между смыслом и сущностью иконы как держательницы духовной истины и технологическим процессом ее создания «самым величайшим открытием» философа¹³⁰. В.А. Подорога также акцентирует особое восприятие Флоренским пространства иконы, обусловленное его особым онтологическим статусом¹³¹.

Флоренский критически оценивает роль перспективы в картине, которая ставит во главу угла «человеческий» взгляд на произведение искусства, «единственность» зрителя, и уменьшает роль неподвластных человеку духовных сил. С этим же связана, по Флоренскому, разница пассивной позиции зрителя картины и человека, смотрящего на икону – обратная перспектива подразумевает активное вовлечение в сферу сверхчувственного. Обратимся к статье О.М. Седых: «Иллюзионистский эффект приковывает человека к определенной позиции перед картиной, рассчитанной на правый глаз смотрящего, в результате он обречен на пассивное созерцание. Искусство обратной перспективы не использует иллюзию, поскольку обращено не только к чувству, но на основании чувственного образа – к умозрительной составляющей. Поэтому при взгляде на икону человек не пассивен, средневековое искусство требует активного наблюдателя»¹³². В.А. Подорога также подчеркивает акцентируемую Флоренским роль активного наблюдателя при созерцании иконы¹³³. Человек, смотрящий на икону – это одновременно наблюдатель и лицо, вовлеченное в сверхчувственное онтологическое

¹²⁹ Там же. С. 44.

¹³⁰ Михайлов А.В. О. Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса» // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 115.

¹³¹ Подорога В.А. Эрос и физика «прозрачности». Павел Флоренский // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 138.

¹³² Паршин А.Н., Седых О.М. Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 27.

¹³³ Подорога В.А. Эрос и физика «прозрачности». Павел Флоренский // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 136.

пространство; здесь характерен диалогизм наблюдателя с наблюдаемым объектом.

Флоренский постоянно делает акцент на религиозные сюжеты и на ту огромную роль, которую они играли в искусстве во все времена; он говорит о том, что без религиозных сюжетов ренессансное искусство просто не состоялось бы, поскольку не имело бы основного побуждающего к искусству мотива; он обращает внимание на разницу между «церковным», онтологическим пониманием света и его функцией в иконе в отличие от картины и на то, как по мере секуляризации искусства меняется как это понимание, так и техника отображения, что можно увидеть на примере многих картин ренессансной эпохи и более поздних периодов. Онтологический статус света в иконописи – это канон, идущий от восточнохристианских православных основ и связанный далеко не только с исихазмом; в иконе свет – это всегда тоже символ, олицетворяющий переход в иное пространство. В.А. Подорога подчеркивает особый статус светового начала в иконе как еще одну непосредственную связь с миром божественного¹³⁴. Как и в «Обратной перспективе», Флоренский здесь обращает внимание на то, что ренессансное искусство нередко сознательно отступает от правил перспективы и светотени, чтобы наполнить произведения тем самым, неподвластным математическим законам, духовным смыслом: «Прежде всего, сама западная живопись отступает от своего задания, она лучше, нежели собственный ее дух-руководитель. Вот, перспективу она хоть и провозглашает, но в высоких произведениях сознательно отступает от перспективных норм. Так и с единством освещения... Одно освещение форму проявляет, а другое — искажает, и, значит, по тайному ощущению художника форма, как зрительное явление, дается ему светом, причем может быть дана хорошо, а может — неудачно. Но теперь что значит это «хорошо», как не полусознательно

¹³⁴Подорога В.А. Эрос и физика «прозрачности» Павел Флоренский // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 151.

сказанное «онтологично»¹³⁵. Художник и творец Ренессанса подсознательно постоянно чувствует необходимость и значимость этой онтологии, и создает ее в своих произведениях, каждый своим уникальным способом.

В своей работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924), включающей в себя курс лекций «Анализ перспективы», Флоренский также особым образом описывает роль пространства в произведениях искусства. Он представляет искусство как определенную организацию пространства и способ этой организации определяет собой стили искусства разных эпох: «Если деятельность искусства есть организация пространства, то вид пространства и определяет собою вид искусства... Я говорю для того, чтобы подчеркнуть, что произведение как таковое есть особым образом организованное пространство. И следовательно, все особенности произведения нужно искать в закономерности той или другой организации пространства»¹³⁶. Философ отмечает разницу между активным и пассивным подходом к организации пространства в художественном произведении; при этом он выделяет в каждом произведении искусства два вида этой организации — конструкцию и композицию. Конструкция определяет связь изображенного произведения с реальностью – с тем, что видит наш глаз, в то время как композиция – это вклад самого художника в свое произведение, который определяет его целостность и уникальность. Эти два элемента, по мысли философа, присутствуют в любом художественном произведении – в зависимости от стиля искусства определенной эпохи между ними может меняться соотношение: композиция может быть более активна при более пассивном конструктивном элементе и наоборот. Легко заметить, что композиция отображает собой роль художника в произведении искусства, а конструкция – это отображение в нем объективно

¹³⁵Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т. 2. М., 1996. С. 54.

¹³⁶ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 359.

существующего реального мира¹³⁷. Полное равновесие и гармония этих двух начал может наблюдаться не всегда, а только в отдельно взятых случаях или отдельных произведениях искусства¹³⁸. Например, античное искусство Флоренский характеризует как раз как такой момент гармонического равновесия двух начал (или пространств) – пространства конструкции и пространства композиции¹³⁹. Искусство, которое вышло из Ренессанса, то есть искусство Нового времени, Флоренский характеризует как подчиненное композиционному началу, то есть воле художника: «На другом полюсе стоит искусство нового времени, которое вообще преимущественно связано с композиционным началом и в котором вещи являются в значительной степени пассивными, устраиваемыми художником так, как он хочет. Искусство, которое вышло из Ренессанса»¹⁴⁰. Как видим, здесь философ также подчеркивает роль художника-творца при создании произведения искусства в эпоху Ренессанса, придавшего этому искусству, по мысли философа, слишком субъективный, «человеческий» оттенок.

Таким образом, тема символа и проблема пространства являются важнейшими инструментами анализа произведений искусства у П.А. Флоренского. Флоренский критикует картину мира Нового времени, которой дал начало Ренессанс и которая выразилась в однозначном и рационализированном понимании пространства, в автономии от высших божественных начал, и противопоставляет этому пониманию сверхпонятийное и особое, духовное восприятие пространства иконы. Контрастное рассмотрение пространства иконы, которое само по себе символично и вечно, поскольку икона является духовным символом — границей надмирного пространства и физической реальности, и пространства картины, которое, напротив, «временно», «непостоянно» и в первую очередь выражает рационалистический взгляд художника в какой-то конкретный

¹³⁷ Там же. С. 363.

¹³⁸ Там же. С. 364.

¹³⁹ Там же. С. 366.

¹⁴⁰ Там же

момент – одна из лучших иллюстраций специфики отражения и рефлексии этих тем в философии Флоренского.

Философии Флоренского свойственен синтетизм и целостность, это касается как самих идей, так и их формулировок в виде высказываний и смысловых лингвистических конструкторов. В книге «У водоразделов мысли» он называет свое мышление «органическим»¹⁴¹; у Флоренского невозможно развести «форму» и «содержание», структуру и смысл – они гармонично соединены; снова обратимся к статье О.М. Седых: «Здесь невозможно разведение структурности и смысловой наполненности, напротив, они высвечивают и высвечиваются друг через друга, не поглощая друг друга (так в символе даны феноменальное и ноуменальное). Подобное единение, если и достигалось мыслью XX в., то с великим трудом. У Флоренского оно прослеживается в подходе к самым разным сферам действительности, и особенно в толковании пространства (та же обратная перспектива – совокупность приемов, позволяющих добиться нераздельности и неслиянности структуры и смысла)»¹⁴². Здесь видим синтез, который был одной из важных особенностей философии Флоренского и который в каком-то плане связывал его с ренессансным мировоззрением. Об анализе Флоренским этого мировоззрения пойдет речь в следующем разделе.

2.3. Проблема ренессансной личности в трактовке П.А. Флоренского

П.А. Флоренский подробным образом анализирует творчество выдающихся деятелей эпохи Ренессанса, причем не столько с искусствоведческой, сколько с антропологической точки зрения, пытаясь проследить творческий путь каждого художника как трансформацию его

¹⁴¹ Флоренский П.А. Пути и средоточия (Вместо предисловия) // Флоренский П.А. Собрание сочинений: в 2х т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 30 - 31.

¹⁴² Паршин А.Н., Седых О.М. Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 22.

духовных исканий и мировоззрения; он делает выводы о личности эпохи Возрождения и классическом ренессансном миропонимании, которые следуют из этого анализа. Чтобы понять источники и предпосылки этих выводов и определить обоснованность их для Флоренского, рассмотрим несколько примеров такого анализа.

Исходя из посылок, приведенных выше, часто анализ включает в себя рассмотрение творчества художников с двух сторон и относительно двух аспектов: П.А. Флоренский отдельно исследует элементы «перспективности» и «натуралистичности» в художественном творчестве, и выделяет элементы обратной перспективы и существования в пространстве картины «двух миров» — земного и высшего. Также, он анализирует стилевые сочетания в творениях художников Ренессанса, акцентируя внимание на часто встречающемся в них сознательном уходе от приемов перспективы. Например, в своем анализе творчества Джотто Флоренский акцентирует внимание на том, что, внутренне осознавая приемы перспективного изображения, он применял их далеко не всегда, что, в свою очередь, было обусловлено «внутренним ощущением» и вкусом художника. Речь идет скорее об «игре» с перспективой, которая также имеет смысл для Джотто: «Джотто не только не делает грубых нарушений перспективы, но, напротив, как бы играет с нею, ставя себе сложные перспективные проблемы и разрешая их пронизательно и полно; в частности, уходящие параллели сходятся к горизонту в одну точку»¹⁴³. Флоренский анализирует творчество Джотто как одного из первых художников — гуманистов, исследует психологию его творчества в корреляции с тематикой его картин, подмечая особенности, характерные для ренессансного взгляда на мир, которому, согласно мысли Флоренского, свойственна некая поверхностность и легкость «светского духа»¹⁴⁴. Он глубоко и подробно анализирует творчество гениев Ренессанса в поисках дихотомии стилевых

¹⁴³Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-ех томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 14.

¹⁴⁴ Там же. С. 13.

приемов «перспективной» живописи и живописи старой школы, которая была связана с иконописным искусством, и старается показать, что творцы Ренессанса не были столь однозначными в выборе тех или иных способов творческого выражения. Мысль Флоренского состоит в том, что для более «зрелых» художников характерно частое обращение к старой школе и сознательный отход от приемов перспективы. Например, он акцентирует внимание на сознательном отходе Джотто от перспективной живописи на зрелом этапе развития его творчества. В конце концов, Флоренский делает вывод о сознательном пренебрежении перспективой мастерами в высоком искусстве: он высказывает мысль о том, что законы элементарной перспективы были давно известны, но перспектива, по мысли Флоренского, долгое время «не имела доступа» в высокое искусство.

Флоренский описывает секуляризацию как процесс, свойственный ренессансному гуманистическому мировоззрению, как регрессирующий механизм для религиозного искусства: «...По мере того, как секуляризуется религиозное мировоззрение Средневековья, чистое религиозное действо перерождается в полутеатральные мистерии, а икона — в так называемую религиозную живопись, в которой религиозный сюжет все более и более становится только предлогом для изображения тела и пейзажа»¹⁴⁵. Он делает вывод о прямой связи появления перспективной живописи с новым ренессансным миропониманием. По Флоренскому, миссия художника — отображение духовной реальности, а не создание натуралистичной картины, и творчество не должно быть детерминировано индивидуалистичным, субъективным подходом. Снова обратимся здесь к А.С. Трубачеву и С.М. Половинкину: «Деятель культуры, учил Флоренский, призван раскрыть существующую духовную реальность. Другой взгляд, согласно которому художник и вообще деятель культуры сам организует что хочет и как хочет, субъективный и иллюзионистический взгляд на искусство и культуру, в

¹⁴⁵Там же. С. 15.

конечном итоге, ведет к обесмысливанию и разрушению культуры и человека»¹⁴⁶. Т. Штелер при описании трактовки Флоренским строго-перспективной живописи упоминает о потере ощущения тайны, сокровенного таинства творения¹⁴⁷. Таким образом, Флоренский фиксирует потерю духовно-мистической функции, которую искусство выполняло во все времена; в категоричности этого утверждения заключается определенная специфика восприятия ренессансного искусства П.А. Флоренским.

Флоренский подробно анализирует творчество трех гениев Ренессанса: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Он делает это критически, акцентируя внимание на тех приемах и сознательных нарушениях законов перспективы, которые применяли художники, чтобы нивелировать «бездушность» простого отображения реальности, убрать «ощущение пустоты» пространства, наполнить картины «высоким духовным смыслом». Так, анализируя «Тайную вечерю» Леонардо, он отмечает приемы и сознательные нарушения перспективности, которые вводят зрителя в пространство священного действия, описанного на картине. В этой разноплановости и одновременном сочетании в картине 2-х пространств – земного и надмирного – проявляется, по Флоренскому, «двойственность ренессансной души», сосуществование двух амбивалентных начал в живописи творца Ренессанса: «Незаметно, но верно, мастер прибегнул к перспективо-нарушению, хорошо известному со времен египетских: применил разные единицы измерения к действующим лицам и к обстановке и, умалив меру последней, притом различно по разным направлениям, тем самым возвеличил людей и придал скромному прощальному ужину значимость всемирно-исторического события и, более того, центра истории. Единство перспективное нарушено, двойственность ренессансовой души

¹⁴⁶ Игумен Андроник (А.С. Трубачев), С.М. Половинкин. Основные направления творческого наследия священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 43.

¹⁴⁷ Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 189.

проявилась, но зато картина приобрела убедительность эстетическую»¹⁴⁸. Таким образом, Флоренский показывает, как гений Ренессанса смог соединить в своем творчестве научный подход, связанный с перспективизмом и академизмом, с областью священного, надмирного, с извечным стремлением к божественному началу. У Рафаэля, на примере картины «Видение Иезекииля», он также подмечает существование 2-х «миров», «пространств» — перспективного и неперспективного, т.е. художник применяет правила перспективы, но при этом открывает существование божественного «дольнего» мира, где действуют другие законы¹⁴⁹. Т. Штелер отмечает, что согласно Флоренскому использование обратной перспективы позволяет создавать на картине другой тип пространства¹⁵⁰. Философ приводит примеры других художников (Рембрант, Эль Греко, Рубенс) и картин, в которых свободно и гармонично сосуществуют эти два мира и соответственно одновременно используются приемы и прямой, и обратной перспективы; он анализирует отход от прямых правил перспективы в живописи Микеланджело, связывая с этим приемом высокохудожественную ценность его творений и их духовную глубину. Говоря о картине Паоло Веронезе «Брак в Кане Галилейской», Флоренский делает акцент на том, что в картине можно найти целых семь точек зрения и пять горизонтов, снова подмечая сознательное отступление художника от четких и однозначных законов перспективы, которое трансформирует пространство картины, наполняя его особой гармонией, красотой и духовным смыслом; бельгийским художником XIX в. Фр. Боссюэ была предпринята попытка сделать набросок этой картины с применением законов перспективы, что не привело к росту художественной ценности произведения. Таким образом, Флоренский постоянно

¹⁴⁸Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-ех томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 17.

¹⁴⁹ Там же. С. 18.

¹⁵⁰Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 187.

подчеркивает, что, несмотря на знание приемов перспективной живописи, художники часто сознательно отходят от них.

Как можно видеть, в этом разностороннем анализе творчества художников Ренессанса Флоренский снова и снова подмечает истоки и мировоззренческие предпосылки возникновения перспективности в живописи именно в ренессансном гуманистическом мировоззрении: «Когда безусловность теоцентризма заподозривается, и наряду с музыкой сфер звучит музыка земли (разумею «землю» в смысле самоутверждения человеческого «я»), тогда начинается попытка подставить на место помутневших и затуманившихся реальностей — подобия и призраки, на место теургии — иллюзионистическое искусство, на место божественного действия — театр»¹⁵¹. Иными словами, идет замена духовного мира и мира высших объектов — материальным миром и мировоззрением субъекта; именно в этом содержатся истоки критики Ренессанса Флоренским. Поэтому он описывает «душу Возрождения» как нечто распавшееся, расколотое, что потом приведет к трагедии мирозерцания ренессансного человека: «Но душа Возрождения, душа вообще Нового Времени, — нецельная, расколотая душа, двоящаяся в мыслях своих. В этом отношении искусство оказалось в выгоде. По счастью, живое творчество все же не подчинялось требованиям рассудка, и искусство на самом деле шло далеко не теми путями, какие возвещались в отвлеченных декларациях»¹⁵². О.М. Седых отмечает, что, по мысли Флоренского, возрожденческая секуляризация ведет к разрыву органических связей человека как с окружающим миром, так и с самим собой¹⁵³. Выявление этого разрыва, амбивалентности и «двойственности ренессансовой души», как мы увидим позже, — общая характеристика трактовки Ренессанса П.А. Флоренским, Н.А. Бердяевым и А.Ф. Лосевым.

¹⁵¹ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-ех томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 18.

¹⁵² Там же. С. 19.

¹⁵³ Седых О.М. Конкретная метафизика «Божественной комедии»: «Мнимости в геометрии» П. Флоренского и дантеана Серебряного века // Соловьевские исследования. 2022. Выпуск 1 (73). С. 73.

Таким образом, перспективность ренессансного искусства является для Флоренского одним из следствий секуляризации, связанной с гуманистическим мировоззрением человека новой эпохи. По его мнению, она обедняет искусство и лишает его духовной глубины и божественного смысла. Впоследствии эта линия в искусстве Ренессанса дала начало светскости и эстетизму искусства Нового времени. Все эти следствия Флоренский рассматривает на контрасте с русской и византийской иконописной традицией, которая является для него идеалом высокого религиозного искусства, которое в свою очередь дало начало русскому стилю в искусстве в дальнейшем, и обусловило отличие русской и западной живописной традиций.

В результате проведенного анализа мы видим утверждение и развитие одной из главных идей философии культуры П.А. Флоренского: произведения искусства должны быть в первую очередь онтологичными, а не просто декоративно-отражающими реальность; онтологичным в философии Флоренского является существование божественного начала, которое должно отражаться в искусстве, и которое, по существу, должно доказываться искусством – именно в этом его смысл и основная цель. Флоренский проводит разносторонний анализ отличий стилей и особенностей русской и западной культуры и искусства, корни которых в первую очередь в его понимании лежат в ренессансной секуляризации европейского искусства, в то время как русское искусство продолжало развиваться, основываясь на православной религиозной традиции. В этом, по мнению философа, основа его самобытной «духовности» — нацеленности в первую очередь на духовное содержание, а не на эстетическую «форму». С этим связана критическая трактовка П.А. Флоренским ренессансной живописи, которую он характеризует как «декоративное искусство», ориентированное на простое воспроизведение действительности, по мере секуляризации теряющее свою духовную основу. Произведения искусства – в первую очередь «символы духа», открывающие созерцающему их окно в высший божественный мир. С этой точки зрения невозможно переоценить вклад этого русского философа и богослова в

отображение и анализ глубинных основ русского искусства и всей православной культуры. Также, параллельно с этим анализом проводится исследование ренессансных мировоззренческих установок, в результате которого постулируется трагедия индивидуалистического личностного начала на контрасте с целостным «общечеловеческим мировоззрением», присущим православной культуре.

2.4. Стремление к синтезу научного и духовного мировоззрения: первичные истоки критической оценки Ренессанса П.А. Флоренским

Как видно из рассмотренных философских работ, широко используя сравнительно-аналитический метод в сочетании с антропологическим, личностным подходом, П.А. Флоренский интерпретирует Ренессанс с нескольких сторон и точек зрения, рассматривая как материальную, так и духовную основу Возрождения как эпохи. Такой разносторонний, синтетический подход к философскому исследованию явлений культуры, как известно, является одной из ключевых характеристик русского религиозного ренессанса. Стоит отдельно сказать, что этот подход также представляется напрямую связанным с особенностями личности самого П.А. Флоренского. Как известно, одна из основополагающих его идей была – совместить духовный и физический мир посредством синтеза философии, искусства, науки и религии: «Свою жизненную задачу П.А. Флоренский понимает как проложение путей к будущему цельному мировоззрению, синтезирующему веру и разум, богословие и философию, искусство и науку»¹⁵⁴. Эту задачу он поставил себе еще в юности, в годы учебы в Московском университете, когда писал своим родителям о том, что «произвести синтез церковности и светской культуры, вполне соединиться с Церковью, но без каких-нибудь компромиссов, честно воспринять все положительное учение Церкви и

¹⁵⁴ Игумен Андроник (А.С. Трубачев), С.М. Половинкин. Основные направления творческого наследия священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 29.

научно-философское мировоззрение вместе с искусством и т. д. – вот как мне представляется одна из ближайших целей практической деятельности...»¹⁵⁵. П.А. Флоренский не отказывался от этой идеи в течение всей своей жизни и философского пути, и развивал ее в разных аспектах в различных своих работах. А.Ф. Лосев так описывал понимание Флоренским религиозного обряда в синтезе с математическим подходом: «...Древний религиозный обряд оказывается у Флоренского математически точно доказуем. И математики его доказывают, не зная, что они доказывают. Есть ведь целое учение о множествах. Такие там вещи рассказываются, с такой откровенностью, какой не найдешь в учебнике богословия»¹⁵⁶. Примирение науки с религией в понимании П.А. Флоренского становится возможным в том числе на основе новейшей математики и достижений естественных наук. С этой точки зрения, синтез богословско-философского и технически-математического начал прослеживается во многих работах П.А. Флоренского, их объединяет стремление философа гармонично соединить две стороны своей личности – талант естествоиспытателя и инженера с глубинным философским осмыслением мира и религиозно-богословским учением священника. Такой универсализм, стремление к синтезу и объединению всех сфер познания и всеохватность мышления, несмотря на критику П.А. Флоренским Ренессанса, напрямую связывают его с этой эпохой, поскольку синтез всегда выступает одной из ключевых характеристик ренессансного мировоззрения.

Отметим, что в одном из своих воспоминаний П.А. Флоренский четко обозначает тот момент, когда он понял, что, помимо научной картины мира, видимой взглядом и описываемой физическими законами, есть другой мир – мир религиозного откровения. Путь к этому миру был нелегким для философа-естествоиспытателя, прекрасно знакомого с законами физики и математики,

¹⁵⁵П. А. Флоренский – О. П. Флоренской. 3.03.1904. Москва – Тифлис // Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрн и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 64

¹⁵⁶ Лосев А.Ф. Об отце Павле Флоренском (Из бесед с П.В. Флоренским в январе 1988г.) // Вестник РХД. 1988. № 153. С. 92 - 99.

но, в то же время, ощущавшего непреодолимое стремление к высшим религиозным таинствам и божественному образу. Отрывок из этих воспоминаний воспроизведен в рукописи «Детям моим» (1919 г.). П.А. Флоренский описывает необычайное явление, произошедшее с ним в начале июня 1899 г., в один из летних вечеров на даче, сильно повлиявшее на философа, которое он воспринял как Божий призыв: «Я стоял во дворе, залитом лунным светом... Тут-то и произошло то, ради чего был я вызван наружу. В воздухе раздался совершенно отчетливый и громкий голос, назвавший дважды мое имя: «Павел! Павел!» — и больше ничего. Это не было — ни укоризна, ни просьба, ни гнев, ни даже нежность, а именно зов, — в мажорном ладе, без каких-либо косвенных оттенков. Он выражал прямо и точно именно и только то, что хотел выразить, — призыв... Я не знал и не знаю, кому принадлежал этот голос, хотя не сомневался, что он идет из горнего мира»¹⁵⁷. Это сильнейшее переживание непосредственного присутствия и явления божественного мира в корне перевернуло мировоззрение философа: Флоренский описывает, что с того момента у него появилось «ощущение иного, чем только поверхность жизни»¹⁵⁸; на наш взгляд, это можно считать неким поворотным моментом и исходной точкой, из которой в дальнейшем развивается критический взгляд философа на секуляризованное, механистичное мировоззрение Нового времени. По мысли Флоренского, научная мысль не должна отрываться от человеческого, живого, духовного начала — это ведет к трагедии, которая и произошла в эпоху Возрождения. Именно в этот момент он начинает осмысливать Возрождение как такую переломную эпоху, как пишет в этих же воспоминаниях: «Опыт, бесспорно подлинный и о подлинном, был сам по себе, а научная мысль, которой в каком-то душевном слое я просто не верил, — сама по себе. Это была характерная болезнь всей новой мысли, всего Возрождения; теперь, задним числом, я могу определить ее как разобшение человечности и научности. Бесчеловечная

¹⁵⁷ Трубачев А.С. Путь к Богу. Личность, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. Книга 1. М.: Издательский дом «Городец», 2012. С. 425-426.

¹⁵⁸ Там же. С. 428.

научная мысль – с одной стороны, бессмысленная человечность с другой. Пляшущая с торжеством смерти-победительницы на костях уничтоженного ею человека научная отвлеченность и забитый, прячущийся по углам человеческий дух»¹⁵⁹. Флоренскому одним из первых в русской философии удалось объединить в себе научные знания и религиозное миропонимание; научный базис был для Флоренского основным признаком Нового времени, начавшегося после Возрождения, а в возврате к высшим религиозным основам и к целостной единой картине мира он видел надежду будущего «Нового Средневековья»; таким образом, когда он до конца осознает и понимает возможность в себе такого сочетания, он сам себя называет последним человеком Нового времени и первым – наступающего «Нового Средневековья»: «Во мне эти две стихии столкнулись с особою силою, потому что возрожденская научность была не внешним придатком и не оперением, а второю натурою, и ее истинный смысл я понимал не потому, что научился от кого-то, а знал непосредственно, как свои собственные желания... Вот почему именно во мне, когда возрожденство было форсировано и доведено до последнего напряжения, произошел и взрыв всех этих замыслов. Я был возвращен и рос как вполне человек нового времени; и потому ощутил себя пределом и концом нового времени; последним (конечно, не хронологически) человеком нового времени и потому первым – наступающего средневековья»¹⁶⁰. В этой пограничности, возможности сочетания в одной душе и в одном уме двух разных и даже во многом противоположных парадигм мы видим переключку с самой эпохой Возрождения, которая была наполнена этой пограничностью в лице многих ее гениев – поэтому Флоренского и называли «русским Данте». О.М. Седых подчеркивает, что Флоренский, как и многие философы начала XX века, считали Данте личностью, стоящей на границе эпох – его «Божественная комедия» стала гениальным выражением целостного символического средневекового

¹⁵⁹ Там же

¹⁶⁰ Там же

мировоззрения, а масштаб самого произведения и широта спектра поднимаемых в нем тем – от космологии до этики – был подлинно возрожденческим¹⁶¹.

П.А. Флоренский смог совместить внутри себя два, казалось бы, несовместимых начала – позже он пишет, что продолжил заниматься физикой и естественными науками, в то же время, уже никогда внутренне не отходя от духовного-религиозного миропонимания, которое ему открылось с неповторимой ясностью откровения. Отметим, что Флоренский первым в русской философии вводит термин «Новое Средневековье» и выражает надежду на наступление новой эры целостного христианского миропонимания и символического сверхчувственного опыта, в которой произведения искусства становятся символами духа, а само творчество является отображением божественного акта творения. Как известно, Н.А. Бердяев позже использует это же понятие, по-своему его определяя и концептуализируя.

В одном из своих писем к сыну Кириллу от 21 февраля 1937 г. П.А. Флоренский так подводит итог своей жизни и философии: «Что я делал всю жизнь? – Рассматривал мир как единое целое, как единую картину и реальность, но в каждый момент или, точнее, на каждом этапе своей жизни, под определенным углом зрения. Я просматривал мировые соотношения на разрезе мира по определенному направлению, в определенной плоскости и старался понять строение мира по этому, на данном этапе меня занимающему, признаку. Плоскости разреза менялись, но одна не отменяла другой, а лишь обогащала. Отсюда – непрестанная диалектичность мышления (смена плоскостей рассмотрения), при постоянстве установки на мир, как целое»¹⁶². П.А. Флоренский, со своей критикой западноевропейского Ренессанса, является одним из ярких представителей русского религиозного возрождения

¹⁶¹ Седых О.М. Конкретная метафизика «Божественной комедии»: «Мнимости в геометрии» П. Флоренского и дантеана Серебряного века // Соловьевские исследования. 2022. Выпуск 1 (73). С. 73.

¹⁶² Флоренский П.А. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.4. М.: Мысль, 1998. С. 672.

– личностью, разносторонне интеллектуально и духовно развитой, цельной и органичной, отличающейся стремлением к познанию мира во всех его проекциях — материальной, духовной, сакральной, не замыкаясь ни на одной и гармонично сочетая их все в своей философии; как видно из рассмотренных работ, П.А. Флоренскому и в философии, и в жизни было присуще стремление к еще большему развитию, совершенству, к «образу Божию». В этом заключается один из истоков критики европейского Ренессанса – поскольку русский Ренессанс ищет свои опоры и основы в других началах, нежели европейский, что можно увидеть на примере Флоренского и других мыслителей этой эпохи: «Русский Ренессанс состоялся в эпоху, которую Флоренский считал антиномически противоположной Ренессансу европейскому – не на подъеме, а на излете «дневного» типа сознания, в его «сумерках». Расцвет русской культуры совпал с «сумерками» новоевропейской, в чем заметно своеобразие и Серебряного века, и учения о. Павла Флоренского»¹⁶³.

¹⁶³Паршин А.Н., Седых О.М. Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 28.

ГЛАВА 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕНЕССАНСА В ФИЛОСОФИИ Н.А. БЕРДЯЕВА

Известно, что Н.А. Бердяев неоднократно обращался к анализу Ренессанса, его глубокий интерес к этой теме обусловлен как ее корреляцией с основными положениями его философии, связанными с проблематизацией и всесторонним раскрытием темы творчества и духовной свободы, так и собственно личным искренним и неравнодушным отношением философа к этому периоду европейской культуры.

3.1. Тема Ренессанса в исследованиях Н.А. Бердяева

Трактовка Ренессанса Н.А. Бердяевым наиболее полно и разносторонне раскрывается в его работе «Смысл творчества» (1916). Однако, в ходе анализа библиографии философа, мы можем зафиксировать, что Н.А. Бердяев обращался к теме интерпретации итальянского Возрождения в ряде других своих работ. Хотелось бы здесь отразить развитие темы интерпретации Ренессанса в различных философских трудах, при этом приведем их в хронологическом порядке публикации.

Отдельной темой, проходящей через множество работ философа, является связь и преемственность Возрождения с предшествовавшей ему эпохой – Средневековьем. Бердяев в разных своих философских работах обращается к теме Средневековья и Возрождения, сопоставляя и анализируя обе эпохи. Рассмотрим некоторые из них.

В книге «Философия свободы» (Москва, 1911) Н.А. Бердяев акцентирует, что Возрождение, как ярчайший период мировой культуры, имеет свои корни в христианской религии – он упоминает Св. Франциска Ассизского и «аскетическую святость» Средневековья в целом как базис и духовную основу, на которой возникло Возрождение. В данном случае философ использует эту преемственность для того, чтобы проиллюстрировать, что между христианской религией и мировой культурой всегда существует глубокая связь и «причинно-творческое соотношение».

В статье «Кризис искусства» (Москва, 1918) Н.А. Бердяев отмечает, что переход от Средневековья к Возрождению, как и любая смена культурных парадигм, сопровождался глубоким кризисом, а эпоху Ренессанса он характеризует как время, «когда отпущены были на свободу человеческие силы, и шипучая игра их порождала красоту»¹⁶⁴. В своей современности он видит конец классического ренессансного периода истории западной Европы, также сопровождающийся закономерным культурным кризисом; философ говорит о том, что в искусство должно вернуться литургическое и сакральное начало, мистерия — культура «затосковала по религиозному центру», который в эпоху Средневековья был объединяющей основой бытия. Об этом же возврате религиозных основ, определяя его как процесс, жизненно необходимый русской культуре, философ неоднократно пишет в сборнике статей «Судьба России», написанных в Москве с 1914 по 1917 гг. (первое издание – 1918 г.).

В книге «Смысл истории», вышедшей уже в эмиграции (впервые опубликована в Берлине, 1923), и отражающей основные положения философии истории Н.А. Бердяева, философ подчеркивает те факторы, которые способствовали возникновению Ренессанса как эпохи и появлению сильного и творческого человека Возрождения; средневековое миропонимание, выразившееся в образе «рыцаря и монаха», по мысли философа, было одним из ключевых факторов. Он говорит о том, что без Средневековья не было бы Ренессанса: «Недостаточно внимания обращают на то, какое колоссальное значение для выковывания того человека, который с необычайной энергией стал во весь свой рост и творчески заявил свои права в эпоху Возрождения, какое значение имела для этого человека та эпоха средневековья, которая внутренне концентрировала его духовные силы, которая в образе рыцаря и монаха выковала человеческую личность и укрепила человеческую свободу. Вся христианская аскетика имела значение

¹⁶⁴ Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. С. 4.

такой концентрации духовных сил человека и недопущения их растраты... Внешний творческий расцвет в эпоху Ренессанса... был внутренне подготовлен в Средние века... Результатом Средневековья было сосредоточение духовных сил человека для творчества новой истории»¹⁶⁵. В этой же работе Бердяев в рамках своей «метафизики истории» критикует сугубо естественнонаучный и «эмпирический» взгляд на мир и человеческую историю, что, как мы увидим в дальнейшем, логически обуславливает его критику эмпирического пафоса эпохи Возрождения и Просвещения. Он утверждает «сухость» разума без духовности, без «священного предания», утверждает духовную (священную, религиозную) сущность истории и человеческой личности, духовный смысл исторического процесса, одухотворенность исторической памяти, ментальность народного духа. А.Л. Доброхотов отмечает, что философия истории Бердяева основана на рассмотрении истории в «духовной» плоскости, или в «моральном измерении»: «...Средоточием исторических событий являются события морального измерения, тайна истории разрешается в тайне этики»¹⁶⁶. При этом христианство у Бердяева предстает как движущая сила истории, источник исторического динамизма, в противоположность античной философии: «В эллинском искусстве, в эллинской философии, политике ... начало совершенства формы ... преобладало над началом материи, над содержанием, с которым связано иррациональное начало человеческой жизни. Это иррациональное начало и есть начало свободы, которое позже было внесено в мир христианством»¹⁶⁷. Христианство постулирует значимость иррационального начала в историческом процессе, роль свободы человеческого духа и человеческой личности, свободного творящего субъекта. В христианском мире раскрывается содержание, а не форма — в противоположность античному миру, где форма всегда преобладала над

¹⁶⁵ Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 98.

¹⁶⁶ Доброхотов А.Л. Николай Александрович Бердяев // Русские философы: Антология / под ред. А.Л. Доброхотова, С.Б. Неволина, Л.Г. Филоновой. М.: Книжная палата, 1993. С. 52.

¹⁶⁷ Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 24.

содержанием; поскольку Ренессанс в первую очередь обращается к античности, следовательно, постепенно снова начинает постулироваться «торжество формы над содержанием». Все это Бердяев связывает с анализом Средневековья: «Выковывание и укрепление человеческой личности свершилось в тот период истории, который долгое время, с гуманистической точки зрения считался неблагоприятным, — в период Средневековья. Средневековье, в период расцвета, укреплялось и дисциплинировалось двояким путем — в монашестве и рыцарстве»¹⁶⁸. Символы Средневековья, образы средневекового монаха и рыцаря у Бердяева — образы дисциплинированной человеческой личности, закованной в латы как физически, так и духовно; подчеркивается подчиненность средневекового человека высшим христианским началам, его «наполненность» религиозным сознанием. Бердяевым утверждается преимущество Средневековья и Возрождения и высказывается мысль о том, что именно средневековое христианское мироощущение явилось мировоззренческой основой для Ренессанса; христианство здесь предстает как высшая ценность, незыблемая духовная основа целой тысячелетней эпохи.

В книге «Новое Средневековье» (Берлин, 1924) Н.А. Бердяев отмечает, что возврат к античности и древним началам культуры в эпоху Ренессанса на самом деле был творческим движением вперед. То есть для Бердяева возрождение античной культуры предстает как пример величайшего напряжения творческой энергии, которое переводит культуру на другой, качественно новый уровень. Творцов Возрождения философ называет великими вестниками свободы человека, а само Возрождение предстает главным испытанием человеческой свободы — опыт, пережитый в гуманистическом самоутверждении Ренессанса, несмотря на его сложность и амбивалентность, призван духовно обогатить человека. «Новое Средневековье» по Бердяеву также призвано принять в себя этот

¹⁶⁸ Там же. С. 97.

возрожденческий опыт свободы, но в сочетании с глубокими духовными и религиозными началами; поэтому после Возрождения невозможен возврат к старому Средневековью, а возможно лишь «Новое средневековье» – философ видит его как «революцию духа» и переход к новому христианскому сознанию: «В новое средневековье войдет опыт свободы, пережитый в новой истории, и все положительные завоевания совести и большая утонченность души. После опыта новой истории невозможно вернуться к старому средневековью, возможно лишь новое средневековье, как после опыта средневековья невозможен был возврат к старому античному миру, а возможно было лишь Возрождение, представлявшее очень сложное взаимодействие христианских и языческих начал»¹⁶⁹. В «Новом Средневековье» человек «вновь должен подчинить себя высшему, чтобы окончательно не погубить себя»¹⁷⁰. Н.А. Бердяев использует здесь понятие «Нового Средневековья» вслед за П.А. Флоренским; при этом, помимо необходимости возврата к целостному христианскому сознанию (что акцентируется как Флоренским, так и Бердяевым), постулируется необходимость принять и использовать «возрожденческий опыт свободы», выражающийся для Бердяева в свободном акте творения.

В книге «Философия свободного духа» (Париж, 1927) Бердяев подробно рассматривает ренессансный гуманизм: по мысли философа, этот гуманизм амбивалентен и двойственен по своей природе. С одной стороны этот гуманизм еще не окончательно утрачивает связь с миром божественного, но с другой стороны, безграничное самоутверждение свободной личности способствует тому, что разрыв с миром высших религиозных истин все же происходит в период перехода от Ренессанса к Новому времени. Философ отмечает положительные стороны гуманизма: расцвет творчества, усиление «гуманности» и преодоление жестокости, унаследованной от варварства,

¹⁶⁹ Бердяев Н.А. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европы // Бердяев Н.А. Философия неравенства. М.: Институт русской цивилизации, 2012. С. 519 - 520.

¹⁷⁰ Там же

духовное развитие свободной человеческой личности. Но его же отрицательной стороной является стремление к полной автономии от непреложных абсолютов христианства. В итоге секуляризация и десакрализация человеческой личности приводит к тому, что в Новое время гуманизм переходит в свою противоположность и в отрицание человека. По Бердяеву преодоление этого процесса может заключаться только в переходе «к высшему состоянию, полноте христианской правды, правды богочеловеческой»¹⁷¹ — именно в этом Бердяев видит возможность нового, христианского возрождения.

Книга «Самопознание» была написана Н.А. Бердяевым в 1940 г. во Франции и опубликована в 1949 г. в парижском издательстве «УМСА-Press». В этой работе философ много говорит о русском религиозном ренессансе. Н.А. Бердяев характеризует начало XX века как русский религиозный и культурный ренессанс, который в основе своей отличен от европейского, поскольку в нем творческий и культурный подъем совмещается с новым осмыслением христианства и русского православия. Русский ренессанс был связан, по мысли Н.А. Бердяева, с величайшим расцветом духовных, эстетических и религиозных ценностей в этот период; это было «соединение веяния духа с веянием Диониса... опьянение творческим подъемом, новизна, напряженность, борьба, вызов»¹⁷². В то же время это была эпоха расцвета самостоятельной философской мысли, обострение религиозной и эстетической чувствительности, интереса к оккультизму и мистике. Философ характеризует ее как «русский романтизм» и говорит, что этот период отечественной культуры безусловно несет в себе романтические черты (поэзия символистов, художественная культура русского авангарда, сопровождающаяся небывалым интересом к античности и возрождению древних форм искусства). По мысли Н.А. Бердяева, в русском ренессансе величайший культурный подъем укоренился на благодатной почве

¹⁷¹ Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. С. 146.

¹⁷² Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Книга, 1991. С. 77.

религиозности; он акцентирует, что этот период расцвета отечественной культуры и философии оказал значительное влияние на всю мировую культуру XX века.

В книге «Русская идея», вышедшей в Париже в том же издательстве «УМСА-Press» в 1946 г., Н.А. Бердяев также рассматривает понятие Ренессанса применительно к русской культурной истории. Он отмечает, что Россией не был пережит гуманизм в западноевропейском смысле этого слова (с его безграничным самоутверждением личности и секуляризацией), поэтому у нас не было Ренессанса в том виде, в котором он произошел в Европе. Философ акцентирует, что для России более актуально понятие христианского гуманизма с его сострадательностью, жалостью к падшим, униженным и оскорбленным, подкрепленными глубоко религиозным сознанием (Н.А. Бердяев упоминает представителей русской интеллигенции XIX века – А.Н. Радищева, В.Г. Белинского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.К. Михайловского и других); он отмечает, что все русское народничество вышло из жалости и сострадания. Таким образом, философ здесь говорит о другом гуманизме, в котором высокую роль играет социальная составляющая и идея справедливого общественного устройства; он характеризует такой гуманизм как первоначальную эмоциональную основу русской религиозности (по этой причине русская литература никогда не была ренессансной, будучи проникнутой болью о страданиях человека и народа). Стоит отметить, что эта идея появляется намного ранее в сборнике статей «Судьба России» (1914-1917 гг.): здесь Н.А. Бердяев также говорит о том, что Россия не может повторить западный гуманизм, который, по сути, уже исчерпал себя, и должна идти своим путем религиозного откровения, раскрытия высших духовных возможностей человека. В «Русской идее» он рассматривает и анализирует три источника культурного подъема начала XX в.: философский (расцвет философии начала XX века, религиозно-философские собрания), литературный (Д.С. Мережковский, В.В. Розанов и другие) и поэтический (поэты-символисты), отмечая при этом, что русский ренессанс включает в себя

специфические черты, присущие русской культуре и философии: религиозные искания, эсхатологичность философии и высокая роль социальной составляющей. Таким образом, философ показывает, что русский религиозный ренессанс действительно состоялся и реализовал себя во всех областях культуры, философии и общественной жизни.

Как мы можем видеть, в различных своих работах Н.А. Бердяев так или иначе кратко касается темы Ренессанса, причем эта тема возникает в трех аспектах: преемственность Средневековья и Возрождения, тема русского и западного гуманизма и рассмотрение понятия ренессанса применительно к русской культурной истории.

3.2. Путешествие в Италию и «Смысл творчества»: история замысла книги

Как уже упоминалось выше, понимание Возрождения Н.А. Бердяевым лучше всего раскрывается в его работе «Смысл творчества», созданной в 1914 г. и впервые опубликованной в Москве в 1916 г. Замысел книги возник у Н.А. Бердяева во время его путешествия в Италию зимой 1911-1912 гг., поэтому вполне закономерно, что тема итальянского Возрождения рассматривается мыслителем именно в этой работе очень широко и разносторонне. По собственному признанию мыслителя, проживая во время своего зимнего путешествия во Флоренции, Риме и Ассизи, он пережил Италию «сильно и остро». Летом 1911 года Бердяев пишет В.Ф. Эрну во Флоренцию: «От Вашего письма пахнуло Италией, и нас еще больше потянуло в Италию. В последние дни у меня прямо тоска по Италии и усиливается она еще тем, что я не совсем уверен, что будет возможность ехать...»¹⁷³. Предвосхищая свое путешествие, он ярко выражает свои чувства в письме к жене: «Надеюсь, что в Италии не будет тоски, тоска от тоски по Италии... Мысль об Италии меня очень

¹⁷³Н.А. Бердяев — В.Ф. Эрну, 24.07.1911. Люботин — Флоренция // Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрна и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 399.

приподнимает. Мы очень там обогатимся»¹⁷⁴. И позже, в декабре 1911 года он пишет в письме В.Ф. Эрну уже из Флоренции: «Мы полны Италией, Флоренцией и красотой, блаженствуем, насколько это можно для русских людей, всегда о чем-то беспокоящихся... Флоренция лечит душевные раны»¹⁷⁵. Восприятие и осмысление итальянской культуры у Бердяева складывалось во время поездки, когда он имел возможность погрузиться в эту культуру полностью и непосредственно. Александр Вадимов (Цветков) в биографической книге «Жизнь Бердяева» пишет: «Италию мыслитель, по его собственному признанию, переживал сильно и остро, много размышляя о творчестве Ренессанса. Бердяев считал Ренессанс неудачей, но неудачей великой, связанной с трагедией творчества вообще. Однако сама атмосфера Италии вдохновляла его к писанию книги»¹⁷⁶. Е.К. Герцык, приезжавшая в гости к Н.А. Бердяеву в Рим в феврале 1911 г., в своих воспоминаниях подробно описывает эту поездку и те впечатления, которые произвела на Бердяева итальянская культура: «Я застала их в Риме — перед этим они долго прожили во Флоренции, объехали маленькие городки... Два-три месяца он переживал, впитывал ее с ему одному свойственной стремительностью, потом щелкнул внутренний затвор, отбрасывая впечатления извне, рука потянулась к перу — писать, писать...»¹⁷⁷. Именно эти впечатления вдохновили Бердяева на фундаментальную разработку темы итальянского Ренессанса в прямом соотношении с философией творчества, что ему и удалось в полной мере осуществить в «Смысле творчества». В.В. Зеньковский в своей рецензии на книгу так характеризует ее философскую новизну и значение в аспекте философии творчества: «Рядом с новым, творческим самочувствием, полным глубокой веры в новое откровение о человеке, в книге достигает высочайшего

¹⁷⁴Письмо к Л.Ю. Бердяевой // Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрна и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 39.

¹⁷⁵Н.А. Бердяев — В.Ф. Эрну, 8.12.1911. Флоренция — Рим // Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрна и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 417-418.

¹⁷⁶Вадимов А.В. Жизнь Бердяева. Россия. Oakland, Berkeley Slavic Specialities, 1993. С. 138.

¹⁷⁷Герцык Е.К. Н.А. Бердяев // Н.А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХГИ, 1994. С. 43.

напряжения и мучительный, трагический надрыв в современной душе. Все это делает книгу высокоценным документом, настоящим памятником нашей мятущейся эпохи. Книга Н.А. Бердяева, как фокус, собирает в себе отдельные лучи тех религиозных исканий, которыми отмечено наше время, пытаюсь в их синтезе найти просвет, проложить новый путь, подготовить новое откровение»¹⁷⁸.

Вернувшись в Россию, Н.А. Бердяев в письме В.Ф. Эрну сообщает о своем замысле книги о творчестве, причем не в каком-то локальном смысле, а о творчестве как новом мироощущении, новом религиозном сознании: «То что я Вам писал и в разное время говорил о творчестве, то говорил не о "науках и искусствах", не о творчестве в "культурном" смысле, не о личностных дарах каждого из нас, а о новой религиозной эпохе, об ином чувстве жизни и оценке жизни, об ином религиозном сознании и жизненной морали. Сейчас я целиком поглощен книгой, которая будет очень целостной и последовательной. Год или два я ничем не буду заниматься, кроме этой книги, в которой надеюсь сказать то, что до сих пор мне не удавалось сказать»¹⁷⁹. В этом же письме он вспоминает свою поездку: «Об Италии вспоминаем, как о радости»¹⁸⁰. Так в душе философа размышления о творчестве тесно переплелись с темой Ренессанса, поскольку итальянское Возрождение – это именно та эпоха, когда творчество стало главной, основополагающей ценностью и смыслом жизни.

3.3. Трагедия Ренессанса как иллюстрация судьбы творчества в истории

Предваряя анализ работы «Смысл творчества», в которой наиболее полно и всесторонне раскрывается взгляд Н.А. Бердяева на Ренессанс, отметим одну из общих особенностей его интерпретации — для мыслителя

¹⁷⁸ Зеньковский «Проблема творчества» по поводу книги Н. А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» // Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХГИ, 1994. С. 284.

¹⁷⁹ Н.А. Бердяев — В.Ф. Эрну, 30.05.1912. Люботин — Рим // Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрна и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 462.

¹⁸⁰ Там же

характерно не статическое, описательное, а динамическое, аналитическое осмысление эпохи, он осмысливает ее как бы в движении, в переходе от одного стиля и миропонимания к другому. Он отдельно рассматривает разные периоды Возрождения – треченто, кватроченто и квинквеченто, при этом отмечая не только изменения в культурных особенностях и художественном стиле, но и различия в миропонимании художников, а также характерные особенности, объединяющие тот или иной период. Для Бердяева характерно глубокое проникновение в искусство Возрождения, он разгадывает, определяет и описывает «архитектонику» каждого его периода, фиксируя ее особенности и «рельеф», но при этом все это происходит в динамике – периоды перетекают один в другой, и мы успеваем увидеть ход мысли философа, зафиксировав «реперные» точки и признаки; погружаемся в сравнительную аналитику, на основании которой он делает свои выводы. Видно, что Бердяев глубоко неравнодушен к эпохе Возрождения, он любит ее и как ценитель искусства, и как философ, и просто как человек, неравнодушный к красоте, с тонким пониманием прекрасного. Эта любовь к эпохе мучительно для него самого трансформируется в признание ее трагичности, «разорванности», «неудачи». Проводя глубокий анализ, он неизбежно фиксирует противоречия эпохи, ее трагические моменты, проблемы творчества, антропологические аспекты и мировоззренческие установки. И с сожалением, но твердо представляет свой неумолимый вывод: по мысли Бердяева, главная «тайна Возрождения – в том, что оно не удалось»¹⁸¹. В этом он видит трагедию этого великого периода в истории культуры и искусства, и из этого же выводит неизбежность трагедии творчества в целом. Проследим основные направления интерпретации, которые приводят философа к этим выводам.

¹⁸¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 206.

3.3.1. Раннее Возрождение в интерпретации Н.А. Бердяева: столкновение античности с христианством и трагедия ренессансной личности

Прежде всего, Бердяев характеризует Возрождение как эпоху небывалого подъема человеческого творчества, когда проблема творчества и творца становится центральной в мировоззрении эпохи. Бердяев, для которого творчество – это исток и смысл существования человеческой личности, и, по мысли которого, именно через творческий акт в человеке воплощается божественное начало, конечно, не мог обойти вниманием эпоху Возрождения, где человек в первую очередь – творец и созидатель. Именно поэтому он относится к этой эпохе с таким неравнодушием – в ней полностью нашло свое воплощение творческое начало человека, в ней, по сути, сбылись мечты и чаяния философа, исполнился смысл и цель человеческого существования. А.А. Ермичев в статье о Бердяеве отмечает: «Высшей ценностью для него оказывается не святость, а творчество; только его признает мыслитель путем спасения. Панегирик божественному по своей природе творчеству и человеку, Богоподобному в своей творческой мощи, Н.А. пропел в книге «Смысл творчества. Опыт оправдания человека»¹⁸². Сам Бердяев объясняет свое понимание творчества не только в своих философских трудах, но и в переписке с друзьями и коллегами; так, например, он пишет в письме В.Ф. Эрну 1912 года: «Много раз я высказывался устно и печатно в том направлении, что путь творческого вдохновения, путь переживания призвания есть религиозный опыт, отличный от опыта аскетического. Жизнь должна быть принята не только как послушание, но и как творчество. За тайной искупления скрыта тайна творчества, как свободного начала твари-человека, продолжающего творение мира»¹⁸³.

¹⁸²Ермичев А.А. Я всегда был ничьим человеком... // Н.А. Бердяев: pro et contra. Кн.1. СПб.: РГХИ, 1994. С. 16.

¹⁸³Н.А. Бердяев — В.Ф. Эрну, 21.03.1912. Киев — Рим // Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрна и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 453.

По мысли Бердяева, итальянское Возрождение гораздо сложнее, чем принято о нем думать. Возврат к античности, по мысли Бердяева, был невозможен; попытка не удалась и это было закономерно, поскольку «окончательная реставрация какой-нибудь предшествующей мировой эпохи вообще невозможна»¹⁸⁴. Но помимо попытки возврата к античности, гуманистической декларации человеческих возможностей и расцвета небывалого творческого потенциала – того набора характеристик, который присутствует почти у всех исследователей эпохи, он неоднократно отмечает ее двойственность и амбивалентность, поскольку, по мысли Бердяева, именно в эпохе Возрождения «столкнулись» два начала человеческой природы – дохристианское античное (Бердяев употребляет термин «языческое») и христианское: «В творческом подъеме Возрождения совершилось небывалое еще по силе столкновение языческих и христианских начал человеческой природы. В этом — мировое и вечное значение Возрождения. Оно раскрыло действие языческой природы человека в творчестве и действие христианской его природы»¹⁸⁵. Стремление к дохристианской античности столкнулось с христианским мировоззрением, и попытка этого возврата в глазах мыслителя видится как протест, «бунт» против христианского миропонимания, которое было центральным в Средневековье (как мы уже ранее отмечали, Бердяев утверждает преемственность Средневековья и Возрождения, он не пытается противопоставить эти два периода). Это столкновение двух разных способов понимания мира, отношения человека и высших сил, не могло произойти безболезненно для самой личности, или «субъекта» Возрождения; по мысли Бердяева, столкновение произошло, в первую очередь, в душе человека — творца эпохи. Поэтому в Возрождении нельзя найти в полной мере ни античной цельности, ни христианской бесконечной устремленности вовне, к божественному; как отмечает Бердяев, Возрождение не доводит до конца ни языческую имманентность, ни христианскую трансцендентность: «Языческой

¹⁸⁴ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 203.

¹⁸⁵ Там же

античной цельности в Возрождении нельзя найти — это эпоха глубокого раздвоения человека и необычайной сложности, порожденной столкновением разных начал. Реставраторы язычества должны признать, что кровь людей эпохи Возрождения была отравлена христианским сознанием греховности этого мира и христианской жаждой искупления»¹⁸⁶. Такое раздвоение ранит душу человека-творца, заставляет его разрываться между двумя противоположными по своей сути мировоззренческими полюсами: «Люди Возрождения были раздвоенными христианами, в них бурлили два столкнувшихся потока крови. Эти христиане-язычники раздирались между двумя разными мирами. Язычески-цельное, имманентное чувство жизни нельзя найти в эпоху Возрождения, оно выдуманно»¹⁸⁷.

Бердяев неоднократно подчеркивает трагедию, происходящую в душе субъекта Возрождения, так же как ее акцентируют П.А. Флоренский и, как увидим позже, А.Ф. Лосев. В этом точка зрения всех трех философов абсолютно идентична: фиксируя драму ренессансной личности, выражающуюся в «раздвоенности» и «отчуждении» от самой себя, как неизбежную дань эпохе, они рассматривают ее на примере великих творцов — художников Возрождения, по-своему видя эту драму в судьбе каждого из них, отмечая ее воздействие на их творческий путь и другие стороны жизни: личную и общественную. Бердяев здесь значительно развивает и углубляет эту тему: подробно описывая драматизм трагической духовной раздвоенности в судьбах художников, он также показывает, как этот разрыв менялся при переходе из одного периода Ренессанса в другой, поскольку воздействие двух начал — христианского и «языческого» — по мнению Бердяева, динамично изменяется и наблюдается неравномерно в разные периоды Возрождения.

Раннее Возрождение, Треченто, по Бердяеву стоит ближе к христианскому миропониманию, и это закономерно — еще близка эпоха Средневековья, где главенствовал религиозный дух; еще в непосредственной

¹⁸⁶ Там же. С. 204.

¹⁸⁷ Там же

близости духовные дары и подвиги святых отцов – Франциска Ассизского, Иоахима Флорского и других; близок Данте и его «Божественная комедия»; раннее Возрождение, по Бердяеву, еще «окрашено в христианский цвет»¹⁸⁸. По мысли Бердяева, Джотто и вся ранняя религиозная живопись Ренессанса была вдохновлена этими примерами и пропитана христианским миропониманием. Здесь снова стоит отметить сходство с П.А. Флоренским: он также отмечает Джотто и ранних художников треченто как тех, кто стоит гораздо ближе к христианскому началу, по Флоренскому единственно онтологичному для любого искусства. Но Бердяев утверждает, что в полной мере христианского искусства в этот период так и не возникло: человек-творец, по его мнению, к этому моменту еще «не дошел» до подлинно христианского осмысления культуры и искусства. В человеке Возрождения на границе двух веков — треченто и кватроченто — начиналась борьба и столкновение двух противоборствующих начал, он начинал раскрываться в гуманизме, который неизбежно вступал в противоборство с христианским миропониманием; в этом гуманизме человек утверждал себя как творца. Искусство обречено было на долгое время стать «полем битвы» для этой борьбы: «Не была еще раскрыта подлинная антропология. Предстояло еще великое восстание человека в гуманизме. Возрождение XV века, кватроченто, не осуществило идеалов Франциска и Данте, не продолжило религиозного искусства Джотто – в нем раскрылось противоборство христианских и языческих стихий в человеке. Подымался раздвоенный человек, не примиривший своих языческих истоков со своими истоками христианскими»¹⁸⁹.

Тема столкновения христианства и язычества в Ренессансе неоднократно отмечается многими отечественными исследователями, философами и мыслителями: мы уже видели это в работах А.Н. Веселовского, П.М. Бицилли и в художественной прозе Д.С. Мережковского; такая линия

¹⁸⁸ Там же

¹⁸⁹ Там же. С. 205.

рассуждения присутствует и у других философов русского религиозного ренессанса. Например, В.В. Розанов в своей статье «Святость» и «Гений» в историческом творчестве» размышляет о «расширении» церковного идеала в античность и о столкновении его с языческим началом в Ренессансе: «Все же, однако, ведь появилось Возрождение?! Почему-то оно появилось... А за ним – эпоха великих открытий, XVII век, XVIII век, революция и вот мы? Ведь какое же было для всего этого основание? Ведь не беспричинна же история?... Вопрос есть – и он очень страшен. Он, по-видимому, состоит в том, что требуется чрезвычайное расширение идеала церковного, расширение его даже за врата Моисея, Давида и Соломона... Куда же? В Фивы, в Грецию, в языческую Грецию и в тоже языческие Фивы? Не смеем сказать, не решаемся сказать. Не знаем. Или, наоборот: чтобы решительно все творчество, в том числе и греческое, и отеческое и, наконец, даже Моисеево – ветхозаветное, как-то перекроить по-новому – «вдвинуть» в «стиль христианской» Церкви?»¹⁹⁰ Этот вопрос о взаимопроникновении двух начал остается у него без ответа.

Завершив анализ треченто, Бердяев пишет об успехах и достижениях эпохи кватроченто: по его мнению, именно в кватроченто искусство Возрождения достигает своей вершины, а творческое самовыражение человека – своих наивысших границ. Но в то же время, эта раздвоенность и дихотомия двух противоборствующих начал логически приводят к болезненному надлому в сознании ренессансного субъекта, к ощущению драматизма, беспомощности и потерянности. Бердяев фиксирует это так же, как Флоренский и позднее – Лосев. Для мыслителя драма ренессансной личности – это драма по-настоящему творческого субъекта, он «вживается» в нее и переживает ее почти как свою. Он перечисляет художников Возрождения, в искусстве которых в наибольшей степени отразился этот драматизм: «Этот болезненный надлом чувствуется уже у Донателло, он есть

¹⁹⁰ В.В. Розанов. «Святость» и «Гений» в историческом творчестве // Н.А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХГИ, 1994. С. 274.

у Палайоллы, у Веррокио, он достигает особенного напряжения у Боттичелли и завершается у Леонардо. Искусство кватроченто прекрасное и болезненно-раздвоенное, в нем христианство встретилось с язычеством, и встреча эта ранила душу человека... Трагическая судьба некоторых избранных художников кватроченто может быть разгадана лишь при более глубоком проникновении в раздвоенную, не цельную душу кватроченто, душу, раздираемую противоборством стихий христианской и языческой»¹⁹¹. Бердяев описывает внешние признаки классического искусства кватроченто – стремление к завершенности, к античному совершенству форм, к четким и единственно правильно выверенным очертаниям, но отмечает в нем и признаки искусства христианского – стремление к бесконечному, к трансцендентному божественному началу, которое он связывает с «романтической тоской»¹⁹².

Творческий путь художника кватроченто со всеми его сложностями и трагизмом Бердяев описывает на одном показательном примере. Бердяев анализирует судьбу одного из величайших общепризнанных художников кватроченто – Боттичелли, и этот пример он приводит не только в связи с драмой Возрождения, но и как пример подлинной творческой судьбы, в которой нет и не может быть однозначности, а всегда есть внутренняя борьба, творческие искания и неизбежный драматизм. По мысли Бердяева, на примере Боттичелли очень легко просматривается болезненная раздвоенность двух начал и стремление ее разрешить в своих произведениях искусства, снять эту дихотомию и найти внутреннюю и творческую гармонию: «Трагическая судьба Боттичелли, величайшего художника Возрождения, лишь в последние времена ставшего понятным и близким нам, дает ключ к пониманию все еще не разгаданной тайны Возрождения. Боттичелли — самый прекрасный, волнующий, поэтический художник Возрождения и самый болезненный,

¹⁹¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 205.

¹⁹² Там же

раздвоенный, никогда не достигавший классической завершенности»¹⁹³. Стремление сочетать классическое искусство с христианским дает в результате некую двойственность стиля произведений искусства, наблюдается постоянная смена классических античных образов христианскими, и наоборот, в чем, по мысли Бердяева, и выражается раздвоенность; Бердяев отмечает, что «его Венеры всегда походили на Мадонн, как Мадонны его походили на Венер. По удачному выражению Бернсона, Венеры Боттичелли покинули землю и Мадонны его покинули небо»¹⁹⁴. Бернанд Бернсон (Беренсон, 1865-1959), американский историк искусств и художественный критик, один из крупнейших в США специалистов в области живописи итальянского Ренессанса, который занимался исследованием культуры Ренессанса более 70 лет, изложил свое понимание различных художественных школ и мастеров Ренессанса в книге «Живописцы итальянского Возрождения» (1930), получившей широкую известность и переведенной почти на все языки мира. В этой книге он, так же, как и Бердяев, характеризует Боттичелли как художника «с болезненными образами и мучительно взвинченными чувствами»¹⁹⁵, который «неизменно вызывает к нашему осязательному чувству жизненным воплощением своих образов»¹⁹⁶, отмечая при этом огромное разнообразие сюжетов в его творчестве — от фантастических и мифологических до глубоко религиозных. Отметим, что Бернсон в своем исследовании искусства Возрождения всегда делал особый акцент на личности художника, говоря, что иногда «художник значительнее своего произведения и его индивидуальность много выше и интереснее, чем его творчество»¹⁹⁷; такой личностный антропологический подход к интерпретации искусства также в определенной степени сближает его с Бердяевым, который цитирует его в своей работе.

¹⁹³ Там же. С. 206.

¹⁹⁴ Там же

¹⁹⁵ Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М.: Б.С.Г. - Пресс, 2006. С. 231.

¹⁹⁶ Там же. С. 233.

¹⁹⁷ Там же. С. 152.

Трагедия Боттичелли, по мысли Бердяева, состоит в невозможности сочетания христианского и «языческого» начала в искусстве, и, как следствие, в незаконченности и того, и другого, в несовместимости «языческого» и «христианского» Возрождения в его творениях. Бердяев высоко оценивает искреннее, сильное стремление художника к решению этой творческой задачи, Боттичелли для Бердяева остается «самым прекрасным, самым близким и волнующим» художником Возрождения, хотя в нем нет совершенства Джотто или Рафаэля; но, по Бердяеву, совсем не в совершенстве кроется великая тайна и сила творчества. Сохранились воспоминания Е.К. Герцык, путешествовавшей по Флоренции вместе с Н.А. Бердяевым, в которых она ярко описывает его впечатления от города в целом и от произведений Боттичелли: «Молча стоим перед «Весною», этой бессолнечной, призрачной весною, за которой не будет лета, не будет жатвы.... Оглядываюсь на Бердяева. Впился пальцами в портсигар, давая исход молчаливому волнению. Как же властно над ним искусство! Флоренция мне ключ к нему. Он – к Флоренции»¹⁹⁸. Фигура Боттичелли не случайно выбрана Н.А. Бердяевым: жизненный путь этого художника, полный действительно трагических духовных надломов, творческих и религиозных исканий, которые, в конечном итоге, приводят его к разочарованию в собственном творчестве, действительно, на наш взгляд, наилучшим образом иллюстрирует духовную дихотомию и мировоззренческую противоречивость человека Ренессанса.

Неудача Боттичелли фиксируется Бердяевым как неудача всей эпохи, всего «проекта» Возрождения: «В Боттичелли, в его искусстве и его судьбе, воплотилась тайна Возрождения. В Боттичелли раскрывается роковая неудача Возрождения, его недостижимость и неисполнимость. Тайна Возрождения — в том, что оно не удалось. Никогда еще не было послано в мир таких творческих сил, и никогда еще не была так обнаружена трагедия творчества, несоответствие между заданием и достижением. В этой неудаче Возрождения

¹⁹⁸Герцык Е.К. Воспоминания: Н. Бердяев; Л. Шестов; С. Булгаков; В. Иванов; М. Волошин; А. Герцык. Париж: YMCA-Press, 1973. С. 127.

было настоящее откровение судеб человеческого творчества, в нем единственная красота»¹⁹⁹. Неисполнимость и недостижимость — для Бердяева закономерны, поскольку дохристианское Возрождение невозможно в христианском мире. Столкнулись две огромные силы, которые не могли вместе сосуществовать, их противоборство привело к великой трагедии творческого человека. Кроме того, нужно отметить, что для Бердяева эта неудача приобретает универсальный характер, он экстраполирует ее как драму человеческого творчества как такового. В тексте Бердяева чувствуется сильнейшее сопереживание этому процессу, он как будто проникает внутрь эпохи и фиксирует ее трагедию, вживается в драму ренессансной личности, переживая ее как свою: «Возрождения не произошло, хотя было в нем великое напряжение творческой энергии. Возрождение языческое невозможно в христианском мире, навеки невозможно. Классическое, имманентное совершенство не может уже быть уделом христианской души, заболевшей трансцендентной тоской»²⁰⁰. Результатом такого коллапса двух противоборствующих начал должно было стать и стало, по мысли Бердяева, разочарование человека-творца и вырождение его творчества в мертвый академизм: «Великий опыт чисто языческого Возрождения в мире христианском должен был кончиться проповедью Савонаролы, отречением Боттичелли. Упадок и вырождение, мертвый академизм — неизбежны в конце языческого Возрождения в христианском мире»²⁰¹. По Бердяеву, это прямые признаки упадка творческого начала и искусства как такового, которые начинают явственно чувствоваться после периода «высокого Возрождения», в XVI веке.

По мысли Бердяева, в каком-то смысле, художники Возрождения ради разрешения этих противоречий приносят в жертву свою собственную судьбу и творчество. С.А. Левицкий подчеркивает, что для Бердяева творчество по

¹⁹⁹Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 206.

²⁰⁰ Там же. С. 207.

²⁰¹ Там же

самой своей сути имеет жертвенную миссию и потому – неизбежно трагический характер: «Всякое творчество есть, в сущности, принесение себя в жертву ради ценности, воплощаемой в творческом акте. Здесь личность полностью проявляет себя, забывая о самой себе»²⁰². В кватроченто сила творческого самовыражения, искренний порыв художника-творца и попытка снятия дихотомии противоборствующих начал достигает максимальных высот. Поэтому кватроченто для Бердяева – центральная точка всего Возрождения, самый важный период, когда наблюдается наибольшее напряжение творческих сил и является «тайна Возрождения», состоящая в невозможности сочетать христианское мировоззрение с ренессансом языческой античности, когда творчество оказывается один на один с этим неразрешимым противоречием, и эпоха пытается решить «загадку о человеке» через гуманизм: «Кватроченто — сердцевина Возрождения, его центральная точка, в нем тайна Возрождения. Перед Боттичелли, перед Леонардо уже стояла загадка о человеке, которой не знало треченто»²⁰³. Таким образом «тайна Возрождения» переводится в антропологическую плоскость – мы видим, что главные «события» Ренессанса, по Бердяеву, на самом деле происходят в глубине человеческой души. Такой личностный, антропологический подход к исследованию Ренессанса объединяет Н.А. Бердяева с П.А. Флоренским и А.Ф. Лосевым; Бердяев здесь, на наш взгляд, очень ярко, с присущим ему философским романтизмом (эту характеристику отмечали многие исследователи его философии) иллюстрирует особенности «человеческого» измерения в культуре Ренессанса.

3.3.2.Высокое Возрождение в трактовке Н.А. Бердяева: классический академизм как начало кризиса искусства

Увидев невозможность выражения в классическом искусстве христианского духа и мировоззрения, в высоком Возрождении XVI в.

²⁰² Левицкий С.А. Трагедия свободы. М.: Канон, 1995. С. 309.

²⁰³ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 207.

искусство отходит к своим секулярным истокам, стремится к удалению от религиозных начал, к классическому академизму, к его совершенству и логической завершенности. Бердяев противопоставляет высокое Возрождение, с его стремлением к классическому совершенству, и кватроченто, которое, со всеми его неудачами и ошибками, предстает для мыслителя более живым и искренним, полным творческой энергии и высокого художественного вдохновения. Высокое Возрождение он, напротив, видит как начало упадка искусства и омертвления творческого производящего начала: «...Искусство квинквеченто с Рафаэлем во главе есть начало упадка, омертвления духа. Мертвящая скука охватывает, когда бродишь по Ватикану, царству высокого Возрождения XVI века, тоскуешь по Флоренции кватроченто, менее совершенной, менее законченной, но единственно прекрасной, милой, близкой, интимно волнующей»²⁰⁴. Интересно отметить, что контрастное отношение Н.А. Бердяева к этим двум периодам эпохи Ренессанса своеобразно преломляется в его отношении к Флоренции и Риму как к двум городам, в определенной степени «олицетворяющим» эти периоды; например, в одном из своих писем к В.Ф. Эрну он отмечает, что Флоренция ему гораздо более близка, там он чувствует себя лучше и поэтому не хочет надолго останавливаться в Риме, продлевая свое пребывание во Флоренции: «Надеемся, что и Вы потом перекочуете из Рима, так как слишком долго там оставаться было бы нежелательно. Мне почему-то кажется, что Рим надо изучить, но жить там не радостно. Во Флоренцию я влюблен»²⁰⁵. Бердяев критикует Рафаэля как апологета академической точности и классического совершенства форм, утверждая, что все это убивает в художнике-творце индивидуальное творческое начало, дающее возможность чувствовать его уникальный и живой стиль, при этом обвиняя Рафаэля в «универсализме» и «обезличенности»²⁰⁶. Стоит отметить, что Бердяев здесь исходит из

²⁰⁴ Там же

²⁰⁵ Н.А. Бердяев — В.Ф. Эрну, 16.12.1911. Флоренция — Рим // Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрна и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 424.

²⁰⁶ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 207.

достаточно категоричной позиции: «классицизм» и академизм, к которому приходит искусство высокого Возрождения, для него выступает как еще одно свидетельство неудачи Ренессанса, еще более фатальной, чем драма кватроченто; по мнению мыслителя, это становится признаком вырождения индивидуального творческого начала. Микеланджело был, по мысли Бердяева, гениальнее и искреннее, «подлиннее» Рафаэля; но и он терпит неудачу в попытке осуществить задачи «языческого Возрождения». Леонардо, как и Боттичелли, пытался решить «загадку о человеке», и решал ее по-своему; в нем есть индивидуальность и живая сила творческого начала, еще нет идеализированного академизма и «универсализма», поэтому есть «магия обаяния». Напротив, искусство, наполненное стремлением к точности и академизму, кажущееся «правильным» и «здоровым», на самом деле губит само себя; оно отходит от своей главной основы, которой для Бердяева всегда было индивидуальное и уникальное, несводимое ни к каким академическим нормам творческое начало человека.

Бердяев пишет о подражательности искусства позднего Возрождения; если в античности была живость, подлинность и оригинальность, античность открывала миру что-то новое и доселе неизведанное, знаменовала собой целую эру нового искусства и понимания жизни, то попытка возродить ее в точных выверенных формах, согласно Бердяеву, оборачивается реакционностью и «неподлинностью»²⁰⁷. Как результат Возрождения Бердяев представляет барокко, которое, по его мнению, по оригинальности даже превосходит высокое Возрождение, но не решает проблему дихотомии двух столкнувшихся в Ренессансе течений: «Барокко оригинальнее высокого Возрождения, и ему удалось украсить Рим фонтанами и лестницами. Но в фальшивой гримасе Барокко отпечатлелась роковая мертвенность соединения христианства и язычества»²⁰⁸. Все это в понимании Бердяева – следствия глобальной неудачи Ренессанса. Здесь снова интересно привести цитату из

²⁰⁷ Там же

²⁰⁸ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 208.

итальянских воспоминаний Е.К. Герцык, в которых она рассказывает, что мысли о неудаче Возрождения появились у Бердяева, еще когда он был в Италии; она описывает его впечатления от прогулок по Риму: «На улице все мучительно забылось, мы шли и говорили о творчестве. Он: «Весь Ренессанс – неудача, великая неудача, тем и велик он, что неудача: величайший в истории творческий порыв рухнул, не удался, потому что задача всякого творчества – мир пересоздать, а здесь остались только фрески, фронтоны, барельефы – каменный хлам»...И потом он не любит Рима – «вашего Рима» — мне с вызовом... Душа его во Флоренции, Флоренция была ему откровением, он то и дело вспоминает ее»²⁰⁹. А. Вадимов также отмечает контрастное отношение мыслителя к кватроченто и высокому Ренессансу: «Бердяев пишет, что ему не нравились высокое римское Возрождение, Рафаэль, собор Святого Петра и церкви в стиле барокко, хотя к барочным фонтанам он относился хорошо. Нравились Боттичелли и флорентийский Ренессанс Quattrocento»²¹⁰.

Как финальный вывод, из неудачи Возрождения Бердяев путем экстраполяции выводит трагедию творчества как такового: в творчестве невозможна полная реализация чего-то локального, какого-то одного начала – христианского с его трансцендентностью и уходом в бесконечность, или античного («языческого») с его «совершенным» классицизмом и торжеством конечного. Поэтому само творчество тоже терпит неудачу, по образцу Возрождения: «Христианское, церковное Возрождение так же невозможно, как и языческое. Культура не адекватна ни языческому, ни христианскому религиозному творчеству. Трагизм творчества, его неудача — последнее поучение великой эпохи Возрождения. В великой неудаче Возрождения — его величие. Абсолютная завершенность и совершенство для христианского мира лежит в трансцендентной дали»²¹¹. Бердяев рассуждает об основах творчества,

²⁰⁹ Герцык Е.К. Воспоминания: Н. Бердяев; Л. Шестов; С. Булгаков; В. Иванов; М. Волошин; А. Герцык. Париж: YMCA-Press, 1973. С. 126.

²¹⁰ Вадимов А.В. Жизнь Бердяева. Россия. Oakland, Berkeley Slavic Specialities, 1993. С. 140.

²¹¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 208.

о связи этих основ с ветхозаветным законом и новозаветным искуплением; и то и другое есть в творчестве, но оно не ограничено ни тем, ни другим, по Бердяеву оно – «дальше», полнее и необъятнее даже этих фундаментальных основ мира, именно поэтому дихотомия оказывается неразрешимой и отсюда – трагедия творчества. Главная задача творчества по Бердяеву – преобразование тьмы и уродливых реалий окружающего мира в божественную красоту, путь из хаоса в космос. И на примере одного из величайших творцов Возрождения – Леонардо да Винчи – Бердяев иллюстрирует этот тезис, делая при этом финальное заключение об искусстве в целом, которое всегда причастно к определенному временному периоду или «мировой атмосфере», как искусство Ренессанса, и о творчестве, которое, напротив, всегда выходит за рамки временных, онтологических, религиозных, мировоззренческих установок, по сути, преодолевая их в своем бесконечном стремлении к иному, прекрасному миру: «...Демоническая тьма Леонардо сгорела в его творческом акте и он перешел к красоте. Искусство бывает язычески-классическим или христиански-романтическим не по сущности самого творческого акта, который всегда выходит за пределы и язычества и христианства, а по мировой атмосфере, в которой совершается реализация искусства... Творческий акт есть дерзновенный прорыв за пределы этого мира, к миру красоты»²¹².

Таким образом, в эпохе Возрождения, по Бердяеву, выразилась вся сущность свободного творческого акта, и так же полно в неудаче Ренессанса раскрылась и реализовалась универсальная трагедия творчества, которая была неизбежна и изначально предопределена. Бердяев рассматривает эпоху Возрождения как показательный пример максимального торжества и реализации творческого начала в человеке, и этот пример для него действительно один из самых важных и основополагающих. На основании философского рассмотрения Ренессанса Бердяев строит свою философию творчества, которую далее обосновывает уже как универсальную,

²¹² Там же. С. 209.

применимую к любому историческому периоду и культурному ареалу. То, что он использует для ее построения именно эпоху Ренессанса, — не случайно; ведь именно в ней, по Бердяеву, творчество пыталось достичь наивысшего выражения, а искусство — недостижимых вершин.

3.4. Анализ интерпретации Ренессанса Н.А. Бердяевым и западными исследователями: трансформация трактовки Ренессанса в XX в.

Хотелось бы отдельно отметить несколько работ зарубежных исследователей Ренессанса, в которых мы можем увидеть линии рассуждения и концепты, близкие к рассматриваемым нами идеям Н.А. Бердяева и других отечественных исследователей.

Среди зарубежных исследователей, затрагивавших тему столкновения в Ренессансе «языческого» (античного) и христианского начал, стоит отметить работу английского историка и теоретика искусства XX века Эрнста Гольбриха: в своей книге «Символические образы. Очерки по искусству Возрождения» (1971) он также раскрывает искусство Возрождения как сложный синтез античной чувственности и христианской духовности. В целом, с этой точкой зрения о столкновении христианства и античности в Ренессансе сложно не согласиться, ведь Ренессанс, «унаследовав» всю христианскую аскетику у Средневековья и при этом обращаясь к возрождению языческой античности, никоим образом не может избежать этого столкновения.

Тема близости и преемственности Ренессанса и Средневековья также встречается в ряде работ европейских исследователей. Й. Хейзинга в своей книге «Осень Средневековья» (1919) дает подробный анализ средневекового мироощущения, которое в конечном итоге перерождается в творческую энергию Ренессанса: для этого мироощущения характерна «страстность», подверженность сильным эмоциям, культ добродетели в сочетании с жестокостью, высокая религиозность, сильное стремление к духовной жизни

— автор подчеркивает огромное влияние этих сильных и необузданных страстей на исторические события. Работа Й. Хейзинга интересна и своей описательностью, в ней очень подробно рассматривается изнутри менталитет средневекового и возрожденческого человека, а также основные особенности культурной и общественной жизни. Автор делает акцент на противоречивости средневекового человека: с одной стороны – христианское мироощущение и богобоязненность, стремление к критике алчности и скупости, с другой – жестокость и торжествующая радость при виде публичных казней; здесь, в мировоззрении средневекового человека, также имеет место столкновение христианского и языческого начала. Мы можем зафиксировать здесь сходство с идеями Н.А. Бердяева – Й. Хейзинга, так же, как и Бердяев, подчеркивает преемственность Ренессанса и Средневековья, отмечая, что творческая энергия ренессансного человека имеет свои корни в средневековом мироощущении.

Немецкий историк и исследователь искусства Конрад Бурдах в своей книге «Реформация. Ренессанс. Гуманизм» (первое издание – 1918 г.), также формулирует новаторский для своего времени (первая четверть XX века) взгляд на Ренессанс. В своем исследовании он предлагает рассматривать историю и генезис Ренессанса с точки зрения его духовных истоков, которые лежат в средневековом мироощущении и глубокой религиозности, представляющих собой основы для формирования идей возрождения и духовного обновления, которыми пронизан Ренессанс. Таким образом, он не разделяет, а логически связывает Ренессанс со Средневековьем, утверждая, что именно Средневековье подготовило и взрастило Ренессанс как историческое и культурное явление — здесь также видим ярко выраженную параллель с позицией Н.А. Бердяева, который многократно подчеркивает связь Ренессанса со Средневековьем, называет противопоставление одного другому огромной ошибкой и характеризует Средневековье как духовную основу, без которой Ренессанс бы просто не состоялся.

Известный французский историк-медиевист, один из ярких представителей «Новой исторической науки», вышедшей из школы «Анналов», Жак Ле Гофф также считает Средневековье периодом, ни в чем не уступающим Ренессансу, являясь сторонником концепции Средневековья как особой цивилизации, отличной и от античной, и от новоевропейской. В своей книге «Средневековый мир воображаемого» (2001) он анализирует различные сферы общественного устройства (культура, философия, экономика, социальная сфера) в период с XVI по XX век, и делает вывод, что развитие многих из них началось и достигло значительных высот гораздо раньше Ренессанса, т.е. в Средневековье²¹³. Автор отвергает пренебрежительное отношение к Средневековью, считая его одним из ключевых периодов развития человеческой истории и культуры: «Вот уже несколько десятков лет, а особенно в последнее время, традиционно пренебрежительное отношение к Средневековью и его хронология постоянно подвергаются критике... Оппозиция Средневековье/Ренессанс спорна со многих точек зрения»²¹⁴. По этой же причине Жак Ле Гофф оспаривает позицию Я. Буркхардта, в частности его взгляд на Ренессанс исключительно с точки зрения анализа развития искусства, без учета рассмотрения других сфер общественного и социального устройства, и вводит понятие средневекового Ренессанса: «Преимущество данной точки зрения заключается в признании великого средневекового Ренессанса, особенно ярко заявившего о себе с начала XII в., и в отрицании концепции швейцарского историка Якоба Буркхардта, согласно взглядам которого... итальянский Ренессанс является вершиной развития цивилизации. В исторических кругах идеи эти считают устаревшими, однако среди широкой просвещенной публики они все еще находят определенную поддержку... Так, в частности, для Буркхардта не существует экономики; равнодушными глазами буржуазного профессора взирает он на материальные, социальные и ментальные реалии, даже когда они относятся к

²¹³Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. Пер. с фр. / Общ. ред. С.К. Цатуровой. — М.: Изд. группа «Прогресс», 2001. С. 17.

²¹⁴Там же. С. 15.

привилегированным, с его ультраидеалистической точки зрения, историческим феноменам. Однако политическая, культурная и религиозная жизнь «эпохи Возрождения» складывается не только из учений неоплатоников, Альберти, Макиавелли, Эразма и прочих эзотерических доктрин, но из учений, гораздо более глубоких и противоречивых»²¹⁵. В качестве альтернативы стандартной исторической периодизации Ле Гофф вводит концепцию «долгого Средневековья». «Долгое Средневековье», которое, по Ле Гоффу, соприкасается с нашим временем чуть ли не вплотную, предстает перед нами многоликим и противоречивым миром чудесного; мир воображаемого присутствует во всех обществах, во все эпохи, но временами, благодаря приписываемым ему свойствам, он приобретает особое звучание. Именно этот своеобразный, играющий неизмеримо важную роль мир воображаемого, по Ле Гоффу, окружал мужчин и женщин средневекового Запада. Невидимая реальность была для них гораздо более достоверной и осязаемой, нежели та, которую они воспринимали с помощью органов чувств; они жили, погруженные в царство воображения, стремясь постичь внутренний смысл окружающего их мира, в котором, как утверждала Церковь, были зашифрованы адресованные им послания Господа.

Наконец, отметим работу Отто Бенеша, одного из видных представителей венской школы искусствоведения: в своей книге «Искусство Северного Возрождения» (1965) исследователь подчеркивает прямую взаимосвязь Возрождения и Средневековья, рассматривая сильное и непреходящее влияние готического стиля на искусство Северного Возрождения; он акцентирует внимание на идеях религиозного «обновления», сыгравших значительную роль в развитии философии и культуры рассматриваемой эпохи.

Таким образом, как можем видеть, многие европейские исследователи отмечают преемственность Средневековья и Возрождения и непреходящую

²¹⁵Там же. С. 17.

ценность религиозных основ и средневекового христианского мировоззрения, сыгравших огромную роль для подготовки творческого и духовного потенциала Ренессанса – здесь можно зафиксировать ярко выраженное сходство с позицией Н.А. Бердяева и других отечественных исследователей. В этом состоит один из аспектов новой трактовки Ренессанса исследователями XX в., которая претерпела значительные изменения по сравнению с «классической» интерпретацией XIX в. – именно поэтому часто встречается критика трактовки Я. Бургхарда, на которой мы уже акцентировали внимание при рассмотрении работ П.М. Бицилли и Ж. Ле Гоффа.

Также имеет смысл остановиться на теме перехода от ренессансного искусства к барокко, которую затрагивает Н.А. Бердяев; она тоже неоднократно рассматривается в работах европейских исследователей. Швейцарский искусствовед Г. Вельфлин в книге «Ренессанс и барокко» (1888) исследует искусство Ренессанса с позиций академического искусствovedения XIX века: он сознательно отказывается от рассмотрения каких-либо иных характеристик Ренессанса, кроме самих произведений искусства, которые представляют для исследователя наибольшую ценность. Он анализирует их с точки зрения академических формальных категорий, а также различных собственных авторских инструментов, например, таких, как так называемые «бинарные оппозиции» (живописное vs пластическое, открытость vs закрытость и т.д.). Прилагая данный инструментарий к анализу конкретных произведений искусства, исследователь дает им четко очерченную характеристику, таким образом строго определяя особенности стиля того или иного художника, скульптора или архитектора. Так, стиль искусства итальянского Ренессанса автор характеризует как «строгий», «законченный», «совершенный»; стиль искусства барокко, в который, говоря термином Г. Вельфлина, «выродился» Ренессанс – как «свободный», «живописный» и «бесформенный» — здесь видим сходство с мнением Н.А. Бердяева с точки зрения искусствovedческого взгляда на эти два стиля. Но, в отличие от Н.А. Бердяева, Г. Вельфлин видит основную миссию искусствovedения в том,

чтобы анализировать искусство, не беря во внимание другие пласты жизни и культуры – социальную и общественную жизнь, историческую ситуацию, философские парадигмы, мировоззренческие установки, личные отношения между людьми и прочие факторы, которые, по мнению исследователя, практически никак не влияют на развитие и эволюцию искусства. Он подчеркивает свою точку зрения, задавая в своей книге риторический вопрос: «Где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта в студию архитектора?»²¹⁶. Исследователь таким образом указывает на невозможность доказательства прямой связи между искусством и окружающей культурной и идеологической средой. В этом состоит еще одно отличие интерпретаций Ренессанса в работах исследователей XIX и XX века – как мы видим на примере работ Н.А. Бердяева, Ж. Ле Гоффа и других философов, в XX веке исследование и трактовка культуры Возрождения были переведены в «антропологическую» плоскость и в большинстве своем велись уже с других, более интегрированных позиций, практически прямо противоположных установкам и идеям Г. Вельфлина.

3.5. Анализ ренессансного периода истории: «Конец Ренессанса и кризис гуманизма». Судьба ренессансной личности и фаустовской культуры: «Предсмертные мысли Фауста»

От Ренессанса Бердяев начинает отсчет ренессансного периода истории – целостного временного периода, включающего Ренессанс и Новое время, характеризуемого гуманистическим мировоззрением и особым миропониманием, заложенным в эпоху Возрождения. В статье «Конец Ренессанса и кризис гуманизма», являющейся частью фундаментального труда «Смысл истории», Бердяев констатирует конец ренессансного периода истории в современности (конец XIX — начало XX в.) и подробно анализирует его причины. С одной стороны, он связывает конец ренессансного миропонимания с «гибелью целостного человеческого образа», которая, по его

²¹⁶Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Грядущий день, 1913. С. 75.

мнению, имеет место в новейших авангардных течениях искусства – импрессионизме и особенно футуризме. Для Ренессанса характерно гармоничное, целостное понимание человека и человеческого образа, идущее из античности; целостные формы отражали гармонию природы и божественного творения, в результате которого возникает предметный и чувственный мир. В новейших авангардных течениях целостный образ распадается, дифференцируется на множество частей, теряет связность, понятный и четко очерченный образ уходит и вместо него появляется хаотичный набор частей и предметов²¹⁷. Строгие формы расплываются, образ расплывается в пространстве, уступая место хаотичному матричному набору вещей, признаков и свойств, и в этом, по мнению Бердяева, выражается конец ренессансного видения мира, конец целой эпохи новой истории, уступающей место новейшей истории с новым взглядом на мир, которому положил начало модерн. Авангардное разложение образа, по Бердяеву — это сознательный протест против ренессансного миропонимания, в котором человек разочаровался, поскольку оно не дало смысла жизни, не привело к гармонии. Освобождение человека в гуманизме в итоге отрывает его от всех основополагающих основ и приводит к обратному эффекту – еще большему закреплению и потере умственной свободы, отрицанию результатов творчества; здесь линия рассуждения Бердяева почти полностью совпадает с концепциями ренессансной личности Флоренского и Лосева: «Если для ренессансного периода была характерна большая умственная свобода, с которой и начался Ренессанс, то в конце этого периода умственная свобода теряется. Человек в этой безграничной умственной свободе как бы истощил свои умственные силы и начинает поработать самого себя, отрицать результаты той умственной работы, которая была произведена им на протяжении всей новой истории»²¹⁸. Человек, отчужденный от высших смыслов и в итоге от самого себя, естественным образом испытывает

²¹⁷ Бердяев Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа // Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 534.

²¹⁸ Там же. С. 537.

разочарование, в свою очередь приводящее к творческому кризису, кризису культуры. В то же время, Бердяев связывает этот кризис с несоответствием результатов творчества изначальной его цели, «творческому заданию»; цель творчества по Бердяеву – творение высшей реальности, надмирного, высшего бытия, и именно это не удается осуществить творцу, он оказывается «замкнут» в земном, «внутримирном» выражении результата своего творения. Несоответствие творческого задания и результата рождает бессилие и неудовлетворенность. В этом Бердяев видит основное противоречие, которое наиболее обостряется в конце ренессансного периода истории, когда человек оказывается разочарованным как в своей независимости, всесильности и пафосе гуманизма, так и в результатах своего творчества, не принеших с собой настоящей творческой свободы и гармонии²¹⁹. Трагедия творчества, его внутренний кризис, ведущий к ощущению безвыходности и разочарования человеком-творцом, по Бердяеву – главный симптом конца Ренессанса, так как здесь заканчивается эпоха свободного творческого полета, ренессансной «свободной игры», а без свободного творческого самовыражения нет и самого Ренессанса, т.к. теряется его ключевое содержание. Напротив, вместо творческого подъема как протест против этой неудовлетворенности внутри культуры поднимаются дикие, неуправляемые процессы, «внутренние взрывы», которые сигнализируют о конце эпохи гуманизма²²⁰. А.Л. Доброхотов акцентирует эту проблему в соотнесении с этикой Н.А. Бердяева: «Этика Бердяева своей центральной проблемой имеет самоистолкование человека. Ложно понятый гуманизм ведет к вырождению духа, к утрате чувства связи с абсолютным. Само моральное чувство свидетельствует о наличии сверхчеловеческого мира ценностей. В то же время попытка объективировать и, тем более, рационализировать эти ценности ведет к утрате свободы»²²¹. В позиции Бердяева чувствуется глубокое сопереживание

²¹⁹ Там же

²²⁰ Бердяев Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа // Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 538.

²²¹ Доброхотов А.Л. Николай Александрович Бердяев // Русские философы: Антология / под ред. А.Л. Доброхотова, С.Б. Неволина, Л.Г. Филоновой. М.: Книжная палата, 1993. С. 52.

современной ему ситуации в культуре, кризис гуманизма и конец Ренессанса – симптомы общеевропейского творческого и культурного кризиса, который Бердяев глубоко переживает как философ и тонкий ценитель культуры. На наш взгляд, все признаки конца ренессансного периода культуры очень точно характеризуются Бердяевым, поскольку он застиг этот процесс и наблюдает его; в данной статье он дает этому процессу философское и аналитическое обоснование.

К теме судьбы ренессансной личности, воплотившейся в образе Фауста, Н.А. Бердяев обращается в более ранней статье «Предсмертные мысли Фауста», опубликованной в сборнике «Освальд Шпенглер и Закат Европы» (1922) и посвященной осмыслению и трактовке русскими философами известной книги О. Шпенглера. Как известно, О. Шпенглер называет западноевропейскую цивилизацию «фаустовской», и Бердяев здесь апеллирует к его книге «Закат Европы», в чем-то соглашаясь с немецким мыслителем, а в чем-то полемизируя. Но одна из основных мыслей, которая является лейтмотивом данной статьи, – это смерть Фауста как прототипа ренессансной личности и вопрос о возможности ее возрождения. Бердяев здесь говорит о дихотомии бесконечности стремлений и ограниченности возможностей, которая есть в «душе Фауста», о «союзе с Мефистофелем», к которому она была вынуждена прибегнуть, чтобы реализовать свои бесконечные желания и стремления, и об истощении духовных сил как следствии этого длительного и неразрешимого противоречия. По мысли Бердяева, Фауст в этом процессе бесконечных стремлений переходит от религиозной духовной культуры к безрелигиозной и бездуховной цивилизации, и этим предопределяет свой конец: «...В безрелигиозной цивилизации истощается творческая энергия Фауста, умирают его бесконечные стремления. Гете выразил душу западно-европейской культуры и ее судьбу»²²². Проводя параллели со Шпенглером, Бердяев говорит о том,

²²² Бердяев Н.А. Предсмертные мысли Фауста // Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 366.

что Шпенглер в своей книге фиксирует конец европейской культуры и окончательный переход ее в цивилизацию. Фаустовская душа – это душа христианского мира с его стремлением к бесконечным и высшим божественным началам. Таким образом, «изменив» своей основной сущности – христианскому началу, фаустовская душа по мысли Бердяева поставила под удар судьбу всей европейской культуры: «Фауст не выносит времени исторической судьбы, он не хочет до конца ее изживать. Он — усталый и истощенный новой историей, соглашается лучше умереть, пережив краткий миг цивилизации, явленной на вершине культуры... Фауст перестает понимать смысл и связь судьбы, потому что для него померк свет Логоса, померкло солнце христианства»²²³. А.А. Ермичев в одной из своих статей трактует позицию Бердяева относительно судьбы западноевропейской культуры, которая, обратившись к материальному началу в ущерб духовному, таким образом исключает саму себя: «Основания западно-европейской культуры – рационализм, секулярный гуманизм и индивидуализм, сложившиеся в борьбе с религией, — исключают ее»²²⁴. О. Волконогова в книге «Бердяев» схожим образом комментирует главную идею статьи: «Почему Бердяев выбрал для своей статьи такое «предсмертное» название? Да потому, что современное ему состояние Европы он рассматривал как переход «от религиозной культуры к безрелигиозной цивилизации», когда «истощается творческая энергия», заканчивается прежняя, грандиозная по своему значению, историческая эпоха»²²⁵. Бердяев характеризует конец ренессансного периода как «сумерки Европы» (здесь видим сходство с концепцией О. Шпенглера), так как на этом, по его мнению, заканчивается период расцвета европейской культуры, и мы фиксируем начало «Нового Средневековья», которое в свою очередь характеризуется совершенно другим мирозерцанием, мировоззрением и культурными формами. Гуманизм сам

²²³ Там же. С. 372.

²²⁴ Ермичев А.А. Я всегда был ничьим человеком... // Н.А. Бердяев: pro et contra. Кн.1. СПб.: РГХИ, 1994. С. 21.

²²⁵ Волконогова О.Д. Бердяев. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 224.

себя привел к отрицанию гуманизма; человек, стремящийся к автономности и независимости от высших сил – к отрицанию этой независимости; человек-творец – к отрицанию творчества и разочарованию, и именно так, по Бердяеву, заканчивается Новое время. С.А. Левицкий отмечает эту линию рассуждения у Н.А. Бердяева, связанную с трагедией полной автономии ренессансного человека и его отпадением от божественного начала²²⁶. А.А. Ермичев отмечает, что для Бердяева «сам гуманизм... является побегом от христианства, побегом, обреченным на засыхание и умирание при потере им своей генетической памяти»²²⁷.

Бердяев признается, что «читал книгу Шпенглера с особенным волнением»²²⁸, и особенно сильное впечатление на него произвела идея «прасимвола культуры», определяющего взаимосвязь математики и физики с живописью и музыкой, искусством и религией – это и есть «душа культуры». Как мы знаем, Шпенглер в своем описании морфологии культур выделяет их «физиогномику», т.е. индивидуальность и характер, который ассоциируется с характером уникальной и неповторимой человеческой личности. Шпенглер ставит в противоположность «живой и одушевленной материи» морфологии культуры, истории и жизни «систематику» как морфологию механических и физических форм природы — науку, открывающую и реализующую законы природы и причинные связи. Видение мира представляется как история в ее образах, когда мы говорим о великих достижениях культуры и искусства, о великих деятелях культуры – Платоне и Рембранте, Гете и Бетховене – это и есть физиогномика. И оно же представляется как систематика, когда мы рассматриваем мир с естественнонаучных и эмпирических позиций – это уже мир Парменида и Декарта, Канта и Ньютона. Закат Европы неизбежен, поскольку европейская культура очевидно переходит в цивилизацию,

²²⁶ Левицкий С.А. Трагедия свободы. М.: Канон, 1995. С. 305.

²²⁷ Ермичев А.А. Я всегда был ничьим человеком... // Н.А. Бердяев: pro et contra. Кн.1. СПб.: РГХИ, 1994. С. 22.

²²⁸ Бердяев Н.А. Предсмертные мысли Фауста // Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2002. С. 366.

характеризующуюся универсальным рационализмом, с его механистичностью, промышленным производством, обменом, учетом капитала и волей к экономической и политической власти; переход любой культуры в цивилизацию, по Шпенглеру — признак ее неотвратимого заката. Естественно, эти идеи Шпенглера о судьбе европейской цивилизации были близки Н. Бердяеву, который по-своему осмысливал кризис европейской культуры. Противопоставление культуры и цивилизации философ также относит к достоинствам шпенглеровской концепции — он полностью поддерживает Шпенглера в том, что живая мысль, искусство и философия существуют лишь в культуре, а в цивилизации они становятся не нужны и даже невозможны, поскольку культура — органична, а цивилизация — механистична. Но в то же время, Бердяев выделяет явный и, с его точки зрения, важный недостаток его концепции: он говорит, что Шпенглер просмотрел роль христианства в судьбе европейской культуры. Бердяев видит спасение как России, так и Европы именно в возврате к христианским основам; в православии он видит основание и возможность русского возрождения на русской земле. Поэтому упущение такого важного и смыслообразующего культурного фактора, как христианство, сильно вредит «Закату Европы»; по мысли Бердяева, причина в том, что Шпенглер — «арелигиозная натура». Но ему было дано высказать самые «благородные мысли, которые могли быть высказаны неверующей душой в наше время»²²⁹. Бердяев отмечает, что «Шпенглер в русском Востоке видит тот новый мир, который идет на смену умирающему миру Запада»²³⁰.

Нужно отметить, что позиция Бердяева относительно «драмы» и неудачи Ренессанса, а также трагической судьбы всего ренессансного периода истории не всегда однозначно принималась его современниками — другими философами русского религиозного ренессанса. Так, Л.П. Карсавин в своей статье, посвященной анализу «Конца Ренессанса» Н.А. Бердяева, вступает с

²²⁹ Там же. С. 369.

²³⁰ Там же. С. 379.

ним в полемику относительно идеи «падения» человека на исходе ренессансного периода и понимания Бердяевым идеи человеческой свободы: «Человеческий дух должен был быть «отпущен» на свободу, чтобы «на свободе раскрыть свои силы и проверить на опыте, что означает и к чему ведет гуманизм». Проверка оказалась греховною, злом. Но «драма новой истории была внутренне неизбежна» ... Что же, человек должен был согрешить и пасть? Если Н.А. Бердяев так не думает, не имеют смысла процитированные сейчас фразы. Если же думает, то этим он не утверждает, а отрицает свободу, ибо нет свободы, где есть «неизбежность». Мне кажется, что человек мог бы осуществить свою свободу, пройти «великое испытание», и не впадая в грех. Ссылка на факт грехопадения неуместна, во-первых, потому, что лишь отодвигает проблему, во-вторых, потому, что с точки зрения всеединства падение в Ренессансе есть в некотором смысле само первоначальное падение»²³¹. То есть, с точки зрения Л.П. Карсавина, утверждаемая Бердяевым предопределенность неудачи Ренессанса и разложение человеческого образа в конце ренессансного периода истории не представляются столь однозначными; возможны и другие пути, в которых этой неудачи можно было избежать.

3.6. Новый христианский ренессанс как религиозная эпоха творчества в концепции Н.А. Бердяева

Ренессанс с позиции Бердяева – это не только возрождение культуры и искусства, но еще и возрождение человеческой души через творчество. С.А. Левицкий пишет по этому поводу: «В творчестве Бердяев видит «первожизнь» — непосредственное положительное проявление свободы. Вне творчества для него нет свободы. Творчество есть для него «откровение Духа». Творчество не нуждается в оправдании и не знает над собой внешнего суда.

²³¹ Л. П. Карсавин. Н. А. Бердяев. «Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы». «Конец Ренессанса. (К современному кризису культуры)» // Н.А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХГИ, 1994. С. 329.

Творчество есть самоценность»²³². В. Зеньковский отмечает, что для Бердяева «основной задачей (даже долгом) человека является творчество»²³³. Первичность идеи творчества для философа, а также ее связь с не менее важным для него понятием свободы отмечает и О. Волконогова: «Единственным проявлением человеческой свободы остается творчество. Оно не может быть навязанным извне, подчиненным необходимости и «чуждому миру объектов». Именно в творчестве человек осуществляет прорыв из царства необходимости в царство свободы, проявляет свой дух, доказывает, что он – образ и подобие Божие (ведь и Бог – Творец)»²³⁴. Сам Бердяев в переписке с А. Белым описывает свое осмысление особой «эпохи творчества», которая должна прийти на смену всем прошедшим эпохам и принести новое историческое миропонимание и новое религиозное сознание: «...Вопрос о творчестве переживался мной как религиозная драма, и на этой почве во мне окончательно созрело новое сознание. Я верю глубоко, что наступает в мире третья религиозная эпоха, эпоха творчества, откровения человека как творца и идет на смену эпохам ветхого завета, откровения закона, и нового завета, откровения искупления»²³⁵. В конце ренессансного периода человеческая душа истоцилась, пришла к собственному отрицанию, поэтому ей необходимо снова возродиться, чтобы творить; должна наступить новая эпоха творчества, «новый Ренессанс», и Бердяева не покидает вера в возможность этого нового Ренессанса: «Мистическое возрождение чувствует себя вхождением в ночную эпоху... Мы стоим перед новым рассветом, перед солнечным восходом. Вновь признана должна быть самоценность мысли (в Логосе), как светоносной человеческой активности, как творческого акта в бытии... Сознание наше, по существу, переходное и пограничное. Но на грани нового мира рождается свет, осмысливается мир отходящий»²³⁶. Здесь Бердяев

²³² Левицкий С.А. Трагедия свободы. М.: Канон, 1995. С. 307.

²³³ Зеньковский В.В. История русской философии. Москва: Академический проект, Раритет, 2001. С. 722.

²³⁴ Волконогова О.Д. Бердяев. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 178.

²³⁵ Н.А. Бердяев – А. Белому, май 1912г. Цит. по: Голлербах Е. А. Религиозно – философское издательство «Путь» (1910 – 1919 гг.) // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 123.

²³⁶ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 20.

проводит интересное противопоставление: он сравнивает эпоху перехода от ренессансного периода истории к модерну с переходом из Средневековья в Ренессанс, и во втором случае духовная связь человека с высшим религиозным началом, которая характеризует эпоху Средневековья, при переходе в новый исторический и культурный период уберегла его от растраты преобразовательных и творческих сил; напротив, эта духовная связь в сочетании с аскезой, монашеством и рыцарством подготовила эпоху Ренессанса, и эта мощная духовная энергетика стала, по Бердяеву, ее основой и эмоционально-духовной подпиткой. Ренессанс же, отрицавший связь с высшими сверхчеловеческими началами и аскезу как таковую, постепенно утратил эту основу, что привело в дальнейшем, в Новое время, к полной растрате человеческих сил и разочарованию в творчестве – именно это, по мысли философа, происходит в начале XX века, в его современности. О. Волконогова отмечает: «Не одну страницу своих произведений он посвятил анализу современного ему состояния общества. Он оценил это состояние как кризисное, как «конец ренессансного периода в истории» ... Безграничная умственная свобода, которую принес человечеству Ренессанс... начала истощаться, исчерпывать себя, а ее результаты – техника, машины – лишь порабощали человека. Наступила эпоха разочарования. Самые гордые и смелые мечты человека не осуществились, «человек стал бескрылым», время после средневековья было временем растраты человеческих сил. Сам гуманизм, будучи оторванным от религиозной почвы, привел к своей противоположности – к антигуманизму «мещанской цивилизации»²³⁷. Он фиксирует эту деграцию как «потрясение», разложение человеческого образа, бывшего цельным и четко очерченным в христианской культуре и потерявшего форму и смысл в ренессансной культуре, разложение, которое наблюдается в самых различных сферах культуры и общественной жизни. Такая личность начинает искать новый духовный центр, новый высший смысл и высшее начало, без которого угасает творческая энергия, истощаются

²³⁷ Волконогова О.Д. Бердяев. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 269 - 271.

духовные силы и размывается грань между настоящим творчеством и сублимацией. Поэтому, по мысли Бердяева, как раз в этот период происходит обращение к религии, новый расцвет религиозных течений, происходит обратный отход от ренессансной секуляризации к христианским духовным основам, наступает новая эпоха христианского духа, которую можно типологически соотнести со Средневековьем, поэтому Бердяев вслед за Флоренским называет ее «Новым Средневековьем»²³⁸. О.М. Седых отмечает, что у Бердяева, как и у многих других философов русского религиозного ренессанса, «общепринятой становится оценка Средневековья как культуры, в которой теоцентрическая установка обеспечивала гармоничную встроенность человека в универсум»²³⁹. В «Новом Средневековье», по мысли Бердяева, человек должен произвести «христианскую работу над человеческим образом», определенную работу над собой, пойти на достаточно большие жертвы, во многом себя ограничить и снова вернуться к некоторым элементам средневекового аскетизма, «вернуть» себе христианское самосознание на новом, еще более глубоком уровне. Только таким путем, по Бердяеву, возможно новое накопление творческой энергии, духовный расцвет человечества и новая эра в культуре и искусстве. Таким образом, происходит формирование новой антропологической идеи, в основе которой лежит синтез творческого начала и гуманистического стремления к познанию мира с христианским миропониманием. Мечтой Бердяева остается христианский Ренессанс, который не повлечет за собой отрыв от религиозных основ и автономию от божественных начал и поэтому уже не закончится растратой творческих сил и потерей собственной идентичности. А.А. Мейер в одной из своих статей о Бердяеве описывает этот процесс и его понимание Н.А. Бердяевым как еще одну ступень или фазу человеческой истории²⁴⁰. В.В. Зеньковский также отмечает связь новой эпохи творчества с религиозным

²³⁸ Там же. С. 537 - 541.

²³⁹ Седых О.М. Конкретная метафизика «Божественной комедии»: «Мнимости в геометрии» П. Флоренского и дантеана Серебряного века // Соловьевские исследования. 2022. Выпуск 1 (73). С. 73.

²⁴⁰ Мейер А. А. Новое религиозное сознание // Н.А. Бердяев: Pro et Contra. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХТИ, 1994. С. 282.

переосмыслением роли человека в истории²⁴¹. Таким образом, для того чтобы человек достиг новых высот и снова поднялся на максимальную ступень творческого самовыражения, он опять должен пройти через внутреннее «воцерковление», имманентно приобщиться к высшим духовным истинам и найти смыслообразующее духовное начало в первую очередь внутри себя. С.Г. Семенова, которая относит Бердяева к философии русского космизма религиозного направления, приводит его слова о «светлой магии грядущего», которая приведет к раскрытию внутренних сил и творческих потенций человека, и отмечает перманентное стремление Бердяева ответить на вопрос, как произвести переход от символического творчества «продуктов культуры к реалистическому творчеству преображенной жизни, нового неба и новой земли»²⁴²? Н.К. Боневская также отмечает, что надежды Бердяева сводятся к наступлению «творческой эпохи» — эпохи творческого человека, которая начинается с внутреннего духовного преображения²⁴³. Это и есть процесс «нового христианского Возрождения», которое должно привести к новой «эпохе творчества». Философия Бердяева проникнута пафосом веры и надежды в такое продолжение и развитие человеческой истории, которое снова поставит человека в высшую позицию творца и позволит достичь максимального проявления всех его творческих потенций. Бердяев верит в возможность христианского Ренессанса, и поэтому так подробно описывает пути, открывающие его возможность, анализирует и приводит его отличительные особенности, формулируемые мыслителем как необходимые императивы. Как мы уже отмечали, творчество и творческое самовыражение для Бердяева – центральная миссия человека и человечества. С горечью наблюдая упадок творческих энергий в своей современности, он последовательно моделирует пути к возрождению новой творческой эры в

²⁴¹Зеньковский В.В. «Проблема творчества» по поводу книги Н. А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» // Н.А. Бердяев: Pro et Contra. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХГИ, 1994. С. 290.

²⁴²Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 169.

²⁴³Боневская Н.К. Апофеоз творчества (Н. Бердяев и Ф. Ницше) // Боневская Н.К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 157.

человеческой истории. В.В. Зеньковский в статье, посвященной анализу книги «Смысл творчества», характеризует это «пророческое настроение» у Бердяева как ощущение надвигающегося духовного перелома, «ожидание нового откровения», совмещенное с надеждой на скорые перемены и на новую христианскую эпоху, которая лейтмотивом проходит через многие произведения Бердяева²⁴⁴.

Таким образом, в отличие от Шпенглера, Бердяев отрицает и не принимает перспективу окончательного угасания европейской культуры и смерти фаустовской души, в надежде на новое ее возрождение. Он говорит о возможности нового, «культурного» Средневековья, через которое возможно возрождение настоящей духовной культуры, поскольку ренессансная гуманистическая культура уже исчерпала себя. Дальнейший путь Фауста оказывается направленным к духовному внутреннему миру, к «внутренней бесконечности», которая здесь противопоставляется внешней бесконечности, представляющей пройденным этапом, который в итоге привел в никуда. По мысли Бердяева, только путь к внутренней религиозной гармонии и духовному самосовершенствованию способен «возродить» фаустовскую культуру из того состояния тупика и упадка, в котором она находится. Бердяев надеется на будущее новое, христианское возрождение духовной культуры, «когда явятся Св. Франциск и Данте новой эпохи»²⁴⁵. Концептуализируя историю и состояние европейской культуры через духовную сущность ее субъекта, Бердяев подтверждает свою теорию о конце ренессансного периода истории, который символически представляется как «предсмертные мысли Фауста», и выражает надежду на грядущее христианское возрождение, связанное с возвратом к религиозным основам христианской духовной культуры.

²⁴⁴Зеньковский В.В. «Проблема творчества» по поводу книги Н. А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» // Н.А. Бердяев: Pro et Contra. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХТИ, 1994. С. 284.

²⁴⁵ Бердяев Н.А. Предсмертные мысли Фауста // Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Москва: АСТ, 2002. С. 372.

Можно обоснованно утверждать, что в трудах Н.А. Бердяева получает свое продолжение и развитие идея «русского возрождения»: философ верит в то, что будущий христианский ренессанс может быть построен на почве русского православия и религиозной духовности. В статье «Конец Ренессанса и кризис гуманизма» мыслитель говорит о роли России в историческом процессе, и Россия предстает как возможное «место действия» нового христианского возрождения. По мысли Бердяева, русская литература не гуманистична по своему духу, стилю и нарративу; напротив, она религиозна и апокалиптична, в ее основе лежит жажда искупления грехов мира и идея христианского спасения. Философ упоминает Толстого, Гоголя и Достоевского – своих любимых писателей, центральной темой для которых всегда был и остается человек; при этом он обращает внимание, что у Достоевского свой, особый, не ренессансный гуманизм – писатель проникает глубоко в духовные основы и психологию человеческого существа, где вскрывает все трагическое и наиболее болезненное, поэтому это скорее глубоко психологичный, «трагический» гуманизм, который противостоит ренессансному и, более того, даже показывает его внутреннюю несостоятельность²⁴⁶. Интересно отметить здесь значительное различие с ранее рассмотренной идеей Анненского и Зелинского относительно синтеза русской культуры с классической античностью: Бердяев подчеркивает, что России чужда классическая античность, более того, русское мировоззрение как бы «бунтует» против нее, в лице Достоевского и других отечественных мыслителей (здесь видим ярко выраженное сходство с идеями Вяч. Иванова, у которого Достоевский и многие другие русские мыслители также предстают «необузданными личностями», включающими в себя «иррациональное и безмерное» и противостоящие античному царству меры и порядка). Бердяев фиксирует особую и уникальную роль России в осознании кризиса гуманизма как идеи и как основы целой ренессансной эпохи, что связано как с

²⁴⁶ Бердяев Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа // Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002. С. 544.

особенностями русской философии истории, так и в целом – с особенностями русского мирозерцания, которое проявляется в творчестве, литературе и искусстве; он проводит мысль об «апокалипсичности» русской религиозной философии, о перманентном стремлении к предельным основаниям, эсхатологичности, что выражается в творчестве и философии многих русских мыслителей: «Эти особенности русского Востока обозначают своеобразную его миссию в познании конца Ренессанса и конца гуманизма. Именно России дано здесь что-то обнаружить и открыть, и именно в России высказывается какая-то особенно острая мысль о конечных исторических судьбах. Не случайно на вершинах русской религиозной философии мысль всегда была обращена к Апокалипсису. Начиная с Чаадаева и славянофилов и далее у Владимира Соловьева, у К. Леонтьева и Достоевского русская мысль была занята темами философии истории, и эта русская философия истории была – апокалипсической»²⁴⁷. Таким образом, Бердяев выражает надежду, что Россия создаст какую-то новую идею на обломках старой идеи гуманизма, привнесет нечто свое и, возможно, даст какой-то новый толчок к возрождению и развитию творческой эпохи, что станет началом нового, христианского ренессанса. Философ отмечает, что в русском мирозерцании имеет место сочетание язычества и аскетического монашеского православия – для него характерны несколько признаков, в частности, постоянный поиск царства Божьего, стремление к надмирным высшим началам, характерный эсхатологический переход; поэтому, по Бердяеву, вопрос судьбы России в какой-то степени связан с переходом от материального мира к духовному. Россия – загадка, которая еще не разгадана; Россия не Восток и не Запад, а «Востоко-Запад» — она призвана соединить мир Востока и Запада. При этом, по мысли философа, очень важно сохранение национальной самобытности России, ее разрушение губительно и неоправданно даже в целях служения человечеству.

²⁴⁷ Там же

Отметим, что здесь, на наш взгляд, Н.А. Бердяев близок к Н.Я. Данилевскому как основоположнику цивилизационного подхода в русской философии истории и автору теории культурно-исторических типов: он отдельно рассматривал славянский культурно-исторический тип, молодой относительно европейского, за которым стоит будущее; и у Данилевского этот тип также противостоит германо-романскому типу, причем он выделяет одно из основных различий – Россия, приняв православие, сохранила основы христианской веры, а Европа, приняв католичество и затем – протестантизм, их практически утратила. При этом, движущей силой развития культурно-исторических типов является «исторический инстинкт» — «народное начало», «общественные творческие силы» — это божественный дар, который можно назвать «душой народа», и он не передается от одного культурно-исторического типа к другому (как не может передаваться душа одного человека другому). Здесь видим сильный акцент на духовную национальную основу, как и у Бердяева (сакральность, особенности русского мирозерцания). У славянского исторического типа Данилевский отмечает наиболее полное совпадение этой «души народа» с основами христианства: «Самый характер русских, и вообще славян, чуждый насильственности, исполненный мягкости, покорности, почтительности, имеет наибольшую ответственность с христианским идеалом»²⁴⁸. По мысли Данилевского, без принятия православия русский народ не смог бы реализовать свои самобытные духовные и этнокультурные начала, построить сильное государство и отстоять его независимость. Здесь видим явное сходство с позицией Бердяева, который говорит, что новый русский ренессанс произойдет как раз на этих высокодуховных, сакральных христианских основах и именно поэтому он произойдет в России – здесь для этого есть благодатная почва. Как, по Данилевскому, славянский тип должен отказаться от «европейничанья», так же, по Бердяеву, русскому мировоззрению чужд западный гуманизм; здесь видим сходство как в тематической линии

²⁴⁸ Данилевский Н.Я. Россия и Европа. СПб.: Глаголь: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1995. С. 408 - 409.

противопоставления славянского и западного мира, так и в тех особых чертах и основах, которыми наделяется славянский тип или русский народ; а также, сходство выражается в самом подходе к рассмотрению особенностей той или иной цивилизации – главным объектом рассмотрения выступают не столько геополитические и общественно-экономические признаки, сколько духовно-мистериальная основа, на которой базируется историческое развитие того или иного культурно-исторического типа, или нации. И понятно, что Бердяев не прошел мимо сходства идей Шпенглера и Данилевского — он отмечает, что культурно-исторические типы Данилевского очень близки к культурам Шпенглера, с той лишь разницей, что Данилевский «лишен огромного интуитивного дара Шпенглера»²⁴⁹, позволяющего ему предсказывать будущие перспективы и судьбу различных культур.

Осмысление мира культуры как живого мира, наполненного высшим духовным смыслом, вообще характерно для русской философии – П.А. Флоренский также описывает «царство культуры» как живой организм, наполненный миллионами человеческих судеб, каждая из которых имеет свою генеалогию и историю: соединяясь, они образуют саму культуру, которая жива и динамична, поскольку сотворена из огромного количества реальных и изменяющихся историй²⁵⁰. Можно сделать вывод, что с культурологической точки зрения сходство позиций мыслителей – Бердяева, Флоренского, Данилевского и Шпенглера – в том, что историю культур (или культурно-исторических типов), они рассматривают в ее индивидуальной, мистериальной плоскости: каждая культура уникальна потому, что невозможно унифицировать именно эти ее особенности; они рассматривают культуру как живой организм, у которого есть уникальная и неповторимая душа; и все они так или иначе выражают надежду, что именно на востоке, в России, возможен новый тип культуры.

²⁴⁹ Там же. С. 373.

²⁵⁰ Трубачев А.С. Путь к Богу. Личность, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. Книга 1. М.: Издательский дом «Городец», 2012. С. 29.

По итогам анализа интерпретации Н.А. Бердяевым европейского Возрождения, можно сделать вывод, что Ренессанс является особой эпохой в понимании мыслителя, эпохой, связанной с наивысшим расцветом творческих сил и потенций человека, что по Бердяеву является ключевой человеческой миссией на Земле; трактовка Ренессанса Н.А. Бердяевым основывается на его осмыслении темы человека как творческой личности и человеческого творчества как такового. По сути, творчество – это и есть оправдание человека, по мысли Бердяева; на оправдании человека через творческий акт и переход в высшее духовное бытие философ основывает свою концепцию антроподицеи. И Ренессанс выполнил эту миссию – он оправдал человека и его земное существование, продемонстрировал результаты расцвета его творческих сил в искусстве и культуре, показав, насколько велики и грандиозны человеческие возможности. Но Ренессанс, в конечном итоге, «растерял» эти творческие потенции, привел человека-творца к полному разочарованию и истощил его духовные силы, отвернувшись от высших религиозных смыслов, утвердив полную автономию человеческого начала, выразившуюся в гуманизме. Н.А. Бердяев высказывает надежду на новое возрождение, новый христианский ренессанс, который придет вслед за новым расцветом внутренних духовных сил и высших начал, заложенных в человеке христианством, и у России есть все возможности и внутренние потенции, подготовленные ее тысячелетней христианской историей, для того чтобы это новое возрождение произошло именно здесь. Таким образом, Н.А. Бердяев, один из ключевых представителей русского религиозного ренессанса, сам утверждает этот ренессанс, верит в него и надеется на его полное становление и реализацию, а также на полноценное выполнение человеком-творцом возложенной на него творческой и духовно-нравственной миссии, как цели и смысла человеческого существования.

ГЛАВА 4. ХАРАКТЕРИСТИКА И АНАЛИЗ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РЕНЕССАНСА А. Ф. ЛОСЕВЫМ.

А.Ф. Лосев длительное время занимался подробным и детальным исследованием Ренессанса: в его работах глубоко анализируются как философские и исторические, так и эстетические тенденции, наиболее ярко проявившие себя в эпоху Возрождения. В своих исследованиях А.Ф. Лосев дает широкий обзор и категорийный анализ всех характеристик западного Возрождения как целостной эпохи, а также отдельно каждого ее периода. В ходе этого анализа А.Ф. Лосев часто критикует традиционный взгляд на Ренессанс, который он также называет «шаблонным», подчеркивая, что Возрождение невозможно рассматривать с какой-то одной точки зрения, что подход к этому удивительному культурному феномену должен быть разносторонним, многогранным, учитывающим огромное количество самых различных факторов, которые повлияли на развитие искусства и культуры в эту эпоху.

В своем фундаментальном анализе Возрождения А.Ф. Лосев использует интегрированный исследовательский подход, рассматривая эпоху Возрождения с разных сторон и тематических аспектов; для него характерен синтетический, целостный подход к рассмотрению культуры, что неоднократно подчеркивалось многими современниками А.Ф. Лосева и исследователями его творчества как неотъемлемая характеристика его научного и философского метода. Так, Ю.А. Ростовцев пишет о важности одновременного рассмотрения материальной и духовной сторон культуры у А.Ф. Лосева²⁵¹. Э. Чаплеевич замечает по этому поводу: «Чувство синтеза будит изумление у каждого читателя работ Лосева, поражает мышление большими целостями, как бы целым миром... Ибо мир Лосева – это сегодня уже недоступный никому мир всей европейской культуры, от древности до современности. Сам же Лосев выступает каким-то посредником, связующим

²⁵¹Ростовцев Ю. А. Марафонец (слово о Лосеве) // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 647.

звеном, соединяющим прошлое и современное: «русское Возрождение» рубежа веков и современную мысль»²⁵². Из синтетичности исследовательского подхода логическим образом следует синтетический характер всего мировоззрения философа, который всегда рассматривал мир и все происходящие события с разных аспектов – философского, религиозного, естественнонаучного, эстетического; как известно, данная особенность характерна для философии русского религиозного ренессанса начала XX века, и это сближает А.Ф. Лосева с П.А. Флоренским и Н.А. Бердяевым. Поскольку начало философского и творческого пути А.Ф. Лосева относится к Серебряному веку, то он органично вписывается в плеяду философов русского возрождения. «Алексей Федорович Лосев также принадлежал к представителям Серебряного века, правда, он примкнул к нему позже по своему возрасту, что совершенно естественно. Но он был типичным и выдающимся деятелем Серебряного века русской философии»²⁵³, — отмечает академик Б.В. Раушенбах. В.П. Шестаков пишет в статье о Лосеве, что «он сформировался как личность и как мыслитель в период, который, по выражению Николая Бердяева, является «серебряным веком» в истории русской духовной культуры»²⁵⁴, т.е. был «активным участником тогдашнего процесса религиозно-философского возрождения»²⁵⁵. Несмотря на некоторые известные идейные расхождения в философских и мировоззренческих позициях, В.П. Шестаков характеризует Лосева как одного из выдающихся мыслителей XX века. А.П. Козырев также отмечает принадлежность Лосева к философии и культуре Серебряного века: «То цветение Серебряного века, когда Лосев учился в университете, был студентом, в 1915 г. окончив Московский университет, — это была замечательная культура. Она была не возвышенная какая-то, выпренная, витающая в облаках — она была очень

²⁵² Чаплевич Э. Лосев, или Титанизм XX века // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 526.

²⁵³ Раушенбах Б.В. Алексей Федорович Лосев // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 653.

²⁵⁴ Шестаков В.П. Беседы с А.Ф. Лосевым // Шестаков В.П. Подъемы и падения интеллектуализма в России. М.; СПб.: Нестор-История, 2015. С. 77.

²⁵⁵ Там же. С. 73.

резво сочетающей прагматизм, умение что-то делать руками, головой, умение задавать самые серьезные, существенные вопросы...»²⁵⁶. В.И. Постовалова отмечает синтетичность мировоззрения философа и его диалектическое видение бытия, которое послужило одним из причин неприятия А.Ф. Лосевым субъективизма и индивидуализма в любых формах²⁵⁷. В.Я. Лазарев также отмечает, что А.Ф. Лосев «постижение целостности бытия ощущал как «счастье и ведение» — синтез (в пределе – «высший синтез»)»²⁵⁸. И наконец, сам А.Ф. Лосев неоднократно отмечал синтетический характер своего мировоззрения: «В моем мировоззрении синтезируется античный космос с его конечным пространством и – Эйнштейн, схоластика и неокантианство, монастырь и брак, утончение западноевропейского субъективизма с его математической и музыкальной стихией и – восточный паламитский онтологизм и т.д. и т.д.»²⁵⁹. Таким образом, многие исследователи отмечают синтетизм, всеохватность и «энциклопедизм» лосевского мышления; можно сделать вывод, что именно эта всеохватность мышления и этот энциклопедизм, так хорошо понятый и воспринятый А.Ф. Лосевым из античной философии, в конечном итоге, привел его к фундаментальному исследованию эпохи Возрождения.

Проанализируем основные направления интерпретации Ренессанса А.Ф. Лосевым.

²⁵⁶ Козырев А.П. Выступление на торжественном заседании в Доме Лосева, посвященном 20-летию кончины А.Ф. Лосева, 24 мая 2008г. // Бюллетень Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева». 2009. № 8. С. 27.

²⁵⁷ Постовалова В. И. Штрихи к портрету А. Ф. Лосева // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 601 - 602.

²⁵⁸ Лазарев В.Я. Стремление к новому синтезу: Лосев – как явление, развивающееся во времени // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 539.

²⁵⁹ Цит. по: Троицкий В.П. Разыскания о жизни и творчестве А.Ф. Лосева. М, 2007. С. 29.

4.1. Возрождение как первый шаг к отрицанию объективной «идеи Бога» и начало новоевропейского субъективизма: «Диалектика мифа»

Первый отдельный и подробный философский разбор эпохи А.Ф. Лосев предпринял в известной книге с очень непростой судьбой – «Диалектика мифа» и «Дополнение к диалектике мифа» (была опубликована в 1930 г., но тираж был изъят и уничтожен). Эта книга, настолько сильно повлиявшая на судьбу Алексея Федоровича, стала квинтэссенцией идей и взглядов ученого в ранний период его философского творчества.

Хотя само исследование посвящено глубокому анализу и характеристике самого мифа как культурного и философского феномена, в «Дополнениях» к «Диалектике мифа» также затронута тема эволюции мифа в историческом процессе и трансформация восприятия мифа и отношения к нему, его общественной и мировоззренческой роли в процессе исторической смены эпох. Данную трансформацию А.Ф. Лосев напрямую связывает с изменением мировоззренческих и философских парадигм, происходящих в процессе смены исторических периодов и эволюции общественно-экономических формаций. Поэтому перед тем, как анализировать эволюцию восприятия мифа в каждой конкретной эпохе, А.Ф. Лосев проводит анализ данной эпохи с точки зрения основных философских концепций и общественно-мировоззренческих установок. В этой связи он и обращается к анализу Возрождения как одного из ключевых «поворотных» периодов в истории и культуре, во многом предопределившего дальнейший ход культурных и общественных процессов, а также направление развития и эволюции философских идей. Рассмотрим ключевые аспекты этого достаточно критического анализа, а также основные выводы.

В «Диалектике мифа» А.Ф. Лосев характеризует переход от Средних веков к Новому времени, начало которому положил Ренессанс, как «эпоху величайшей мировой катастрофы». Последовательно критикуя отношение к

Возрождению исключительно только как к возрождению античности, Лосев здесь глубоко анализирует «абсолютизацию личности» и зарождение возрожденческого индивидуализма, делая акцент на «отрицании Бога», происходящее в ренессансном мировоззрении и противопоставляемое средневековой теологии, в которой главным была опора на божественную сущность и высшие начала. А.Ф. Лосев вменяет в вину новоевропейской философской мысли «борьбу против Бога», и Возрождение, по мысли философа, положило начало этой борьбе, признав за человеком право на существование, чего, опять же по мнению Лосева, не признавало Средневековье: «Возрождение открывает собою тот период истории, когда человек будет ненавидеть Бога, злобствовать на Него, бороться с Ним»²⁶⁰. Далее А.Ф. Лосев диалектически анализирует религиозно-философскую парадигму Возрождения, иллюстрируя ее на примере динамики отношений «субъекта» (ренессансной личности) и «объекта» (божественной субстанции). По мнению философа, в Средневековье субъект и объект «существенно равноправны» и слиты воедино; в Возрождении же, субъект, выдвигая себя как личность с правом на самостоятельное существование, уже не нуждается в этом единении, и нуждается уже в совершенно другом объекте, «субстанциальность и вещественность которого никому, т. е. никакому субъекту, не интересна»²⁶¹, поскольку субъект уже самостоятелен сам по себе. Далее Лосев делает связку с отношением субъекта к природе как таковой, поскольку субъект – это «еще и знание, сознание, познание и вся одушевленная и духовная жизнь»²⁶². В итоге получаем, что «возрожденческий субъект не нуждается в природе как в вещественном факте и субстанции (он есть субстанция и сам по себе, без помощи природы), но нуждается в природе как в предмете знания, чувства, воли, вообще своей интеллигенции»²⁶³. Отсюда, по мнению Лосева – живописность Возрождения, поскольку

²⁶⁰ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. С. 256.

²⁶¹ Там же. С. 260.

²⁶² Там же

²⁶³ Там же

живопись отображает природу именно с точки зрения зрительного восприятия и познания мира, таким образом она «питает» познавательную способность человека Возрождения. Для возрожденческого человека природа – это, прежде всего, объект познания.

Далее, Лосев делает переход от философии Возрождения к новоевропейской философии, и показывает дальнейшую эволюцию понятия «объекта» как «божественной сущности» в новоевропейской мысли: «...Если для Средних веков Бог есть сверх-бытие и сверх-факт, для Возрождения Он есть только факт, для Просвещения – условная идея, то для Канта Он – необходимая субъективная идея»²⁶⁴. Т.е. концепция Канта, по мнению Лосева, отрицает понятие Бога как объективной реальности, поскольку обо всем можно говорить уже только в пределах субъективного сознания. По мнению Лосева, Кант превращает Бога из «бытия» в «идею», отказывая ему в праве на объективное существование.

В рамках своей диалектики мифа Лосев выделяет возрожденческую точку зрения на миф, опять же акцентируя в ней «исповедание прав личности». По мнению философа, поскольку этих «личностей» много, такое направление мысли и философии приводит к полному индивидуализму, субъективизму (который он критикует многим позже и в «Эстетике Возрождения»), а далее, рано или поздно — к анархии: «... Последовательно проводимая возрожденческая точка зрения есть путь к абсолютному анархизму»²⁶⁵. Но Лосев подчеркивает, что в эпоху Возрождения субъект еще только «требует прав для себя», не требуя всеобщего отрицания ради собственных интересов и не принося в жертву решительно все – именно это, по мнению Лосева, происходит позже, уже в новоевропейскую эпоху. По Лосеву, именно Возрождение становится эпохой, в которой миф перестает быть «объективным», «жизненным», каким он был в антично-средневековом мировоззрении, и умалется до степени условной субъективной идеи и

²⁶⁴ Там же. С. 261.

²⁶⁵ Там же. С. 474.

произвольно-фантастической выдумки²⁶⁶. Само либерально-гуманистическое мировоззрение Нового времени Лосев относит к отдельному типу мифологии (новоевропейскому – «субъективно-созидательному» или «субъективно-активному»), который приходит на место антично-средневековому «авторитарному» или «объективно-трансцендентному» типу, в котором центром жизни и сознания были высшие трансцендентные божественные основы Бытия.

Итак, основная претензия Лосева к Возрождению в «Диалектике мифа» — это совершенный Ренессансом первый шаг к отрицанию Бога как фактической и объективной реальности, а также окончательное утверждение индивидуализма, ставшего началом новоевропейского субъективизма: «Тайна этого возрожденческого пафоса законодательства и законооткрытия есть тайна самоутверждающейся личности в аспекте ее субстанционального существования... Эпоха Возрождения поэтому очень мало заинтересована в субстанциональности Бога и мира. Возрожденец чувствует только свою субстанциональность»²⁶⁷. Далее, по мысли Лосева, процесс «отрицания Бога» продолжает дальнейшая философская мысль Нового времени (Кант), отрицающая Бога как субстанцию и оставляющая только «идею Бога». Лосев здесь весьма категорично выражает свое отношение к этому процессу, описывая его развитие и логическое продолжение как постановку человека на место Бога (Фихте, романтики, Фейербах). Далее он сравнивает новоевропейскую философию и капитализм как основанную на ней экономическую модель со средневековым феодализмом, называя одно «жалкой пародией» на другое²⁶⁸. Лосев критикует мещанское мировоззрение и капитализм как исключительно коммерческую, «бухгалтерскую» социально-экономическую модель, в которой уже не остается места духовным основам, и которая, по мнению философа, окончательно «вытесняет» Бога из объективной реальности.

²⁶⁶ Там же. С. 484.

²⁶⁷ Там же. С. 260 - 474.

²⁶⁸ Там же. С. 262.

Возрождение стало началом индивидуалистического или субъективистского мировоззрения (отсюда же возникающий в дальнейшем уже в «Эстетике Возрождения» «титанизм»); таким образом, оно предопределило дальнейшее вытеснение любых объективных и высших трансцендентных идей и субстанций. Идеальным типом мироустройства для Лосева является феодальный строй – в нем, по мнению философа, воплотилась «истина», которая состоит в спасении души через послушание церкви и религиозное почитание высших божественных основ. Там же А.Ф. Лосев приводит модель платоновского «Государства», которая наиболее близка его тогдашним взглядам на идеальное политическое и общественное мироустройство, и к которой, по мысли философа, опять же наиболее близок средневековый феодальный строй. Возрождение предстает как слом древних «истинных» устоев и порядков жизни – во главу угла ставится человеческая личность, которая отрывается от Бога и поэтому, несмотря на свою гениальность и уникальность, по мысли Лосева уже не может претендовать на «служение истине»; Возрождение «запускает» большой маховик истории, который далее, раскручиваясь, приводит ко все более и более «обезбоженным», с точки зрения А.Ф. Лосева, социальным формам – либерализм, капитализм, социализм, анархизм. Гармоничный общественный миропорядок разрушается, уступая место торжеству самоутверждающегося человеческого субъекта, которое далее приводит к полному тупику, одиночеству и бессилию. Н.К. Бонецкая отмечает, что Возрождение в «Диалектике мифа» представляется некой переломной эпохой — под воздействием гуманистической парадигмы Ренессанса и идеи об автономии человеческой личности от божественных начал, происходит постепенный отход от высших абсолютов: «Начинается эпоха Ренессанса, и приходит убеждение, что ход вещей обусловлен не действием Божественной благодати, но естественными усилиями человека»²⁶⁹. Далее, по Лосеву, это отрицание растет и проходит несколько стадий,

²⁶⁹Бонецкая Н.К. Имяславец - схоласт // Бонецкая Н.К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 690.

выражаясь сначала в идее капитализма (к которому Лосев относился крайне отрицательно, называя его торжеством «индивидуалистического духа»), и далее в утопической, по мнению Лосева, идее социализма.

При анализе «Дополнения» к «Диалектике мифа», а также документов следственного дела А.Ф. Лосева (как известно, связанного с публикацией «Дополнения»), неизбежно напрашивается следующая причинно-следственная связь: известно, что А.Ф. Лосев в то время был ярким противником советской власти и социалистической идеи. Приведем отрывок из материалов следственного дела «Материал о рукописи Лосева А.Ф. «Дополнения к диалектике мифа», подписанного начальником Информационного отдела ОГПУ Герасимовой: «В работе «Дополнения к диалектике мифа» Лосев создает философско-историческую концепцию, которая должна обосновать необходимость непримиримой борьбы с Соввластью. Основные положения «добавлений» в общих чертах сводятся к следующему: вся история человечества — есть история борьбы между Христом и Антихристом, богом и сатаной. Феодализм — высшая ступень в истории человечества, торжество бога; феодализм падает под ударами сатаны, дальнейшая история есть история развертывания и оформления сатанинского духа. Ступени этого развертывания — капитализм, социализм, анархизм»²⁷⁰. Стоит отметить, что в своем пояснительном письме в цензуру А.Ф. Лосев характеризует критику социализма в «Дополнении» как одну из составляющих своего культурологического анализа различных типов мифологий (язычество, христианство, капитализм, социализм)²⁷¹. Как известно, эти идеи философа послужили причиной его ареста в 1930 г. и далее — ссылки; стоит отметить, что в материалах следственного дела А.Ф. Лосева делается акцент только на его критике социализма, в то время как его описание

²⁷⁰ «Так истязуется и распинается истина...». А. Ф. Лосев в рецензиях ОГПУ // Источник. Документы русской истории. 1996. № 4. С. 117.

²⁷¹ Лосев А.Ф. «Я от всех беру и всех критикую» («В Главлит» 29.XII.1929. Из протоколов допроса В.М. Лосевой-Соколовой) / Предисловие к публикации А.А. Тахо-Годи // Русская мысль. Париж, 1996. 21-27 ноября. № 4150. С. 11-12.

капитализма, также несомненно отрицательное, там почти не фигурирует; снова приведем отрывок из этих материалов, содержащий слова начальника Информационного отдела ОГПУ Герасимовой: «Особо нужно отметить, что, несмотря на декламацию против «капитализма», Лосев совершенно отчетливо ориентируется на капиталистическую Европу, где, по его заявлению, идет сейчас «могучая работа» над очищением философии от скверн материализма и где совершается великий поворот «от Сатаны к Богу»²⁷². Анализируя материалы следственного дела, мы видим, что и далее следователем подчеркивается в основном отношение Лосева именно к социализму, в то время как отношение к капитализму, который, по мысли Лосева, был одной из важных ступеней развития прогрессирующей идеи «отрицания Бога» и источником «мещанского мировоззрения», практически не рассматривается (что легко объяснимо – в данном случае, ставилась цель поставить во главу угла критику А.Ф. Лосевым исключительно социалистической идеи).

Мы не будем здесь оценивать данные взгляды и идеи философа, ограничимся тем, что резкая критика социализма в «Дополнении», безусловно, была, и в процессе «разворачивания» этой критики и свойственного Лосеву поиска изначальных причин и предпосылок всех исторических и культурных процессов, он приходит к диалектическому анализу эволюции идеи «отрицания Бога», находя ее первое проявление и реализацию в Ренессансе. В итоге приходим к тому, что критика Лосевым Ренессанса, вероятнее всего, изначально основывается именно на этих началах – по мнению Лосева, в эпоху Возрождения возник первый соблазн отказаться от идеи Бога в пользу автономного и независимого существования, возведя в абсолют человеческую личность и ее безграничные способности (что, в дальнейшем, как мы увидим, следуя мысли Лосева, отразится в идее «титанизма» личности Ренессанса). Т.е. критика Ренессанса логически проистекает из критики тех культурных,

²⁷² «Так истязуется и распинается истина...». А. Ф. Лосев в рецензиях ОГПУ // Источник. Документы русской истории. 1996. № 4. С. 117

исторических и общественных формаций, которые дали начало процессу, приведшему к возникновению утопических, по мнению философа, идей и социальных моделей, которые он не может принять. Критика социализма приводит философа к критике Ренессанса; капитализм он также критикует, поскольку в нем видит победу индивидуализма и титанизма, ставящего человека на место Бога. В данном исследовании мы воздержимся от анализа или оценки взглядов А.Ф. Лосева на социализм – наша цель зафиксировать, что причинно-следственная связь между последовательным анализом эволюции общественно-экономических формаций и интерпретацией Возрождения имеет место быть и, наиболее вероятно, она и стала первичным «толчком» к такой разгромной и критической оценке Ренессанса. Далее, в «Эстетике Возрождения», которую отделяет от «Диалектики мифа» почти полвека, критика значительно смягчается, но и там мы видим однозначно отрицательное отношение к «обезбоживанию» и «титанизму» индивидуалистического духа.

Также здесь мы можем отметить сходство идей А.Ф. Лосева с позициями Н.А. Бердяева и П.А. Флоренского, у которых автономия от высших божественных основ, приводящая к нарастающему индивидуализму, предстает одним из главных предметов рассмотрения и критического анализа эпохи. Поскольку «Диалектика мифа», написанная в первой трети XX века, является одной из работ А.Ф. Лосева, наиболее хронологически близких к периоду активного философского творчества Н.А. Бердяева и П.А. Флоренского, данное концептуальное сходство представляется особенно значимым.

4.2. Интегрированный подход и диалектический метод А.Ф. Лосева в применении к общей характеристике Ренессанса: «Эстетика Возрождения»

Теперь обратимся к работе позднего периода творчества А.Ф. Лосева, которую отделяет от «Диалектики мифа» почти полвека – «Эстетике

Возрождения»; книга была впервые напечатана в издательстве «Мысль» в 1978 году. По воспоминаниям Азы Алибековны Тахо-Годи, Лосев работал над «Эстетикой Возрождения» с большим вдохновением и энтузиазмом, этот труд создавался им как бы «на одном дыхании». Книга сразу обрела большую популярность и вызвала широкий резонанс, 2-е издание книги вышло уже через 4 года – в 1982 году, затем – в 1998 г. А.А. Тахо-Годи пишет о ней: «...Есть книга, ее читают, идеи ее усваивает новое поколение, она живет уже своей, ни от кого не зависимой жизнью. Она говорит»²⁷³. Эта работа, будучи полностью посвященной именно тематике Возрождения и затрагивающая огромное количество аспектов и тематических «срезов» в рамках предпринятого философом интегрированного диалектического философского подхода, заслуживает отдельного подробного рассмотрения и анализа в рамках настоящего исследования.

4.2.1. Основные особенности интерпретации Ренессанса А.Ф. Лосевым

В начале своего исследования А.Ф. Лосев развивает тему самобытности и оригинальности национальных культур, незамкнутости явления Возрождения только в рамках западной культуры, ограниченности рассмотрения только итальянского Возрождения. Основная его мысль заключается в том, что разные явления и этапы развития культуры и искусства (такие как Ренессанс или переход к искусству Нового времени) могут проявляться в каждой национальной культуре по-своему и в свое время, и быть по-своему самобытными, адаптированными к той культуре, в рамках которой они возникли²⁷⁴. А.Ф. Лосев отдельно анализирует восточный ренессанс и детально рассматривает его различные национальные варианты (китайское Возрождение, грузинское Возрождение и др.); он отдельно подчеркивает взаимосвязь и культурный обмен между Востоком и Западом, который

²⁷³ Тахо-Годи А.А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 386.

²⁷⁴ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 16.

значительно повлиял и на восточное, и на западное Возрождение²⁷⁵. Этот подход и идея уникальности восточных и западных национальных культур хорошо коррелирует с теориями цивилизаций XIX и XX века (Н.Я. Данилевский, О. Шпенглер); А.Ф. Лосев неоднократно подчеркивает своеобразие каждого национального культурного типа, существование локальных национальных ренессансов в различных странах и культурах, их уникальность и в связи с этим – необходимость рассматривать Ренессанс в применении к каждому национальному типу: «...Ренессанс был не в какой-нибудь одной стране, но во всех странах, и каждая страна переживала свой Ренессанс по-своему и хронологически, и по существу»²⁷⁶.

Как мы уже отмечали ранее, многие русские мыслители неоднократно подчеркивали связь между Средневековьем и Возрождением, взаимную философскую и эстетическую «перекличку» и преемственность этих двух эпох, акцентировали влияние идей и эстетики Средневековья на духовную и культурную основу Возрождения; в частности, это неоднократно подчеркивалось в работах П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева. А.Ф. Лосев в «Эстетике Возрождения» также делает акцент на том, что несмотря на «светскость» Ренессанса, несмотря на отрицание Ренессансом Средневековья, все это не могло разорвать крепкую тысячелетнюю связь со Средневековьем и нивелировать влияние средневековых идеалов и мировоззрения, эта связь и воздействие остаются и проходят через всю эпоху Ренессанса. Ссылаясь, в том числе, на мнение ученого-искусствоведа XX века Эрвина Панофского, А.Ф. Лосев проводит интереснейшую параллель: несмотря на то, что в период Ренессанса происходит секуляризация мировоззрения и философии, оказывается, что терминология Возрождения была заимствована главным образом из священного Писания, и более того, сам термин «возрождение» имеет библейское происхождение²⁷⁷. Лосев подчеркивает, что в этом не было

²⁷⁵Там же. С. 23.

²⁷⁶Там же

²⁷⁷Там же. С. 39 - 43.

ничего фальшивого или надуманного: люди Возрождения испытывали настолько сильное и яркое чувство обновления и перерождения, что это чувство можно было выразить только в религиозных терминах; это происходило в какой-то мере подсознательно и выразилось в той терминологии эпохи, которую мы имеем сейчас. А.Ф. Лосев подчеркивает, что одной из главных и «ведущих» идей в мироощущении Возрождения было чувство нового, чувство новизны, совершающегося изменения, метаморфозы²⁷⁸. Таким образом, получается, что Ренессанс, одним из основных направлений которого была секуляризация искусства и культуры, использует библейские термины для идентификации происходящих в этой культуре процессов; на наш взгляд, это еще одна иллюстрация «двойственности», амбивалентности ренессансного мировоззрения, здесь видим сходство с идеями Н.А. Бердяева и П.А. Флоренского.

По мнению А.Ф. Лосева, схема резкого перехода от «ночи» Средневековья к «свету» Ренессанса абсолютно недееспособна для объяснения и трактовки огромного количества ренессансных культурных процессов и явлений — эта схема устарела и уже не может быть использована в качестве научной модели; здесь снова видим сходство позиции А.Ф. Лосева как с Бердяевым и Флоренским, так и с другими русскими мыслителями — А.Н. Веселовским, П.М. Бицилли. Точно так же, по мнению Лосева, обстоит дело и с временными границами Ренессанса — например, многие исследователи настаивают на том, что уже XII век был началом европейского Возрождения и само Возрождение протекало в разное время в разных странах Европы; Лосев отмечает историческую и временную неоднородность Ренессанса, необходимость при рассмотрении этой эпохи, как и любой другой, учитывать исторические и географические факторы.

Рассматривая эстетику Возрождения, А.Ф. Лосев обращает внимание на несколько ключевых особенностей, связанных как с предыдущими

²⁷⁸Там же. С. 39.

классическими оценками, так и со спецификой ренессансной эстетики в целом; из них он выводит основные положения своей интерпретации Ренессанса.

Первая особенность – недостаточность большинства характеристик Возрождения как эпохи. А.Ф. Лосев делает акцент на односторонности и недостаточности классических характеристик Ренессанса, настаивает на том, что Ренессанс нужно рассматривать разносторонне, с разных точек зрения и учитывая самые разные факторы. Одно из первых и наиболее традиционных «недостаточных» рассмотрений Ренессанса связано с характеристикой его только как исключительно возрождения античности, эту концепцию Лосев уверенно критикует, говоря, что «сводить Ренессанс только на одну античность — это значило бы не уловить в Ренессансе самого главного»²⁷⁹. А.Ф. Лосев критикует любую однозначную, «буквальную» трактовку Ренессанса, и к возрождению самой античности, с его точки зрения, тоже нужно подходить с более глубоких, дифференцированных культурных и философских оснований. Кроме того, не нужно саму эту реставрацию понимать буквально, поскольку каждая реставрация уже прошедшей эпохи всегда несет в себе что-то новое; по мнению Лосева, культура Ренессанса даже там, где она воссоздает античные идеалы и образцы, имеет много своих новых и оригинальных характеристик, которые существенно отличаются от характеристик античной культуры и искусства. Сведение Ренессанса исключительно только к возрождению античности, по мнению исследователя, «является некритическим набором слов ... лишенных всякого критического содержания»²⁸⁰.

А.Ф. Лосев постоянно подчеркивает многообразие Ренессанса, его связь со Средневековьем и другими предшествующими периодами, многогранность и сложность культурного фона и своеобразие философской мысли, что не позволяет однозначно характеризовать его как полностью «светскую»

²⁷⁹ Там же. С. 49.

²⁸⁰ Там же. С. 50.

культуру; отмечает сочетание и спокойное сосуществование ренессансной «светскости», которая приводила к определенной вольности и беззаботности в суждениях и взглядах, с такой серьезной философской и мировоззренческой школой, как неоплатонизм. Лосев акцентирует внимание на том, что культура Ренессанса сложна и интегрирована, в ней сочетаются серьезная философская основа и свобода творчества, стремление к высшим идеалам и вольная интерпретация моральных законов, желание объяснить и постичь всю красоту природы в ее мировой гармонии и гуманизм; человек Ренессанса — в первую очередь яркая и разносторонняя личность, которая может позволить себе такие сочетания.

Как одно из противоречий Ренессанса, А. Ф. Лосев отмечает развитие космологической науки, которое, в противовес ренессансному возвышению человека как центра и средоточия бытия, разрушило понимание человеческого бытия как центра Вселенной и обратило земную планету в одну из маленьких частиц существующего мира и космоса: «Если Ренессанс понимать как возвеличение человеческой личности, то Коперник и Бруно превратили земную планету в ничтожную песчинку бесконечной Вселенной. Следовательно, ничтожной стала и та человеческая личность, которая обитает на этой «песчинке»²⁸¹. По мысли Лосева, это противоречие, которым буквально «наполнен» Ренессанс, логически приводит к другому противоречию – во время Ренессанса рождались великие научные умы (Коперник, Бруно, Галилей), которые «разоблачали» геоцентрический средневековый миф и, таким образом, работали одновременно и против средневековой теологической космологии, и против антропоцентристских амбиций; и одновременно возникали великие богословы и философы (Николай Кузанский, Марсилио Фичино и др.), которые продолжали теологически трактовать строение мироздания, и тем самым также противоречили антропоцентризму. Т.е. внутри самого Ренессанса было очень

²⁸¹ Там же. С. 51 - 52.

много самых различных течений научной, богословской, философской мысли, которые противоречили антропоцентризму как основному идеологическому направлению эпохи; по А.Ф. Лосеву, Ренессанс был не только эпохой антропоцентризма, но и эпохой отрицания, или самокритики, такой категоричной абсолютизации человеческой индивидуальности. Ренессанс – время противоречий, которые, причудливым образом сталкиваясь и соединяясь, рисуют нам правдивый портрет эпохи; по мнению А.Ф. Лосева, наличие большого количества противоречий – одна из ключевых характеристик эпохи Ренессанса, и эти противоречия нужно рассматривать и анализировать в обязательном порядке. Глубокая внутренняя противоречивость Ренессанса – еще одна характеристика, которая подчеркивается множеством отечественных исследователей, мы могли убедиться в этом в процессе анализа работ Флоренского, Бердяева, Веселовского, Бицилли, Дживелегова.

Лосев акцентирует внимание на сложности эстетики Ренессанса, невозможности свести ее к какому-то единому стилю; он отмечает, что Ренессанс в первую очередь был эпохой «стихийного субъективно-человеческого жизнеутверждения», что приводило к совмещению самых разнообразных человеческих способностей; это была эпоха интегрированного творчества и гениального проявления самых разных сторон человеческой личности и характера²⁸². В конечном итоге, все это привело к тому, что в эпоху Ренессанса были так или иначе выдвинуты все направления и стили последующих эпох, просто они очень быстро возникали и сменяли друг друга в стихийном порыве самоутверждения человеческого духа. Лосев подробно анализирует эволюцию понимания ренессансным художником своей роли в мире и искусстве – из орудия божественной воли он превращается в самостоятельного творца, который творит свой собственный мир искусства и красоты и несет полную ответственность за свое творчество и его результаты.

²⁸² Там же

Художник становится виртуозным, чтобы соответствовать своей миссии – уметь создавать произведения искусства сразу в нескольких направлениях (живопись, скульптура, архитектура), он должен обладать глубокими знаниями в различных областях и, в то же время, совершенствовать и постоянно оттачивать свое мастерство; это сочетание самых разных талантов, знаний и способностей воплотилось в ренессансном термине «virtu». С точки зрения эстетики Лосев отмечает превалирующий в Ренессансе «примат самостоятельной красоты», который постулирует и провозглашает эпоха Возрождения - красоты, независимой ни от чего, кроме самой себя²⁸³. Красота становится самостоятельной духовной ценностью, она существует вне зависимости от чьей-либо воли или желания, и художники Ренессанса в своих произведениях и творениях поют вечный гимн этой неувядающей красоте – мира, природы, человеческого тела. Лосев анализирует, как из этой красоты, из этого внимания к эстетике природы, эстетике человеческого тела в эпоху Ренессанса возникает целая наука – он называет ее «чувственной математикой», имея в виду науку о пропорциях, о строении человеческого тела, перед которой преклонялись ренессансные художники. Отметим, что здесь Лосев вслед за Флоренским отмечает разницу в видении мира и приоритетах, которые имели значение для средневекового живописца при написании иконы (тело как носитель Духа) и во взгляде на красоту художников Возрождения (тело как самостоятельный эстетический объект)²⁸⁴.

Так же как Флоренский, Лосев рассматривает специфику возрожденческой эстетики в сравнении с антично-средневековой. Главное отличие он видит в субъективистически-индивидуалистическом взгляде художника Возрождения на мир и на свое творение, и здесь видим сходство с П.А. Флоренским. Мир для ренессансного художника – это в первую очередь его реальность, рассматриваемая именно с его точки зрения; это миропонимание также логически вытекает из эмпирически-

²⁸³ Там же

²⁸⁴ Там же. С. 54.

исследовательского пафоса, когда мир и все его реалии воспринимаются именно с точки зрения наблюдающего и изучающего его субъекта. В центре мироздания оказывается художник, который выступает в роли Творца, а не мир вокруг него. Это, конечно же, сильно контрастирует с античным гармоническим сосуществованием человека и космоса, творца и отражаемого им мира, художника и его творения. Логично представить, что далее художник-творец в своем творческом порыве уподобляет себя Богу, поскольку его творчество продолжает и дополняет божественное творение мира. Так происходит окончательный переход от средневекового миропонимания к творческому индивидууму Нового времени, который имеет смелость творить окружающий мир по своим законам²⁸⁵. Таким образом, художник оказывается независим от религиозного мироощущения: он уже поставил себя в роли Творца, сравнил себя с божественным, и ему не нужна духовная поддержка в виде религии; вместо этого, он надеется и рассчитывает только на себя, свои знания, умения и мастерство – отсюда и возникает термин «virtu». Этим, по мысли Лосева, и объясняется индивидуализм и секуляризация Возрождения: «Художник постепенно эмансипируется от церковной идеологии. В нем больше всего ценятся теперь техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость и специальные навыки, острый художественный взгляд на вещи и умение создать живое и уже самодовлеющее, отнюдь не сакральное произведение искусства»²⁸⁶.

4.2.2. Противоречия Ренессанса в трактовке А.Ф. Лосева; тема «титанизма» ренессансного субъекта

А.Ф. Лосев останавливается на том, к чему в итоге пришел Ренессанс, с чем пришлось столкнуться ренессансному сознанию – на элементах самокритики Возрождения, когда гуманистическая мысль, утверждая безграничность человеческих возможностей и всесильность, бесконечность творческого самоутверждения, сталкивается с трагическим осознанием

²⁸⁵ Там же. С. 58.

²⁸⁶ Там же

ограниченности и одиночества, возникающих как раз из этой независимости и самодостаточности. Он развивает эту мысль на примере противоречий, возникающих в эпоху Возрождения, когда человеческая личность становится центром бытия и одновременно, благодаря достижениям и открытиям ученых и мыслителей того времени (Коперник, Джордано Бруно), – всего лишь частью безграничной и непостижимой Вселенной. Лосев констатирует, что у многих деятелей и художников Возрождения прослеживается это трагическое ощущение ограниченности человеческого субъекта, его беспомощности перед стихийными силами природы и истории; как П.А. Флоренский и Н.А. Бердяев, он фиксирует трагизм Ренессанса, взятый в этом противоречии, в невозможности полной автономии яркой творческой ренессансной личности от надмирных божественных основ, в том разочаровании и отчуждении, которые в итоге венчают Ренессанс и судьбу многих его гениев. Ведь ощущение одиночества и беспомощности, по Флоренскому, возникает в том числе и как следствие отказа от традиционного религиозного мировоззрения, как следствие потери духовности, роста «обмирщения», отпадения от Бога, потери той духовной основы и опоры, функцию которой во все времена несла религия. Как классический пример такой трагической «разорванности», отчуждения ренессансной человеческой личности от самой себя и от пафоса своей всесильности, ярко выразившийся в мировой художественной литературе, Лосев приводит героев Шекспира (Гамлет, Макбет): «Самую глубокую критику индивидуализма дал в XVI в. Шекспир, титанические герои которого столь полны возрожденческого самоутверждения и жизнеутверждения. Об этом ярко свидетельствуют такие общеизвестные шекспировские персонажи, как Гамлет и Макбет. Герои Шекспира показывают, как возрожденческий индивидуализм, основанный на абсолютизации человеческого субъекта, обнаруживает свою собственную недостаточность, свою собственную невозможность и свою трагическую обреченность... Все такого рода титаны гибнут во взаимной борьбе в результате взаимного исключения друг друга из круга людей, имеющих право

на самостоятельное существование»²⁸⁷. Одной из главных характеристик эпохи А.Ф. Лосев выделяет титанизм; он посвящает ему отдельную главу своего исследования, под названием «Обратная сторона титанизма», где наглядно показывает, как безграничное самоутверждение и чувство бесконечной свободы может отразиться на различных сторонах общественной и личной жизни, и замечает, что это отражение далеко не всегда вписывается в гуманистические рамки и соответствует общепринятым морально-этическим нормам²⁸⁸. Гуманизм и индивидуализм ренессансной личности перерождается в титанизм, который терпит поражение и неудачу, сталкиваясь с самим же собой и будучи не в силах преодолеть самого себя. Это приводит к драме Ренессанса, которая наглядно показана в трагедиях Шекспира: «Ренессанс, который так глубоко пронизывает все существо творчества Шекспира, в каждой его трагедии превращается лишь в целую гору трупов, потому что такова страшная, ничем не одолимая и убийственная самокритика всей возрожденческой эстетики. Шекспир, колоссальное детище возрожденческого индивидуализма, на заре буржуазного индивидуализма дал беспощадную критику этого абсолютного индивидуализма, хотя только в XIX и XX вв.. стали понимать всю его ограниченность и невозможность...»²⁸⁹. Интересна цитата из опубликованных воспоминаний о Лосеве его ученика и секретаря В.В. Бибихина, созданных на основании его записей их встреч, дискуссий и обсуждений, в этой цитате А.Ф. Лосев говорит о том же – о низвергнувшем самого себя титанизме – но более простым, не научным, разговорным языком: «Возрождение переходная эпоха и помесь самых разнообразных вещей... На первое место выходит субъект. Но ведь что получилось? Само себя возрождение снимает. Посмотри Шекспира: эти титаны мысли друг друга поедают, уничтожают. Судьбу отвергли, но появляется судьба неведомых законов психики»²⁹⁰. Лосев приводит примеры других деятелей Возрождения

²⁸⁷ Там же. С. 61.

²⁸⁸ Там же. С. 121.

²⁸⁹ Там же. С. 61 - 62.

²⁹⁰ Бибихин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2004. С. 214-250.

и последующих близких ему эпох, в творчестве которых так же ярко проявилось это разочарование человеческой личности, трагически упавшей с необозримых высот и явственно ощутившей свою потерянность и беспомощность в огромном мире – Торквато Тассо, Рабле, Сервантес и другие. Эта драма Ренессанса, выразившаяся в образах Гамлета, Макбета, Фауста, Дон Кихота и других, для Лосева – такая же важная его характеристика, как все остальные; он настаивает на рассмотрении всех этих противоречий и вытекающей из них трагичности, поскольку без этого, по мнению мыслителя, характеристика Ренессанса будет неполной, не отражающей все его ключевые особенности и недостаточно правдивой. П.А. Флоренский похожим образом характеризует драму Ренессанса, и в этом находим еще один объединяющий элемент в позициях двух мыслителей.

О.М. Седых рассматривает трактовку А.Ф. Лосевым трагедии ренессансного субъекта через образ Фауста с прасимволом бесконечного и нигде не прекращающегося странствия, отмечая сходство с идеями Флоренского и характеристикой фаустовского типа культуры О. Шпенглера: «Ренессанс приходит к стихийному самоутверждению сильного, свободного, артистического субъекта... Но такой субъект подспудно ощущал свою изоляцию, беспомощность, ограниченность... Этим ощущением пронизан весь Ренессанс - в этом его двойственность и оборотная сторона, его сущность и трагедия. Такой субъект, например, Фауст: образ, впервые возникший в литературе Возрождения, далее трактовался как тип человека сугубо западного. Так, западный тип культуры О. Шпенглер называет «фаустовским», его прасимвол — бесконечное убегание... Такую бесконечность Флоренский (как, кстати, и Шпенглер) видит в перспективном принципе, уводящем «из каждого данного места в другое более далекое», не дающем «спокойствия и ясной удовлетворенности ни на одном»²⁹¹. Отметим,

²⁹¹ Седых О.М. П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин: Взгляд на Ренессанс // Творчество А.Ф. Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции: К 120-летию со дня рождения и 25-летию со дня смерти: Материалы Международной научной конференции XIV "Лосевские чтения". Часть 1. М., 2013. С. 245.

что Флоренский так описывает эту «дурную бесконечность» Ренессанса: «Возрождение, угасив в сознании Небо, иную, чем Земля, действительность, взамен беспредельно расширяет землю и гонит по лицу этой земли, заранее объявив, что нигде не будет найдено ничего нового сравнительно с окружающим. И потому заранее возвещается бесцельность и бесплодность этого непрекращающегося томительного странствия по беспредельным мирам, везде одинаково неудовлетворяющим. Будет ли этот странник называться Фаустом (без второй части), Дон-Жуаном или Вечным Жидом, все равно это один и тот же человек перспективы. Произведение же такого духа, всегда получающего и все же всегда голодного, покажет всякое бытие как перспективную дыру»²⁹². Здесь видим прямое сходство позиций Флоренского, Лосева и Бердяева — все они символически представляют путь ренессансной личности как бесцельный, бесплодный, уводящий «в никуда». А.Ф. Лосев, как и П.А. Флоренский и Н.А. Бердяев, логически продолжает путь ренессансного субъекта дальше, в новоевропейскую эпоху, но это странствие, исходя из приведенных выше посылов, становится столь же бесконечным, сколь и бессмысленным; в конечном итоге, как и у Бердяева, оно приводит ренессансного субъекта к полному самоотчуждению и духовной гибели. Это величественное и гордое одиночество избранного перед лицом народа в дальнейшем разовьется в индивидуалистический европейский идеал, в целую теорию избранной уникальности и вседозволенности, и далее – в образ Фауста и Сверхчеловека. Явное противопоставление А.Ф. Лосевым коллективно-народного единства Средневековья и субъективистки-индивидуалистического одиночества Возрождения наглядно показывает разницу в мироощущении и служит показательным образом потери этого коллективного единства перед преградой, выразившейся в ренессансном отпадении от общих объединяющих ценностей, которые всегда несла в себе религия. В дальнейшем, это отпадение приводит к трагедии ренессансной личности – отчуждаясь от высших

²⁹² Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 171.

религиозных основ, сама эта личность в итоге теряет и свою индивидуальность, теряет самое себя, оказывается потерянной и заблудившейся в огромном мире, «песчинкой» в безграничном Космосе. Поскольку уже нет высшего объединяющего начала, которое в конечном итоге играет и идентификационно-личностную роль.

А.Ф. Лосев, утверждая субъективизм Ренессанса, не скрывает свое неприятие этого субъективизма; отсюда логически следует его отношение к субъективизму как характеристике всей европейской культуры. В.И. Постовалова пишет об этом: «Не принимая субъективизма западной культуры, он считал его тупиком мысли, мировой хлестаковщиной и декадентством. Равным образом он не принимал и чистого эстетизма, при котором объективное бытие отходит на второй план в сравнении с его эстетической данностью»²⁹³. Неприятие «чистого эстетизма», который не может заслонить собой истинное онтологическое и объективное бытие – еще одна линия сходства концепций и мировоззрений А.Ф. Лосева и П.А. Флоренского.

Сходство позиций А.Ф. Лосева и П.А. Флоренского мы видим сразу в нескольких направлениях, что и неудивительно – А.Ф. Лосев лично знал Флоренского, был его учеником, П.А. Флоренский венчал А.Ф. Лосева с его супругой В.М. Соколовой, двух мыслителей сближали сходные взгляды на многие философские вопросы, и это сходство продолжало проявляться на всем протяжении жизни А.Ф. Лосева, через многие годы после его общения с П.А. Флоренским, и много лет спустя после того, как в 1929 году А.Ф. Лосев тайно принял монашеский постриг и взял имя монаха Андроника. Так, в привязке к теме интерпретации Ренессанса, оно выражалось не только в сходной трактовке и оценке индивидуалистического возрожденческого субъекта, но и в образе, ему противопоставляемом, – образе средневекового монаха, личности цельной и органичной, вобравшей в себя религиозное

²⁹³В. И. Постовалова. Штрихи к портрету А. Ф. Лосева // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 602.

духовное наследие и в то же время остающейся в постоянном внутреннем развитии, самосовершенствовании, аскетическом отрицании всех материальных выгод и благ земного мира. Это сходство в своих воспоминаниях о Лосеве отмечает В.П. Троицкий - он пишет, что Флоренский «себя самого видел «соответствующим по складу стилю XIV-XV вв. «русского средневековья» ... Думаю, что к этому же типу культуры принадлежал и Лосев – монах Андроник («всякий монах – это монах средневековый»)»²⁹⁴. Такое сходство позиций мыслителей и ощущение своего собственного приобщения к определенному типу культуры показывает более глубокую, почти подсознательную симпатию ко всему «средневековому» — образу жизни, стилю мышления, и обоснованную данной позицией неприязнь к возрожденческому индивидуализму. Н.К. Бонецкая в своей статье, посвященной Лосеву, также отмечает, что «ключ к идеям Лосева весьма часто надо искать в сочинениях Флоренского»²⁹⁵. В.В. Биbihин в своих воспоминаниях отмечает, что «А.Ф. высоко ставит искусствоведческий анализ иконы у Флоренского»²⁹⁶. В то же время, стоит отметить, что их отношения были достаточно непростыми; во многом расходились они во взглядах на религию, и А.Ф. Лосев в своих беседах с В.В. Биbihиным называет Флоренского «православным декадентом» по отношению к позиции официальной церкви. Существенные различия в мироощущении и мировоззрении двух мыслителей отмечают многие исследователи: так, С.М. Сигитов характеризует это различие через разницу исследовательских методологий и философского подхода: «Флоренский – прежде всего физик, энергетик, геометр. Его описание действительности более обобщенно, суммарно. Лосев – логик, мифолог, он растворяет действительность в тончайших узорах своего виртуозного диалектико-феноменологического

²⁹⁴ Троицкий В.П. О Лосеве // Тахо-Годи А.А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 499.

²⁹⁵ Бонецкая Н.К. Имяславие-схоласт // Бонецкая Н.К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 682.

²⁹⁶ Биbihин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2004. С. 248.

метода»²⁹⁷. Здесь можно согласиться и с той, и с другой точкой зрения — в философии и исследовательском подходе двух мыслителей есть как сходные, так и отличительные черты; но в том, что касается интерпретации Ренессанса, мы, как можно видеть, отмечаем очень много схожих идей и концептов.

В выделении противоречий, их столкновения и сосуществования в эпоху Ренессанса заключается своеобразная диалектика, поскольку эти противоречия и их противодействие в результате рождают великую культуру Ренессанса. А.Ф. Лосев еще со времени ранних своих работ, одной из которых являлась «Диалектика мифа», пользовался диалектическим методом как одним из основных в своем философском исследовании, и характеризовал его как способ максимально полно и всесторонне исследовать действительность, «просветив» ее целостным взором философа. В.П. Троицкий писал: «Главным инструментом для Лосева всегда был диалектический метод. «Русский диалектик», — когда-то верно сказал о нем Р.О. Якобсон»²⁹⁸. Такого же мнения придерживается С.С. Хоружий²⁹⁹. Как можно видеть, А.Ф. Лосев успешно использует аналитико-диалектический метод в своем исследовании и анализе культуры Возрождения, сочетая его с интегрированным историко-критическим и антропологическим подходом.

Поднятая А.Ф. Лосевым тема титанизма и сам термин «титанизм Возрождения» представляет собой определенную новизну интерпретации Ренессанса, и поскольку эта тема была им сформулирована и рассмотрена в достаточно оригинальной трактовке, во многом не совпадающей с «классической» интерпретацией, она часто комментировалась и анализировалась многими исследователями его творчества. Так, Э. Чаплеевич в статье «Лосев, или титанизм XX века», пишет о титанизме не только в

²⁹⁷С. М. Сигитов. О трудах Алексея Лосева «Диалектика художественной формы» и «Музыка как предмет логики». Павел Флоренский и Алексей Лосев (Краткая сравнительная характеристика) // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 628.

²⁹⁸Троицкий В.П. О Лосеве // Тахо-Годи А.А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 501.

²⁹⁹Хоружий С. С. Арьергардный бой // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 581.

приложении этого понятия к интерпретации Ренессанса, но и к самой личности мыслителя: «Это понимание неизбежно; даже и в уже существующей неисчислимой библиографии предметно имя Лосева неразрывно связывается с титанизмом. Другое дело, что связывается по-разному. Одни авторы бродят вокруг титанизма Лосева, как чем-то встревоженный зверь вокруг водопоя, к которому он боится приблизиться, описывают этот титанизм с разных сторон, никогда не называя его прямо. Другие хотя и называют его, но говорят о титанизме вообще, обходя молчанием титанизм Лосева. И те и другие избегают называть вещи своими именами, хотя и не подвергают сомнению самую сущность «феномена Лосева»³⁰⁰. С.М. Сигитов обращает внимание на определенный сарказм, с которым Лосев описывает некоторые негативные и антинравственные аспекты жизни отдельных ключевых фигур и государственных деятелей Ренессанса: «...Самые яркие страницы сарказма религиозно мыслящего и чувствующего ученого мы находим в его отдельной монографии «Эстетика Возрождения» (раздел «обратная сторона титанизма»)»³⁰¹. Рассмотрение и характеристика «обратной стороны титанизма» – неотъемлемая часть диалектического научного анализа, который мыслитель использует для всестороннего исследования эпохи.

4.3. А.Ф. Лосев о неоплатонизме как о философской основе эпохи Возрождения

А.Ф. Лосев отдельно рассматривает философскую основу эпохи Возрождения и подробно анализирует ее особенности. Он выделяет синтетичность и всеохватность возрожденческой мысли, которой нужна была философия, позволяющая охватить как мир реального, так и мир идеального; с этой задачей прекрасно справлялся неоплатонизм, но Лосев отмечает, что в эпоху Ренессанса он использовался не столько как основная философская

³⁰⁰Чаплевич Э. Лосев, или Титанизм XX века // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 527.

³⁰¹Сигитов С. М. О трудах Алексея Лосева «Диалектика художественной формы» и «Музыка как предмет логики». Павел Флоренский и Алексей Лосев (Краткая сравнительная характеристика) // Алексей Федорович Лосев: из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 628.

теория, сколько как способ оформления стихийного индивидуализма человеческой личности, стремившейся объять собою и идеальный, и материальный мир. Помимо желания познать бытие и его законы, ренессансная личность испытывает потребность постоянно проникать в глубины человеческой души – вместилища идеального; Лосев здесь использует термин «гуманистический» или «светский» платонизм, как наиболее близко подходящую характеристику. Кроме того, такая философия позволяла придать окружающему миру с его природной гармонией и красотой некую осмысленность, идеальную духовную основу, эта философия превозносила красоту самого космоса и материи, что коренным образом отличало ее от средневековой ортодоксальной основы – это очень хорошо ложилось в общую плоскость осмысления ренессансным человеком окружающей действительности. Далее Лосев отмечает, что философия неоплатонизма позволила перевести платоновские идеальные категории и идеи на язык индивидуального интимного ощущения, человеческого чувственного переживания, что также импонировало Ренессансу, поскольку, как мы уже ранее говорили, ренессансный человек познавал весь мир непосредственно в своем переживании и субъективном восприятии. Поэтому именно неоплатонизм становится философской основой Возрождения: «...Стихийный человеческий субъект, восторжествовавший в период Ренессанса и бывший, в конце концов, вполне земным субъектом ... нашел в неоплатонизме очень выгодный для себя принцип, позволявший ему быть и чем-то земным, каким-то вполне самостоятельным стихийным самоутверждением и жизнеутверждением и в то же самое время разрешавший и даже оформлявший для него любое космическое стремление и любую жажду охватить мир в целом. Да, эстетика Ренессанса в основе своей оказалась неоплатонизмом, конечно вполне гуманистическим неоплатонизмом»³⁰². Лосев четко отделяет этот новый возрожденческий неоплатонизм от античного и средневекового: античный неоплатонизм, будучи слишком

³⁰² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 72.

космологичным и созерцательным, не вмещал в себя никакой гуманистической основы, а средневековый был слишком теоцентричен и также не ставил себе никаких гуманистических целей. Возрожденческий неоплатонизм был направлен в первую очередь на духовное обоснование красоты и гармонии окружающего мира и свободной творческой личности, которая его познавала, воспринимала и творчески преобразовывала. Таким образом, возрожденческий неоплатонизм более антропоцентричен, чем античный или средневековый; он сочетает в себе раскрытие внутренних духовных основ в человеке и окружающем мире, при этом наделив человеческую личность теми чертами, которые были наиболее присущи Ренессансу: «...Возрожденческий неоплатонизм антропоцентричен, причем этот «антропос» мыслился там не просто индивидуалистически, но именно артистически-индивидуалистически»³⁰³. Поэтому именно эта философия стала интеллектуальной и духовной основой Возрождения.

Возрожденческий неоплатонизм в понимании А.Ф. Лосева тесно связан с фигурой крупнейшего мыслителя эпохи Возрождения – Николая Кузанского (1401-1464); он выделяет в разделе «Эстетики Возрождения», посвященном философско-эстетическим основам эпохи, целую главу, в которой отдельно рассматривает личность Николая Кузанского и его философские трактаты. В самом начале этой главы он пишет о Николае Кузанском, что «он, безусловно, неоплатоник в самом строгом и подлинном смысле слова. Однако в неоплатонизме он выдвигал и подчеркивал такие моменты, которые вполне соответствовали назревавшему тогда индивидуализму с его постоянной склонностью к субъективно-имманентной интерпретации действительности»³⁰⁴.

Особенный и неослабевающий на протяжении многих лет интерес А.Ф. Лосева к Николаю Кузанскому обусловлен многими причинами. В первую очередь, стоит отметить, что Николай Кузанский, по мысли А.Ф. Лосева,

³⁰³ Там же. С. 95.

³⁰⁴ Там же. С. 291.

занимает краеугольное место между философско-мировоззренческими системами Средневековья и Возрождения. А.Ф. Лосев неоднократно характеризует Кузанца как личность, стоящую на водоразделе двух эпох, совмещающую в себе иррационализм и мистицизм Средневековья с логицизмом и гуманизмом Возрождения. А.Ф. Лосев рассматривает осмысление божественного творения у Николая Кузанского и отмечает, что оно происходит по образцу «обыкновенной и вполне человеческой деятельности художника»³⁰⁵. В частности, Николай Кузанский утверждает, что Бог при сотворении мира пользуется вполне человеческими знаниями и науками: арифметикой, геометрией, музыкой, астрономией и «всеми искусствами, которые мы также применяем, когда исследуем соотношение вещей, элементов и движений»³⁰⁶. Здесь мы видим прямое сопоставление божественного творения и человеческой творческой деятельности, в дальнейшем ставшее одной из основных идей и основ ренессансного гуманизма. Далее, А.Ф. Лосев отмечает, что Николай Кузанский развивает именно то понимание личности, которое характерно для Возрождения — для которой ум, в отношении тела представляющий как душа, является высшей инстанцией и которая выступает в мире в качестве свободного творящего начала; человеческая личность «тоже есть абсолют»³⁰⁷, поскольку она «целиком отражает в себе ... всеобщую стихию божества»³⁰⁸. И заключает в виде комментария, резюмируя позицию Кузанца: «... Бог творит подобное себе; следовательно, человек подобен Богу, т. е. он тоже творит подобное себе... Еще один шаг вперед – и мы уже находимся в пределах возрожденческого гуманизма»³⁰⁹. В своих трактатах Николай Кузанский дает философское обоснование характерному для всего Ренессанса увлечению гармонией и пропорциями; А.Ф. Лосев отмечает колоссальное влияние мыслителя на крупнейших деятелей Ренессанса: Леонардо да Винчи, Рафаэля,

³⁰⁵ Там же. С. 299.

³⁰⁶ Там же

³⁰⁷ Там же. С. 306.

³⁰⁸ Там же

³⁰⁹ Там же. С. 308.

Микеланджело, А. Дюрера и др., акцентирует связь философии Николая Кузанского с «новым эмпиризмом» — характерным эстетическим явлением Возрождения.

А.Ф. Лосева привлекает диалектический философский метод, которым пользуется Николай Кузанский и который в определенной степени сближает этих двух мыслителей, исторически разделенных половиной тысячелетия. По мысли А.Ф. Лосева, диалектические конструкции Николая Кузанского иллюстрируют две основные эстетические тенденции Ренессанса — возрожденческий геометризм и жажду бесконечности. И то и другое представляет собой основные характеристики человека Ренессанса: структурное геометрическое мышление, стремление к бесконечному поиску нового, тенденция к вечному становлению. Все эти особенности наглядно присутствуют и органично сочетаются в философии и личности Кузанца. Одновременно все это, согласно А.Ф. Лосеву, представляет собой суть возрожденческого неоплатонизма, который уже «человечески преобразован» и настроен на потребность человека в постоянно обновляемом знании. Диалектика Николая Кузанского представляет, изучает и описывает все существующее: «и абсолютное, и относительное, и бесконечное, и конечное — обязательно наглядно, обязательно неопровержимо с точки зрения здравого смысла и потому вполне имманентно человеческому субъекту и человеческой личности»³¹⁰, что вполне соответствует основной философско-эстетической тенденции Ренессанса. Возрожденческий тип неоплатонизма представляется А.Ф. Лосевым как идеально соответствующий специфике мирозерцания возрожденческой эпохи: имманентно-чувственное созерцание и отображение красоты мира и природы, совмещенное с осознанием высшей духовной и абсолютной основы всего сущего. В философии Николая Кузанского этот неоплатонизм в том числе выражается в осмыслении ключевой глобальной миссии человека и всей культуры: «... Человеческая культура благодаря

³¹⁰Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 297.

своему созидательному характеру восстанавливает равновесие мира и снова делает его тем, чем он всегда был в своей сокровенной сущности, — добром, светом и красотой»³¹¹.

Также, А.Ф. Лосева безусловно привлекает в Николае Кузанском широчайший охват мысли, включающий в себя самые разные темы от математики до богословия, и целостный, синтетический склад ума и философии. Особое внимание А.Ф. Лосев уделяет математическим конструкциям и структурно-математическому методу Кузанца, а также его пониманию бесконечности; он описывает, как развитие и разворачивание математических идей Николая Кузанского логическим образом приводит к его космологической модели (Вселенная есть конкретизированное подобие Абсолюта). Данная космологическая модель, как представляется, — одна из немногих моделей, которая позволяет гармонично совместить и «примирить» научные идеи и достижения Возрождения с религиозно-богословской картиной мира того времени. Таким образом, Николай Кузанский, согласно А. Ф. Лосеву, является той уникальной и многогранной личностью, в мировоззрении которой еще не возникают многочисленные ренессансные противоречия и дихотомии между наукой и богословием, бесконечностью и ограниченностью, духовным и умственным началом — ему удастся построить теорию, которая описывает мир одновременно и с научной, рассудочной, и с богословской, духовной точки зрения.

Резюмируя рассмотрение трактровки А.Ф. Лосевым личности Николая Кузанского, стоит отметить, что, безусловно, Николай Кузанский является для А.Ф. Лосева одной из ключевых фигур высокого Возрождения, в которой ярко проявляются наиболее характерные черты эпохи, и в то же время «пограничной» личностью, которая все еще хранит в себе черты и духовные основы средневековой мысли и философии. В отношении А.Ф. Лосева к Николаю Кузанскому отразилось как его отношение к расцвету философской

³¹¹ Там же. С. 314.

мысли в Ренессансе, так и в целом его осмысление этой сложной и многогранной эпохи и ее ключевых персонажей.

В 2016 году в свет вышла новая фундаментальная работа – двухтомник «Лосев А.Ф. Николай Кузанский в переводах и комментариях» под редакцией профессора МГУ, доктора филологических наук Елены Аркадьевны Тахо-Годи. В этой книге собраны ранее неопубликованные материалы А.Ф. Лосева о Николае Кузанском, хронологически охватывающие более полувека – с 20-х по 70-е годы, «никому неведомые, фрагментарно сохранившиеся лосевские тексты конца 1920-х годов»³¹², переводы его трактатов с комментариями А.Ф. Лосева, которые помогают лучше понять и осмыслить трактовку А.Ф. Лосевым фигуры Николая Кузанского, неразрывно связанную с его интерпретацией Ренессанса в целом. Автором данного исследования было проведено интервью с Е.А. Тахо-Годи, на котором были обсуждены темы трактовки А.Ф. Лосевым философии Николая Кузанского и его интерпретации Ренессанса на основе материалов данного издания. Полный текст интервью приведен в Приложении №1.

При рассмотрении и анализе философии Ренессанса в трактовке А.Ф. Лосева хотелось бы остановиться еще на одном философском направлении, получившем большое распространение и популярность именно в этот период – философии герметизма. Это направление основано на текстах так называемого «герметического корпуса» - восемнадцати трактатах на греческом языке, получивших сводное название «Поймандр» и трех трактатов на латинском языке под названием «Асклепий»; все трактаты написаны от имени Гермеса Трисмегиста (согласно самим текстам - древнего древнеегипетского жреца, который в трактатах отождествляется с пророком, беседующий с самим Богом и проповедующим божественное учение). Однако, согласно различным исследованиям герметических текстов, большинством исследователей был сделан вывод, что время написания этих текстов

³¹²Лосев А.Ф. Николай Кузанский в переводах и комментариях / Отв. ред., сост., вступит. статья, подгот. текста, коммент. Е.А. Тахо-Годи. М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. С. 12.

относится, скорее всего, ко II–III вв. нашей эры, т.е. к периоду зарождения христианства, и написаны они разными греческими философами. Большинство трактатов было переведено крупным ренессансным мыслителем, переводчиком и философом Марсилио Фичино по заказу Козимо Медичи и издано в 1471 г. На основе изучения и анализа этих текстов в XV–XVI вв. возникает отдельное философское направление – герметизм; ниже мы постараемся проанализировать специфику и отличительные черты этого направления, опираясь на тексты А.Ф. Лосева – «Эстетику Возрождения» и 8-й том «Истории античной эстетики», а также на книгу британской исследовательницы ренессансной культуры Ф.А. Йейтс, которая посвятила отдельное исследование анализу герметической традиции в ренессансной культуре: в 1964 году вышла книга «Джордано Бруно и герметическая традиция», в которой отдельно рассматриваются причины возникновения и специфика герметической философии, а также ее значение в эпоху Ренессанса. Постараемся сопоставить точки зрения двух авторов на данный вопрос и на значение философии герметизма в эпоху Возрождения на примере анализа личности и философии Джордано Бруно, как яркого представителя ренессансной научной и философской мысли.

Начнем с рассмотрения текстов герметического корпуса и герметизма как философского направления, возникающего в ренессансной мысли в XV в., когда были переведены тексты герметического корпуса. Ф.А. Йейтс в своем исследовании говорит о том, что интерес к герметическим текстам в эпоху Ренессанса не случаен: эти тексты были восприняты как открытие чистой религиозной философии и мудрости Древнего Египта, что открывало перед ренессансным мыслителем чудесные тайны древней магии. Ренессанс хотел возродить древнее знание, в том числе – магическое; философия неоплатонизма способствовала тому, что люди Ренессанса хотели воспринимать все плоскости знания и направления творчества, и магия представляла как еще один вид этого творчества, воплощенного в древнейших ритуалах: «... Содержание древнейших текстов питало в ренессансном маге

иллюзию, будто перед ним таинственный, драгоценный рассказ о древнейшей египетской мудрости, философии, магии. Гермес Трисмегист – мифическое имя, связанное с определенным разрядом гностических философских откровений или магических трактатов и рецептов, - для людей Возрождения был реальным лицом: египетским жрецом, который жил во времена глубокой древности и сам написал все эти произведения»³¹³. Реабилитация магии как еще одного вида знания была необходима в эпоху Возрождения, и тексты герметического корпуса способствовали этому процессу. Опираясь на авторитет отцов церкви – св. Лактанция и бл. Августина, которые признавали существование Гермеса Трисмегиста в глубокой древности (бл. Августин относил годы его жизни ко временам немногим позднее, чем жизнь Моисея), ренессансные мыслители таким образом пытались соединить магию и христианство: трактат «Поймандр» по своему содержанию в чем-то близок к Книге бытия — в этом тексте Гермес Трисмегист «предвидел гибель древней религии и рождение новой веры и пришествие Христа»³¹⁴; в то же время, в «Асклепии» подробно описываются древние магические ритуалы (в частности, ритуал одухотворения статуй египетских богов): «...Для ренессансного мага магия в «Асклепии» была самой притягательной частью»³¹⁵. Гермес Трисмегист был фигурой, посредством которой можно было совместить те области, которые ранее противоречили друг другу; человек Ренессанса с его склонностью к синтезу и стремлением объять мир во всем его многообразии не мог пройти мимо этих текстов. Ф.А. Йейтс упоминает Марсилио Фичино, который перевел эти тексты по заказу Козимо Медичи и дал к ним развернутые комментарии, уделив особый интерес магическим ритуалам в «Асклепии»: «Перевод он посвятил Козимо, и по посвящению... видны глубокое благоговение и восторг, с которыми он приступал к великолепному открытию древней египетской мудрости»³¹⁶. Ф.А.

³¹³ Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 13.

³¹⁴ Там же. С. 21.

³¹⁵ Там же. С. 17.

³¹⁶ Там же. С. 20.

Йейтс пишет об огромной популярности текстов – они были многократно переизданы и распространялись с большой быстротой. Так тексты герметического корпуса стали для мыслителей Ренессанса одним из мостов, соединяющим естественное знание эпохи Ренессанса с древней мудростью и древней магией: «В ренессансном возрождении магии центральной фигурой был, скорее всего, именно Гермес Трисмегист. Египет традиционно ассоциировался с самой загадочной и мощной магией, а теперь вдруг стали доступны сочинения египетского жреца, которые доказывали его необычайное благочестие и подтверждали высокое мнение о нем и отца церкви Лактанция, и высочайших авторитетов, считавших его предшественником Платона... Исключительно высокое место, отведенное Гермесу Трисмегисту в эту эпоху, реабилитировало, в свою очередь, Египет и его мудрость в целом и тем самым – магию, с которой эта мудрость была связана»³¹⁷. Таким образом, мы видим здесь пример того, как в эпоху Ренессанса смогли соединиться и сосуществовать вместе, казалось бы, несовместимые области религиозного гнозиса и древнего знания; открытие все новых и новых древних текстов и стремление Ренессанса к синтетическому знанию без каких-либо запретов и ограничений в результате способствовало реабилитации ранее запрещенных и преследуемых направлений философской мысли и сфер деятельности (как известно, в Средневековье все, что было связано с магией и магическими ритуалами, подвергалось преследованию и жестоко каралось).

А.Ф. Лосев уделяет внимание текстам герметического корпуса в 8-м томе «Истории античной эстетики». Говоря о времени создания текстов (первые века нашей эры), А.Ф. Лосев отмечает, что наибольший интерес и даже «восхищение» вызывает именно интеллектуальная сторона этих текстов и самой личности Гермеса Трисмегиста (хотя А.Ф. Лосев, как и Ф.А. Йейтс, акцентирует, что, наиболее вероятно, эти тексты принадлежат разным

³¹⁷ Там же. С. 23.

античным авторам и указывает на их «механическое суммирование» впоследствии). Он рассматривает герметизм как религиозно-философское направление, отдельно анализируя философскую сторону этих текстов. При анализе текста трактата «Поймандр» он обращает внимание на некую «двойственность» религиозных и теологических предпосылок: один из первых эпизодов «космогонической части» «Поймандра» (выделение материи из первичного божества) он называет «типично языческим учением об эманации»³¹⁸, которое несовместимо с христианством, в сочетании с «личностным монотеизмом»³¹⁹, которое отдаляет эти тексты от язычества: «А это значит, что и здесь... уже содержится путаница личностного монотеизма и безличной эманации всего материального из первично предположенной абсолютной личности. Для христианства это – безбожнейшая ересь, но и для язычества это необходимо классифицировать как полное крушение всякого эманационного пантеизма...»³²⁰. Продолжая анализ далее, он обращает внимание на то, как сочетаются в этих текстах языческие и христианские предпосылки и темы: Демиург как творческое начало (соотнесение с христианством), семь мироуправителей как античное представление о семи планетах, управляющих миром (соотнесение с язычеством). Лосев отдельно рассматривает космогонию герметических текстов и вопрос превознесения человеческой личности до масштабов божества, которое утверждается в «Поймандре»; здесь Лосев видит все ту же двойственность: «...Основанное на личностной интуиции христианство требует представлять человека не как вещь, то есть не как произведение природы, но как независимую от природы, вполне самостоятельную личность, и это – христианство; а с другой стороны, эта человеческая личность здесь настолько высока, что вполне равна самому Богу, а это уже самое настоящее антихристианство»³²¹. А.Ф. Лосев формулирует сущность герметической философии как «натуралистический

³¹⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 288.

³¹⁹ Там же

³²⁰ Там же

³²¹ Там же. С. 289.

персонализм», то есть, с одной стороны, учение «об абсолютной личности, которая выше всего существующего, а значит, выше и мира, и человека»³²²; с другой стороны, божественная личность «вовлекается в свои же собственные создания... принимает на себя все человеческие черты, и при этом не только положительные, но и отрицательные»³²³. Ни христианство, ни язычество, по мнению Лосева, не было таким «натуралистическим персонализмом»; в христианстве божественное остается абсолютом и не воплощается в этом смысле и до такой степени в человеческой личности и в материи («абсолютный персонализм»)³²⁴. В конечном итоге, Лосев делает вывод о том, что в герметизме воплотилась исторически необходимая и оправданная именно в эпоху Ренессанса «спайка» язычества и христианства: «Убежденность в единичности и неповторимости человеческой личности является для язычества небывалой новостью. Однако это и не христианство: отчаянная попытка мыслить человека как некое личное божество при помощи целого ряда полубеллетристических злоключений стишком сильно отдает все тем же старым языческим героизмом»³²⁵. Такое сочетание могло быть, действительно, исторически востребовано в первые века нашей эры, во время зарождения и постепенного укрепления христианства, когда, по мнению исследователей, были созданы эти тексты – и Лосев пишет об этом, характеризуя первые века нашей эры как переходный период между язычеством и христианством³²⁶, а философию герметизма – как философию именно этой «переходной стадии»³²⁷. В эпоху Возрождения они были заново переведены и вызвали огромный интерес в кругу ренессансных мыслителей, и здесь можно провести параллель между идеями А.Ф. Лосева и выводами, сделанными Ф.А. Йейтс в ходе анализа причин широкой популярности герметических текстов в ренессансный период: закрепленное в этих текстах

³²² Там же. С. 296.

³²³ Там же

³²⁴ Там же

³²⁵ Там же. С. 289 – 290.

³²⁶ Там же. С. 292.

³²⁷ Там же. С. 294.

сочетание христианского и языческого гнозиса получает наибольшую востребованность именно в эпоху Возрождения, поскольку для человека Ренессанса важно быть христианином и, в то же время, получить оправданную, общественно, исторически и религиозно обоснованную возможность воспринимать, использовать и практиковать многое из того, что относится в большей степени к дохристианской, языческой эпохе — магические ритуалы, интерес к алхимии, и, вполне вероятно, в том числе, получить возможность обосновывать гуманистически-героическое самосознание ренессансной человеческой личности, способной в своем творчестве сравняться с Богом.

Теперь обратимся к анализу личности и философии Д. Бруно, как одного из самых последовательных сторонников и апологетов философии герметизма, с одной стороны, и яркого представителя революционного для того времени научного мировоззрения, тесно связанного с гелиоцентрической астрономической теорией Коперника – с другой.

При рассмотрении и анализе философии Джордано Бруно Ф.А. Йейтс акцентирует, что Бруно в своих сочинениях (рассматривается два из них – «Изгнания торжествующего зверя» 1584 года и «Великопостная вечеря» того же года издания) неоднократно обращается к герметическим текстам и пишет о грядущем и очень желаемом возврате к древней египетской религии и философии, которую, как убежден мыслитель, проповедует в «Поймандре» и «Асклепии» Гермес Трисмегист. Ф.А. Йейтс подчеркивает, что, таким образом, философия Д. Бруно связана с «религиозно-герметическим замыслом»³²⁸ и этот замысел можно сформулировать как проект «полной реставрации магической религии псевдоегиптян из «Асклепия»³²⁹. При этом Бруно «оплакивает уничтожение христианами греческого культа естественных богов и религии египтян, посредством которой те приближались к божественным идеям, умопостигаемому солнцу, Единому

³²⁸ Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 192.

³²⁹ Там же

неоплатонизма»³³⁰ и «возвращает ренессансную магию к ее языческим истокам»³³¹; солнце Коперника и гелиоцентрическая система мира при этом будет служить «небесным знаменем, возвещающим, что египетский свет вернулся и разгонит нынешнюю тьму»³³². Д. Бруно представляет собой яркий образ ренессансной личности: ученого, философа и одновременно – мага, который наряду с изучением и анализом естественных дисциплин и математики, наряду с вычислениями и естественными наблюдениями, хочет сделать умопостигаемую Вселенную одухотворенной божественными энергиями и субстанциями. Поэтому в его трактатах фигурирует «совет планетных богов», на котором держит речь верховный бог Юпитер, созванный для того, чтобы совершить эту религиозную реформу и создать новое мироустройство, в результате которого «магическая религия снова восходит на небеса»³³³; каждое небесное созвездие одухотворяется и наполняется глубоким символическим смыслом. Ученый-естествоиспытатель в личности Бруно легко уживается с религиозным философом, который мыслит свою картину мира, не опираясь при этом ни на какие авторитеты и следуя только своей мысли и творческому воображению – здесь полностью воплотился расцвет и пафос ренессансного гуманизма. Ф.А. Йейтс делает вывод о том, что Д. Бруно, действительно, был одним из самых ярких апологетов герметизма в эпоху Ренессанса: «Джордано Бруно был адептом религиозного герметизма... Помещенный в этот контекст, он наконец получает место среди течений своей эпохи»³³⁴; думается, так происходило, в том числе, и потому, что герметизм с религиозной и философской точки зрения способствовал зарождению новой гелиоцентрической картины мира, против которой яростно выступала католическая церковь; кроме того, в философии Д. Бруно и в мыслимой им «герметической реформе» присутствует также и социальная составляющая: «Свою «египетскую» или герметическую реформу Бруно считал весьма

³³⁰ Там же. С. 194.

³³¹ Там же

³³² Там же. С. 195.

³³³ Там же. С. 199.

³³⁴ Там же. С. 209.

актуальной для того времени, в которое жил... В исправленном созвездии Волопаса появляется Закон. Закон зиждется на пользе для человеческого общества. Он должен защищать бедных и слабых, обуздывать тиранов, поощрять искусства, ученость и науки, применяемые на благо общества»³³⁵. Ф.А. Йейтс отмечает восхищенное и почтительное отношение Д. Бруно к Николаю Кузанскому, как одному из величайших философов и богословов – Бруно был знаком со многими из его сочинений и трактатов; и, конечно, дает характеристику его отношения к Николаю Копернику как к автору и создателю новой гелиоцентрической системы мира взамен замкнутой средневековой вселенной Птолемея. Д. Бруно превыше всего ценил разум – он мыслил стремление к чистому разуму как одну из главных ступеней восхождения человека к его божественной сущности; в то же время, такое стремление к разумному и чистому знанию связывало его с естественнонаучным мышлением Нового времени: изучив гелиоцентрическую теорию Коперника, он считает ее результатом разумных математических построений и делает вывод о правильности этого учения, основываясь именно на его «разумности». В то же время, великое открытие Коперника для Д. Бруно является главнейшим шагом на пути к преобразованию мира: «Солнце Коперника возвещает новый восход древней и истинной философии после векового прозябания в темных пещерах»³³⁶; он восхищается Коперником и его революционным шагом в истории науки, который для Бруно являлся также свидетельством необходимости переустройства всей системы современного ему мировоззрения. Д. Бруно говорит о Копернике как о гениальном ученом, но отмечает, что, оставаясь в первую очередь математиком, он «не постиг глубинного смысла своего открытия»³³⁷; этот смысл, для Д. Бруно, был в том, чтобы не только постичь настоящее устройство Вселенной, но и наполнить эту «новую» Вселенную идущим из глубокой древности и истинным (по мнению Бруно) религиозным

³³⁵ Там же. С. 204.

³³⁶ Там же. С. 214.

³³⁷ Там же. С. 212.

откровением. Суммируя выводы Ф.А. Йейтс, религиозная философия Д. Бруно – «это новое герметическое постижение божественности вселенной, это развитие гнозиса»³³⁸. Д. Бруно – ренессансный ученый, философ и маг – смог наиболее ярко применить вновь открытые знания древней философии герметизма (пусть, на самом деле, она и не была столь древней, как считали мыслители Ренессанса, она все же дала свои плоды); он смог использовать тот самый «возврат к магическим истокам» и удивительно гармонично совместить его с естественнонаучными открытиями своего времени, для того, чтобы создать картину нового мироустройства, озаренного новым научным, математическим знанием и новой религиозной, магической философией. Ренессансный синкретизм, стремление объять мир во всем его многообразии и мыслить его во всех возможных ипостасях – научной, философской, религиозной и магической – проявился здесь в высшей степени ярко и непосредственно.

А.Ф. Лосев посвятил эстетике и философии Джордано Бруно отдельную главу «Эстетики Возрождения»; при этом его философию он характеризует как «одну из самых глубоких и интересных форм пантеизма в Италии XVI в.»³³⁹. Причем этот пантеизм, по мысли Лосева, гармонично существует в рамках возрожденческого неоплатонизма – он здесь еще раз подчеркивает, что именно это философское направление было основным, ключевым у большинства мыслителей Ренессанса. За основу познания Бруно берет даже не столько «голый эмпиризм», а именно разум: «Бруно признает права разума за основные и в качестве неопровержимой истины требует обязательной обработки чувственных данных на началах разума»³⁴⁰; А.Ф. Лосев, так же как и Ф.А. Йейтс, говорит о том, что Бруно стоит на позициях новоевропейского естествознания и это делает его предшественником научного естествознания Нового времени – А.Ф. Лосев помещает фигуру Д. Бруно в период позднего,

³³⁸ Там же. С. 214.

³³⁹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 467.

³⁴⁰ Там же. С. 468.

модифицированного Возрождения, которое постепенно перетекает в Новое время. Таким образом, Джордано Бруно, как и Николай Кузанский, оказывается «пограничной» личностью, находящейся на границе двух эпох – в данном случае, Ренессанса и Нового времени; Николай Кузанский, по А.Ф. Лосеву, начинает эпоху Возрождения, а Джордано Бруно ее завершает, при этом оба мыслителя приносят огромный вклад в философию, науку и религиозный контекст эпохи.

А.Ф. Лосев отмечает, что неоплатонизм Д. Бруно диалектичен – в мире существует бесчисленное количество противоречий, но все они совпадают в одной неделимой точке – в «едином целом»; общий принцип такой философии А.Ф. Лосев формулирует как «все во всем», подчеркивая здесь сходство диалектического неоплатонизма Д. Бруно с неоплатонизмом Николая Кузанского. При этом Лосев, как и Ф.А. Йейтс, делает яркий и глубокий акцент на необходимости для Бруно присутствия «божественного» начала во Вселенной, которое делает ее «одушевленной» — это божественное начало присутствует во всех неотъемлемых частях этой Вселенной и во всей ее материи: «...Красота есть не что иное, как одушевленная Вселенная и одушевленные вещи, в которых отражается и осуществляется весь мир, вся мировая душа, весь мировой разум и всеобщая единая и нераздельная субстанция мира, в которой совпали все противоположности и пребывают в неразвернутом виде. Такого рода неоплатонизм ничуть не хуже неоплатонизма Николая Кузанского или Марсилио Фичино, т.е. оказывается явлением типично возрожденческим»³⁴¹. Как мы видели ранее у Ф.А. Йейтс, сам принцип и идея «обожествления» или «одухотворения» Вселенной был тесно связан у Бруно с идеями герметической философии — Д. Бруно, фактически, положил их в основу своей философской системы. А.Ф. Лосев в «Эстетике Возрождения» прямо не упоминает увлечение Бруно герметизмом, но акцентирует, что самой точной и самой «жизненной» наукой для Бруно

³⁴¹ Там же. С. 470.

была магия, поэтому его нельзя в абсолютном смысле считать предшественником точной науки Нового времени – он занимает некое промежуточное положение, которое примечательно как раз этим уникальным сочетанием естественнонаучного взгляда с магическим мироощущением³⁴². А.Ф. Лосев анализирует причины трагической смерти Д. Бруно и делает вывод о том, что настоящей причиной послужили далеко не только и не столько гелиоцентризм как последовательно проводимая им новая естественнонаучная теория, сколько именно возврат к древней «языческой» философии и неприятие католической церкви в современном ему виде. При этом Лосев глубоко восхищается силой духа ученого и философа, который не отказался от своих идей даже под страшной угрозой смертной казни. Лосев также отдельно рассматривает эстетику Бруно (на примере трактата «О героическом энтузиазме» 1585 года), в которой обращает внимание на его идею «примата творчества над подражанием»: каждый художник, поэт и любой творец сам творит свои правила в своей области искусства – здесь также ярко проступает независимый и не сводимый к внешним законам и ограничениям взгляд свободной ренессансной личности. В этом трактате, как и в ранее рассмотренных сочинениях, ярко выражены идеи Бруно о том, что весь мир наполнен божественной энергией - божественное начало растворяется во всем мире и материи; всякая любовь есть любовь к божественному, и потому она есть одновременно и любовь к миру; именно это Бруно и называет «героическим энтузиазмом»: «Раз все одушевлено и раз всеобщее одушевление – это и есть божество, то ясно, что правильное стремление к телу есть стремление к божеству, а правильное стремление к божеству есть также стремление и к телу, а это значит, и к душе, поскольку душа неотделима от тела, и к чистому разуму, который также неотделим ни от тела, ни от души, ни от космоса»³⁴³. А.Ф. Лосев упоминает, что Бруно восстанавливает древнее языческое учение о переселении душ, а также учение о девяти космических

³⁴² Там же. С. 471.

³⁴³ Там же. С. 474.

сферах; это, как мы видели выше в анализе Ф.А. Йейтс, также напрямую связано с герметизмом и текстами герметического корпуса. Согласно философии Бруно, жизненный путь человека есть постоянное восхождение «к свету вселенского и божественного разума»³⁴⁴; А.Ф. Лосев восхищается независимой позицией Д. Бруно, который создал свою абсолютно автономную философскую систему, не побоявшись противопоставить новую форму пантеизма всем религиозным концепциям, конфессиям и законам своего времени: «Пантеизм Дж. Бруно не был связан никакими античными, никакими средневековыми и никакими возрожденческими принципами... С точки зрения бесстрашного выставления человеческой личности на первый план это, конечно, Ренессанс. Ведь весь Ренессанс, а особенно Николай Кузанский, Флорентийская академия и великие художники возрожденческой вершины, тоже были своего рода героическими энтузиастами. Но всех их страшила трагедия изолированной человеческой личности, и если они увлекались ее самоутверждением, то скоро тут же и каялись в этом. Дж. Бруно эту одинокую человеческую личность обосновал своим пантеизмом, совершенно забыв и эпическую ограниченность античного пантеизма, и драматический трагизм Высокого Ренессанса... Это делает фигуру Бруно не только чрезвычайно яркой и оригинальной, но прямо-таки неповторимой»³⁴⁵.

Таким образом, Ф.А. Йейтс и А.Ф. Лосев, анализируя личность и философию Д. Бруно с двух разных сторон и во многом дополняя друг друга, приходят к одному и тому же выводу: в личности Джордано Бруно воплотилось сочетание, казалось бы, несочетаемых начал – он был предшественником и апологетом нового естественнонаучного мышления, и, в то же время, в своей трагической судьбе и во всем своем жизненном и интеллектуальном пути полностью выразил желание и мечту ренессансной личности о новой религиозной философии и новом мироустройстве, мудром, справедливым и не ограниченном никакими рамками; здесь можно смело

³⁴⁴ Там же. С. 476.

³⁴⁵ Там же. С. 477.

говорить о том, что в этом стремлении он описался на герметизм и тексты герметического корпуса, которые стали для него религиозно-философским базисом и средством возврата к древним формам религии и символической магии. По мысли А.Ф. Лосева, можно с уверенностью сказать, что философская система Джордано Бруно, как и философия Николая Кузанского, целостно и точно отображают специфику неоплатонической философии Возрождения и представляют собой ярчайшие примеры ренессансного мировоззрения в целом; именно в этом мировоззрении «объять необъятное» и «совместить несовместимое» благодаря искреннему и сильному стремлению в сочетании с пытливостью разума, не знающего границ, — становится возможным.

А.Ф. Лосев трактует Возрождение как очень сложную и исключительно противоречивую эпоху, в которой столкнулось много онтологических противоположностей: неоплатонизм и материализм, новые философские и богословские учения (Николай Кузанский, Джордано Бруно, св. Франциск Ассизский) и научные открытия (Коперник, Галилей), секуляризированный гуманизм, вера в безграничные человеческие возможности и болезненное ощущение зависимости от высших сил, страх перед величием космоса и т.д. Ренессанс для Лосева – это самостоятельный процесс, необычайный и отдельный феномен культуры, который имеет свою историю зарождения, развития, расцвета и разложения. В конечном итоге, эстетика Ренессанса логическим образом приходит к своему разложению, принимая в XVI веке свою последнюю возможную форму, которую мыслитель характеризует как «модифицированный Ренессанс». Маньеризм в искусстве, пантеизм в науке и другие явления позднего Ренессанса по Лосеву – суть проявления этой модификации. И если маньеризм все еще воспринимает человека как божественное творение, он в то же время характеризует все воспринимаемые им формы и идеи как субъективно-априорные, что вводит в изображение чувственность, символизм и аллегоризм. Живопись маньеризма, по Лосеву, является ярко выраженным портретом кризиса эпохи, где возвышенные

идеалы Ренессанса, неизбежно сталкиваясь с социальной действительностью, порождают новое противоречие – «трагический гуманизм». Лосев здесь выявляет и анализирует все основные признаки конца эпохи — культурно-эстетические, мировоззренческие, социально-бытовые.

4.4 Эволюция интерпретации Ренессанса А.Ф. Лосевым: от «Диалектики мифа» к «Эстетике Возрождения»

Известно, что А.Ф. Лосев обращался к теме исследования и трактовки Ренессанса в нескольких своих работах; хотелось бы здесь рассмотреть эту трактовку в динамике на примере различных философских трудов, начиная с 30-х и вплоть до 70-х годов XX века – времени издания «Эстетики Возрождения», при этом приведем их в хронологическом порядке публикации.

Одно из первых упоминаний мы находим в курсе лекций «История эстетических учений», который Лосев в течение многих лет читал в Московской государственной консерватории и других вузах Москвы (курс был сформирован в 30-е гг.), представляющий собой своеобразный манифест, сжато выражающий взгляды и методологию Лосева того времени (опубликован в 1995 г.). Философ здесь рассматривает разные типы эстетики (восточная, античная, средневековая, новоевропейская, социалистическая) и упоминает Возрождение как первую стадию и источник новоевропейской эстетики, в которой происходит перенос «метафизически-трансцендентной абсолютности» с всемирного объекта на человеческого субъекта, в отличие от средневековой эстетики, в которой эти метафизически-трансцендентные идеи явлены в своем абсолютном явлении, без связи с субъектом. Как мы видели ранее, та же идея отражена и в «Диалектике мифа» — Возрождение предстает как начальный этап развития новоевропейского субъективизма. Философ отмечает, что в эпоху Возрождения искусство само по себе становится полностью соизмеримо по масштабу и значению с человеческим субъектом,

становясь полностью имманентным ему³⁴⁶ и конституирует Возрождение как эпоху «убывания идеализма» (при этом до Возрождения, в период с античности до Средних веков, идеализм, наоборот, возрастает); таким образом, Ренессанс оказывается переломным моментом в истории культуры: «Идеализм убывает с эпохой Возрождения, постепенно превращаясь из метафизически-трансцендентного в регулятивно-трансцендентальный и субъективно-психологический... Отсюда – величайшее значение во всей мировой истории того катаклизма и революции, которая именуется Возрождением»³⁴⁷; снова видим прямую взаимосвязь с «Диалектикой мифа» — это взаимопроникновение идей не удивительно, поскольку курс лекций был сформирован примерно в те же годы, в которые Лосев закончил работу над «Диалектикой» вместе с «Дополнением». В то же время, в этом курсе лекций А.Ф. Лосев особо подчеркивает важность интегрированного метода рассмотрения любого культурного периода, то есть мы можем говорить о стиле искусства Возрождения, только если мы знаем, что такое Возрождение само по себе; для того, чтобы это узнать, необходимо включать в рассмотрение все сферы жизни и культуры: философскую, религиозную, социальную, бытовую, юридическую и т.д. – как мы видели выше, такой интегрированный метод исследования он с успехом применил в «Эстетике Возрождения». Таким образом, в данном курсе лекций отразились идеи, которые были более четко сформулированы и концептуально описаны в «Диалектике мифа» и подходы к исследованию Ренессанса, которые позже получили применение при работе над «Эстетикой Возрождения»; А.Ф. Лосев здесь подчеркивает значение возрождения как переломного этапа мировой культуры, который стал началом новоевропейской философии и заложил основы культуры и искусства нового времени.

³⁴⁶ Лосев А.Ф. История эстетических учений // Лосев А.Ф. Форма – Стиль - Выражение. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. М.: Мысль, 1995. С.398.

³⁴⁷ Там же. С. 400.

В историко-философском исследовании «Очерки античного символизма и мифологии», написанном примерно в это же время (работа впервые опубликована в Москве в 1930 г.) А. Ф. Лосев отмечает, что «Возрождение старалось найти в античности оправдание для своей критики средневекового аскетизма»³⁴⁸, акцентируя это как одну из косвенных причин частичной реабилитации античных идеалов. Тем не менее, А.Ф. Лосев отмечает, что Возрождение никогда не было повторением или подражанием античности; это полностью самостоятельная и оригинальная культура, для которой античность – только один из множества направляющих и основополагающих базисов; здесь видим прямую переключку с рассмотрением и концептуализацией понятия Ренессанса в «Эстетике Возрождения».

В «Конспекте лекций по истории эстетики нового времени», датированном гораздо позже (1970 г.), мы видим уже более четкие предпосылки тех мыслей и трактовок, которые позже подробно концептуализируются А.Ф. Лосевым в «Эстетике Возрождения». Здесь А.Ф. Лосев подчеркивает синтетическую сущность Возрождения, говоря, что в эту эпоху были выдвинуты все возможные эстетические направления, в том числе будущих периодов развития культуры, которые быстро возникали и исчезали в общем порыве возрожденческого гуманистического самоутверждения и «жизнеутверждения». Он акцентирует преемственность Средневековья и Ренессанса, в то же время отмечая, что возрожденческая эстетика отличается как от античной, так и от средневековой эстетики тем, что здесь одновременно с классическим равновесием закладывается «романтический уход в бесконечность»³⁴⁹, а также подчеркивает другие отличия, такие как «примат самостоятельной красоты»³⁵⁰ – самоценность и независимость эстетики человеческого тела, которое в эпоху Ренессанса становится самостоятельной эстетической категорией, в отличие от Средневековья, когда оно являлось

³⁴⁸ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Москва, Мысль, 1993. С. 10.

³⁴⁹ Лосев А.Ф. Конспект лекций по истории эстетики нового времени // Лосев А.Ф. Учение о стиле. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. С. 333.

³⁵⁰ Там же. С. 331.

только и исключительно носителем духа; художественный образ становится самостоятельным и самодовлеющим. Таким образом, в данном курсе лекций мы видим много предпосылок идей и направлений интерпретации Ренессанса, в дальнейшем получивших свое развитие и окончательно оформленных в «Эстетике Возрождения» (1978 г.).

В книге «Проблема символа и реалистическое искусство», которая посвящена анализу проблемы символа в мировой культуре (первая публикация – 1976 г.), А.Ф. Лосев отдельно останавливается на теме символизма в литературе эпохи Возрождения: он рассматривает «Божественную комедию» Данте как одно из самых символических произведений мировой литературы. Лосев отмечает, что эта символика многомерна и бесконечна — она имеет свойство разворачиваться в бесконечный ряд, аналогично интегральным рядам в высшей математике. Рассматривая различные символы «Божественной комедии» (темный лес – символ хаоса человеческой жизни, мистическая процессия в «Чистилище», в которой прослеживается символика Ветхого и Нового завета), мыслитель отмечает, что каждый из этих символов – нелинеен, многомерен и открывает множество бесконечных перспектив. Все вместе взятые эти символы представляют собой «органическое слияние художественности, символики, аллегоризма и мифологии»³⁵¹. Само произведение Данте является символом человеческой жизни во всех ее проявлениях³⁵². Таким образом, символика эпохи Возрождения по Лосеву многомерна, нелинейна и в своем пределе стремится к бесконечности как с эстетической, так и с философской точки зрения; здесь явно видна переключка с идеей «бесконечного пути» возрожденческого субъекта в «Эстетике Возрождения», который по А.Ф. Лосеву является одним из самых ярких и неотъемлемых символов эпохи.

Как можно видеть, тема интерпретации и восприятия Ренессанса возникала в работах А.Ф. Лосева как в раннем (1930-е гг.), так и в позднем

³⁵¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский мир, 2014. С. 206.

³⁵² Там же. С. 207.

(1970-е гг.) периодах его культурно-философских исследований; его интерес к этой эпохе с течением времени не ослабевал, а, наоборот, только усиливался.

Стоит отметить эволюцию взглядов философа, которая прослеживается при сравнительном анализе его отношения к Ренессансу в 1930-х и 1970-х годах, и, соответственно, в двух рассмотренных работах, которые разделяет почти полвека: «Диалектике мифа» (1930) и «Эстетике Возрождения» (1978). Если в «Диалектике мифа» Лосев относится к Ренессансу исключительно критически и оценивает его как «эпоху величайшей мировой катастрофы», в которой происходит отказ от объективной идеи божественного, что дает начало новоевропейскому мировоззрению и утопическим, по мнению мыслителя, типам социального устройства (капитализм, социализм, анархизм), то в «Эстетике Возрождения» мы видим гораздо более диалектический и интегрированный взгляд – Лосев оценивает Ренессанс с нескольких сторон, акцентирует внимание как на положительных, так и на отрицательных чертах эпохи. Критика отпадения от божественных основ и возникающего как следствие «титанизма» остается, но не наблюдается уже столь однозначной критической оценки развития естественнонаучного взгляда на мир, синтетического сочетания науки и творчества, которое характерно для Ренессанса, и свойственного ему эмпиризма. Напротив, Лосев характеризует это сочетание творчества и науки, а также другие неизбежно возникающие дихотомии и противоречия как неотъемлемые черты эпохи, без которых Ренессанс бы просто не состоялся, и демонстрирует ярко выраженное восхищение энциклопедизмом и всеохватностью ренессансной мысли (в частности, на примере рассмотрения фигуры Николая Кузанского³⁵³). Стоит отметить также тот факт, что в работах 20-х – 30-х годов А.Ф. Лосев характеризует Николая Кузанского как одного из последних мыслителей Средневековья, в то время как в «Эстетике Возрождения» он, так же, как и Платоновская академия, перенесен в эпоху Высокого Ренессанса и является в

³⁵³ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 295.

трактовке А.Ф. Лосева собирательным образом всей ренессансной культуры и представителем ключевого направления ренессансной философии – светского неоплатонизма³⁵⁴. Фигура Николая Кузанского имела для А.Ф. Лосева огромное значение – он многие годы посвятил изучению его работ, перевел большое количество его трактатов (причем значительная часть переводов были сделаны в 20-х – 30-х годах), восхищался личностью Кузанца, энциклопедизмом его мысли, диалектическим мышлением, стремлением объять и гармонично соединить различные сферы знания – таким образом, перенося его в Высокий Ренессанс и делая одним из ключевых и ярких фигур эпохи, А.Ф. Лосев, безусловно, отдает должное Ренессансу. Здесь также видим определенное смягчение взглядов и смещение характеристик – можно однозначно утверждать, что если в «Диалектике мифа» А.Ф. Лосев критически относится к Ренессансу в целом, то в «Эстетике Возрождения» он уже не так категоричен и подвергает критике только отдельные стороны и атрибуты эпохи («титанизм»), а также ее последнюю стадию – «модифицированный Ренессанс», который становится уже вырождением культуры и идеалов эпохи Возрождения. Так, критическая оценка возрожденческого субъекта в части, касающейся гуманистического стремления к автономии и независимости от высших трансцендентальных основ, в «Дополнении к «Диалектике мифа» совпадает с оценкой, проводимой позже в «Эстетике Возрождения»: «Возрожденец заявляет именно права личности, право на самостоятельное и отъединенное существование... В жертву субъекта приносится решительно все»³⁵⁵. В «Диалектике мифа» Лосев раскрывает сущность того явления, которое позже в «Эстетике Возрождения» назовет «титанизмом»; именно здесь он впервые говорит о драме ренессансной личности, выражающейся в полном противоречий и дихотомий «раздвоенном сознании» ренессансного человека; «... интуиция раздвоенного сознания, дуализма, рационализма и абстрактной метафизики»³⁵⁶ приводит такую личность к метафизическому

³⁵⁴ Там же. С. 375.

³⁵⁵ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Гнозис, 2022. С. 280.

³⁵⁶ Там же. С. 330.

отрицанию своих же идеалов; позже в «Эстетике Возрождения» Лосев даст развернутое описание этого феномена: «...Эстетику Возрождения необходимо излагать не только в виде учения о примате стихийно-свободного человеческого жизнеутверждения, но и со всей той самокритикой, которая невольно возникала в эпоху Ренессанса у такого абсолютизированного субъекта, сразу же обнаружившего невозможность подобного рода абсолютизации»³⁵⁷. Также не изменились взгляды Лосева относительно того, что именно в эпоху Ренессанса происходит первое отрицание субъектом необходимости существования абсолютного трансцендентного объекта (критикуемый Лосевым первый шаг к отказу от Бога) и на первое место выходит самооценочность субъекта: «... От Возрождения до Канта была проделана первая и необходимая часть сатанинского проекта нападения на Бога. Два века упорной борьбы привели, наконец, к тому, что Бог перестал быть бытием и превратился только в идею. Этот огромный результат и есть, собственно говоря, единственно интересный вывод этой тусклой, абстрактно-метафизической мысли двух веков»³⁵⁸. В то же время, утверждение о «неисторичности» ренессансного субъекта, которое мы встречаем в «Дополнении к Диалектике мифа» — «возрожденческий субъект, оторвавшийся от живого объективного бытия, уже был неисторичен»³⁵⁹ — значительно отличается от оценки в «Эстетике Возрождения»; напротив, здесь Лосев характеризует человека Ренессанса как активного участника исторического процесса³⁶⁰.

Оценка А.Ф. Лосевым Средневековья как эпохи, создавшей огромное количество оригинальных и глубоких идей, а также обеспечившей основу для духовного религиозного откровения, которое мы находим, в том числе, в богословских трудах «Отцов Церкви», и в то же время эпохи, которая очень сильно недооценена исследователями, также не меняется за полвека,

³⁵⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 60.

³⁵⁸ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Гнозис, 2022. С. 331.

³⁵⁹ Там же. С. 290.

³⁶⁰ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 58.

разделяющих две книги: «... Надо бороться против векового обмана и клеветы, возводимой на христианство и на Средневековье либерально-гуманистическими мыслителями. Колоссальная по своей глубине, широте, тонкости и напряженности антично-средневековая диалектика, пред которой меркнут Фихте, Шеллинг и Гегель, объявлена раз навсегда бесплодной метафизикой, «мистическим туманом», «тьмой» и «невежеством» ... Ни христианство, ни Средневековье не только не отрицают знания, но совершенно отождествляют его с верою»³⁶¹. Новое время превращает объективные трансцендентные идеи в субъективные³⁶²; оценка Нового времени как эпохи индивидуализма и субъективизма остается у Лосева неизменной – в «Диалектике мифа» он приводит эти характеристики в качестве основных признаков новоевропейского типа мифологии: «...Такова вообще индивидуалистическая и субъективистическая мифология, лежащая в основе новоевропейской культуры и философии»³⁶³. В то же время, в «Эстетике Возрождения» Лосев уже не называет Ренессанс «эпохой величайшей мировой катастрофы»³⁶⁴, как в «Диалектике мифа»; исчезают и достаточно критические характеристики эпохи Ренессанса в целом, которые Лосев дает в «Дополнении к Диалектике мифа»: «Возрождение повторило Платона, неоплатонизм, Каббалу и христианство – в том обезьяньем виде, на который только и было способно возрожденское мещанство»³⁶⁵; по мысли Лосева в «Эстетике Возрождения» мировоззрение ренессансного субъекта нельзя назвать мещанским – напротив, неоплатонизм как философская основа эпохи формирует синтетическое мировоззрение, вмещающее как мир реального, так и мир идеального и позволяющее свободно описывать и воссоздавать красоту окружающего мира и космоса³⁶⁶; и, как мы уже видели при рассмотрении в предыдущих главах, Ренессанс в «Эстетике Возрождения»

³⁶¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Гнозис, 2022. С. 162.

³⁶² Там же. С. 163.

³⁶³ Там же. С. 66.

³⁶⁴ Там же. С. 324.

³⁶⁵ Там же. С. 332.

³⁶⁶ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 72.

предстает эпохой отнюдь не «повторений», а, напротив, величайших творческих преобразований³⁶⁷.

В «Диалектике мифа» Лосев рассматривает Ренессанс как целостную эпоху; в «Эстетике Возрождения» Лосев делает четкую периодизацию культуры Возрождения³⁶⁸, и отмечает, что к этому периоду культуры нельзя относиться категорично или однозначно – его нужно рассматривать с разных сторон, максимально дифференцированно: «... Представляется более целесообразным излагать эстетику Ренессанса не по отдельным именам или произведениям и даже не по отдельным ступеням общего культурно-исторического развития, но в первую очередь по отдельным точкам зрения, которые в самом невероятном переплетении и дозировке попадают почти у всех представителей этой четырехвековой эпохи»³⁶⁹; он отслеживает постепенное развитие культуры Ренессанса начиная с раннего Возрождения, далее подробно описывает культуру Высокого Ренессанса (и, безусловно, восхищается ей) и большую часть своей критики относит к периоду позднего – «модифицированного» Ренессанса. Т.е. в «Эстетике Возрождения» мы видим более углубленное отношение философа к культуре эпохи и стремление показать ее динамику, эволюцию, отметить как положительные, так и отрицательные черты, которые в той или иной степени присутствуют в каждом периоде.

В то же время, в 20-е – 30-е годы А.Ф. Лосев начал глубокое изучение данной культуры, стал работать с трактатами Николая Кузанского и другими оригинальными источниками и продолжал эту работу на протяжении всех пятидесяти лет; без этих ранних работ, «Эстетика Возрождения», скорее всего, не состоялась бы как самостоятельное исследование. Интерес Лосева к Ренессансу не ослабевал на протяжении всех этих лет, в течение которых он собирал материалы – скорее всего, именно этим обусловлено то, что, согласно

³⁶⁷ Там же. С. 58.

³⁶⁸ Там же. С. 51.

³⁶⁹ Там же. С. 52 - 53.

воспоминаниям А.А. Тахо-Годи³⁷⁰, «Эстетика Ренессанса» была написана достаточно быстро для такого объемного фундаментального исследования. Безусловно, в «Эстетике Возрождения» А.Ф. Лосев использовал более глубокий аналитический аппарат и интегрированный подход, основанный на огромном количестве собранных почти за полвека материалов, которых еще не было и не могло быть к моменту написания «Диалектики мифа»; эти собранные материалы и глубокое проникновение в культуру эпохи стали основой для детальной дифференциации, периодизации и более развернутой, аргументированной трактовки, обусловленной исторической динамикой и вниманием к деталям, а также диалектическим исследовательским методом Лосева. Возможно, что за эти полвека поменялось и отношение А.Ф. Лосева к советской власти (как мы уже показывали выше, одно из оснований критики Возрождения А.Ф. Лосевым в «Диалектике мифа» было то, что Ренессанс дал начало процессу «отрицания Бога», который привел к возникновению идей и социальных моделей, которые он не мог принять и, в частности, социализма); мы не беремся здесь это утверждать либо как-то связывать с изменением трактовки Ренессанса в «Эстетике Возрождения». Но можно сказать определенно, что данная эволюция взглядов отражает развитие исследовательской мысли философа, который на протяжении долгого времени занимался изучением и анализом эпохи Возрождения, ставя цель исследовать ее комплексно и с различных сторон, отразив все ее многообразие и основные особенности.

³⁷⁰ Тахо-Годи А. А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 383.

4.5. Интерпретация Ренессанса А.Ф. Лосевым и другими исследователями XX века: сравнительный анализ взгляда на эстетические, философские и мировоззренческие основы эпохи

Интересно рассмотреть некоторые аспекты интерпретации Возрождения А.Ф. Лосевым в контексте исследований других философов и исследователей XX века, включая современников философа.

А.Ф. Лосев рассматривает Ренессанс с точки зрения антропологического, личностного подхода: он описывает различные аспекты жизни не только творцов Ренессанса – художников, скульпторов, архитекторов, но также религиозных и политических деятелей. Среди европейских исследователей такого же подхода придерживался, например, К. Бурдах: в своей книге «Реформация. Ренессанс. Гуманизм» (1918) он настаивает на глубоком и детальном подходе к исторической основе Ренессанса и на отдельном, индивидуальном рассмотрении жизни, развития и характера всех его деятелей – художников, поэтов, политиков и т.д. К. Бурдах, так же, как и Лосев, обращает внимание на близость терминологии Возрождения к терминологии Нового завета, где понятие возрождения применяется как аналогия совершенствования человека и его духовного восхождения как образа и подобия Бога, в процессе воссоединения с божественной сущностью. Исследователь совершенно не сводит Ренессанс исключительно к возрождению и реставрации античных идеалов: он подробно рассматривает этимологию самого понятия и слова «ренессанс», делая вывод, что оно имеет гораздо более глубокое, философское и сакральное значение: речь идет здесь не столько о возрождении античной культуры в классическом понимании этого слова, сколько о возрождении всего мира, человека и его души, глобальном культурном обновлении, которое связано не только с открытием природы и красоты искусства, но и с глубоким проникновением в религиозные таинства, с обращением к древним классическим культурным канонам – здесь мы видим ярко выраженное сходство с ранее рассмотренной

трактовкой А.Ф. Лосевым всей совокупности смыслов и значений, которые объединяет под собой Ренессанс. В концепции Бурдаха, так же как и у многих других исследователей XX века, акцентируется культурная преемственность Средневековья и Возрождения (здесь также просматривается ярко выраженное сходство с идеями Н.А. Бердяева и А.Ф. Лосева); этот акцент на преемственности и неразрывности двух эпох начинают ставить философы и исследователи Ренессанса начиная с XX века, в отличие от большинства исследователей XIX века, которые, напротив, подчеркивали исторический и культурный контраст между эпохой Возрождения и «темными» Средними веками. В трактовке К. Бурдаха средневековая народная культура оказывается неразрывно связанной как с церковным культом и религиозным сознанием, так и с ростом творческих потенций в эпоху Возрождения. Здесь видим еще одну иллюстрацию трансформации трактовки Ренессанса в XX в. по сравнению с XIX в.: К. Бурдах был одним из первых европейских исследователей, кто акцентировал внимание на духовной и личностной стороне эпохи Возрождения, показал и обосновал историческую и культурную связь Ренессанса со Средневековьем, а также подробно остановился на вопросах религиозной основы Возрождения и сходства духовных и мировоззренческих понятий эпохи с терминами Священного Писания. Таким образом, мы можем здесь отметить новые тенденции, которые становятся актуальными для анализа Возрождения начиная с XX века, а также некоторые направления трактовки Ренессанса, которые встречаются в работах как западных, так и отечественных исследователей и философов начала XX века.

Если обратиться к другим европейским исследователям, делавшим особый акцент на рассмотрении личности Ренессанса – ее мировоззрении, сознании и психологии, то интересное описание внутреннего мира ренессансного субъекта находим у Мишеля Фуко. В книге «Слова и вещи» (1966) в главе о ренессансной эпистеме с рассмотрением образа Дона Кихота, он характеризует ренессансного человека и человека Нового времени как вечного странника, блуждающего в мире смыслов и понятий, знаков, которые

больше себя не обозначают, поскольку потеряли свое сущностное наполнение, свое содержание³⁷¹. И далее, как вывод, следует характеристика Возрождения: ««Дон Кихот» рисует нам мир Возрождения в виде негативного отпечатка: письмо перестало быть прозой мира; сходства и знаки расторгли свой прежний союз; подобия обманчивы и оборачиваются видениями и бредом; вещи упрямо пребывают в их ироническом тождестве с собой, перестав быть тем, чем они являются на самом деле; слова блуждают наудачу, без своего содержания, без сходства, которое могло бы их наполнить; они не обозначают больше вещей; они спят в пыли между страницами книг»³⁷². В этом описании, характеризующем поверхностность, обесмысливание и бессодержательность вещей, понятий и знаков, мы видим определенную параллель с позицией П.А. Флоренского, который как одну из характеристик Ренессанса определяет именно «поверхностность» и «отсутствие глубины»; образ «вечного странника» в применении к человеку Ренессанса постоянно использует А.Ф. Лосев. В книге «История безумия в классическую эпоху» (1961) Фуко характеризует безумие как общий феномен и одну из болезней, охватившую общество в эпоху Возрождения, связывая это с тревожным и беспокойным состоянием души, с внутренним духовным разрывом между величием человека и одновременно его ничтожеством в огромном окружающем мире³⁷³. Как видим, по мысли Мишеля Фуко, Возрождению, помимо его величия, свойственна трагическая потеря содержания и ключевых смыслов, в своем описании он касается проблемы ренессансной личности и внутреннего духовного разрыва, мировоззренческого противоречия, и здесь мы видим явное сходство с позицией А.Ф. Лосева.

Й. Хейзинга в книге «Осень Средневековья» (1919) подчеркивает происходящий в Ренессансе постепенный переход от средневекового

³⁷¹ Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А - cad, 1994. С. 82.

³⁷² Там же. С. 82.

³⁷³ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга Санкт-Петербург, 1997. С. 29.

религиозного устройства жизни с его богопочитанием, таинствами и обрядами к светскому стилю жизни со всеми его атрибутами, и в том числе – со склонностью к легкому, насмешливому отношению к аскетике и религиозности; он отмечает, что для Возрождения характерна «сильная склонность смеяться над людьми благочестивыми и над самим благочестием». Здесь видим параллель с трактовкой А.Ф. Лосева, который посвящает отдельные главы рассмотрению различных сторон светской жизни в эпоху Ренессанса, отмечая безграничное «веселье» и «легкость» мировосприятия в сочетании со снижением почитания к религиозным символам и таинствам.

Американский историк и теоретик искусства Э. Панофский в работе «Смысл и толкование изобразительного искусства» (1957) предлагает свой оригинальный взгляд на явление Возрождения, анализируя его с различных сторон; как мы ранее уже упоминали, А.Ф. Лосев в «Эстетике Возрождения» довольно часто ссылается на эту работу. Из интересных особенностей подхода Э. Панофского стоит отметить, что он акцентирует внимание на двусмысленности и вытекающей из нее амбивалентности ренессансного понятия «гуманизма» (*humanitas*) – это, с одной стороны, культурность, уважение к нравственным ценностям, а с другой – напротив, бренность, преходящесть (человеческое начало). В связи с этим сопоставлением автор рассматривает понятия природного и культурного космоса, акцентируя внимание на том, что единое рассмотрение гуманитарных и естественных наук характерно для Средних веков (в единой философии), а в эпоху Возрождения оно также выразилось в едином исследовательском отношении к искусству и науке, в синтезе наук и искусств. Как и Лосев, Э. Панофский обращает внимание на то, что до Ренессанса было несколько других мощных, хотя и не столь значительных культурных возрождений: каролингское (IX в.), X-XI и XI-XII в.; первые две эпохи Э. Панофский называет протогуманизмом, а третью - периодом готики или предренессансом, подчеркивая при этом, что настоящий Ренессанс как возрождение античности в полной мере реализовался именно в XIV-XV веках.

Что касается европейских исследователей, в работах которых отдельно рассматривается философская основа эпохи Ренессанса, стоит упомянуть английского историка и теоретика искусства Эрнста Гольбриха: в своей книге «Символические образы. Очерки по искусству Возрождения» (1971), вышедшей в свет хронологически очень близко к «Эстетике Возрождения», исследователь также показывает и анализирует тесную связь искусства Возрождения с неоплатонической философией, что сближает его с позицией А.Ф. Лосева и других отечественных исследователей. Внимание Э. Гольбриха сосредоточено на природе символических образов в искусстве Возрождения и на роли символа в анализе и расшифровке произведений искусства: он утверждает высокое значение символического прочтения произведений искусства эпохи Ренессанса и творчества ее выдающихся художников — Боттичелли, Рафаэля, Мантенья, Джулио Романо и др., делая акцент на том, что многие сюжеты в искусстве Возрождения несут не только отвлеченно-сакральный смысл, но и органически вписываются во вполне реалистичные образы самой эпохи, а также в некоторых случаях — особые обстоятельства и сопутствующие события при создании того или иного произведения искусства, предпочтения и склонности художника, личные причины или мотивы, побудившие творца изобразить тот или иной образ именно так, а не иначе. Антропологический, личностный подход к прочтению произведений искусства, особая трактовка проблемы «ренессансной личности», описание различных аспектов жизни не только творцов Ренессанса (художников, скульпторов, архитекторов), но также религиозных и политических деятелей — еще одна особенность трактовки Ренессанса, характерная как для зарубежных, так и для отечественных исследователей в XX в.

Также отметим работу австрийского искусствоведа Отто Бенеша: в своей книге «Искусство Северного Возрождения» (1965) он описывает специфику культуры Северного Возрождения с точки зрения ее неразрывной связи с исторической ситуацией, а также с мировоззренческими особенностями и социальными установками, присущими данной эпохе, и

отдельно акцентирует внимание на взаимосвязи искусства и развития науки. Исследователь старается проследить историю искусства и развитие стилей в соотнесении с «духовной жизнью» эпохи, не ограничиваясь только эстетическими и формально-стилистическими категориями, и особое значение придает рассмотрению влияния религии на развитие культуры. О. Бенеш одновременно рассматривает взаимосвязь искусства Ренессанса со средневековым спиритуализмом и высшей религиозностью, и в то же время — влияние на искусство гуманистических идей, развития науки и натурфилософского взгляда на мир. Он называет ренессансную натурфилософскую доктрину «новым эмпиризмом», объединяющем в себе единство науки и искусства в новом постижении природы. Основу данной концепции он выводит из философии Николая Кузанского, которого называет последним великим философом средних веков, хотя его можно назвать также и первым философом Возрождения (здесь видим прямое сходство с позицией А.Ф. Лосева). Такой интерес к воздействию на искусство духовной составляющей, взаимосвязь искусства с «духовной жизнью» эпохи, а также интегрированное рассмотрение истории искусства параллельно с другими культурными пластами — наукой, религией, философскими и мировоззренческими установками — в целом характерен для исследовательской методологии в XX веке.

В контексте рассмотрения А.Ф. Лосевым судьбы ренессансного субъекта, можно привести одну интересную цитату, отражающую сходное отношение к Ренессансу, из фундаментального труда Мартина Хайдеггера «Бытие и время», в котором опубликована переписка Вильгельма Дильтея с его близким другом, философом-аристократом графом Йорком фон Вартенбургом: «Колебания волн, вызванные эксцентрическим принципом, создавшим более четырехсот лет назад некое новое время, мне кажется, до крайности расплылись и измельчали, познание прогрессировало до снятия его же самого, человек настолько оторвался от самого себя, что себя уже не замечает. «Человек модерна», т. е. человек после Ренессанса, готов для

захоронения»³⁷⁴. Такое сходство позиций и перекличка идей двух философов действительно интересно; путь ренессансной личности, продолжающийся в Новое время, оказывается трагическим, и судьба ее в какой-то степени предопределена.

Интересно сопоставить трактовку А.Ф. Лосевым Ренессанса и отдельных элементов ренессансной культуры с интерпретациями других отечественных исследователей – современников Лосева. М.М. Бахтин в своей книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965) рассматривает Ренессанс с точки зрения народной культуры и ставит проблему оценки значения народной культуры и народного творчества в эпоху Средневековья и Возрождения. Народная культура, по мысли Бахтина, была объединяющей основой, которая связывала эти две эпохи. В то же время, он отмечает, что, в конечном итоге, Ренессанс с его индивидуализмом и культом свободной независимой творческой личности отходит от коллективного, народного начала и по мере своего развития отпадает от народных истоков, низведя это в область «низовой» культуры. Такой подход в его концептуальном смысле также подчеркивает «отрыв» Ренессанса от некой «души народа», если можно так сказать, от некой «жизненной» основы, которая была объединяющей и в каком-то смысле смыслообразующей для культуры Средневековья. По мысли Бахтина, гуманизм Ренессанса бесконечно далек от народности и соборности, поскольку он утверждает индивидуальную и независимую личность художника–творца. В этом смысле тема народной культуры, рассмотренная М.М. Бахтиным в фокусе антитезы «народность Средневековья – индивидуализм Ренессанса», хорошо коррелирует с концепцией А.Ф. Лосева, рассмотренными выше особенностями и противоречиями Ренессанса в его трактовке — тему отпадения от народно-коллективного начала и

³⁷⁴Из переписки Вильгельма Дильтея и графа Йорка фон Вартенбурга // Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 401.

ренессансного замыкания на субъективно-индивидуалистическое фиксировали и другие мыслители.

В своей книге М.М. Бахтин дает подробный детальный анализ романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» и в ходе этого анализа рассматривает тему смеховой карнавальной народной культуры в применении к Ренессансу. Тему «карнавальности» он при этом в определенном смысле ставит во главу угла, при этом подчеркивая именно карнавальный смех, смех «над всем и вся», который, по мнению исследователя, изначально присущ народной культуре. Он рассматривает «структуру» карнавального смеха: «Несколько предварительных слов о сложной природе карнавального смеха. Это прежде всего праздничный смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, всенароден (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются все, это - смех «на миру»; во-вторых, он универсален, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает»³⁷⁵. Тему смеховой народной культуры автор рассматривает с самых разных сторон, при этом подчеркивая ее «вневременную», вечную природу, ее «ключевое» значение в народной культуре и фольклоре, ее безразличие к догматам и высшим смыслам: «Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (à l'envers), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений,

³⁷⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 17.

профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний»³⁷⁶. При этом Бахтин рассматривает тему карнавального мироощущения как одну из ключевых особенностей ренессансного миропонимания: «И не только художественная литература, но и ренессансные утопии, и само ренессансное мировоззрение были глубоко проникнуты карнавальным мироощущением и часто облекались в его формы и символы»³⁷⁷. Здесь мы можем зафиксировать сильное расхождение со взглядами А.Ф. Лосева на природу «карнавальной смеховой культуры» Ренессанса в целом и на творчество Ф. Рабле в частности. Он посвятил разбору творчества писателя одну из подглав в «Эстетике Возрождения», поместив ее в раздел «Разложение эстетики Ренессанса в литературе XV–XVI вв.». В ней он рассматривает роман Ф. Рабле, при этом относя его к периоду «разложения» эстетики Ренессанса, т.е. к тому периоду, который он называет «модифицированным Ренессансом» — когда происходит потеря ключевых смыслов эпохи, трансформация мировоззрения и философии, что приводит, в том числе, к разложению культуры. Например, он критически рассматривает картину Телемского аббатства из первой книги романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», акцентируя внимание на том, что жизнь этого аббатства построена на «прямой противоположности монастырским порядкам»³⁷⁸ — на неограниченности и вседозволенности, когда «не требовалось ни молитвы, ни труда»³⁷⁹, и весь образ жизни членов аббатства (в которое мог вступить кто угодно) сводился лишь к удовлетворению сиюминутных желаний и потребностей — «здесь устав сводился только к одной заповеди: делай, что хочешь»³⁸⁰; по мнению Лосева, стоит задать вопрос, за чьи средства содержится «такого рода райское блаженство»³⁸¹ и иронически отвечает сам себе — «все это попросту содержится за счет государства»³⁸². А.Ф. Лосев характеризует такую модель как «утопический

³⁷⁶ Там же. С. 16.

³⁷⁷ Там же. С. 17.

³⁷⁸ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 586.

³⁷⁹ Там же

³⁸⁰ Там же

³⁸¹ Там же

³⁸² Там же. С. 587.

социализм... дармоедов и тунеядцев, вырастающий на рабовладельчески-феодалных отношениях»³⁸³, которая является «примером жесточайшего разоблачения стихийно-артистического самоутверждения человека в эпоху Ренессанса»³⁸⁴. Также А.Ф. Лосев обращает внимание на чрезвычайном снижении героических идеалов Ренессанса, огромную роль в котором играет тот самый «карнавальный смех» над всем и вся, и в первую очередь – над высокими и героическими идеалами, на которых, по мнению А.Ф. Лосева, в первую очередь базируется Ренессанс: «Что бы мы ни думали о Ренессансе, это прежде всего есть эпоха высокого героизма, или, как мы обыкновенно выражаемся, титанизма. Ренессанс мыслит человека во всяком случае как мощного героя, благородного, самоуглубленного и наполненного мечтами о высочайших идеалах»³⁸⁵. На примере фигуры Панурга А.Ф. Лосев показывает, как постоянный и возводимый в особую ценность цинизм и насмешка над высокими идеями приводит к тому самому «снижению» героических идеалов. Бахтин в своей книге неоднократно подчеркивает тот факт, что народному «осмеянию» постоянно подвергаются и религиозные таинства, и церковные ритуалы, и мистерии, и все сакральное, то есть в этом отношении не существует абсолютно никакого табу: «Организуя карнавальные обряды смеховое начало абсолютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят). Более того, некоторые карнавальные формы прямо являются пародией на церковный культ. Все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны»³⁸⁶. Смех, по Бахтину, вполне спокойно затрагивает все высшие духовные основы бытия, и это не является какой-либо трагедией: «Подчеркнем здесь особо мирозерцательный и утопический характер этого праздничного смеха и его направленность на

³⁸³ Там же

³⁸⁴ Там же

³⁸⁵ Там же

³⁸⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 11.

высшее. В нем — в существенно переосмысленной форме — было еще живо ритуальное осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое»³⁸⁷. Интересно, что слова «культовое» и «ограниченное» здесь воспринимаются почти как синонимы, что, возможно, тоже не случайно. М.М. Бахтин сравнивает карнавальный смех с сатирическим смехом, который несет в себе какую-то цель, смысл, стоит «над» осмеиваемым объектом, в отличие от карнавального смеха, который смеется бесцельно, над всем и вся: «Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся»³⁸⁸. Как мы уже упоминали выше, этот смех рождает особое, «карнавальное» мироощущение, и М.М. Бахтин достаточно четко характеризует его роль в культуре Ренессанса: «Карнавальное мироощущение является глубинной основой ренессансной литературы»³⁸⁹.

Тот самый смех, который является возрождающим и подпитывающим ренессансную культуру у Бахтина, у Лосева является разлагающим, предстает как один из признаков гибели ренессансной культуры; он критикует этот смех как инструмент разложения всех высоких идеалов Ренессанса; кроме того, этот смех, по мнению Лосева, имеет вполне самостоятельное значение и несет мировоззренческую функцию: «... Смех у Рабле вовсе не есть какая-нибудь

³⁸⁷ Там же. С. 17 - 18.

³⁸⁸ Там же. С. 17.

³⁸⁹ Там же. С. 30.

сатира на те или иные язвы личной и общественной жизни, он направлен вовсе не на исправление пороков жизни, а, наоборот, имеет некоторого рода вполне самостоятельное и самодовлеющее значение»³⁹⁰; высмеивая все высокое и святое, он, в трактовке Лосева, превращается в «сатанинский смех»³⁹¹. И тот самый гротескный реализм Ф. Рабле, который, по мнению Бахтина, связывает Ренессанс с народной культурой, «с рождающим чревом земли и народа»³⁹² и является живой силой, наполняющей ренессансную культуру народной энергией, у Лосева предстает прямой характеристикой модифицированного Ренессанса — этот «реализм» является признаком его гибели и развала. Лосев критикует характеристику Бахтиным материального начала Ренессанса, его «телесности», которую М.М. Бахтин также относит к ключевым особенностям Ренессанса и рассматривает на примере раскрытия телесного начала в романе Рабле, представляя именно такую телесность как ренессансную «реабилитацию плоти»: «В произведении Рабле обычно отмечают исключительное преобладание материально-телесного начала жизни; образов самого тела, еды, питья... половой жизни... Рабле провозглашали величайшим поэтом «плоти» и «чрева» (например, Виктор Гюго)... Все эти и подобные им объяснения являются не чем иным, как различными форматами модернизации материально-телесного начала в литературе Возрождения»³⁹³. Лосев же называет такую телесность и восхваление «материально-телесного низа»³⁹⁴ пародией на ренессансное материальное начало, «отвратительной эстетикой»³⁹⁵, которая противоположна эстетике Ренессанса: «...Материализм подлинного Ренессанса всегда глубоко идеен и земное самоутверждение человеческой личности в подлинном Ренессансе отнюдь не теряет своих возвышенных черт... У Рабле с неподражаемой выразительностью подана как раз безыдейная, пустая, бессодержательная и далекая от всякого артистизма

³⁹⁰ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 592.

³⁹¹ Там же

³⁹² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 30.

³⁹³ Там же. С. 24-25.

³⁹⁴ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 591.

³⁹⁵ Там же. С. 589.

телесность»³⁹⁶. Ссылаясь на книгу М.М. Бахтина в описаниях этой «телесности» Ренессанса на примере романа Рабле, Лосев открыто критикует его позицию: «Часть этих примеров мы берем из известной книги М.М. Бахтина о Рабле, однако нисколько не связывая себя с теоретически-литературными построениями этого исследователя, которые часто представляются нам весьма спорными и иной раз неимоверно преувеличенными»³⁹⁷. Суммируя свое отношение к гротескному реализму Ф. Рабле, он пишет в явной полемике с М.М. Бахтиным: «Итак, реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости. И если вам угодно считать такой реализм передовым, пожалуйста, считайте»³⁹⁸. Резюмируя, Лосев относит те элементы «смеховой карнавальной культуры», «телесности», мировоззрения и философии, которые М.М. Бахтин раскрывает в своем анализе романа Ф. Рабле и характеризует как неотъемлемые признаки эпохи Ренессанса и ее связи с народным началом и культурой, напротив, к признакам ее самоотрицания, упадка и разложения: «Эстетика Рабле есть та сторона эстетики Ренессанса, которая означает ее гибель, т.е. переход в свою противоположность»³⁹⁹. Творчество Рабле интересует Лосева только в плане рассмотрения причин и природы разложения Возрождения, а не в плане рассмотрения Возрождения как такового. В данном случае очень интересно проследить такую кардинальную разницу в позициях двух мыслителей – современников: на наш взгляд, Лосев в «Эстетике Возрождения» открыто оппонирует позиции Бахтина как философски, так и мировоззренчески.

Интересно также сопоставить трактовку А.Ф. Лосевым Ренессанса со взглядом другого его современника, историка науки и искусства В.П. Зубова. В.П. Зубов известен как ученый-энциклопедист, исследователь научного и художественного наследия Леонардо да Винчи и теории архитектуры Леона Батиста Альберти, переводчик и комментатор научных трактатов

³⁹⁶ Там же

³⁹⁷ Там же

³⁹⁸ Там же. С. 591.

³⁹⁹ Там же. С. 593.

средневековых авторов и автор многих книг по истории науки и культуры. В 1961 г. вышла книга В.П. Зубова «Леонардо да Винчи», которая представляет собой глубокое и подробное исследование художественного творчества и научных трудов Леонардо; А.Ф. Лосев подробно рассматривает и анализирует творчество Леонардо да Винчи в «Эстетике Возрождения». Нам представляется наиболее логичным провести сопоставление взгляда двух исследователей-современников на фигуру Леонардо да Винчи, как одного из выдающихся творцов ренессансной эпохи; для начала отметим некоторые особенности обеих трактовок.

А.Ф. Лосев неоднократно подчеркивает научную и художественную значимость Леонардо как одного из наиболее выдающихся представителей Высокого Ренессанса, он восхищается сочетанием в нем двух ипостасей – художника и ученого, отдавая должное его выдающемуся художественному гению и таланту исследователя-экспериментатора. В то же время, в его трактовке сложно не заметить критических аспектов. В частности, А.Ф. Лосев отмечает отсутствие «систематической эстетики» у Леонардо: по мысли Лосева, эта эстетика не включает в себя продуманную систему философско-эстетических категорий и не имеет под собой объединяющего философского базиса или сформированного эстетического стиля. Лосев часто упоминает «разрозненность» художественных и жизненных стремлений Леонардо, что он также связывает с отсутствием целостной и гармоничной эстетической системы. Говоря о научной и художественной значимости Леонардо, Лосев дает достаточно критический сопутствующий комментарий: его деятельность «развивалась под знаком абсолютизации опыта, приводившей к полному внутреннему обесмысливанию все его научные и художественные достижения»⁴⁰⁰. Он отмечает, что в ранних работах Леонардо («Мадонна Бенуа», «Мадонна в гроте») воплощается живой гений мастера, а «Тайную вечерю» он считает вершиной его мастерства; в то же время Лосев

⁴⁰⁰ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 397.

акцентирует постепенно проявляющийся рационализм и механицизм художника, постановку на первый план точность передачи изображаемого и пренебрежение духовной составляющей («Святой Иероним», «Поклонение волхвов»). Восхищаясь гармоничным сочетанием в Леонардо двух гениев – ученого и художника, Лосев тем не менее критикует его за механицизм и ренессансный индивидуализм. Лосев акцентирует первичность опыта для Леонардо как ученого; живопись, являющаяся высочайшим из искусств — «первым искусством», для Леонардо остается в той же мере и наукой. По мысли Лосева, Леонардо постоянно находится в дихотомии: с одной стороны, полная зависимость от природы и подражание ей, с другой – идея воли и власти художника над природой; его «механицизм» по мнению Лосева является одним из результатов имманентно-субъективистского мышления возрожденческого человека. Леонардо для Лосева – яркий представитель ренессансного мировоззрения, личность, которая ставит безграничное познание на первый приоритет; по мысли Лосева, ренессансный индивидуализм принимает у Леонардо гипертрофированную форму, основанную на идеале полной автономии и независимости художника от каких-либо авторитетов и высших объединяющих начал. Лосев проводит параллели между искусством Леонардо и эстетикой Высокого Ренессанса в целом; он характеризует эту эстетику как личностно-материальную: «Его учение о природе как о предмете художественного подражания проникнуто этим личностно-материальным принципом лишь потому, что он тут же слишком переходит и к восхвалению человеческого разума в его превосходстве над природой, к человеческой и творческой фантазии и к примату качества над количеством»⁴⁰¹. В конечном итоге, Лосев на примере Леонардо показывает трагедию ренессансного субъекта: «... Эстетика Леонардо есть очень яркое явление Высокого Ренессанса, но ввиду слабости и ничтожества изолированной человеческой личности, на которой Ренессанс мечтал базировать все свое мировоззрение, эстетика Леонардо дошла также и

⁴⁰¹ Там же. С. 423.

до осознания полного трагизма такой личностной гиперболизации»⁴⁰². Таким образом, восхищаясь гением Леонардо, Лосев снова фиксирует трагедию ренессансной личности – преувеличенная оценка реального и материального вместо гармонизации мира приводит к дифференцированию его на дискретные материальные части: «... Наивысшей мечтой человеческого субъекта он иной раз считал распадение мира на дискретные и вполне материальные элементы»⁴⁰³. А.Ф. Лосев в своем анализе творчества Леонардо несколько раз ссылается на В.П. Зубова, в частности, в тех местах, где он рассуждает о значении живописи для Леонардо — как известно, живопись была для него первым искусством, которое выше поэзии, музыки и скульптуры.

В.П. Зубов провел масштабное исследование творчества Леонардо да Винчи в своей одноименной книге. Исследователь уделяет огромное внимание изучению личности и мировоззрения Леонардо посредством изучения и перевода оригинальных текстов – здесь имеет место глубокое проникновение в жизнь и характер: «В творческой биографии такого ученого, художника и мыслителя, каким был Леонардо да Винчи, думается нам, важно прежде всего осветить его лицо, не столько подвести итоги и баланс открытиям, сколько уяснить по возможности, как он эти открытия делал, осветить приемы его работы, его стиль, его «почерк»⁴⁰⁴. Такой личностный подход и стремление сформировать психологический портрет гения Ренессанса, раскрыть и изучить особенности характера художника и показать через него портрет эпохи сильно сближает Зубова с Лосевым. Зубов рассматривает Леонардо как ученого и как художника – деятеля Ренессанса и стремится найти взаимосвязи между этими двумя сторонами его личности; изучая рукописи Леонардо, исследователь ставит цель раскрыть внутреннюю логическую связь между отдельными рукописями и таким образом проследить развитие мысли ученого. Кроме того,

⁴⁰² Там же. С. 425.

⁴⁰³ Там же. С. 428.

⁴⁰⁴ Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.: Наука, 2008. С. 16.

фигуру Леонардо Зубов рассматривает как в привязке к его времени, так и на широком историческом фоне прошлого и будущего: «Конкретной истории науки, являющейся историей человеческого познания, важны люди, двигающие вперед историю... Поэтому естественно и необходимо показывать фигуру Леонардо да Винчи на широком историческом фоне прошлого и будущего»⁴⁰⁵; таким образом, исследователь изучает творчество Леонардо, динамически сопоставляя его с историческим и культурным контекстом разных эпох. При этом Зубов подчеркивает, что многие исследователи стремились представить Леонардо либо как абсолютного новатора, опередившего свое время, либо, наоборот, как человека, очень близкого к Средневековью, благодаря своему не критичному отношению к множеству античных и средневековых постулатов. Зубов же старается рассмотреть личность Леонардо максимально интегрированно – по его мнению, личность такого масштаба невозможно замкнуть в какие-то рамки, в ее многогранности отразилась как ортодоксальная символика и схоластика Средневековья, так и естественнонаучный просветительский взгляд Нового времени: «Разумеется, для правильного понимания и оценки наследия Леонардо нужно сопоставлять его и с прошлым, и с будущим, но нельзя ни архаизировать, ни модернизировать»⁴⁰⁶; здесь также видим ярко выраженное сходство с Лосевым, который всегда был сторонником синтетического, интегрированного подхода к изучению жизни и творчества гениев Ренессанса в привязке к культурно-историческому контексту. В своей книге Зубов неоднократно делает акцент на том, что для Леонардо творцом всех вещей выступает природа и что во многих своих рукописях Леонардо упоминает различные богословские тексты, в том числе священное писание, в достаточно юмористическом и даже ироническом ключе (в частности, в «Трактате о живописи»); опыт и экспериментальное изучение явлений природы для Леонардо важнее, чем верность ортодоксальным религиозным традициям. Как

⁴⁰⁵ Там же. С. 17 - 18.

⁴⁰⁶ Там же. С. 18.

мы упоминали ранее, Лосев также неоднократно акцентирует внимание на первостепенности «природного» и «опытного» для Леонардо как для человека Ренессанса; также в «Эстетике Ренессанса» он упоминает достаточно часто встречающееся ироническое отношение к религиозным таинствам у различных деятелей эпохи и характеризует это как одну из распространенных особенностей мировоззрения ренессансной личности, возникающую вследствие секуляризации мышления. Зубов отмечает, что Леонардо всегда противопоставлял миру сновидений (пустых снов) и фантастических химер (к числу которых он также относил и веру в магию) – «трезвость бодрствующего ума»⁴⁰⁷; аналитический склад ума Леонардо, по мысли Зубова, выражался в стремлении построить причинно-следственные связи в рамках различных явлений природы — все свои теоретические логические построения он всегда проверял на опыте. Он делает большой акцент на огромном значении для Леонардо зрительного восприятия и глаза как одного из главных органов чувств; живопись, которая показывает то, что мы видим глазом, становится для Леонардо «первым искусством»; отсюда стремление изобразить на картине все видимое глазом с точностью до мельчайших деталей (отметим, что эту особенность живописи Леонардо Лосев характеризует как один из элементов ее «механистичности»). В отличие от Лосева, Зубов не критикует такой подход Леонардо в живописи и формулирует его как «философию глаза»: «Если «глаз» занимал центральное место в теории познания Леонардо, то наука о зрении неизбежно превращалась для него в средство «самопознания»: оптика становилась реализацией древнего завета «познай самого себя»⁴⁰⁸. В итоге, «глаз» для Леонардо выступает не просто инструментом познания, а становится универсальным средством, которое позволяет выявить взаимосвязи между разными частями одного целого для построения единичной картины в частности и для изучения общих закономерностей мира в целом: «Понятие «глаза» приобретает, следовательно,

⁴⁰⁷ Там же. С. 119.

⁴⁰⁸ Там же. С. 157.

у Леонардо настолько широкое значение, что становится равнозначным понятию целостного конкретного познания, такого видения единичного, в котором всегда сохраняются его связи с мировым целым, с другими предметами. Общее «просвечивает» в единичном и не поглощает его»⁴⁰⁹.

Таким образом, то, что у Лосева предстает как механистичный взгляд на мир, вытекающий из индивидуализма ренессансного субъекта, Зубов формулирует как мировоззренчески обусловленную философию зрительного восприятия, которую он не стремится критиковать. А. Ф. Лосев, напротив, неоднократно подчеркивает отсутствие в мировоззрении Леонардо какой-либо философской системы как таковой⁴¹⁰. По мысли Зубова, Леонардо преодолевает детерминизм своего натурализма и механицизма в идее *homo faber*, «человека – творца новых орудий, новых вещей, которых не было в природе»⁴¹¹. То есть Леонардо преодолевает свой механицизм посредством творческой деятельности – он не противопоставляет человека природе и ее законам, а утверждает человеческое творение на основе тех же самых законов; человек – величайшее орудие природы и в то же время он творец, который ее изменяет: «В застывшей вечно себе подобной природе... техническое (respective художественное) творчество пробивало для Леонардо первую брешь. Разливам рек могут быть противопоставлены плотины, искусственным крыльям суждено поднять человека в воздух... В этом случае уже нельзя будет сказать, что человеческие силы расточаются даром и бесследно тонут в потоке времени «разрушителя вещей»⁴¹². А.Ф. Лосев, напротив, часто говорит о «подражании» природе в творчестве Леонардо: «Высшим обобщением и осмыслением является живописное произведение, созерцаемое непосредственно всегда выше, чем любые рациональные построения... Это, однако, вовсе не снимает тезиса о подражании у Леонардо, ибо Леонардо

⁴⁰⁹ Там же. С. 194 – 195.

⁴¹⁰ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 408.

⁴¹¹ Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.: Наука, 2008. С. 309.

⁴¹² Там же

призывает не поправлять природу, но следовать ей»⁴¹³. Зубов акцентирует внимание на том, что Леонардо были чужды «всеядность» и бесплодное прожектерство, в котором его часто обвиняли исследователи – многие модели машин Леонардо были вполне работоспособны, что уже доказано на опыте; А.Ф. Лосев часто критикует Леонардо за «титаническую и беспорядочную деятельность»⁴¹⁴. Для Зубова Леонардо предстает победителем – «в том самом смысле, в каком победителем был герой античной трагедии, боровшийся с велениями Рока»⁴¹⁵ — который своим творческим порывом, равнодушием и страстью к преобразованию природы и мира смог преодолеть рационализм и механистическое мышление и выйти за рамки простого воспроизведения изучаемых им предметов, явлений, картин природы и мира. Как видим, в отличие от А.Ф. Лосева, у В.П. Зубова отсутствует критика метода Леонардо: подчеркивая в своем исследовании неизбежные противоречия и жизненные трудности, с которыми сталкивался Леонардо как личность, он оценивает его творчество и художественный метод как один из выдающихся примеров торжества человеческого ума и высоты искусства в эпоху Возрождения. А.Ф. Лосев, восхищаясь гением Леонардо, на его примере показывает трагедию «титанизма» ренессансной личности – Леонардо становится живым символом эпохи, проходя путь от необозримых творческих высот до глубокой внутренней драмы и разочарования, путь, который, согласно А.Ф. Лосеву, был в какой-то степени неизбежен. Думается, что данную трактовку А.Ф. Лосевым и В.П. Зубовым фигуры Леонардо как одного из выдающихся творцов Высокого Ренессанса, который в своей жизни и творческой судьбе ярко выразил идеалы и философию эпохи, мы можем экстраполировать на отношение двух ученых-современников к Ренессансу; как мы уже отмечали выше, Лосев выступает здесь с более критической позицией, причем критике,

⁴¹³ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 401.

⁴¹⁴ Там же. С. 397.

⁴¹⁵ Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.: Наука, 2008. С. 309.

как и ранее, в большей степени подвергается философия ренессансного «титанизма».

Также интересно рассмотреть точку зрения на интерпретацию А.Ф. Лосевым Ренессанса российского философа и искусствоведа XX века Карла Кантора. Эту точку зрения он излагает в книге «Двойная спираль истории», в которой рассматривает различные концепции философии истории XIX и XX века. Все характеристики Ренессанса, которые описываются Лосевым, он характеризует как «возрожденческие относительности», означающие что-то временное, преходящее и ненадежное, а ценности Средневековья предстают как «антично-средневековые абсолюты» (термин А.Ф. Лосева) — онтологические сущности, которые носят вневременной характер⁴¹⁶. По мнению К. Кантора, А.Ф. Лосеву свойственно критиковать все «относительности», поскольку они знаменуют полный отрыв от «абсолютов», и Кантор критикует такой подход; с его точки зрения, Лосев таким образом в какой-то мере упускает и не принимает главного героя Ренессанса — свободную гуманистическую личность. К. Кантор предлагает рассматривать Ренессанс как «третью культуру», которую невозможно свести ни к официальной теологичной средневековой, ни к «низовой» народной, и которая способна синтезировать эти два типа культуры воедино, создав новую общечеловеческую ренессансную культуру.

Ученик и секретарь А.Ф. Лосева В.В. Бибихин в своей книге «Новый Ренессанс» (1998) выдвигает свою интерпретацию Ренессанса, а также высказывает оригинальную позицию по отношению к критике Ренессанса А.Ф. Лосевым и другими мыслителями. В частности, В.В. Бибихин отмечает, что данная критика продиктована методологией исторического и культурологического исследования, которая сама «выросла» из ренессансного понимания истории, т.е. критика Возрождения ведется с позиций самого Возрождения, и таким образом, в объективное понимание Ренессанса, по

⁴¹⁶ Кантор К.М. Двойная спираль истории: историософия проектизма. Т.1.: Общие проблемы. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 243-244.

мнению В.В. Бибихина, вносится некая «путаница»⁴¹⁷. По мнению В.В. Бибихина, ренессансный антропоцентризм, вызывающий большую часть критики, далеко не является центральной или основной характеристикой Ренессанса: «Заветы Ренессанса не исчерпываются антропоцентризмом, «самообоснованием человеческого субъекта», да еще и якобы изолированного от окружающей среды, общества, истории, и «индивидуализмом»⁴¹⁸. Приводя в пример критику П.А. Флоренским западной цивилизации Нового времени, В.В. Бибихин отмечает, что полностью сводить причины и истоки возникновения «машинной» и техничной цивилизации XIX и XX веков с ее личностным индивидуализмом и жесткой конкуренцией к гуманизму и секуляризации Ренессанса весьма категорично (а именно это, по мнению автора, проходит главным лейтмотивом во многих трактовках). В.В. Бибихин ставит под вопрос гармонию и цельность средневекового общества, противопоставляемого ренессансному, проводит параллели между критикой Ренессанса и протестом самого ренессансного гуманизма против средневекового мироустройства, делая акцент на том, что одним из главных двигателей Ренессанса было «чувство кипящего возмущения». Иными словами, он отмечает, что сама критика Ренессанса ведется «по ренессансной линии» и с ренессансных позиций — посредством особого «деятельного» исторического мышления, которое ввел Ренессанс: «...Критики не замечают, что движутся в круге представлений, открытых Ренессансом, и пользуются языком его понятий, начиная с восприятия истории как создания человека»⁴¹⁹. В.В. Бибихин рассуждает о том, было ли ренессансное гуманистическое миропонимание в действительности родоначальником современного эгоистического и потребительского мировоззрения и «кризиса сегодняшнего человека»; есть ли прямая преемственность между культурно-историческим переворотом Ренессанса и многочисленными проблемами Нового времени; он высказывает сомнение в аргументированности и обоснованности проведения

⁴¹⁷ Бибихин В.В. Новый Ренессанс. М.: МАИК «Наука», Прогресс-Традиция, 1998. С. 242-243.

⁴¹⁸ Там же. С. 248.

⁴¹⁹ Там же. С. 140.

таких прямых исторических причинно-следственных связей: «Развернувшийся сейчас пересмотр западной культуры часто включает обличение Ренессанса, редко замечая свою собственную зависимость от него. Еще чаще однако к нему, возобновляя его темы, обращаются за помощью через голову последних четырех веков»⁴²⁰. Однако стоит отметить, что В.В. Бибихин соглашается с А.Ф. Лосевым в оценке дуализма ренессансного мировоззрения, который оказал решающее влияние на дальнейшее историческое и культурное развитие⁴²¹. Ренессансное миропонимание, по мысли В.В. Бибихина, заложило деятельное, «строительное» отношение к миру и истории, которое дало возможность самых разных преобразований в культуре, науке и обществе; в этом миропонимании был положен конец пассивному мирозерцанию с опорой исключительно на высшее начало, и без этого, разумеется, не случилось бы новой исторической реальности и Нового времени как такового.

По мысли В.В. Бибихина, тема интерпретации Возрождения будет актуальна всегда. Возрождение в современном понимании этого слова перестает быть характеристикой определенного периода истории культуры — это понятие приобретает более универсальный смысл. В.В. Бибихин представляет Возрождение как общечеловеческий культурный феномен, который циклически повторяется в ходе исторического процесса. В применении к современной эпохе В.В. Бибихин говорит о необходимости нового Возрождения культуры, философии и мировоззрения, которое способно предотвратить «конец истории», которым, по мысли Бибихина, закономерно заканчивается эпоха постмодерна. При этом Возрождение он видит как восстание против исторической судьбы, приводя в пример итальянское Возрождение как творческий бунт — преодоление схоластики и неподвижных абсолютов Средневековья. Возрождение, пробуждая творческую жизнь, становится началом процессов творения новой истории с

⁴²⁰ Там же. С. 141.

⁴²¹ Там же. С. 246.

новым пониманием культуры, науки, искусства, а также человека и его места в мире. Он представляет гениев Возрождения – Леонардо Да Винчи, Брунеллески, Данте, Петрарку, Савонаролу и других — как людей, творящих новую историю. Философ приводит в пример слова Жюль Мишле, который, как мы уже ранее упоминали, впервые использовал термин «Ренессанс»: «... Во имя жизни мы должны снова восстать... человек обречен на возрождение»⁴²². По мысли Бибихина, только Возрождение способно предотвратить упадок европейской цивилизации и дать новый смысл человеческому существованию: «Нужно задуматься, не слишком ли послушно мы дали загнать себя в безвременье, в застой, в постмодерн, в конец истории. Для академического историографа, может быть, всего ценнее точность, но для истории важнее высота, когда человеческое существование на земле наполняется смыслом»⁴²³. В современности, по мысли Бибихина, «слишком тесно для настоящих событий»⁴²⁴; в то же время история невозможна без событий, а Возрождение предстает временем не только настоящих событий, но и глобальных культурно-исторических переворотов. Именно поэтому «Запад будет идти от Ренессанса к Ренессансу, и Восток тоже»⁴²⁵; Возрождение предстает как праздник, источник радости, колоссальный подъем творческой энергии и общечеловеческого потенциала. Как можно видеть, В.В. Бибихин применяет понятие ренессанса к современному периоду истории и современной нам действительности; анализируя достижения итальянского Возрождения, он в то же время говорит, что человеческая история именно сейчас подошла к тому этапу, на котором чувствуется необходимость нового ренессанса. Новый ренессанс в концепции Бибихина приходит через возврат к целостному мироощущению, к истокам национальной или мировой культуры с целью нового их прочтения – к «захваченности историей»; философ видит в своей современности

⁴²² Там же. С. 17-18.

⁴²³ Там же. С. 18.

⁴²⁴ Там же

⁴²⁵ Там же

возможность и историческую необходимость нового этапа развития национальной и мировой культуры. Можно сказать, что в фокусе данной концепции тема интерпретации Возрождения остается актуальной для рассмотрения и анализа с точки зрения культурного, философского и исторического дискурса в современном мире.

Анализ трактовки А.Ф. Лосевым Ренессанса, который делает в своей книге В.В. Бибихин, предстает как диалог ученика с учителем, идущий сквозь десятилетия. В.В. Бибихин, безусловно, отдает должное А.Ф. Лосеву, называя его автором одной из самых ярких концепций Ренессанса как культурного явления.

Рассмотрев особенности интерпретации Ренессанса у А.Ф. Лосева, можно сделать вывод, что философ осознает и анализирует Ренессанс как исключительно противоречивую и сложную эпоху, которая может быть описана только интегрированно, сочетанием большого количества разноплановых характеристик: здесь имеет место и отход от традиционных религиозных ценностей, несущий за собой новое мировоззрение, и постулат господства и торжества человеческой личности над миром и природой, апофеоз творческого самовыражения, чувственно-эмпирическое мировоззрение, примат самостоятельной красоты как ключевой эстетической и духовной ценности, субъективистский жизнеутверждающий пафос, и логически следующее отсюда разочарование, ощущение «оторванности» личности от мира и божественного начала, самоотчуждение, «двойственность», о которой говорили и многие другие мыслители в применении к возрожденческому мироощущению; здесь видим сходство трактовки Ренессанса А.Ф. Лосевым с П.А. Флоренским, Н.А. Бердяевым, Н.А. Веселовским, П.М. Бицилли и другими русскими философами. Позиция А.Ф. Лосева во многом поддерживает позицию других русских мыслителей в отношении западного Возрождения, оценивая как его положительные, так и отрицательные стороны, констатируя величие и амбивалентность этого удивительного культурного и исторического феномена.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая интерпретацию Ренессанса ведущими представителями русской философской мысли XX века, а также проанализировав общий философский, публицистический и художественный контекст интерпретации западноевропейского Возрождения, сложившийся в отечественной культуре в начале XX века, который прослеживается в работах разных мыслителей и исследователей, можно сделать вывод, что западноевропейский Ренессанс осмысливается и интерпретируется в русской философской мысли XX века с точки зрения интегрированного исследовательского метода, его рассмотрение и проблематизация ведется с помощью различных методологических подходов, позволяющих проанализировать Ренессанс с разных сторон и охватить данным исследованием все сферы культуры и социальной жизни. В данном исследовании был поставлен фокус на специфике трактовки западноевропейского Возрождения тремя философами русского религиозного ренессанса: П.А. Флоренским, Н.А. Бердяевым и А.Ф. Лосевым. Эти мыслители подробно исследовали Ренессанс, по-своему его воспринимали и оценивали, поэтому каждая интерпретация оригинальна, уникальна и специфична – мы подробно рассмотрели все эти особенности в трех основных главах нашего исследования; здесь хотелось бы провести сравнительный анализ этих интерпретаций.

Как мы могли видеть, для П.А. Флоренского характерен критический и достаточно пессимистичный взгляд на Возрождение. Мыслитель постоянно делает акцент на утрате высшей религиозной основы искусства; по Флоренскому, главное для человека – это божественное начало, стремление к единому образу Божию, поэтому он критикует Возрождение за потерю связи с божественным началом. Трактовка Ренессанса П.А. Флоренским ложится в основу его типологии культур — он выделяет «ренессансную» культуру со свойственным ей субъективизмом, механицизмом и натурализмом и «средневековую» — органичную, «богостремительную», с ее соборностью и

целостным христианским мирозерцанием; как раз этот тип культуры выражен в концепции Нового Средневековья, которая, в свою очередь, является результатом критического осмысления философом Ренессанса.

Творчество, по мысли П.А. Флоренского, выполняет вспомогательную функцию на пути к самосовершенствованию, в процессе восхождения личности к Богу, и главный закон человеческой жизни – следовать долгу и определенному религией и церковью императиву бытия. Исходя из этого, творчество не может терять связи с божественным началом, поскольку оно служит исключительно исполнению Божьего замысла.

Здесь видим некоторое расхождение с позицией Н.А. Бердяева, и одной из главных линий расхождения является философское восприятие творчества и отношение к нему, оценка его места в человеческой жизни и существующей реальности. По Бердяеву, главное для человека – исполнение своей земной миссии через творческий акт; творчество – наивысшая ценность, и оно несет концептуальную жизнеустроительную функцию. В творчестве человек соревнуется с самим Богом, он приближается к Богу через творческий акт, он в первую очередь творец. Поэтому в трактовке Н.А. Бердяевым Ренессанса нет настолько критической позиции по отношению к возрожденческому творчеству и искусству в целом; подчеркивая дихотомию христианского и языческого начал в Ренессансе, он дает развернутую характеристику и того, и другого, при этом не отказывая ренессансному художнику в праве творческого выбора между этими двумя направлениями. Творчество само по себе для Бердяева несоизмеримо выше, чем эта дихотомия и уход от христианских основ, который наиболее важен для Флоренского; поэтому Бердяев критически оценивает скорее трагедию творчества как такового, происходящую в позднем Ренессансе. Таким образом, интерпретация Ренессанса ложится в основу формирования концепции философии творчества Н.А. Бердяева.

Стоит отметить, что Бердяев и Флоренский оба подвергают строгой критике возрожденческий академизм, но при этом в своей критике исходят из разных позиций. Бердяев критикует его за универсализм, унификацию и приведение «к единому знаменателю» всех стилей и особенностей художественного искусства, за вырождение уникального, «человеческого» начала в произведении искусства как созданного человеком-творцом. Флоренский – за отсутствие в нем внутренней божественной основы, за «перспективность» и точный геометрический расчет, уводящий от неба (от «мира дольного») и оставляющий на земле, в «горнем мире»; за выход из сфер бесконечного и замыкании на конечном; за индивидуалистический, локальный взгляд художника на изображаемый сюжет. Данная разница исходных позиций критики отображает и мировоззренческое различие в отношении двух мыслителей к искусству и роли творчества как такового: для Бердяева творчество – главная миссия человека на Земле, в конечном итоге оно не что иное как «гимн человеку»; для Флоренского творчество – главное свидетельство объективного присутствия надмирного божественного начала, которое проявляет себя через человека в его творческом акте.

Можно провести контрастное сопоставление восприятия и трактовки категории человеческого творчества у П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева, связанное в данном случае с концептуализацией двумя мыслителями темы антроподицеи или оправдания человека: если для Бердяева важен свободный экзистенциальный творческий субъект, уникальный и единственный, то для Флоренского человек – это прежде всего «образ Божий», то есть для него важно присутствие в нем надсубъективного божественного начала, он старается максимально нивелировать субъективность как таковую. Бердяев и Флоренский исходят здесь из разных основополагающих начал: Бердяев – из уникальности свободного творческого субъекта, которую он утверждает в первую очередь в «Свободе творчества» и которая является для него венцом мироздания; антроподицея Бердяева базируется на его интерпретации Ренессанса, поскольку такой свободный творческий субъект именно здесь

максимально раскрывает все свои творческие потенции. Флоренский же исходит из необходимости присутствия в субъекте надмирного объективного божественного начала, которое является необходимым императивом для формирования освященного мира, божественной Вселенной. Антроподицея Флоренского построена на движении от объективного к субъективному, от Бога к человеку; антроподицея Бердяева – наоборот, от человека к Богу, от субъекта к объекту. В статье «Стилизованное православие» (1914), посвященной анализу «Столпа и утверждения Истины», Бердяев критикует Флоренского за «невнимание» к человеку и индивидуальному творческому началу, и за неприятие «духа свободы»: «Свящ. Флоренскому так чужд, так неведом дух свободы. В книге его...не затронута религиозная проблема о человеке, о творческом призвании человека в мире, об антропологическом откровении»⁴²⁶. Отличия философских концепций свободы и творчества у двух философов отразились в их интерпретациях Ренессанса, но, при этом, оба мыслителя рассматривают Возрождение как культурную эпоху с точки зрения взаимосвязи с христианством, которое для них обоих является незыблемой основой человеческого бытия.

По Бердяеву, раскрытие творческих потенций человека делает его подобным Богу, и это правильно, поскольку человек приближается к Богу через творчество. Рассмотрение категорий Бога и человека идет параллельно и очень близко, эти категории рассматриваются в одной плоскости. Человек-творец как воплощение божественной воли и замысла – центральная фигура мировой истории, без него истории не существует как таковой. Здесь можем отметить отличие с позицией А.Ф. Лосева, который по-своему трактует этот вопрос; по мысли Лосева, раскрытие творческих потенций в Ренессансе приводит в первую очередь к стихийному самоутверждению личности, ведущему к полной автономии от всего трансцендентного и объективного. В

⁴²⁶ Бердяев Н.А. Стилизованное православие // Бердяев Н.А. Диалектика божественного и человеческого. М.: АСТ, 2003. С. 520.

результате такого стихийного творческого самоутверждения возникает титанизм — как феномен и признак эпохи, со своей нелюбимой обратной стороной. Расшатываются основы морали, стихийно утвердившая себя в творчестве личность не знает границ и пределов этого самоутверждения, вследствие чего впоследствии переходит в свою полную противоположность и проигрывает метафизически и исторически, «теряясь» на жизненном и историческом пути (Лосев показывает этот процесс на примере собирательных образов человека Нового времени – Фауст, Гамлет, Макбет). Для Бердяева же сам по себе «титанизм» не представляет угрозы и не является предметом критики, поскольку он, по сути, является логическим, неизбежным и желанным для философа завершением процесса высшего восхождения человека через творческий акт, полноценного раскрытия человеческой личности через творчество, которое приближает его к Богу и делает ему подобным. По Лосеву титанизм, напротив, приводит европейскую культуру к отказу от объективной идеи Бога, поскольку в титанизме ренессансная личность утверждает свою полную автономию от этой идеи и от божественного начала как такового – он это подчеркивает еще в «Диалектике мифа», продолжая эту же линию рассуждения в «Эстетике Возрождения».

Стоит отметить, что несмотря на критику титанизма, в «Эстетике Возрождения» у Лосева почти полностью отсутствует критика естественнонаучной основы Ренессанса; напротив, философ часто выражает восхищение крупными учеными и мыслителями того времени и постоянно подчеркивает интеграционный характер эпохи — то, как в Ренессансе сочетается научно-техническая революция и расцвет философии и богословских течений (в частности, наиболее детально он исследует этот синтез при подробном рассмотрении фигур Николая Кузанского и Джордано Бруно). Как мы видели выше при анализе «Эстетики Возрождения», Лосев здесь часто подчеркивает реалистичность ренессансного восприятия мира, его «зрелищность»; впервые возникает доверие глазу как единственному органу, который воспринимает настоящую реальность такой, как она есть, он

фиксирует возникновение чистого ренессансного эмпиризма без намека на иллюзию, который уже может быть назван научным эмпиризмом. Как раз из этой реалистичной картинки, из этого исследовательского пафоса, который анализирует мир и природу через визуальное восприятие, из этого анализа и рождается наука о перспективе, которая позволяет отражать мир «таким какой он есть», создавать «подобие» этого мира. Через визуальные эффекты, через видимые и эмпирически наблюдаемые оптические явления художник Ренессанса приходит к использованию перспективы, которая не требует доказательств, поскольку эти доказательства уже содержатся в непосредственно видимой, наблюдаемой и чувственно воспринимаемой картине мира. В дальнейшем, наука о перспективе приводит к созданию и дальнейшему развитию проективной геометрии. Лосев подчеркивает и фиксирует этот феномен: из эстетического, художественного восприятия мира в сочетании с эмпирическим наблюдением и анализом возникает настоящая наука; настолько силен натуралистический, исследовательский пафос творца Возрождения – художника и одновременно ученого. Философ здесь фиксирует силу возрожденческой личности, ее волю и стремление к исследованию мира и новым открытиям. Здесь видим отличие от позиции Флоренского, называющего перспективное и научное ренессансное миропонимание механистичным и бездуховным; напротив, налицо ярко выраженное восхищение А.Ф. Лосева перед всеохватностью и энциклопедизмом ренессансной мысли, гениально совмещающей науку и творчество. Для Флоренского, напротив, характерна ярко выраженная критика научной основы эпохи Возрождения в аспекте ее механистичности и воздействия на искусство. По мысли философа, основу искусства должно составлять стремление художника или иконописца отразить дольний мир, приблизить и перенести человеческую личность в мир божественного — только в этом его прямая функция и назначение. Наука может только служить исполнению этой же миссии, но никак не противоречить и не отрицать ее (как это, по мысли Флоренского, случилось в Ренессансе). Искусство не должно

быть «инструментом» науки и кисть художника не может подчиняться геометрическим построениям или математическим расчетам, так же как картина не должна просто описывать и отражать реальный мир во всех его деталях, «дублируя» природную основу бытия; искусство никогда и ни при каких условиях не должно терять связь с высшим божественным началом. Лосев же в «Эстетике Возрождения» подчеркивает, что ученые, точно так же, как и художники – полноправные и характерные субъекты эпохи Ренессанса, и без анализа всех направлений деятельности людей Возрождения, без подробного рассмотрения высших достижений творческой и научной мысли исследование не может быть названо полноценным – поэтому, как мы уже видели выше, он проводит этот подробный и целостный диалектический анализ.

Как мы можем видеть, интерпретация Ренессанса у каждого рассмотренного в нашем исследовании мыслителя индивидуальна и уникальна, их трактовки во многом различаются, и в каждой из них есть своя определенная специфика и идея, которая по-своему отображает философскую позицию автора. Как мы уже упоминали выше, в отношениях между философами всегда есть место философскому диалогу, дискуссии, критике, их отношения не всегда просты и однозначны, и это большое количество философских диспутов и споров наглядно отражает расцвет культуры и высокое развитие философской мысли в период русского религиозного ренессанса.

В то же время, рассмотрев различные интерпретации западноевропейского Возрождения философами русского религиозного ренессанса, а также культурологами и мыслителями XX века, мы все же можем зафиксировать некоторые концептуальные и типологические сходства. Сформулируем их в виде набора определенных тематических направлений, концептов и идей:

- Ренессанс осмысливается как сложная и многообразная эпоха, как самостоятельный и сложный культурный феномен; именно в эту эпоху, в большей части, зарождаются мировоззренческие основы европейской культуры Нового времени и мировоззрение современного человека, рождается современная европейская эстетика;

- Ренессанс рассматривается не только как возрождение античности, что, по мнению исследователей, является только одним из его аспектов; формируется отношение к Ренессансу скорее как к общему культурному обновлению, «взлету» и расцвету культуры, когда на основе архаических культурных форм возникает и развивается новая полностью оригинальная культура;

- имеет место рассмотрение вопроса о локальных национальных ренессансах, противопоставление западного и иных ренессансов, а также используется цивилизационный подход в рассмотрении ренессанса как явления, присущего различным культурам и цивилизациям;

- происходит переосмысление Средневековья как периода, тесно связанного с Ренессансом и являющегося его духовной и культурно-исторической основой, подчеркивается преемственность Средневековья и Возрождения и культурно-историческая связь Ренессанса со Средневековьем;

- несмотря на эту фиксируемую взаимосвязь двух эпох, с зарождением гуманизма и ренессансной эстетики ренессансное миропонимание вступает в конфликт со средневековым; имеет место противопоставление двух мировоззренческих систем и двух культур – «возрожденческой» и «средневековой», при этом возрожденческая культура противопоставляется средневековой на базе антропоцентризма и стихийного индивидуализма, что далее трансформируется в особое осмысление эстетики, рождающее ренессансный стиль в искусстве; ренессансное мировоззрение характеризуется секулярностью и механистичностью, в противовес

средневековому мировоззрению, которое в своей основе теологично и мистично;

- широко распространено применение культурно-социологического метода в философском исследовании — обращение к особенностям общественного и социального устройства, нравственным и моральным вопросам; ставится цель досконально изучить эти аспекты эпохи и понять, как образ жизни, социально-политические установки и хозяйственно-бытовые характеристики действительности в эпоху Возрождения соотносятся с ее ценностно-культурной базой;

- достаточно часто выделяется особая проблематика противоречий в западноевропейском Ренессансе – выявление и фиксация различных противоречий и амбивалентности, неоднозначности тех или иных характеристик Ренессанса; данная проблематика возникает в трактовке и восприятии как самой эпохи с точки зрения культурно-искусствоведческого анализа, так и при анализе общественно-социальной платформы, рассмотрении особенностей мировоззренческих, моральных и философских установок ренессансной действительности; в результате делаются выводы о сильно выраженной противоречивости эпохи Возрождения в культурной, социальной и духовно-личностной сферах, акцентируется драматизм и культурно-мировоззренческий надлом, происходящий из-за данных противоречий и напрямую влияющий на развитие культуры и искусства в эпоху Возрождения; Возрождение трактуется как в основе своей диалектический феномен, противоречивый и неоднозначный по своей природе — невозможность совмещения и полного снятия огромного количества дихотомий и противоречий в итоге приводят к разложению Ренессанса;

- широко используется антропологический, «личностный» метод культурологического и философского исследования, с помощью которого анализируются основные черты типичного представителя и деятеля эпохи, создается определенный «собираемый образ» человека Ренессанса,

вводится термин «ренессансный субъект» (А.Ф. Лосев), проводится мировоззренческий анализ;

- имеет место пролонгация и распространение основных характеристик ренессансной эпохи и ренессансного субъекта на европейскую культуру Нового времени и европейскую цивилизацию в целом, а также фиксация логической связи ренессансного культурного, мировоззренческого и экономического переворота с дальнейшей историей Европы, подробный анализ этого переворота и его последствий для европейской культуры в сочетании с анализом воздействия творческого потенциала Ренессанса на всю последующую культуру; в итоге делается вывод о том, что исчерпание творческого потенциала и кризис ренессансной культуры был неизбежен и предопределен изначально;

- ставится особый акцент не только на культурно-эстетической, но и на духовной основе Возрождения, проводится последовательная критика секуляризации и отчуждения или «отпадения» от церкви и религии как основополагающих духовных начал, которое логически связывается с культурным и мировоззренческим возвратом к античности; имеет место критика индивидуализма и антропоцентризма как идейно-мировоззренческих идеалов эпохи.

Как уже отмечалось выше, многие из данных характеристик имеют место и у европейских исследователей рассматриваемого периода — в XX веке происходит значительная трансформация интерпретации Ренессанса как в Европе, так и в России, формируется новый взгляд на эпоху Возрождения в целом, который во многом отличается от «классической» интерпретации, характерной для XIX века (начиная с Я. Буркхардта), и поэтому подвергающий критике многие положения классической трактовки, в частности, противопоставление Ренессанса Средневековью, стремление рассматривать историю искусства Ренессанса отдельно и автономно, в отрыве от других областей культуры и социальной жизни, а также исторической ситуации;

большое внимание начинает уделяться антропологическому подходу к исследованию культуры. Взгляд на Ренессанс европейских и отечественных исследователей XX века можно характеризовать как более интегрированный, включающий в себя все аспекты и пласты культурной и духовной жизни эпохи, подвергаемые детальному анализу в ходе рассмотрения и исследования.

Данный сравнительный анализ трактовок, сформулированных идей и выводов, а также рассмотренное выше сочетание и разнообразие методологий исследовательского подхода позволяют сформулировать основные характеристики интерпретации Ренессанса в русской философской мысли XX века.

- Мы можем с уверенностью утверждать, что в большинстве своем интерпретация Ренессанса у отечественных мыслителей характеризуется антропологическим подходом, для которого характерно особое внимание к человеку эпохи, его духовному и морально-нравственному уровню, культурным и мировоззренческим установкам; например, у Н.А. Бердяева она неразрывно связана с концепцией антроподицеи.

- При рассмотрении и анализе культурной эпохи, делается особый акцент на духовно-нравственной и религиозной проблематике в контексте общей культурной, исторической и общественной ситуации.

- Для отечественной трактовки западноевропейского Возрождения характерна постановка вопроса о его корреляции с историей русской культуры и искусства, часто имеет место противопоставление западноевропейской и отечественной культуры, которое переходит в сопоставление основных особенностей культурного менталитета, рассмотрение религиозных, конфессиональных и мировоззренческих вопросов; имеет место акцентирование различных культурных паттернов, цивилизационных типов, религиозного и духовного пути, характерного для России и Европы. В результате, на основе рецепции и интерпретации Ренессанса в русской

философии рождается идея «нового славянского Возрождения», которая активно выдвигалась философами «третьего Ренессанса» (Ф.Ф. Зелинский, И.Ф. Анненский, В.И. Иванов, А. Топорков (Немов) и другие); они представляли себе «новое Возрождение» как синтез национального христианского духа и античной культуры.

- Основываясь на приведенных выше характеристиках, мы можем говорить о том, что интерпретации Ренессанса в работах отечественных мыслителей присущ диалектико-критический подход к рассматриваемому явлению культуры, который характеризуется детальным анализом различных сторон и сфер рассматриваемого явления, проводимым посредством интегрированного диалектического метода, а также стремлением к рассмотрению всех причинно-следственных связей и логических взаимодействий, обосновывающим и обуславливающим высокую объективность и научную значимость полученных в результате анализа результатов и выводов.

Таким образом, мы определили основные характеристики интерпретации западноевропейского Ренессанса в русской философской мысли XX века, которые логически следуют из проведенного исследования и анализа результатов. Доказательной базой послужили выбранные для исследования философские труды ведущих представителей русской философской мысли XX века, в которых наиболее полно и всесторонне отражена тема трактовки Ренессанса; привлечение и рассмотрение обширной исследовательской и публицистической платформы, которая была создана отечественными и зарубежными мыслителями, исследователями и комментаторами позволило использовать широкую исследовательскую традицию в отношении каждого из рассматриваемых философов на основе разностороннего анализа их творчества, представить точки зрения и комментарии разных специалистов, подтвердить и дополнить сделанные выводы.

Определение данных характеристик позволяет говорить о том, что в русской философии и культуре в целом действительно существует свой взгляд на феномен западного Ренессанса, русская философская мысль по-своему осмысливает и оценивает Возрождение как масштабное и удивительное явление в истории европейской культуры, и специфика этой интерпретации логически обусловлена спецификой развития русской философской мысли в XX веке. Мы можем сделать выводы, что русская философская мысль не всегда безоговорочно «принимала» Ренессанс только как положительное и прогрессивное явление в истории культуры; она неизбежно фиксировала и отмечала многочисленные противоречия, обращалась к духовно-нравственным вопросам, общественно-социальной жизни, кроме того, как правило, большое внимание уделяется ренессансной личности, попытке проникнуть внутрь сознания и «разгадать душу» ренессансного человека. Такой личностный, антропологический подход, попытка раскрыть видение мира, проникнув в тайны человеческой души, являются яркими ключевыми особенностями философии русского религиозного ренессанса; на интуиции взаимоотражения большого и малого космоса (макрокосм и микрокосм) русские философы выстраивают концепцию антропоидеи. При анализе интерпретации Ренессанса русскими философами мы отмечаем интегрированный, синтетический подход, совмещенный с желанием охватить и объять взором исследователя и философа все сферы и стороны жизни, как материальную, так и духовную – это также органически вытекает из философии русского космизма, которой было проникнуто начало XX века. Мы видим, что эта традиция всеохватности философской мысли и синтетичности научного исследования продолжается и во второй половине XX века, в исследованиях А.Ф. Лосева; таким образом, еще раз подтверждается, что данный подход является характерной чертой русской философии в рассматриваемый период. Имеющая место последовательная критика секуляризации и «отпадения» от церкви и религии как основополагающих духовных начал еще раз подтверждает важность и ценность религии как

высшей основы жизни и ее ключевую роль для развития русской философии начала XX века, показывает, насколько духовные ценности и «жизнь в духе» были для философов русского религиозного ренессанса важнее и выше ценностей материальных и эстетических. Таким образом, мы можем построить логические взаимосвязи русской традиции трактовки западноевропейского Ренессанса со спецификой русской философской мысли; это позволяет еще более углубить наше понимание этой специфики, а также отдельных философских концептов, идей и направлений. При анализе русской культуры и искусства нужно обязательно учитывать самобытность и оригинальность русского культурно-исторического пути, сложного и противоречивого, но великого, как отмечал Н.М. Карамзин и другие русские историки и философы. Так исторически сложилось, что русская культура часто была оппонентом западной, поскольку здесь действительно коренится очень много принципиальных различий — традиция критики западной культуры восходит еще к славянофильству XIX века.

Таким образом, нами достигнута основная цель диссертационного исследования:

- проведен комплексный сравнительный анализ интерпретации западноевропейского Ренессанса в работах отечественных философов и исследователей XX века, сформулированы основные особенности и характеристики интерпретации западноевропейского Ренессанса в русской философской мысли XX века.

Данные результаты и выводы могут быть продолжены постановкой новых научных и исследовательских задач: в качестве таковых может выступать анализ осмысления русской гуманитарной мыслью XIX-XX вв. других явлений и периодов западной культуры. Кроме того, в настоящее время актуальными становятся культурные и экономические связи со странами Востока, здесь также можно провести отдельный анализ восприятия и понимания отечественной гуманитарной мыслью культуры и философии

восточных цивилизаций (в частности, можно подробнее обратиться к исследованиям А.Ф. Лосевым восточного возрождения). Тема восприятия, интерпретации и рецепции русской культурой и философией культур других стран и цивилизаций будет актуальной всегда, особенно учитывая то, что Россия на протяжении всей своей истории находилась в постоянном культурном диалоге как с Европой, так и со странами Востока, чему способствовало как географическое положение, так и особенности цивилизационного развития. Согласно теории культурных циклов и культурных диалогов Ю.М. Лотмана, Россия в культурном диалоге с Европой неоднократно становилась как «принимающей», так и «передающей» стороной, таким образом был неоднократно реализован так называемый «полный цикл» диалога российской и европейской культуры. Этот диалог активно продолжается и в настоящее время — именно поэтому, на наш взгляд, важно изучать и анализировать особенности восприятия, интерпретации и рецепции различных явлений и этапов европейской культуры в русской культуре и философии. Это поможет более точно прогнозировать, фиксировать и исследовать те особенности, которые могут проявиться в интерпретации и рецепции западной культуры в русской гуманитарной мысли в настоящее время и в будущем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексей Федорович Лосев. Из творческого наследия: современники о мыслителе / подгот. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкий. — М.: Русский мир, 2007. — 776 с.
2. Анненский И.Ф. Вместо предисловия // Анненский И.Ф. Меланиппа-философ: Трагедия Иннокентия Анненского. СПб.: типо-лит. М.П. Фроловой, 1901. — 81 с.
3. Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: в 3 т. СПб.: Типография книгоиздательского т-ва «Просвещение», 1906. Т. 1. — 628 с.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
5. Бердяев Н.А. Диалектика божественного и человеческого. М.: Издательство АСТ; Харьков: Фолио, 2003. — 620 с.
6. Бердяев Н.А. О русской философии. Ч. 2. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. — 240 с.
7. Бердяев Н.А. Новое Средневековье: Размышления о судьбе России и Европы. М.: Феникс: ХДС-пресс, 1991. — 81 с.
8. Бердяев Н.А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. Харьков: Фолио; М.: Издательство АСТ, 2002. — 688 с.
9. Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. — 173 с.
10. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. — 48 с.
11. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т.1. — 542 с.

12. Бердяев Н.А. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности // Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. – 479 с.
13. Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века; Судьба России. М.: ЗАО "Сварог и К", 1997. — 540 с.
14. Бердяев Н.А. О назначении человека. М.: Республика, 1993. — 382 с.
15. Бердяев Н.А. Философия свободы. М.: ОЛМА-Пресс, 2000. — 351 с.
16. Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. – 382 с.
17. Бердяев Н.А. О русских классиках / Сост., коммент. А. С. Гришина; вступ. ст. К. Г. Исупова. — М.: Высшая школа, 1993. – 366 с.
18. Бердяев Н.А. Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. – 382 с.
19. Бердяев Н.А. Письма будущей жене Лидии Юдифовне Рапп (1904 год). Под общ. загл. «Письма молодого Бердяева». Публикация Д. Барас // Память: Истор. Сб. Париж: YMCA-Press, 1981. Вып. 4. — 556 с.
20. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. — 336 с.
21. Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Книга, 1991. — 445 с.
22. Бердяев Н.А. Судьба России. М.: АСТ, 2010. — 333 с.
23. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. – 479 с.
24. Бердяев Н.А. Философия неравенства. М.: Институт русской цивилизации, 2012. – 615 с.
25. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М.: Б.С.Г. - Пресс, 2006. – 559 с.
26. Биbihин В.В. Новый ренессанс. М.: МАИК «Наука», Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с.

27. Биbihин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2004. – 416 с.
28. Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Мифрил, 1996. – 257 с.
29. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995. – 242 с.
30. Бонецкая Н.К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 720 с.
31. Булгаков С.Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. – 415 с.
32. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм. М.: РОССПЭН, 2004. – 205 с.
33. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М.: Юристъ, 1996. – 591с.
34. В. И. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1. СПб.: РХГА, 2016. – 996 с.
35. Вадимов А.В. Жизнь Бердяева. Россия. Oakland: Berkeley Slavic Specialities, 1993. – 287 с.
36. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Грядущий день, 1913. — 164 с.
37. Веселовский А.Н. Избранное: Культура итальянского и французского Возрождения. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 506 с.
38. Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрн и др. / Вст. статья и комментарии В.И. Кейдана. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 752 с.

39. Визгин В.П. Опыт в творчестве П. А. Флоренского // Визгин В. П. На пути к другому. От школы подозрения к философии доверия. М.: Языки славян. культуры, 2004. — 795 с.
40. Вишнякова О.В. Этика Бердяева. М.: Гайдарики, 2000. — 178 с.
41. Волконогова О.Д. Бердяев. М.: Молодая гвардия, 2010. — 390 с.
42. Вокруг Лосева. Три философско-практические встречи. М., 1990. — 136 с.
43. «В четвертом измерении пространства...»: Письма Н. А. Бердяева к кн. И. П. Романовой. 1931–1947 / Публ. В. Аллоя и А. Добкина // Минувшее: Исторический альманах. Т. 16. СПб., 1994. — 592 с.
44. Гаврилова Е.В. Самосознание творческой личности Ренессанса (на примере Бенвенуто Челлини): автореф. дис. канд. мед. наук: 07.00.13 / Гаврилова Елена Владимировна. — Саратов, 2003. — 32 с.
45. Гайденко П.П. Мистический революционаризм Н. А. Бердяева // Бердяев Н. А. О назначении человека. М.: Республика, 1993. — 382 с.
46. Герцык Е.К. Воспоминания: Н. Бердяев; Л. Шестов; С. Булгаков; В. Иванов; М. Волошин; А. Герцык. Париж: YMCA-Press, 1973. — 192 с.
47. Герцык Е.К. Воспоминания. М.: Моск. рабочий, 1996. — 404 с.
48. Гольбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетейя, 2017. — 408 с.
49. Голлербах Е.А. Религиозно – философское издательство «Путь» (1910 – 1919 гг.) // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 123 – 135.
50. Данилевский Н. Я. Россия и Европа: Взгляд на культур. и полит. отношения славян. мира к германо-романскому. СПб.: Глаголь: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1995. — 513 с.
51. Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М.: Мегатрон, 1999. — 125 с.

52. Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения. Кн. 1. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1998. – 350 с.
53. Зайцев Б.К. Дневник Писателя. М.: Русский путь, 2009. — 208 с.
54. Зайцев Б.К. Италия. М.- СПб.-Берлин: Гржебин, 1923. — 183 с.
55. Зайцев Б.К. Мои современники. Лондон: Overseas publ. interchange, 1988. — 167 с.
56. Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. Том 2. Санкт-Петербург: типография М.М. Стасюлевича, 1911. – 416 с.
57. Зелинский Ф.Ф. Возрожденцы. СПб.: Алетейя, 1997. – 323 с.
58. Зелинский Ф.Ф. Театр Еврипида. Перевод со введениями и послесловиями И.Ф. Анненского. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1917. Т. 2. – 516 с.
59. Зеньковский В.В. История русской философии. М.: Академический проект, Раритет, 2001. — 880 с.
60. Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. Париж: YMCA-PRESS, 1974. – 380 с.
61. Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.: Наука, 2008. – 350 с.
62. Иванов В.И. Собрание сочинений в 4х томах. Т.3. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. — 896 с.
63. Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. — 432 с.
64. Иванов В.И. Итальянские сонеты // Иванов В.И. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.1. Брюссель, 1971. — 893 с.
65. Из писем к В. И. Иванову и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Н. А. и Л. Ю. Бердяевых / Вступ. ст., подгот. писем и примеч. А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: Наследие, 1996. – 360 с.
66. Исупов К.Г. Романтик свободы: Русская классика глазами персоналиста // Бердяев Н.А. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. – 366 с.

67. Исьянова Л.М. Феноменологическая диалектика. Искусство. Музыка. Уроки А. Ф. Лосева. Киев, 1998. — 450 с.
68. Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 528 с.
69. Кантор К.М. Двойная спираль истории: историософия проектизма. Т.1.: Общие проблемы. М.: Языки славянской культуры, 2002. — 904 с.
70. Карабущенко П. Л., Подвойский Л. Я. Философия и элитология культуры А.Ф. Лосева. М., 2007. — 258 с.
71. Кацис Л.Ф. А.Ф. Лосев. В.С. Соловьев. М. Горький. Ретроспективный взгляд из 1999 года // Логос. 1999. № 4. С. 68 — 95.
72. Кихней Л.Г., Шелогурова Г.Н. Вступительная статья // Иннокентий Анненский глазами современников. К 300-летию Царского Села. СПб.: Росток, 2011. — 639 с.
73. Козырев А.П. Выступление на торжественном заседании в Доме Лосева, посвященном 20-летию кончины А.Ф. Лосева, 24 мая 2008г. // Бюллетень Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева». 2009. № 8. С. 25 — 28.
74. Козырев А.П. «Единосущие» о. Павла Флоренского и интерпретация «Двойника» Ф.М. Достоевского Д.И. Чижевским // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. М.: Водолей, 2013. С. 531 — 539.
75. Козырев А.П. Русская философия в поисках антропологии единосутия // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004-2009. М.: Русский путь, 2011. С. 13 — 41.
76. Козырев А.П. Частная жизнь «взыскующих» [Рец. на: Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов] // Новый мир. 1998. № 9. С. 216 — 217.

77. Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века. М.: Наука, 2005. – 469 с.
78. Кравец С.Л. О красоте духовной (П. А. Флоренский: религиозно-нравственные воззрения). М.: Знание, 1990. – 63 с.
79. Кувакин В.А. Критика экзистенциализма Бердяева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 205 с.
80. Кувакин В.А. Религиозная философия в России: начало XX века. М.: Мысль, 1980. – 309 с.
81. Левицкий С.А. Трагедия свободы. М.: Канон, 1995. – 512 с.
82. Леонтьев К.Н. Избранное. М.: Московский рабочий, 1993. – 397 с.
83. Леонтьев К.Н. Византизм и славянство // Леонтьев К.Н. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. – 798 с.
84. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. Пер. с фр. / Общ. ред. С.К. Цатуровой. — М.: Изд. Группа «Прогресс», 2001. – 440 с.
85. Лихачев Д.С. Русское Предвозрождение в истории мировой культуры // Лихачев Д.С. Прошлое - будущему. СПб.: Наука, 1985. – 575 с.
86. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. – 959 с.
87. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. – 559 с.
88. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Гнозис, 2022. – 696 с.
89. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. – 623 с.
90. Лосев А.Ф. Николай Кузанский в переводах и комментариях / Отв. ред., сост., вступит. статья, подгот. текста, коммент. Е.А. Тахо-Годи. - М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. – 728 с.
91. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. Харьков: Фолио; Москва: АСТ, 2000. – 830 с.

92. Лосев А.Ф. Учение о стиле. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. – 456 с.
93. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский мир, 2014. – 736 с.
94. Лосев А.Ф. Форма – Стиль — Выражение. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.4. М.: Мысль, 1995. – 944 с.
95. Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. – 655 с.
96. Лосев А.Ф. Об отце Павле Флоренском (Из бесед с П.В. Флоренским в январе 1988 г.) // Вестник РХД. 1988. № 153. С. 92 — 99.
97. Лосев А.Ф. «Я от всех беру и всех критикую» («В Главлит» 29.XII.1929. Из протоколов допроса В.М. Лосевой-Соколовой) / Предисловие к публикации А.А. Тахо-Годи // Русская мысль. Париж, 1996. 21-27 ноября. № 4150. С. 11 — 12.
98. Лосевские чтения. Материалы научно-теоретической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. Ростов н/Д., 1999. — 84 с.
99. Лосевские чтения. Труды Международной ежегодной научно-теоретической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. Южно-Российский государственный технический университет. Новочеркасск, 2006. — 384 с.
100. Лосский Н.О. История русской философии. М.: Прогресс, 1994. – 456 с.
101. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн: Александрия, 1992. — 480 с.
102. Материалы Круглого стола «Лосевские беседы» в рамках III Российского философского конгресса // III Российский философский конгресс. Рационализм и культура на пороге III тысячелетия. Тезисы докладов. Т. 4. Ростов н/Д., 2002. – 304 с.

103. Мельникова Ю.В. История и миф в творческом наследии А.Ф. Лосева. Бийск: Изд-во Алтайского гос. тех. ун-та, 2005. — 139 с.
104. Мережковский Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). М.: Художественная литература, 1990. — 638 с.
105. Мережковский Д. С. Петр и Алексей. М.: Захаров, 2004. — 491 с.
106. Милованов А. В. Эсхатологические мотивы в историософии Н. А. Бердяева // Духовная свобода деятельности человека. Саратов: Изд-во Саратов. Пед. Ин-та, 1996. — 100 с.
107. Муратов П.П. Образы Италии. В 3-х томах. М.: Галарт, 2008. Т.1. — 326 с.
108. Муратов П.П. Византийская живопись // Муратов П.П. Ночные мысли. М.: Прогресс, 2000. — 319 с.
109. Н.А. Бердяев: pro et contra. Антология. Кн. 1. Т. 1. / изд. подготовил, [сост., вступ. ст. и примеч.] А.А. Ермичев. — Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1994. — 572 с.
110. Немов А. (Топорков А.К.). Идея славянского возрождения // Религиозно-философский журнал «Начала». 1992. № 4. С. 24 – 48.
111. Неретина С.С. Бердяев и Флоренский: о смысле исторического // Вопросы философии. 1991. № 3. С. 67 – 83.
112. П.А. Флоренский по воспоминаниям А.Ф. Лосева // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1990. — 264 с.
113. Павел Флоренский и символисты: опыты лит. статьи. переписка / Сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Ивановой. - М.: Яз. славян. культуры, 2004. — 670 с.
114. Панофски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. — 400 с.

115. Паршин А.Н. Путешествие Данте в Ад // Паршин А.Н. Путь: Математика и другие миры. М.: Добросвет, 2002. – 238 с.
116. Паршин А.Н., Седых О.М. Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. - М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. – 582 с.
117. Переписка В.И. Вернадского и П.А. Флоренского. Публ. П.В. Флоренского // Новый мир. 1989. № 2. С. 194 – 203.
118. Переписка священника Павла Александровича Флоренского со священником Сергием Николаевичем Булгаковым: Архив священника Павла Александровича Флоренского. Вып. 4. – Томск: Издательство «Водолей», Центр изучения, охраны и реставрации наследия свящ. Павла Флоренского, Музей свящ. Павла Флоренского, 2001. – 224 с.
119. Переписка Ф. Д. Самарина и св. П. А. Флоренского // Вестник РХД. 1978. № 125. С. 251 – 273.
120. Перцов П.П. Венеция. М.: Б.С.Г. - Пресс, 2007. – 288 с.
121. Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890-1902. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 496 с.
122. Письма Николая Бердяева / Публ. В. Аллоя // Минувшее: Исторический альманах. Т. 9. М., 1992. – 507 с.
123. Половинкин С.М. Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2015. – 362 с.
124. Половинкин С.М. «Новое средневековье» П. А. Флоренского // Россия XXI. 2009. № 6. С. 166 – 189.
125. Половинкин С.М. Философский контекст Московской философско-математической школы // София. Альманах. Вып.1. Уфа, 2005. С. 179 – 191.

126. Половинкин С.М. П.А. Флоренский: Логос против хаоса. М.: Знание, 1989. – 64 с.
127. Половинкин С.М. Судьба религиозно-философско-математического синтеза Павла Флоренского // Философская Россия. 2007. № 3. С. 183 – 191.
128. Полторацкий Н.П. Бердяев и Россия: Философия истории России у Н.А. Бердяева. Нью-Йорк: Общество Друзей Русской Культуры, 1967. – 262 с.
129. Попов А.В. Становление и специфика представлений о человеке в художественной культуре (на материалах западноевропейского изобразительного искусства эпохи Ренессанса): автореф. дис. канд. мед. наук: 09.00.13 / Попов Александр Владимирович. – Ростов-на-Дону, 2002. — 21 с.
130. Резвых Т.Н. Понятие пространства у о. Павла Флоренского и С. Н. Дурьлина // Энтелехия. 2008. № 18. С. 80 – 87.
131. Розанов В. В. В темных религиозных лучах. М.: Республика, 1994. — 476 с.
132. Русские философы: Антология / под ред. А.Л. Доброхотова, С.Б. Неволина, Л.Г. Филоновой. - М.: Книжная палата, 1993. – 367 с.
133. Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С. Г. Семеновой, А. Г. Гачевой. — М.: Педагогика - Пресс, 1993. – 365 с.
134. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. – 431 с.
135. Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. М.: Галарт, 2010. – 919 с.
136. Седых О.М. П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин: Взгляд на Ренессанс // Творчество А.Ф. Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции: К 120-летию со дня рождения и 25-летию со дня смерти / Материалы Международной научной конференции XIV "Лосевские чтения". Часть 1. — М.: Дизайн и типография, 2013. – 416 с.

137. Седых О.М., Гришатова Ю.Л. Русский Ренессанс о Ренессансе // Вопросы философии. 2015. №6. С. 111 – 121.
138. Седых О.М. Конкретная метафизика «Божественной комедии»: «Мнимости в геометрии» П. Флоренского и дантеана Серебряного века // Соловьевские исследования. 2022. Выпуск 1 (73). С. 67 – 85.
139. Седых О.М. Павел Флоренский и Иммануил Кант // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004-2009. М.: Русский путь, 2011. С. 131 — 168.
140. Сигитов С.М. Монографические очерки по философии музыки: Флоренский, Лосев, Яворский, Асафьев. СПб., 2001. — 194 с.
141. Силантьева М.В. Этика творчества Н. Бердяева: Автореф. дис. канд. филос. наук. М., 1988.
142. Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы IV научно-практической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. М., 2004. — 194 с.
143. Соломеина Л. А. Исторические взгляды А.Ф. Лосева: автореферат дис. канд. ист. наук: 07.00.09 / Соломеина Лилия Алексеевна. — Томск, 2004. — 22 с.
144. «Так истязуется и распинается истина...». А. Ф. Лосев в рецензиях ОГПУ // Источник. Документы русской истории. 1996. № 4. С. 115 — 129.
145. Тахо-Годи А. А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 2007. — 534 с.
146. Тахо-Годи А.А. Русский духовный Ренессанс в лице А. Ф. Лосева // Русские мыслители / Отв. ред. И. Н. Лосева. — Ростов н/Д.: Феникс, 2003. — 345 с.
147. Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель. К 110-летию со дня рождения. М., 2003. — 396 с.

148. Тахо-Годи Е.А. А.Ф. Лосев: от писем к прозе. От Пушкина до Пастернака. М., 1999. — 288 с.
149. Творческое наследие А.Ф. Лосева в контексте русской и мировой философии. Материалы Круглого стола в рамках IV Российского философского конгресса // Философия и будущее цивилизации. Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса (Москва, 24–28 мая 2005г.). Т. 2. М.: Современные тетради, 2005. – 775 с.
150. Троицкий В.П. Разыскания о жизни и творчестве А.Ф. Лосева. М.: Аграф, 2007. — 448 с.
151. Трубачев А.С. Путь к Богу. Личность, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. Кн. 1. М.: Издательский дом «Городец», 2012. – 672 с.
152. Трубачев А.С. Основные черты личности, жизнь и творчество Павла Флоренского // Флоренский: pro et contra. СПб.: Издательство РХГИ, 2001. – 823 с.
153. Трубачев А.С. Теодицея и антроподицея в творчестве священника Павла Флоренского. Томск: Водолей, 1998. – 191 с.
154. Трубачев А.С. Обо мне не печальтесь... Жизнеописание священника Павла Флоренского. М.: Издательский совет Русской православной церкви, 2007. – 149 с.
155. Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева / Вопросы классической филологии. Материалы международной научной конференции, проходившей под эгидой ЮНЕСКО 18–23 октября 1993 г. на филологическом факультете МГУ им М. В. Ломоносова. — М., 1996. Вып. 11. – 324 с.
156. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Т.1(1). М.: Правда, 1990. — 490 с.
157. Флоренский П.А. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.1. М.: Мысль, 1999. – 797 с.

158. Флоренский П.А. Собрание сочинений: в 2-х т. Т. 2. М.: Правда, 1990. – 447 с.
159. Флоренский П.А. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.4. М.: Мысль, 1998. – 795 с.
160. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Академический проект, 2013. Т.2. – 607 с.
161. Флоренский П.А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. – 254 с.
162. Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т.2. М., 1996. – 878 с.
163. Флоренский П. А. Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). М.: Едиториал УРСС, 2004. – 69 с.
164. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. – 446 с.
165. Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. М.: Моск. рабочий, 1992. – 559 с.
166. Флоренский П.А.: pro et contra / Публ. К.Г. Исупова. - СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманист. ин-та, 1996. – 747 с.
167. Флоренский П.В. Обретая путь. Павел Флоренский в университетские годы. Т.2. М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 736 с.
168. Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-сад: АОЗТ "Талисман", 1994. – 405 с.
169. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Унив. кн.: Рудомино, 1997. — 573 с.
170. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Изд. фирма "Ad Marginem", 1997. – 451 с.
171. Хейзинга Й. Осень Средневековья. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 786 с.

172. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М.: Прогресс - Традиция, 1997. — 416 с.
173. Хоружий С.С. Мирозерцание Флоренского. Томск: Водолей, 1999. — 159 с.
174. Хоружий С.С. Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки // Историко-философский ежегодник. М.: Наука, 1988. — 383 с.
175. Хоружий С.С. Метаморфозы славянофильской идеи в XX веке // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб.: Алетейя, 2000. — 475 с.
176. Циплаков Г.М. Диалектико-выразительная историософия А. Ф. Лосева: автореферат дис. канд. филос. наук: 09.00.03 / Циплаков Георгий Михайлович. — Екатеринбург, 2000. — 22 с.
177. Червяков Н.А. Идея третьего славянского возрождения и невеликая школа философии. Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2019. №4. С. 3 – 16.
178. Шемякина М.И. Концептуализация понятия «возрождение» в историко-культурном и структурно-функциональном аспектах (на материале русской традиционной культуры): автореф. дис. канд. мед. наук: 24.00.01 / Шемякина Мария Константиновна. — Киров, 2014. — 32 с.
179. Шестаков В.П. Подъемы и падения интеллектуализма в России. М.; СПб.: Нестор-История, 2015. — 288 с.
180. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Искусство, 1993. — 298 с.
181. Эткинд А.М. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993. — 463 с.
182. Ясюнас С.В. Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс-«Серебряный век»): автореф. дис. канд. мед. наук: 24.00.01 / Ясюнас Сергей Викторович. — М., 2000. — 19 с.

183. Bechstein, Hanns. *Reise in die Renaissance / Hanns Bechstein.* – Leipzig: Prisma, 1965. – 217 p.
184. Benesch, Otto. *The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements.* London: Phaidon Publishers, 1965. – 195 p.
185. Berenson, Bernhard. *North Italian painters of the renaissance / by Bernhard Berenson.* – New York: G. P. Putnam's Sons, 1907. — 341 p.
186. Betea D.M. *Relativity and Reality: Dante, Florensky, Lotman, and Metaphorical Time-Travel // Betea D.M. The Superstitious Muse: Thinking Russian Literature Mythopoetically.* Boston: Academic Studies Press, 2009. P. 149 – 166.
187. Davies, Jonathan. *Florence and its university during the early Renaissance / by Jonathan Davies.* – Leiden: Brill, 1998. – 232 p.
188. Davidson P. *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 320 p.
189. D'Onofrio, Giulio. *Vera philosophia: studies in late antique, early Medieval, and Renaissance Christian thought / Giulio d'Onofrio; Engl. text by John Gavin.* — Turnhout: Brepols, 2008. – 405 p.
190. Gamalova N. *Etude Introductive // Renaissance dans la culture Russe: Modele & Utopie.* Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lirondelle; Universite Jean Moulin Lyon 3, 2011. — 251 p.
191. Godwin, Joscelyn. *The pagan dream of the Renaissance / Joscelyn Godwin.* - Boston, Mass.: Weiser books, 2005. – 292 p.
192. Hansen-Löve, Aage A. *Der russische symbolismus.* Wien: Verlag der Österreichischen: Akademie der wissenschaften, 1998. – 680 p.
193. Le Goff J. *La naissance du purgatoire.* Paris: Gallimard, 1981. – 509 p.

194. Limentani Viridis, Caterina. Gothic and Renaissance altarpieces. / Caterina Limentani Viridis, Mari Pietrogiovanna. — London: Thames & Hudson, 2002. — 421 p.
195. Pater, Walter H. The renaissance: studies in art and poetry / by Walter Pater. —London: Macmillan, 1907. — 238 p.
196. Pettegree, Andrew. The book in the Renaissance / Andrew Pettegree. — New Haven; London: Yale univ. press, 2011. — 421 p.

Приложение №1.

А.Ф. Лосев и Николай Кузанский. Интервью с Е.А. Тахо-Годи

В 2016 году в свет вышла новая фундаментальная работа – двухтомник «Лосев А.Ф. Николай Кузанский в переводах и комментариях» под редакцией профессора МГУ, доктора филологических наук Елены Аркадьевны Тахо-Годи. С целью подробнее узнать историю создания книги, а также лучше понять и осмыслить трактовку А.Ф. Лосевым фигуры Николая Кузанского, которая, в свою очередь, неразрывно связана с его интерпретацией Ренессанса, автором данного исследования было проведено интервью с Еленой Аркадьевной Тахо-Годи. Ниже приведен полный текст интервью.

«Ю.Г.: Елена Аркадьевна, расскажите, пожалуйста, об истории создания Вашей книги (Лосев А. Ф. «Николай Кузанский в переводах и комментариях»), ведь это действительно уникальный материал, в котором собран и впервые опубликован огромный пласт исследовательской и творческой работы А.Ф. Лосева над наследием Николая Кузанского, хронологически охватывающий более полувека (с 20-х по 70-е годы XX столетия) – переводы трактатов Николая Кузанского, глубокое и подробное исследование его философии, детальный анализ, комментарии и интерпретации; этот фундаментальный труд дает нам возможность по-новому осмыслить не только интерпретацию А.Ф. Лосевым личности и философии Николая Кузанского, но и открыть с новых сторон его осмысление и трактовку Ренессанса и Средневековья в целом, как исторических и культурных эпох.

Е.А. Тахо-Годи: Можно сказать, что работа над книгой началась достаточно неожиданно для меня, поскольку этой проблемой я ранее никогда не занималась. Здесь сыграло роль достаточно непредсказуемое событие — в 2003 году В.П. Троицким и А.А. Тахо-Годи был найден маленький отрывок одного из текстов, писавшихся А.Ф. на рубеже 20-х и 30-х годов, и оказалось, что это часть его утерянной книги «Николай Кузанский и средневековая диалектика». После этого по приглашению моей немецкой знакомой,

профессора славистики Трирского университета Хенрике Шталь и ее мужа я выступала в институте Николая Кузанского (г. Трир, Германия) и рассказывала как об этом отрывке, так и о найденных тогда письмах А.Ф. в издательство «Соцэкгиз». На тот момент (2006 г.) эти материалы опубликованы не были, а было только упоминание о них в книге Азы Алибековны «Лосев» из серии «Жизнь замечательных людей» (1997 г.). Тогда же появилась первая сделанная мной публикация в сборнике по материалам Санкт-Петербургской конференции, посвященной Николаю Кузанскому, а также публикация в сборнике, изданная в Германии на английском языке. Но масштаб предстоящей работы был тогда еще совершенно непонятен, т.к. считалось, что все ограничено только этими находками. В итоге, за эти 10 лет поисков вырос достаточно большой корпус текстов, которые действительно дают возможность по-новому осмыслить отношение Лосева к Николаю Кузанскому, а также к средневековой и ренессансной культуре в целом. Это была трудоемкая, но очень интересная с научной точки зрения работа, и несмотря на то, что у нас в распоряжении оказались лишь фрагменты текстов А.Ф. Лосева, на мой взгляд, данная реконструкция позволяет очертить и раскрыть специфику осмысления Лосевым Николая Кузанского и ее логику, а также отразить динамику и эволюцию, которую это отношение претерпело за почти полвека. И конечно, эта работа делалась с целью дать исследователям материал для дальнейшей работы над осмыслением интерпретации Николая Кузанского в русской философии.

Ю.Г.: Особенный и неослабевающий на протяжении многих лет интерес А.Ф. Лосева к Николаю Кузанскому обусловлен многими причинами: это и то, что Николай Кузанский занимает краеугольное место между философско-мировоззренческими системами Средневековья и Возрождения, и его диалектический философский метод, который в определенной степени сближал двух мыслителей, и широчайший охват мысли, включающий в себя самые разные темы от математики до богословия, и целостный, синтетический

склад ума и философии. В чем еще, на Ваш взгляд, проявилось сходство этих двух мыслителей, исторически разделенных половиной тысячелетия?

Е.А. Тахо-Годи: Безусловно, сходство есть, и не только с Лосевым, вообще на отслеживании отношения ярких представителей нашей религиозной философии (Соловьева, Булгакова, Франка, Карсавина и т.д.) к Николаю Кузанскому можно было бы построить целое новое исследование. Лосева привлекает в фигуре Николая Кузанского и то, что он испытывает интерес к неоплатонизму, его интерес к Дионисию Ареопагиту, также этот мыслитель интересен Лосеву как человек, задумывающийся о возможности диалога западной и восточной церковью, как собеседник интересных А.Ф. фигур (таких как Марк Эфесский), а кроме того, как тончайший диалектик. Известно, что Лосев, создавая свой портрет в философской прозе в образе философа Николая Вершинина, иронически называл этого героя «диалектической машиной», или «машиной, создающей диалектические определения», и это было в определенной степени «страстью» А.Ф. – поэтому его и притягивало умение Николая Кузанского тончайше оперировать различными сложнейшими диалектическими категориями. При этом, конечно, Лосеву чрезвычайно близок философский стиль Николая Кузанского – метод объяснения сложнейших проблем через самое простое. Ну и разумеется, А.Ф. не может не импонировать целостный подход к миру, стремление познать его с разных точек зрения, т.е. энциклопедизм, который в нашем сознании всегда связывается исключительно с эпохой Возрождения, что на мой взгляд не совсем правильно, т.к. энциклопедизм в той же степени присущ и древним. И конкретно этот, целостный энциклопедизм – скорее дань прошлому, поскольку Новое время уже отличается стремлением к специализации. Поэтому Николая Кузанского можно назвать последним энциклопедистом в том, старом понимании, что и привлекает А.Ф.

Ю.Г.: В предисловии к книге «Николай Кузанский в переводах и комментариях» Вы подробно рассказываете о том, как зародился интерес А.Ф.

Лосева к личности Николая Кузанского и историю создания различных философских трудов о нем, которая начинается еще в 1920-е годы. В то же время А.Ф. Лосев неоднократно пишет о том, что Николай Кузанский является ярким образцом личности эпохи Возрождения. Как, по-Вашему, соотносится интерес мыслителя к Николаю Кузанскому как к человеку эпохи и интерес к самой эпохе, породившей такой тип личности?

Е.А. Тахо-Годи: Здесь нужно отметить, что для А.Ф. всегда интересен и важен вопрос о типе культуры — недаром даже сборник, посвященный одному из его юбилеев, назывался «Античность как тип культуры». Для Лосева всегда очень важно понять стиль эпохи. Также не случаен его явный интерес к «Закату Европы» О. Шпенглера, который он не скрывал в начале 20-х годов. Но если Шпенглер, создавая свою типологию культур, делал их непроницаемыми друг для друга и отделенными друг от друга непроходимой стеной, то для Лосева история человечества есть не что иное, как движение культур и их типов. Сама история осуществляется через определенные типы культур или, во всяком случае, дает о себе знать в этих типах. Поэтому Николай Кузанский интересует Лосева в данном случае не просто как персонаж или художественный собирательный образ — он ему интересен в первую очередь как мыслитель. Другое дело, что, конечно, говоря о нем он не может не видеть в нем проявлений тех или иных характерных для эпохи закономерностей, т.к., как всегда считал Лосев, культурный срез эпохи дает нам абсолютно определенную картину, определенный тип культуры отражается в музыке, экономике, стиле жизни, и, разумеется, в стиле мысли.

Ю.Г.: Какие идеи Николая Кузанского, на Ваш взгляд, наиболее ярко отразились в философском и творческом наследии А.Ф. Лосева?

Е.А. Тахо-Годи: Интереснее всего для Лосева, особенно в 20-е годы, остается проблема «Единого» и диалектика Николая Кузанского о «Неинном». Кроме того, поскольку его первая работа была посвящена античному космосу («Античный космос и современная наука»), А.Ф. очень интересуется, как

Николай Кузанский интерпретирует космос и бесконечность в целом. Естественно, самым сложным остается вопрос, что же есть окружающий нас мир, если какие-то космические бездны объяснить оказывается легче, чем то, что находится вокруг самого человека. Здесь идея вечности, предметности, «одного-иного», оказывается близка тому, что сам Лосев разрабатывает в понятии «самое само». Данная тема, безусловно, огромна и заслуживает отдельного исследования.

Ю.Г.: Какую роль сыграла фигура Николая Кузанского в восприятии и интерпретации А.Ф. Лосевым западноевропейского Ренессанса? С Вашей точки зрения, можно ли утверждать, что Николай Кузанский является для А.Ф. Лосева собирательным образом-персонажем, и в то же время – пограничной личностью, в которой отразились и соединились все наиболее характерные черты и характеристики Ренессанса и в которой наиболее ярко выразилась специфика и своеобразная диалектика эпохи?

Е.А. Тахо-Годи: Да, стоит сказать, что Лосев в фигуре Николая Кузанского подчеркивает отсутствие противоречий, характерных для Ренессанса, т.е. ренессансные дихотомии назревают, но еще не проявляются как противоречия. Кузанский оказывается для Лосева действительно пограничной фигурой, в нем еще присутствует целостность и гармония Средневековья, но всего лишь шаг вперед уже становится шагом к Новому времени и к модифицированному Ренессансу, который Лосев категорически не принимает. Нужно отметить, что Лосев в «Эстетике Возрождения» делает шаг вперед по сравнению с работами 20-х годов, происходит эволюция взглядов и принципиальное изменение, которое заключается в том, что для Лосева 20-х годов Николай Кузанский – это последний мыслитель Средневековья (на манер Данте), а в «Эстетике Возрождения» Данте остается в Проторенессансе, а Николай Кузанский и Платоновская Академия перенесены уже в Высокий Ренессанс. Это принципиально важно, т.к. таким образом как раз появляется та новизна, которая отличает позицию Лосева от

позиции Флоренского и Бердяева, потому что если Высокое Возрождение – это Николай Кузанский и Платоновская Академия, то это, в общем, образно говоря, не так уж и плохо.

Ю.Г.: А.Ф. Лосев неоднократно характеризует Николая Кузанского как личность, стоящую на водоразделе двух эпох, совмещающую в себе иррационализм и мистицизм Средневековья с логицизмом и гуманизмом Возрождения. Философ отмечает, что это свойство, в числе прочих, объясняет его неослабевающий интерес к личности Кузанца. Возможно, именно этот исследовательский подход к этому мыслителю как к выдающейся и уникальной личности в дальнейшем predetermined личностный, антропологический подход А.Ф. Лосева в его анализе Возрождения — интерпретацию эпохи через мировоззренческий анализ и характеристику человека Ренессанса?

Е.А. Тахо-Годи: На мой взгляд, здесь речь идет не столько о собственном лосевском подходе, а скорее о том, как решается в эпоху Возрождения проблема человека, и этот вопрос интересует Лосева не только в «Эстетике Возрождения». Например, эпос Гомера – далекая от Возрождения и Средневековья тема (стоит заметить, что Гомер для Лосева – исток всего европейского мышления и европейского духа), и Лосев как раз обращается к проблеме человека у Гомера, чему посвящает немало внимания в своей монографии 60-го года («Гомер», 1960). В «Эстетике Возрождения» Лосев обращает внимание на антропоцентризм Ренессанса, но волнует его здесь даже не столько судьба человека как личности, а скорее судьбы всего человечества, а также судьба неоплатонизма как философского течения, которое для Лосева не предстает явлением сугубо античным.

Ю.Г.: Религиозная философия Николая Кузанского, согласно А.Ф. Лосеву – это последняя граница осознания Абсолюта в его трансценденции; после него это осознание приобретает окраску, имманентную человеческому

субъекту. В то же время, А.Ф. Лосев акцентирует, что осознание и осмысление христианства Николаем Кузанским ведется с «позиции субъективно-имманентного и человечески-личностного подхода», а неоплатонизм Николая Кузанского был единственной формой возрожденческого неоплатонизма, еще не порвавшей с церковными догматами. По Вашему мнению, какой подход к осмыслению христианства и идеи Абсолюта ближе самому А.Ф. Лосеву?

Е.А. Тахо-Годи: Нужно сказать, что для А.Ф. неоплатонизм Николая Кузанского, конечно, не является единственной формой осмысления христианства и идеи Абсолюта; из всех возможных вариаций Лосев выбирает свой путь, и этот путь связан с тем, что выражено в его книге «Философия имени» 1927 г. и тем, что для него и его эпохи оказывается наиболее актуальным. Т.е. это идущая еще от Соловьева проблема софийности и пришедшая к Лосеву так же, как и к Соловьеву, Булгакову и Флоренскому, проблема Имени Божия. Лосев здесь, безусловно, прочерчивает свой путь, другое дело, что для него идеи философии имени связаны с неоплатонической традицией, и проблемы софийности и имени Божия он также пропускает через неоплатоническую традицию, но уже не Николая Кузанского, а возвращаясь назад, к Проклу или Плотину – туда, откуда начинался неоплатонизм.

Ю.Г.: На ваш взгляд, можно ли, согласно А.Ф. Лосеву, назвать Николая Кузанского в какой-то степени «родоначальником» возрожденческого гуманистического неоплатонизма? Согласно А.Ф. Лосеву, можно ли назвать Кузанца в определенном плане «вдохновителем» возрожденческой гуманистической философско-эстетической системы, который впервые описал и отчасти обосновал в своих трактатах ее идеи и теоретические основы?

Е.А. Тахо-Годи: Несомненно, что для Лосева Николай Кузанский не был «открывателем» неоплатонизма, но из его работ 20-х годов видно, что Лосев прослеживает, как в европейской средневековой мысли жил неоплатонизм, и каким образом этот неоплатонизм исторически трансформировался, какие

формы он впоследствии принимал. Причем понятно, что это были 20-е годы, когда были переведены и изучены далеко не все средневековые тексты, и новый взгляд на неоплатонические традиции Средневековья еще слабо осознавался в европейской науке. Сейчас, после последних исследований, становится понятно, что неоплатонизм однозначно «живет» в средневековой мысли, так что Николай Кузанский для Лосева здесь не родоначальник, а скорее хранитель неоплатонической традиции, поскольку он обеспечивает «мост» этой традиции от Средневековья к Возрождению, он обращается к этой проблеме больше, чем кто-либо из мыслителей предшествующих эпох. Т.е. здесь скорее можно говорить о традиции, о ее расширении и преломлении. Лосев в «Эстетике Возрождения» также говорит о том, что такое гуманизм, и на примере Николая Кузанского он показывает, как этот гуманизм «проникает» в возрожденческую философию. Да, «вдохновитель» — верно подобранное слово, т.к. воздействие Николая Кузанского на современников — деятелей Возрождения, было действительно очень велико.

Ю.Г.: Можно ли, с Вашей точки зрения, найти определенное отражение идей возрожденческого неоплатонизма в философии и творчестве самого А.Ф. Лосева?

Е.А. Тахо-Годи: Если речь идет именно о философии Николая Кузанского, то можно говорить об отражении идей возрожденческого неоплатонизма у Лосева, если мы под возрожденческим неоплатонизмом имеем в виду в первую очередь самого Кузанца. При этом, конечно, нужно всегда учитывать философскую позицию Лосева, которую он всегда выражал предельно лаконично: «Я всех беру и всех критикую». Поэтому мы можем здесь найти как отражение идей, так и внутренний диалог, но нужно понимать, что это не означает буквального заимствования. Хотя Лосевым в 20-е — 30-е годы фигура Николая Кузанского, безусловно, воспринята очень лично, и мы не можем отрицать определенной автопроекции Лосева на Николая Кузанского, он не готов поставить знак равенства между своими и его идеями.

Лосева привлекает энциклопедизм Кузанца, о котором мы уже говорили, его диалектическое мышление, умение пройти таким сложным путем, как, например, в трактате «De non aliud» («О Неином»), который Лосев называет самым головоломным трактатом всей европейской мысли и сложнейшим диалектическим построением во всей европейской культуре. Конечно, его привлекает эта фигура и он, вероятно, видит в ней что-то очень близкое к себе, недаром в середине 30-х годов им были написаны такие слова, вошедшие в эпиграф книги «Николай Кузанский в переводах и комментариях»: «Мысли и идеи Кузанского еще бьются в наших сердцах». Здесь для Лосева очень близка неоплатоническая составляющая мысли Кузанского, потому что для него неоплатонизм есть такое направление философской мысли, которое не связано с определенным историческим отрезком, но которое живет и продолжает жить, и которое, по сути, является единственной формой философствования, которая устраивает Лосева, что наиболее очевидно прослеживается в его работах о Николае Кузанском.

Ю.Г.: Теперь, если Вы не против, хотелось бы немного поговорить об «Эстетике Возрождения». В «Эстетике Возрождения» А.Ф. Лосевым задействована огромная фактологическая и источниковая база; создается ощущение, что эта база (такое количество фактов, первоисточников, свидетельств и т.д.) создавалась А.Ф. Лосевым на протяжении многих лет и даже десятилетий. В то же время, согласно свидетельствам и воспоминаниям очевидцев, мы узнаем, что «Эстетика Возрождения» была написана достаточно быстро. Как А.Ф. Лосев смог создать столь объемный и фундаментальный труд за такое сравнительно короткое время?

Е.А. Тахо-Годи: да, можно сказать, что работа была написана и неожиданно, и достаточно быстро, ведь А.Ф. в эти годы работал над «Историей античной эстетики», и в сущности, это был для него основной труд. Тем не менее, в 70-е годы он отвлекается на две главные и существенные для него темы: во-первых, это проблемы, связанные со стилем и символом

(«Проблема символа и реалистическое искусство», 1976), и во-вторых, одновременно с этим, на фоне работы над очередным томом, посвященным античной эстетике, появляется «Эстетика Возрождения». Но очевидно (и найденные тексты о Николае Кузанском тому лучшее свидетельство), что вопрос о том, что такое Возрождение, о характеристиках этой культуры, Лосев так или иначе обдумывал в течение пятидесяти лет, с 20-х до 70-х годов. Может быть, он не собирал материал систематически и заранее, в нашем стандартном понимании, но материал вольно или невольно копился и тогда, когда он писал в 20-е годы свою книгу о Николае Кузанском, и потом – когда в 60-е годы начинал писать книгу о средневековой философии. Нужно отметить, что без его длительной работы, посвященной Николаю Кузанскому, «Эстетика Возрождения» была бы невозможна. Уже в рукописях о Кузанце мы находим какие-то конспективные записи, связанные с искусством Ренессанса (с А. Дюрером и др.), при желании можно было бы исследовать, что это за тексты, тем более что в «Эстетике Возрождения» Лосев показывает определенную связь Дюрера и Николая Кузанского – получается, что эти размышления присутствовали уже в его работах 20-х годов.

Ю.Г.: А.Ф. Лосев в своем исследовании моделирует и «продолжает» путь ренессансного субъекта в новоевропейскую историю, но этот путь с его точки зрения столь же бесконечен, сколь и бессмысленен (что он наглядно показывает на примере героев Шекспира и Сервантеса). Трагедию Возрождения и драму ренессансной личности фиксировали также другие русские философы: П.А. Флоренский и Н.А. Бердяев. Флоренский представляет достаточно пессимистичный взгляд на дальнейший путь ренессансного субъекта и соответственно, всей новоевропейской истории: с его точки зрения, ренессансная секуляризация положила конец религиозной онтологичной «средневековой» культуре и привела к ее вырождению в светскую декоративную «возрожденскую» культуру; в связи с этим, он почти не предрекает новоевропейской культуре каких-то светлых перспектив.

Бердяев в этом отношении более оптимистичен: он видит спасение творческой личности в наступлении «Нового Средневековья», которое вернет целостность миропонимания, высшие смыслы и надмирные основы бытия, и в новом христианском ренессансе, который с большой вероятностью может произойти именно в России. На Ваш взгляд, чья позиция здесь была бы более близка А.Ф. Лосеву? С вашей точки зрения, есть ли здесь какая-либо взаимосвязь или сходство с интерпретацией Ренессанса другими философами русского религиозного возрождения – П.А. Флоренским и Н.А. Бердяевым?

Е.А. Тахо-Годи: Размышляя о сходстве и различии позиции Лосева по отношению к Возрождению с Флоренским и Бердяевым, стоит снова упомянуть об определенной эволюции взглядов А.Ф. на Ренессанс, которая происходит с 20-х до 70-х годов. Перемещение Николая Кузанского из Средневековья (20-е годы) в высокое Возрождение в «Эстетике Возрождения» — это не просто учет позиций западноевропейских исследователей, для которых нет сомнения, что Кузанский является деятелем Возрождения, но это еще и связано со сменой интерпретации Лосевым самого Ренессанса. Для Флоренского Ренессанс является, по большому счету, культурой вырождения, и для Лосева эта мысль достаточно близка, но другое дело, что в «Эстетике Возрождения» он переносит это вырождение в то, что он называет «модифицированным Ренессансом». Таким образом, происходит сдвиг в этом отношении и одновременно более детальная дифференциация, и четкая периодизация культуры этого времени. Говоря о типе культуры Возрождения, Лосев показывает нам, как этот тип нарастал со времен раннего Ренессанса, как он достиг своего апогея в высоком Возрождении (Николай Кузанский, Платоновская академия), и как он постепенно деградирует и вырождается в «модифицированном Ренессансе». Недаром А.Ф. определенным образом переосмысливает фигуру Савонаролы и делает его из отрицательного персонажа «героем» и выразителем идей своего времени, который пытается показать своим современникам, в том числе создателям Платоновской академии, их «больные места». Отсюда такая явная солидарность Лосева с

фигурой Савонаролы и его кругом идей; голос Савонаролы – это голос одновременно средневекового верующего человека, который чувствует неизбежное приближение секуляризации и всего того, что придет с модифицированным Ренессансом. В этом, если выразиться лаконично, заключается основное отличие от позиции Флоренского – взглянуть на Ренессанс более пристально и неоднозначно, и показать, что внутри самого Ренессанса существует определенная эволюция, в результате которой те положительные черты, которые мы можем увидеть в культуре высокого Ренессанса, в модифицированном Ренессансе были изменены до неузнаваемости. И обратная сторона тиранима для Лосева в первую очередь связана не с высоким, а с модифицированным Ренессансом, поэтому мы не можем сказать, что он отрицает Возрождение как таковое вместе с Флоренским. Для него возрожденческий неоплатонизм достоин вовсе не отрицания, а напротив, пристального внимания. Что касается Бердяева – тут нужно сказать, что определенные схождения между позицией Бердяева и Лосева есть (Бердяев относится к наиболее любимым Лосевым авторам, что особенно очевидно по его разговорам с В.В. Библихиным). В отношении дальнейшего европейского пути Бердяев более оптимистичен — он верит в возможность наступления «Нового Средневековья». В 20-е годы Лосев был бы согласен с этой позицией, т.к. он также стремился к этому и научно, обращаясь к Николаю Кузанскому как к последнему представителю Средневековья, так и лично, выбирая путь монаха, а всякий монах – это средневековый монах. Таким образом, в 20-е годы он также пытается и жизнеустроительно, и лично создать это «Новое Средневековье». Но нужно отметить, что в его понимании новый, уже существующий тип культуры невозможно изменить, и поэтому этот опыт «микро-средневековья» с точки зрения Лосева, нереален. Лосевская убежденность об однонаправленном движении исторических типов появляется уже в 20-е годы, и чем дальше, тем он все больше утверждает именно эту историософскую позицию – есть непрерывное однонаправленное историческое движение, в котором выражается замысел Бога о человеке и о

человечестве (именно поэтому Лосев вкладывает такое большое значение в понятие судьбы), и которое невозможно изменить или повернуть вспять (т.е. «назад», «обратно» к Средневековью дороги нет). В этом смысле его позиция философски выглядит более пессимистично, чем позиция Бердяева, но в религиозном плане она более оптимистична.

Ю.Г.: В главе «Обратная сторона титанизма» А.Ф. Лосев раскрывает и характеризует те достаточно нелицеприятные последствия и черты эпохи, которые связаны с неограниченным и ничем не сдерживаемым стихийным самоутверждением и индивидуализмом ренессансной личности. Далее он проводит логическую взаимосвязь между титанизмом Ренессанса и субъективизмом европейского человека Нового времени, который в свою очередь связывает с зарождением западной буржуазии как класса и как способа миропонимания. Известно, что эта глава вызвала большое количество противоречивых отзывов, поскольку в ней впервые была приведена достаточно оригинальная и в какой-то степени новаторская трактовка возрожденческого индивидуализма и титанизма. По Вашему мнению, титанизм в понимании А.Ф. Лосева – это действительно только и исключительно негативный симптом эпохи, который в итоге приводит возрожденческого человека к полному разочарованию и духовной гибели (что ярко проиллюстрировано на примере героев Шекспира), или в нем все-таки можно найти какие-то положительные характеристики?

Е.А. Тахо-Годи: Что касается титанизма, то титанизм с точки зрения Лосева – это и есть то, что Соловьев называет «человекобожеством», и в этом плане, конечно, реакция Лосева на Возрождение и возрожденческий титанизм, безусловно, связана с определенной тенденцией русской культуры начала XX в. – борьбой с западноевропейским титанизмом в целом и со сверхчеловеком Ницше в частности, с предельным индивидуализмом и субъективизмом, характерным для западной культуры, который является для русских мыслителей начала XX века признаком «конца культуры». Сверхчеловек

Ницше ассоциируется с его антихристианством, и это очень важно, т.к. этого русская религиозная философия в большинстве своем не может принять. Но нужно понимать, что в отличие, например, от Льва Толстого, который в известном разговоре с С. Булгаковым яростно критикует Рафаэля и его Сикстинскую мадонну, Лосев здесь четко разделяет то, что является явным выражением титанизма Ренессанса, и то, что является прекрасным и нетленным созданием культуры, поэтому его отношение к титанизму не мешает ему восхищаться искусством гениев Ренессанса. Для него очень ценно мастерство Шекспира, основная гениальность которого с точки зрения Лосева — в том, что он дает современную ему эпоху «в лицах», в своих творениях он рисует собирательные персонажи, образы, которые вместе образуют портрет эпохи, со всеми ее противоречиями и дихотомиями. Шекспир показывает путь ренессансной личности в будущее, который для Лосева, безусловно, трагичен.

Ю.Г.: Трактовка идеи Абсолюта различными конфессиями, согласно А.Ф. Лосеву, является одним из ключевых критериев различия трех церквей: православной, католической и протестантской. В том, как А.Ф. Лосев интерпретирует позицию православной церкви по отношению к этой идее, можно заметить определенное сходство с интерпретацией сущности православия П.А. Флоренским, которую он приводит в «Столпе и утверждении Истины». На мой взгляд, в трудах А.Ф. Лосева, как и у многих других русских философов, можно проследить линию противопоставления Востока и Запада как двух культур (православие и католицизм, *mystic&ratio*, коллективное соборное и индивидуалистическое субъективистское сознание). Означает ли это, что Лосев уверенно стоит на позиции православной церкви, присоединяясь к русской религиозно-философской традиции противопоставления восточного православия и западного католицизма? Каким образом, на Ваш взгляд, эта тема противопоставления проявляется в восприятии и интерпретации А.Ф. Лосевым такого крупного европейского религиозного мыслителя, как Николай Кузанский? С Вашей точки зрения,

оказали ли идеи П.А. Флоренского какое-то влияние на развитие и осмысление данных тем и понятий в религиозной философии А.Ф. Лосева?

Е.А. Тахо-Годи: Проблема противопоставления двух церквей у Лосева, безусловно, есть, не случайно еще в первой его статье «Русская философия» (1918) слышно сочувствие А.Ф. взглядам ближайшего друга П.А. Флоренского, В.Ф. Эрн, с его противопоставлением Логоса и Ratio, Востока и Запада. Это видно и в его работе о Николае Кузанском, ведь не случайно появляются те же переводы Дионисия Ареопагита и Марка Эфесского как приложение к книге о Николае Кузанском для того, чтобы показать истинную мистику православного Востока в противовес мистике позднего Средневековья, предшествующего или сопутствующего Николаю Кузанскому. Конечно, Лосев – это не Вячеслав Иванов, который видит в католицизме единую церковь; хотя он и неоднократно говорил, что мечтал бы учиться у Вяч. Иванова и считал его крупным мыслителем, очень важным для русской философской мысли начала XX в. Тем не менее, религиозная позиция А.Ф. Лосева совершенно другая, и в данной теме противопоставления двух церквей и двух культур она гораздо ближе к Флоренскому, чем к Иванову, хотя все они – и Флоренский, и Иванов — люди одного круга, философские собеседники.

Ю.Г.: Высказывал ли А.Ф. Лосев какие-либо мнения либо прогнозы относительно специфики и модели культурно-философского диалога между Востоком и Западом, должен ли с его точки зрения в будущем именно православный Восток стать транслирующей передающей культурой для Запада (пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана)?

Е.А. Тахо-Годи: Здесь позицию Лосева, наверное, можно было бы выразить таким образом: проблема диалога между Востоком и Западом или поиска путей выхода из сложившейся ситуации для Лосева скорее не стоит, а в особенности – не концептуализируется таким образом, как у Соловьева или Иванова с их «филокатолицизмом». Мне кажется, что А.Ф. настолько

укоренен в православной культуре, что его позиция даже не предполагает спора об истинности этой позиции, а если нет спора, то нет и диалога. Может ли быть движение с Запада на Восток, если попробовать спросить посоловьёвски: «Каким ты хочешь быть Западом: Западом Ксеркса или Христа?» Если Запад предпочитает царство Ксеркса, Кесарево царство, то это только его выбор. Соловьёв здесь вспоминается в связи с любимой Лосевым его книгой «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории», где он говорит о вечном споре и ожидании Божьего суда, на котором все решится — вот эта позиция, наверное, Лосеву ближе всего — не поиски человеческих путей решения проблемы, а ожидание решения уже на конечном итоге исторического пути. Т.е. проблема противостояния Востока и Запада, православия и католицизма, выводится из человеческой горизонтали (политической, идеологической), в некую вертикаль, где человеческие усилия и попытки установления межличностного человеческого диалога не решают эту проблему в целом, поскольку это проблема скорее религиозная и путь объединения возможен, наверное, только путем покаяния.

Ю.Г.: А.Ф. Лосев неоднократно подчеркивает синтетический характер возрожденческой эстетики и философии: сочетание материального и духовного начала в философии, взаимосвязь творчества и научного эмпирического взгляда на мир, сочетание противоположностей в едином и многие другие интегральные характеристики и дихотомии. В то же время, сам А.Ф. Лосев был настолько многогранной личностью, что его мировоззрение невозможно уместить в какие-то рамки. С Вашей точки зрения, можно ли провести параллель между интерпретацией Ренессанса А.Ф. Лосевым и синтетизмом, всеохватностью, свойственным его философии и мировоззрению?

Е.А. Тахо-Годи: Нужно отметить, что всеохватность и энциклопедизм Лосева связан далеко не только с Ренессансом, скорее, это энциклопедизм античности. Недаром для А.Ф. важен такой русский писатель, как В.Ф.

Одоевский. Ранее я находила реминисценции из Одоевского как в философских трудах, так и в прозе А.Ф., но не знала, что Лосев занимался Одоевским специально, поэтому для меня было очень важно найти свидетельства о том, что Лосев в 20-е годы делает специальный доклад об Одоевском. Одоевский здесь интересен постольку, поскольку он в своем неопубликованном при жизни предисловии для философского романа «Русские ночи» одним из первых говорит о гибели Запада и будущем России – в 30-е годы XIX в., т.е. задолго до того, как эти проблемы появляются в русской философской мысли более выражено и акцентированно. Также, в этом неопубликованном при жизни издании Одоевский рассуждает об «энциклопедизме», который активно приписывается ему современниками, и о том, что с его точки зрения это единственный возможный вид знания. Самый истинный энциклопедист – это дитя, которое жадно стремится ко всестороннему и всеобъемлющему познанию мира, поэтому начало человечества и человеческой мысли энциклопедично постольку, поскольку это детство человечества, и все последующие науки – это только попытки реализовать то, что уже было понято и осмыслено истинными мыслителями начала человеческой эры со времен Платона. Как известно, именно с философии Платона начался путь А.Ф. к философии, через свои штудии Платона он вышел и к неоплатонизму, а без интереса к неоплатонизму не было бы и его работы о Возрождении».