



Г.В. Стадников

Концепция эпохи Возрождения в трудах Н.Я. Берковского

Литература Возрождения занимает заметное место в научных штудиях Н.Я. Берковского. Посвятив свои основные труды западной и русской литературам XIX – XX веков, Н.Я. Берковский, однако, постоянно возвращался к Ренессансу, ибо находил в этой эпохе животворные истоки художественного развития нового времени. При этом три корифея, три титана возрожденческой культуры привлекали основное внимание исследователя. Это Леонардо да Винчи, Шекспир и Сервантес.

Первый из них, по мнению ученого, наиболее полно воплотил идею Высокого Возрождения, его идеалы доблести, величия и красоты. В искусстве Леонардо в гармоничном совершенстве осуществился возрожденческий синтез. Неслучайно Берковский называл Леонардо «центральным явлением Ренессанса»¹. Два других художника – Шекспир и Сервантес – с наибольшей силой выразили настроение горечи, тревоги, разочарования, вызванное трагедийным осознанием гибели Возрождения. Но эти же писатели с титанической мощью проявили своим искусством «героическое сопротивление жестокому веку».

Основные работы Берковского, посвященные Возрождению, были написаны в 40 – 60-е годы, когда в отечественном литературоведении господствовал «культ реализма». Историю художественной литературы порой рассматривали как извечную борьбу реализма и антиреализма, говорилось о двух типах художественного мышления: типизирующем и идеализирующем, реалистическом и романтическом. При этом понятие правды в искусстве отождествлялось с понятием «реализм». «Социологический метод», а точнее «социологический схематизм» сохранял свое значение в литературоведении. И хотя М. Фриче и его школа еще в 30-годы были подвергнуты критике, их методологические установки еще оставались живы. При оценке художественных явлений на первый план выдвигались положения о тенденциозности литературы и искусства, прямо зависящей от характера классовых отношений, партийности, идеологических установок.

Довольно характерный пример – определяющая для своего времени книга Бориса Леонтьевича Сучкова «Исторические судьбы реализма»

(1967, 1970). Рассматривая многовековую историю реализма, Сучков утверждал, что социалистический реализм есть высшая стадия современной художественной культуры, так как лишь «революционному сознанию, лишь сознанию народному открыта правда истории, полнота жизненных связей»². В формировании художественного метода, по мнению автора книги, «решающую роль играет классовый момент»³, а самую сущность реалистического метода «составляет социальный анализ, исследование и изображение социального опыта человека»⁴. И хотя Сучков замечал, что «социальный анализ» не отменяет анализ «психологический», последний низводился до уровня одного из подчиненных аспектов социального анализа. В своих крайних выражениях социальный анализ оборачивался обычной «социологической схемой».

Социологические веяния не могли не затронуть своим крылом и теоретический фундамент, и методический арсенал Берковского. Достаточно сослаться на его работу «Эволюция и формы раннего реализма на Западе» (1936), в которой говорится, к примеру, о «государственном реализме» Шекспира, «гражданском реализме» французской литературы XVIII века, «логическом реализме» немецкой классики того же XVIII века, «буржуазном реализме» XIX века и даже о «недоразвитом реализме»⁵.

Опубликованная в 1954 году работа Берковского «Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения» примечательна уже в том отношении, что ученый освободил термин «реализм» от социологической конкретизации, перевел его в план эстетический. Так появился термин «прекрасный реализм», акцентирующий основное внимание на степени художественности произведения, эстетическом идеале, красоте природы и человека, как общечеловеческих ценностях.

Исходное начало «прекрасного реализма» Берковский видел в глубоко доверии гуманистов к материальному миру, «как источнику вдохновения и предмету любви». Красота действительности «есть непрерывное волнение жизни, живая изменчивость, появление и рост жизненных сил»⁶. Искусство Леонардо, как наиболее полное выражение «прекрасного реализма», – это «поэзия безостановочно льющейся жизни, вышедшей на свободу». Это передача не только движения, но «само дыхание движения, счастье роста и развития». «Гармония, красота у Леонардо заложены, зарожжены в реальных вещах, в реальных связях между ними»⁷. Признав Леонардо ключевой фигурой Возрождения, Берковский детально аргументировал положение о ведущем месте живописи в ряду других искусств Ренессанса. Ученый опирался на исходное положение эстетики Возрождения, согласно которому высшим критерием оценки достоинства каждого вида искусства является степень его близости к природе. Живопись же материальна, ибо «говорит языком материальной действительности, языком видимых тел»⁸. Обращение к языку живописи было и отражением некоторых центральных

мировоззренческих убеждений Высокого Возрождения – а именно, глубокой веры гуманистов в реальное воплощение идеала. Наконец, расцвет науки, тесно сблизившейся в эту эпоху с искусством, явился залогом новой цивилизации. Наука творила «вторую природу», живопись демонстрировала мощь человеческого гения. Опытное познание мира сливалось с зримым воплощением его красоты.

Рассматривая эстетику «прекрасного реализма» на примере творчества Леонардо, Берковский очень точно показал, что «область идеала» – это еще далеко не все искусство великого итальянца. Приверженность красоте не ограничивала реализма Леонардо. Напротив, идеал красоты определил особую зоркость художника к «вещам как они есть». «Леонардо познает сквозь красоту, она определяет безобразие, усиливает и тем самым обличает его»⁹. Так раскрывались ученым не только совершенство и гармония, но и глубокая драматичность «прекрасного реализма» Леонардо.

В общем итоге «прекрасный реализм» Высокого Возрождения для Берковского – это время поиска Гармонии и овладения Гармонией – это «общность явлений природы друг с другом, природы с людьми, людей друг с другом». Но это и тревожное осознание темных сторон действительности, разрушительных сил, угрожающих Ренессансу. Однако в главном «прекрасный реализм» основывается на вере в силу красоты, на вере в ее победу. Именно эта мысль, по мнению Берковского, и определяет конечный смысл «центрального произведения Леонардо» – «Тайной вечери». Исследователь писал: «В этой картине присутствует обычное для Леонардо сознание, что красота и гармония – это еще не все, что они окружены неприятельской силой и им не избежать тяжелой и трудной борьбы за свои права. В ней присутствует также Леонардова обычная убежденность, что в этой борьбе красота и гармония выстоят, их слово – будет последнее слово... Но сегодня, по Леонардо, гармония – слабая сторона, на сегодня диссонанс Иуды и за ним стоящих – сильнее. Но в общем счете сил, по Леонардо, дисгармония лишь частность гармонии, в которой когда-то утонут зло и безобразие. Об этом говорит спокойствие, царящее в картине сквозь всю ее смятенность, спокойствие ее общего стиля, подчиняющего себе любые исключения»¹⁰.

Два стоящих рядом с Леонардо его соотечественника, Рафаэль и Микеланджело, по мнению Берковского, «уже детища возрастающего итальянского кризиса, который был и кризис Возрождения». У Рафаэля «красота нередко отделяется от реальных основ, стремление к идеалу уклоняется в сторону художественного идеализма». У Микеланджело, напротив, «более напряженная трактовка между красотой и современностью, более мрачно-трагическое в смысле большей его опасности для красоты и человечности»¹¹.

Так распался синтез Высокого Возрождения, так приходил к итогу «прекрасный реализм».

Выстраивая концепцию развития культуры Возрождения, Берковский убедительно раскрыл глубокую внутреннюю связь между высочайшим расцветом живописи в период Высокого Возрождения и последующим за ним подъемом театрального дела. Театр – искусство слова, но осуществленное «в пространстве через лицедеев, через трехмерные фигуры действующих лиц-актеров». И если живопись – немая сцена на холсте, то спектакль, обращенный к глазу, есть некое живописание с помощью поэта и актера. Так живопись оплодотворила театральное слово, «которое было включено в зрелище, было частью его»¹².

По образному выражению Берковского, трагедия Шекспира является «зрелищем генеральных конфликтов эпохи». В основе конфликта шекспировской трагедии находится борьба человеческой свободы с несвободой. Универсальный человек Возрождения, осознавший себя человеком свободным, наталкивается на жестокие границы, поставленные ему обществом. В границах же, обозначенных ему для существования, этот человек обречен.

Данную коллизию Берковский подробно раскрывает в одной из своих лучших шекспировских работ – «Ромео и Джульетта, трагедия Шекспира» (1964), написанной спустя десять лет после критического этюда, посвященного Леонардо. По мнению исследователя, Шекспир проповедует своим молодым героям «всемерное расширение жизни»¹³. Однако их окружает мир вражды. Ключевое значение для понимания трагедии приобретает категория времени. Шекспир сжимает драматическое время до четырех дней. Эти четыре дня в жизни героев «означают краткость их счастья, означают, как велик и обширен был фон беды, обступивший их. Четыре дня отмечают, сколько было ими завоевано и сколько осталось во вражеских руках»¹⁴. «Огромная страсть Ромео и Джульетты требует для себя всю бесконечность времени и пространства. Четыре дня – трагическая диспропорция изнутри необходимого и вовне осуществленного»¹⁵.

Проникая в глубинную логику трагического у Шекспира, Берковский справедливо оспорил мнение некоторых шекспироведов о случайности трагического финала пьесы. Берковский пишет о том, что гонец от Лоренцо запаздывает и это влечет гибель Ромео и Джульетты. Значит ли это, что их смерть случайна? Нет. Напротив, случайностью выглядело бы, что посланец Лоренцо пришел вовремя и все решилось бы благополучно, «ибо весь установленный автоматический порядок жизни против героев»¹⁶. Трактую в таком ключе природу финала этой и других трагедий («Отелло», «Король Лир»), Берковский, однако, не приходил к выводу о безысходности зла в мире, изображенном Шекспиром. Убедительное подтверждение этому – рецензия «Король Лир», поставленный Г.М. Козинцевым» (1941). Давая общую оценку спектаклю, Берковский замечал, что талантливому режиссеру удалось убедительно воплотить на сцене «мир варваров и убийц», окруживших Лира. И в гораздо меньшей степени было

показано героическое сопротивление, которое в трагедиях Шекспира «оказано жестокому веку»¹⁷. Рецензенту представилось, что Козинцев слишком подчеркивает резкость, угловатость и диссонансы Шекспира и оставляет в стороне шекспировскую гармонию; гармонию, «которая выражает убеждение поэта, что извращенность мира – еще не последняя истина о нем»¹⁸. Эта мысль доминирует и в суждениях исследователя о Дон Кихоте. О Рыцаре Печального образа Берковский пишет: «Он несчастен, он обманут, но он всегда прав»¹⁹. «Убеждения Дон Кихота – всего лишь идея, мысль, они еще не овладели действительностью, они живут в самом Дон Кихоте ... но настоящая жизнь еще впереди»²⁰.

Не обошел стороной Берковский и один из сложнейших вопросов: причины кризиса и исход эпохи Возрождения. Ученый считал, что реалистическая полнота образов «прекрасного реализма», достигнув своего апогея во второй половине XVI века, обнаружила и обратную сторону. Художники Высокого Возрождения жили с убеждением, что «материальные, плотские основы нового общества благородны и человечны». Однако именно эти основы и несли в себе губительные начала.

В период Высокого Возрождения мерой всего являлся человек, а материальная практика была подчинена потребностям человека. Но постепенно материальная стихия вышла из-под контроля и зажила самостоятельной жизнью. Наступило время гегемонии материальных сил. Так началось горькое отрезвление, критический пересмотр прежних идеалов.

Вес и значение материальных сил в обществе приводит к новой трактовке человека, трактовке «снизу». Человек теперь рассматривается как существо, «погруженное в материальную сферу, получающий от нее все импульсы решающего значения»²¹. Не человек мера всего, а материальная жизнь. Человек, трактованный «снизу», оказывался униженным, низким человеком, некрасивым, аморальным, бездуховным, пассивным в своей активности, так как все его мотивы исходили не от него самого, а от материальных интересов, господствующих над ним»²². Так возникает совершенно иное осознание жизни. У Боккаччо, стоящего у начал Возрождения, отмечает Берковский, господствует вера в обновление жизни, здесь люди возвращаются к норме, они архитекторы своего мира, они застрельщики новой эстетики; у Сервантеса, стоящего на исходе Возрождения, люди теряют норму, в жизни начинает господствовать «логика случайностей», странность. «А пристрастие к странности, – отмечает Берковский, – есть уже нечто от барокко». Так на смену «прекрасному реализму» приходит «вульгарный реализм». Зародившись в недрах городской культуры, в жанрах малых – шванках, фаблю, анекдотах, «вульгарный реализм» становится основой большой эпической формы – плутовского романа, где выступает «материализованный человек, заполненный материальными интересами от головы до пят»²³.

Но воссоздать мир в его целостности и полноте вульгарному реализму было не под силу. Примирить, воссоединить человека, «взятого снизу», с духовными ценностями было невозможно. Пришедший вскоре в литературу классицизм, «ревнитель красоты и гармонии», разделил искусство на высокое и низкое.

Достичь полноты возрожденческого синтеза уже было не суждено...

В общем итоге Берковский написал около десяти работ, посвященных Возрождению. И размышляя сегодня над ними, нельзя не вспомнить вступительное слово ученого на защите докторской диссертации. Одну центральную мысль обосновал Берковский в это слово. Суть ее в следующем: мы знаем, что прошлое питает настоящее, но нельзя забывать о том, что и настоящее питает прошлое. Художественная культура дня сегодняшнего не только не отменяет искусство дня минувшего, но, напротив, «прошлое растет в своем значении, наполняется новым смыслом, укрепляется и молодеет»²⁴.

¹ Берковский Н.Я. Леонардо до Винчи и вопросы Возрождения // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 60.

² Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1970. С. 237.

³ Там же. С. 223.

⁴ Там же. С. 26.

⁵ Берковский Н.Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 16; 96.

⁶ Берковский Н.Я. Вопросы литературного развития новых веков: Возрождение, классицизм, романтизм в Западной Европе, реализм XIX века в Западной Европе и в России: Реферативный доклад. Л., 1964. С. 9.

⁷ Берковский Н.Я. Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения... С. 54.

⁸ Берковский Н.Я. Вопросы литературного развития новых веков... С. 5.

⁹ Берковский Н.Я. Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения... С. 16.

¹⁰ Там же. С. 28 – 29.

¹¹ Там же. С. 61.

¹² Берковский Н.Я. Вопросы литературного развития новых веков... С. 6.

¹³ Берковский Н.Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Литература и театр. М., 1969. С. 27.

¹⁴ Там же. С. 29.

¹⁵ Там же. С. 30.

¹⁶ Там же. С. 35.

¹⁷ Берковский Н.Я. «Король Лир», поставленный Г.М. Козинцевым // Литература и театр... С. 448.

¹⁸ Там же. С. 453.

¹⁹ Берковский Н.Я. Дон Кихот и его друг Санчо Панса // Литература и театр... С. 436.

²⁰ Там же. С. 437.

²¹ Берковский Н.Я. Вопросы литературного развития новых веков... С. 9.

²² Там же. С. 9 – 10.

²³ Там же. С. 10.

²⁴ *Берковский Н.Я.* Проблемы реализма в западноевропейской литературе // Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Л., 1977. С. 7.