ТИПОЛОГИЯ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ТИПОЛОГИЯ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» МОСКВА 1978

Редакционная коллегия:

Л. М. БРАГИНА, А. Н. НЕМИЛОВ,
В. И. РУТЕНБУРГ, Р. И. ХЛОДОВСКИЙ

Под редакцией

члена-корреспондента АН СССР
В. И. РУТЕНБУРГА

•

Т $\frac{80101-272}{042(02)-78}$ 495—78

© Издательство «Наука», 1978 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий сборник посвящен проблемам периодизации культуры западноевропейского Возрождения, вокруг которых в современной науке идет острая идейная борьба. В нем отражены результаты исследований советских специалистов разных профилей и впервые в нашей стране делается попытка комплексного подхода к решению проблем периодизации ренессансной культуры, развивавшейся на рубеже двух формаций — феодальной и капиталистической.

В основу сборника положены материалы Всесоюзной научной конференции по периодизации культуры западноевропейского Возрождения, проходившей в Москве 8—10 декабря 1975 г. Конференция была организована Комиссией по проблемам культуры Возрождения при Научном Совете по истории мировой культуры АН СССР. Инициатива проведения дискуссии по одной из кардинальных проблем изучения европейского Возрождения, тесно связанной с пониманием сущности Ренессанса и гуманизма, принадлежала члену-корреспонденту АН СССР В. Н. Лазареву. Он возглавлял комиссию с момента ее основания в 1972 г. до своей кончины в 1976 г. Одну из принципиальных задач конференции В. Н. Лазарев видел в поисках комплексного подхода к рассмотрению проблем периодизации ренессансной культуры, что нашло отражение в программе, включавшей доклады специалистов различных отраслей науки — историков, искусствоведов, литературоведов, философов, историков науки.

На конференции было прочитано 13 докладов: С. М. Стама (Саратов) «Проблема периодизации и вопросы эволюции Возрождения как целостного исторического явления», В. И. Рутенбург (Ленинград) «Возрождение и религия», А. Ф. Лосева «Проблема формирования Ренессанса как типа культуры», А. Д. Люблинской (Ленинград) «Государство эпохи Возрождения в Западной Европе», Б. Г. Кузнецова «От Данте к Галилею. Проблема Проторенессанса и Постренессанса как гносеологиче-

ская проблема», А. Х. Горфункеля (Ленинград) «Основные этапы развития итальянской философии в эпоху Возрождения», В. Н. Гращенкова «О принципах и системе периодизации искусства Возрождения», М. Я. Либмана «Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве», А. Л. Штейна «Литература испанского Возрождения (идейное и художественное своеобразие, периодизация)», А. А. Аникста «Периодизация литературы западноевропейского Возрождения», Л. М. Брагиной «Итальянский гуманизм, этапы развития», А. Н. Немилова (Ленинград) «Специфика гуманизма Северного Возрождения. Типология и периодизация», Л. М. Баткина «Диалогичность итальянского Возрождения» [1].

Актуальность научной проблематики конференции вызвала большой интерес историков общественных отношений, литературы, искусства, философии, науки, театра из Москвы, Ленинграда и других городов страны (в прениях приняло участие 26 человек). В центре полемики оказались проблемы определения критериев периодизации культуры западноевропейского Возрождения в целом и выявления этапов ее развития в отдельных странах. Дискуссия естественно затронула и вопросы, касающиеся понимания сущности Возрождения и гуманизма, их социальной основы, специфики, типологических и стилевых особенностей искусства и литературы, от решения которых во многом зависит определение общих границ и внутренней периодизации ренессансной культуры. В большинстве выступлений подчеркивалось, что при решении проблем периодизации неправомерно обращаться к какому-либо одному универсальному критерию: необходимо учитывать и степень зрелости гуманистического мировоззрения как идейной основы культуры Возрождения, и взаимосвязь гуманизма с другими общественными движениями, и общеисторические факторы. Отмечалось, в частности, что при определении границ периодов истории ренессансной литературы важно иметь в виду не только специфику жанров и образности мышления, но и идейную борьбу, в атмосфере которой развивалась литература Возрождения. Было обращено внимание на недостаточность только стилевой периодизации искусства и целесообразность более широкого подхода, учитывающего идейные и исторические основы всей ренессансной культуры. К числу важнейших критериев определения периодов истории гуманизма относили гражданственную направленность гуманистического движения (в том числе в решении проблем человека) и автономность новых гуманитарных наук от схоластики католической и протестантской. В то же время научная дискуссия выявила различие точек зрения, в частности, по таким вопросам, как смысловое

наполнение понятий «эпоха Возрождения» и «ренессансная культура», соотношение терминов «Ренессанс» и «Маньеризм». Указывалось на необходимость разграничить термины «гуманизм» — как идейное и общественное движение — и «гуманистическая культура», а также обосновать правомерность употребления понятия «ренессансное государство». В связи с использованием типологических моделей было отмечено их значение для понимания Возрождения как целостного явления, но в то же время обращено внимание на ограниченность сферы действия таких моделей. Во многих выступлениях подчеркивалась основополагающая роль историзма в решении вопросов периодизации культуры западноевропейского Возрождения.

Настоящий сборник включает статьи, подготовленные на основе докладов (В. И. Рутенбурга, А. Д. Люблинской, Л. М. Брагиной, А. Н. Немилова, А. Х. Горфункеля, Б. Г. Кузнецова, А. Ф. Лосева, В. Н. Гращенкова) и выступлений (Р. И. Хлодовского, В. Н. Малова, Н. Г. Елиной) на конференции, а также ряд статей, непосредственно примыкающих к ее тематике. В сборнике, отражающем определенный этап научного исследования данной проблемы, можно видеть не только сходство в подходе к решению принципиальных вопросов периодизации ренессансной культуры, но и различия в позициях отдельных авторов по ряду частных проблем. Широта тематики сборника способствует выявлению общего и особенного в развитии различных сфер культуры западноевропейского Возрождения, специфики ее в ряде стран и географических регионов, многогранных истоков Ренессанса и т. д. Все это позволяет уточнить позиции исследователей в выборе критериев периодизации Возрождения как целого и вместе с тем проследить основные этапы эволюции не только всей этой культуры, но и отдельных ее областей. В противовес попыткам буржуазной историографии растворить Возрождение в смежных эпохах культурного развития и лишить его исторического своеобразия, в противовес теологическим построениям и националистической узости в трактовке Ренессанса советские исследователи последовательно отстаивают принцип историзма в подходе к изучению ренессансной культуры, раскрывают социальную обусловленность ее возникновения и развития, сложный, противоречивый характер культурного наследия той эпохи.

Настоящий сборник — второе после сборника, посвященного творчеству Леона Баттиста Альберти [2], издание, подготовленное Комиссией по проблемам культуры Возрождения. Комиссия, которую в настоящее время возглавляет член-корреспондент АН СССР В. И. Рутенбург, предполагает и в дальнейшей

своей деятельности объединять усилия специалистов разных профилей для осуществления комплексного подхода к решению коренных проблем истории западноевропейского Возрождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Основные положения докладов С. М. Стама, А. Л. Штейна и Л. М. Баткина опубликованы: *Стам С. М.* Культура Возрождения: содержание, эволюция, периодизация.— Вопросы истории, 1977, № 4, с. 75—93; *Штейн А. Л.* История испанской литературы. Средние века и Возрождение. М., 1976, с. 69—75; *Баткин Л. М.* Итальянский гуманистический диалог XV века.— Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 175—221 и Диалогичность итальянского Возрождения.— Советское искусствознание — 1976, вып. 2. М., 1977, с. 68—90.

[2] Леон Баттиста Альберти. М., 1977.

А. Д. ЛЮБЛИНСКАЯ

ГОСУДАРСТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

В 1956 г. в Париже состоялась конференция о Ренессансе [1], вызвавшая большой интерес среди французских историков и искусствоведов, принявших участие в оживленной дискуссии. Одной из примечательностей конференции было то, что все три доклада имели заглавия, кончавшиеся вопросительным знаком: «Существует ли эстетика Ренессанса?» (А. Шастель), «Существует ли экономика Ренессанса?» (М. Молла) и «Существует ли государство Ренессанса?» (Ф. Шабо). Правда, в докладе А. Шастеля вопросительный знак выглядел скорее как риторический прием, ибо — как и следовало ожидать — ответ был безусловно положительный. Но в двух других докладах выводы были гораздо осторожнее и вызвали немало возражений, причем выступавшие, как и докладчики, оперировали материалом, касающимся многих стран Западной Европы. Конференция еще раз засвидетельствовала тенденцию рассматривать эпоху Ренессанса в глобальном, а не только историко-культурном плане с учетом того, что культура Ренессанса базировалась на иных социально-экономических и политических основах, чем культура предшествовавшего, еще целиком феодального общества. Несмотря на значительные расхождения во взглядах, докладчики и участники дискуссии признали наличие новых черт в экономике и в государственном строе эпохи Ренессанса. К анализу этих взглядов мы вернемся ниже.

За истекшие с той поры двадцать с лишним лет проблема ренессансного государства в странах Западной Европы в XVI—первой половине XVII в. разрабатывается довольно интенсивно преимущественно английскими и американскими историками, больше всего на материале истории Англии, Франции и Испании. Разумеется, эта проблема интересует также и итальянистов; отсутствие территориально единого государства в Италии и разнообразие имевшихся там государственных форм придает этой теме большую сложность.

Особое внимание привлекает история Франции[2], где появление богатой и своеобразной ренессансной культуры происходило в обстановке значительных перемен в государственном строе, что позволяет изучать эти явления в синхронном взаимодействии. Отсюда настойчивое стремление исследователей дать новой политической структуре особую характеристику, отличную как от предшествовавшего, так и от последовавших периодов. «Ренессансному» государству во Франции отводится примерно 150 лет (XVI — первая половина XVII в.), за ним следует абсолютизм «века Людовика XIV», а в XVIII в. формируется государство «эпохи Просвещения». Теорию «ренессансного» государства в Англии развивает английский историк Г. Тревор-Ропер [3].

Анализ концепций названных исследователей показывает, что эволюцию «средневекового» государства XIV—XV вв. в «ренессансное» они связывают со значительными переменами как в социальном строе общества, так и в государственных финансах; интерес к последней теме даже доминирует в книгах М. Вольфа и Дж. Дента. Однако этим работам присуща методологическая установка, состоящая в довольно отчетливом разъединении экономики в целом и политической структуры. Уже на Парижской конференции 1956 г. доклады об экономике и о государстве не только были поручены разным лицам, но и не были связаны между собой по содержанию. Основные положения доклада Молла сводятся к тому, что он не усматривает коренных изменений в экономике эпохи Ренессанса, хотя чрезвычайно расширились ареалы европейской торговли и вообще торговые связи, а морское судоходство и судостроение развились в небывалых до того размерах, равно как и горное дело, текстильное производство, книгопечатание и т. п.[4] Появление новых производственных отношений в докладе не затронуто. Таким образом, для складывания государства нового типа вроде как бы и не было оснований в экономическом плане.

В дискуссии по докладу Молла наиболее интересные соображения высказал П. Виллари, подчеркнувший, что в экономике 1450—1550 гг. существовало сложное переплетение старого и нового и этим новым был капитализм. Другие участники дискуссии либо вообще отрицали наличие каких-либо новых экономических явлений (Тревор-Ропер), либо считали нововведением значительную роль государства в расширении производства и создании финансовой системы эпохи Ренессанса (Дж. Неф, Х. Вивес, В. Могалес-Годинхоо) [5]; связь экономики с государственным строем была отмечена лишь в этом ограниченном аспекте.

Ф. Шабо видел свою задачу в том, чтобы обосновать наличие каких-либо общих черт в государствах Западной Европы XVI в. (в Италии с XV в.) независимо от их политического строя [6]. Этой общей чертой он считал возникновение бюрократии как государственного аппарата нового типа, ведавшего всеми делами внутренней и внешней политики. Государство было воплощено в правителе и в сложной иерархии чиновников. Уже в XV в. итальянские княжества имели этот характер, а в европейских странах XVI—XVII вв. такая система постепенно достигла апогея и породила своеобразную «этатистскую» идеологию. Таким образом уже с самого начала политический абсолютизм и административная централизация развивались параллельно и взаимосвязанно, что и составило фундамент «ренессансного» государства. Отличие его от государства «нового времени» (Etat moderne) состоит главным образом в том, что в последнем бюрократия усилилась и оформилась в соответствующие организации, составив особую структуру государственного строя, действующую во многих странах и поныне. Шабо энергично отстаивал в дискуссии свою точку зрения, сделав исключение лишь для Нидерландов, где осуществилось «крупное политическое нововведение», а именно появление республики, и для Швейцарии, совсем не знавшей бюрократии.

В указанных на с. 15 монографиях Дж. Мэджора разработан вопрос о *типе* «ренессансной» монархии во Франции, но выводы автора могут быть распространены и на другие страны, где сословное представительство играло важную роль, так как основным критерием для определения монархии как абсолютной или ограниченной служит автору именно соотношение власти государя и представительных учреждений. «Ренессансная монархия» — это децентрализованная (даже при Ришелье!) династическая власть без послушной бюрократии. Она опирается на поддержку населения, оказываемую через Генеральные и провинциальные штаты и еще не свободна от известного патернализма. «Ренессансная» монархия кончается при Людовике XIV, когда складывается хорошо организованная центральная власть «абсолютного» правительства.

Для Тревор-Ропера в «ренессансном» государстве власть государя осуществляется совокупно с бюрократическим аппаратом и без самостоятельности монарха. Это — не абсолютизм. Вольф видит особую «ренессансную» сущность французского государства в созданной благодаря его развитию фискальной системе, отличительные признаки которой он усматривает в чрезвычайно расширившейся сфере действия фиска, в появлении государственного долга и государственного кредита. Однако он

признает, что определить верхнюю границу такого государства практически невозможно, ибо и по существу, и по структуре оно очень мало отличается от абсолютизма XVII в. Лишь меркантилизм Кольбера можно считать нововведением. Поэтому Вольф вынужден характеризовать фискальную систему Франции эпохи Ренессанса как «абсолютистскую», беря этот термин в кавычки. Фактически, как и Шабо, он признает наличие в это время «раннего абсолютизма», но, если Шабо видит специфику в бюрократическом аппарате, Вольф исходит из появления новой фискальной системы, послужившей монархии эффективным базисом в течение трех веков.

Общий итог рассмотренных концепций оказывается довольно скудным, хотя в этих монографиях есть немало интересных частных суждений (о сословном представительстве — у Мэджора, по истории налогов в XVI в.— у Вольфа). Вопрос о природе государственной власти вообще и в особенности для эпохи Ренессанса остается для буржуазных историков неразрешимым.

Этот действительно очень сложный вопрос недостаточно разработан для Западной Европы в советской историографии. Изучение типологии и стадиального развития абсолютизма, равно как и факта существования в то время разных форм государственного строя, требует значительных исследовательских усилий. Европа представляла собой тогда пестрый конгломерат монархий — абсолютных, ограниченных, номинальных (Империя), национальных, многонациональных — и республик — олигархических (Венеция, Генуя), федеративных (Голландия, Швейцария), шляхетских («мнимая монархия» в Польше и отчасти в Венгрии) и т. п. При такой пестроте (Шабо ее кратко отметил) [7] правомочна ли сама постановка вопроса о наличии «ренессансного» государства?

* * *

Нам представляется, что необходимо учесть важные соображения. Навряд ли метод прямого соотношения культуры какой-либо эпохи с определенным типом государственного строя может оказаться плодотворным. Бесспорна синхронность таких явлений, как феодальная культура и феодальное государство или буржуазная культура и буржуазное государство. Но такая постановка проблемы мало что дает, кроме самой общей — хотя и наиважнейшей — характеристики. Культура и государство принадлежат к надстроечным феноменам, но динамика их развития далеко не синхронна. Главное направление в развитии стран Западной Европы XVI в. заключалось в формировании

разными темпами капиталистического уклада с присущими его первой стадии классовыми и сословными противоречиями. Однако течение этого процесса в немалой степени зависело от типа политического строя, который к тому времени насчитывал тысячелетие своего существования. Новые социально-экономические отношения могли в некоторых случаях привести к изменению государственной формы, но в целом они оказались способны лишь к внесению некоторых новых черт в уже имевшийся политический строй. Достаточно ли подобных черт, чтобы определить их как *новый* тип государства, и притом настолько соответствующий общему характеру культуры эпохи, чтобы его можно было назвать «ренессансным»?

Исследователи, которые отвечают на этот вопрос положительно и обосновывают свое мнение на анализе монархий XVI в., отрицая при этом ее абсолютный характер, фактически изучают ранний абсолютизм и наблюдаемые ими «новые» черты вполне укладываются в это определение.

Форма политической власти господствующего класса и структура государственной «машины» — явления взаимозависимые, но не целиком совпадающие. В рассмотренных выше работах анализу подверглось, собственно говоря, не государство как таковое, а государственный аппарат, либо во всех своих звеньях (Шабо), либо в его финансовой части (Вольф), либо в соотношении с сословным представительством (Мэджор). Разумеется, характер государственного аппарата и его эффективность («работоспособность») играют огромную роль в эволюции государственных форм. Революции — в данном случае буржуазно-демократические революции XVI — XVIII вв.— изменили классовую сущность государства, но не сломали целиком государственной машины, сохранив те ее стороны, которые в несколько измененном виде могли быть приспособлены для задач, поставленных новым классом, пришедшим к власти. На первом месте среди этих сохранившихся элементов находилось все, что касалось централизации, для буржуазии весьма важной.

«Ренессансное» государство появилось на свет не в результате революций. Поэтому анализ изменений предшествовавшего государственного строя — весьма неоднородного в странах Западной Европы — приобретает первостепенное значение для ответа на вопрос, существовало ли такое *особого* рода государство. При этом следует учесть ряд обстоятельств.

Государственная форма монархии вообще является одной из медленно изменяющихся частей надстройки. Все буржуазно-демократические революции исследуемого времени имели лишь сравнительно короткий республиканский период и закончились

реставрациями монархии. Несмотря на резко изменившийся классовый характер политической власти, сколько еще было королей в буржуазной Европе XIX в.! Не исчезли они совсем и в наши дни. Наиболее адекватная буржуазному обществу форма республиканского строя вырабатывалась медленно и туго, несмотря на экономическое и политическое главенство буржуазии. Еще медленнее эволюционировало феодальное государство в период зарождения капиталистического уклада, оставаясь вплоть до революции формой господства дворянства. Постепенность усиления центральной власти и растянутость этого процесса на относительно долгий срок делают проблему раннего абсолютизма трудной для исследования. Обычно эта стадия с ее неясными формами анализируется ретроспективным путем — от стадии абсолютизма завершенного. Методически такой прием вполне оправдан — выпуклый и многогранный «классический» образец помогает различить новизну в сложном сгустке элементов, где она еще только проглядывает. Но этот прием таит и немалые опасности, ибо он высвечивает лишь те черты, что действительно развились в дальнейшем в классическую форму, прочие же остаются в тени. Они могут даже вообще исчезнуть из поля зрения исследователя, и тогда общая картина окажется искаженной в сторону преувеличения роли новых черт.

Из этого вытекает трудность определения нижней хронологической границы раннего абсолютизма. Она различна в разных странах, поскольку было немало существенных особенностей в их государственном и социальном строе. Критерием для опознания этой границы является капиталистический уклад.

Главные изменения социально-экономического порядка, появившиеся в XVI в. в Западной Европе (в Италии еще в XV в.), хорошо известны. Здесь важно подчеркнуть, что, несмотря на широко развившуюся мировую торговлю, новые производственные отношения охватили лишь некоторые отрасли и были сосредоточены преимущественно в крупных городах и их ближних округах. Ремесло в целом еще сохраняло прежние организационные формы. В деревню (кроме как в Голландии и в Англии) капитализм проникал еще медленнее, и феодальная эксплуатация крестьянства оставалась.

Появление на исторической арене буржуазии означало рождение нового эксплуататорского класса, но его политическая роль в ту пору соответствовала относительно скромным началам капиталистического уклада, несмотря на небывалый размах торговых и банковских операций. Немалое число разбогатевших буржуа проникло в среду господствующего класса; получив тем или иным путем дворянское звание, они образо-

вали слой «нового дворянства», занявшего ключевые позиции как в центральном и местном аппарате, так и в землевладении.

Нижняя граница «ренессансного» государства в том виде, как она фигурирует в рассмотренных работах, очень уязвима для критики. Шабо начинает жизнь нового государства с появления его основной и главной черты — бюрократического аппарата. Но как быть со странами, где он вовсе отсутствовал или где действовала старая структура государственной машины? Даже в классических странах культуры Возрождения судебно-административные учреждения, сложившиеся в предшествующие века, продолжали свою деятельность, на сущности которой новые веяния сказывались еще очень слабо. Мэджор называет в качестве нижней границы во Франции 1420-е годы; поскольку он связывает «ренессансное» государство с активными сословно-представительными учреждениями, он выбирает десятилетия, когда Генеральные штаты действительно собирались очень часто, а центральная власть переживала временный упадок. Но очень трудно считать 1420-е годы началом эпохи Возрождения во Франции! В культуре она еще никак себя не проявила.

Не менее уязвима и верхняя граница — середина или конец XVI в., середина XVII в. Критериями являются — для Франции исчезновение Генеральных штатов и вообще усиление централизации и самовластие монарха.

Вопрос о сосуществовании абсолютной власти государя и его аппарата с сословным представительством не так прост, как кажется на первый взгляд. Английский парламент при Тюдорах и наличие во всех окраинных провинциях Франции местных штатов (некоторые из них дожили до революции) демонстрируют реальность подобного симбиоза. На наш взгляд, дело заключается в том, что степень централизации и характер местного аппарата, городского и провинциального, зависит в конечном счете от тех перемен, что связаны с возрастающей экономической активностью буржуазии, а на отдельных этапах эта деятельность требует централизации власти и единообразия аппарата лишь в определенной мере. Ранний абсолютизм выработал такой комплекс правовых норм, действовавших на территории всей страны, который в ту пору отвечал конкретным требованиям буржуазии, а главным из них было создание условий для развития национального рынка. Но этому ничуть не противоречило существование, порой даже значительной, самостоятельности городского и провинциального самоуправления. Вообще бюрократический аппарат не может быть охарактеризо-

ван лишь такими понятиями, как «простой» или «разветвленный», «послушный» или «строптивый» и т. п. В нем происходили сложная эволюция и внутренняя борьба, вызванные постепенным ослаблением старых учреждений и укреплением новых, соответствовавших социально-экономическому развитию общества. Подобно централизации, процесс этот прошел через несколько стадий и совершался более или менее параллельно росту экономического потенциала буржуазии. Абсолютизм «века Людовика XIV» отнюдь не «сменил» собой прежнее «ренессансное» государство, но лишь подытожил полуторавековое развитие, шедшее в одном и том же направлении. Формы абсолютизма в других странах, даже в тех, где культура Возрождения светила слабо и скорее отраженным светом, были менее выражены и сочетались с сохранением и даже преобладанием черт прежнего государственного строя.

Есть, однако, одна сторона политической жизни в эпоху Ренессанса, в которой воздействие новой культуры в области идеологии, быта, роскоши, моды и вкусов проявилось очень ярко. Это — двор государя той поры.

Падение политического веса феодальной аристократии, начавшееся во многих странах всего лишь «накануне», то есть в XV в., освободило государя от ее опеки и от пагубного влияния враждующих придворных клик. Его личность смогла проявляться беспрепятственно. Не случайно почти все правители XVI в.— мужчины и женщины — обладали сильными характерами с ярко выраженными индивидуальными чертами. «Ренессансная открытость» личностей и присущих им страстей стали привычны для всех дворов Юга и Севера Европы независимо от черт национальных характеров. Фактически правители освободили себя от норм христианской этики, которой обязаны были следовать, хотя порой продолжали провозглашать ее принципы из дипломатических или демагогических соображений. Политический расчет и связанные с ним вероломство и измена открыто заняли главное место. Пережитки феодальной верности сюзерену (ныне ставшему сувереном) и рыцарской чести уже не служили сдерживающим началом. Полная секуляризация этатистской идеологии лишь внешне прикрывалась лозунгом «вся власть от бога» и ему подобными. Воплощением политической и моральной беззастенчивости были не только Цезарь Борджа, но и Генрих VIII, Елизавета, Франциск I, Екатерина Медичи и другие. Пышность и блеск придворной жизни, меценатство, увлечение античной мифологией приобрели небывалый размах и действительно резко отделили «ренессансный» двор от века предшествовавшего, в котором лишь бога-

тейшие бургундские герцоги могли позволить себе нечто подобное. В дальнейшем более или менее строгий этикет несколько упорядочил нравы и узаконил размеренность придворной жизни, но роскошь и пышные празднества остались как проявление «величия и славы» государя, высоко вознесенного над всем обществом, и стали немаловажными чертами эпохи абсолютизма во всей Европе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Actes du colloque sur la Renaissance organisé par la Société d'histoire moderne: Sorbonne, 30 juin — 1 juillet 1956. Paris, 1958.

[2] *Major J. R.* Representative Institutions in Renaissance France 1421—1559. Madison, 1960; *Idem.* The Deputies to the Estates General in Renaissance France. Madison, 1960; *Wolfe M.* The Fiscal System of Renaissance France. London, 1972; *Dent J.* Crisis in Finance: Crown, Financiers and Society in Seventeenth-century France. Newton Abbot (England), 1973.

[3] *Trevor-Roper H. R.* The Crisis of the XVII Century. N. Y., 1968.

[4] Actes du colloque..., p. 39—48.

[5] Ibid., p. 50—53.

[6] Ibid., p. 58—73.

[7] Ibid., p. 58.

В. И. РУТЕНБУРГ

ВОЗРОЖДЕНИЕ И РЕЛИГИЯ
(в связи с периодизацией эпохи)

Возрождение проходит в своем развитии три больших этапа: Треченто, Кватроченто и Чинквеченто, соответствующие по содержанию раннему Возрождению, периоду его расцвета и Возрождению позднему.

Вторая половина XIII в. Дученто — канун Возрождения. На границе XIII и XIV вв. происходит качественный скачок, что в области литературы и искусства проявилось ярче всего в поэзии в произведениях Данте, в живописи — Джотто, в своем творчестве близких, но далеко не равнозначных. В социально-экономической жизни Италии — это век ликвидации крепостничества и появления антифеодальных городских конституций, период накопления торгово-купеческих капиталов. Развитие городов и городской культуры происходило во всех европейских странах, однако Возрождение появилось в XIV в. только в итальянских городах, где, как отмечал Маркс, раннекапиталистические отношения появились раньше других стран [1]. Речь идет не о внезапном появлении неких готовых буржуазных отношений, за которыми механически должно следовать Возрождение и новая, раннебуржуазная идеология — гуманизм. Истоки его — в наиболее раннем процессе ослабления феодальной экономики и феодальной идеологии, обусловленном всей предыдущей историей страны. Возрождение — это сложное взаимодействие всех факторов периода раннего капитализма — экономических, политических, культурно-идеологических [2].

Первый этап Возрождения — XIV столетие — Треченто — эпоха Петрарки, Боккаччо, Саккетти — новой жизнеутверждающей литературы, центральной фигурой которой становится человек во всех его проявлениях с его сложной внутренней жизнью. В области политической жизни XIV век — это эпоха пополанской демократии, республиканских городов-государств. В плане социально-экономическом — век появления мануфактур, раннекапиталистической эксплуатации и вызванных ею острых классовых схваток предпролетариата с ранней буржуазией.

Второй этап — Кватроченто — время расцвета изобразительного искусства Возрождения. В политической эволюции Италии уже с конца XIV в. открывается новый период: подавление революционных выступлений народных масс, установление олигархии и, наконец, тирании — главные его стороны. Далеко не сразу появляются симптомы упадка экономики и аграризации страны.

Третий этап — XVI век — Чинквеченто — приносит невиданный расцвет искусства, на это столетие приходится его высший и последний этап, в то время как в области экономической, а особенно в политической жизни, Италия переживает времена потрясений. Многие видят в этом необъяснимый контраст между политическим падением и расцветом искусства, хотя, скорее, эти явления во многом взаимосвязаны.

Эти три периода Возрождения дают себя знать и в области религии. Обратимся в этом плане к первому периоду Возрождения Треченто. Крайне характерна и показательна философия ведущих мыслителей этой эпохи, первых гуманистов, и в первую очередь Франческо Петрарки. Итальянский историк философии Джузеппе Саитта в целом справедливо характеризует творчество Петрарки, подчеркивая в нем переплетение языческих мотивов с христианскими. Сквозь христианство Петрарка принимает и античную, и созвучную с ней новую рождающуюся итальянскую культуру Треченто. Жизнь, природа, история рассматриваются им под знаком христианства, но, так как в нем содержится воля всемогущего, оно — источник полной переделки человека (reformatrice di tutto l'uomo), создания человека новой эпохи.

Глубокую характеристику в этом плане дает советский исследователь Р. И. Хлодовский, считающий, что религиозное сознание у Петрарки гуманизировалось, что попытка Петрарки примирить этические теории античных философов с нравственными принципами христианства исходила из его стремления связать новое мировоззрение с народными традициями [3]. Земные, языческие мотивы, не говоря уже об антиклерикальных, звучат в XIV в. в творчестве Джованни Боккаччо.

Наиболее характерной фигурой Кватроченто в этом плане представляется Лоренцо Валла — блестящий латинист, разоблачитель Константинова дара. Страстное отношение к разуму как единственному хозяину человеческой жизни и любовь к исследованиям — вот главная черта его мышления и деятельности, по характеристике Саитты. Его главный принцип — жизнь человека — согласуется лишь с его собственной природой, его религия — религия разума, что Саитта расценивает как самую ради-

кальную реформацию[4]. Однако много ли места остается религии в философии рационализма Валлы, сохраняет ли церковь свою роль, если средневековая религиозная мораль заменяется в ней принципом взаимополезности, а главным жизненным стимулом провозглашается личный интерес. В этическом учении Валлы нет места нравственным принципам официального христианства и католической церкви, которой надлежало проводить их в жизнь. Он отбрасывает феодально-христианский принцип общения с богом в качестве конечной цели человека. Несмотря на попытки Валлы примирить свое этическое учение с христианским, он фактически выводит бога за круг человеческой морали, сохраняя за ним функцию создателя благ. Поэтому и любить бога, согласно Лоренцо Валле, следует не самого по себе, а как источник блага[5].

Бог присутствует в философии даже самых радикально настроенных мыслителей Возрождения. В любой философской системе нельзя было обойтись без бога, который завершал собой любую онтологическую систему. Философские проблемы бытия и познания выражались еще в теологической форме, даже если они решались по-новому, по-возрожденчески. Поэтому неверны утверждения некоторых буржуазных ученых о том, что теология проникла в культуру Возрождения. Фактически новое ядро возрожденческой философии не освободилось еще от богословской скорлупы даже у таких философов, как Пико делла Мирандола и Марсилио Фичино, создателя и главы Платоновской академии. Заслугой этих носителей культуры Возрождения было вторжение в богословскую проблематику, в заповедную область теологии, чего до XV в. в широком плане не было и быть не могло, так как еще не было социальных и идейных предпосылок для подрыва религиозной теистической философии. Еще нельзя было противопоставить ей пантеистическую или механистическую систему мышления. Отсюда — естественный шаг к компромиссной философско-теологической теории мира, компромиссной, но не реакционной, так как в целом это гуманистическая концепция. Фичино поет гимн гению человека, которого он считает почти равным гению творца небесных светил. Исследование проблемы соотношения природы и бога гуманисты XV в. оставили теологам, хотя и не обходили ее, обращаясь главным образом к вопросу о роли и месте человека в мире и обществе. Валла считал природу почти тем же самым, что и бог, а гармонию мира — первоначалом самой природы. Фичино считал ее отблеском потустороннего бытия, привнесенным, однако, в материальный мир душой человека. Здесь можно наблюдать компромисс, однако в целом гуманизм овладевал философскими

являются рабами вещей, а заставляют их служить себе[54]. В Утопии малым детям дают забавляться драгоценными камнями, из золота куют невольникам кандалы, делают ночные горшки. У утопийцев вызывают улыбку пышные облачения иностранных послов[55]. Мор неоднократно повторяет, что умственные наслаждения утопийцы ценят выше телесных. Не вдаваясь в подробности, можно смело сказать: в Утопии все, и стар, и млад, ревностно выполняют «гуманистическую программу».

Редкий исследователь Мора не помянет домотканые одежды утопийцев. Одни говорят о низком техническом уровне их цивилизации, иные о том, что автор «Утопии» зовет повернуть вспять, к средневековому аскетизму[56]. Дело, разумеется, не в аскетическом отношении к жизни и даже не в утилитаризме: некрашеный шерстяной плащ греет не хуже, чем крашеный[57]. Не объяснишь этого отрывка и плоским стремлением к уравниловке. Равенству соляриев, например, не мешает более разнообразная по выделке и цвету одежда, хотя и одинаковая по покрою[58]. Мор озабочен другим: человек не должен быть рабом вещей! Автору «Утопии» чуждо преклонение перед производством. Раз вопрос ставится так: отдавать ли больше времени физическому труду, то есть «телесному рабству», дабы иметь несколько верхних шерстяных одежд, либо довольствоваться одной, но зато иметь больше времени для подлинного наслаждения жизнью, занятий любимым делом, науками, то Мор безоговорочно выбирает второе решение. Он всячески изыскивает способы избавить людей от лишней работы. Обработка льна требует меньше трудовых издержек, чем обработка шерсти,— утопийцы отдают предпочтение льну[59]. Должностные лица не принуждают граждан к лишним работам; дороги, например, ремонтируются только в случае действительной нужды[60].

Мор отвергает порядок, при котором труженики лишены самого необходимого, а насильники и богачи купаются в роскоши. В Утопии одни и те же люди производят материальные блага и потребляют их (от физического труда освобождена лишь незначительная часть населения). Это дает возможность подчинить производство интересам самих производителей и решить, что на изготовление шелковых рубашек не стоит губить часы, которые могут быть отданы действительно всестороннему развитию личности. Ведь человек рожден не только для того, чтобы быть потребителем материальных благ! Мор отстаивает последовательно гуманистическую позицию.

Иногда некую «упрощенность быта» в Утопии объясняют низким техническим уровнем и отсутствием идеи технического прогресса. Но так ли это? Привычно говорить о Море и Кампа-

нелле как выдающихся утопистах, хотя для правильного понимания содеянного ими следовало бы говорить о них и как о *реалистах*. Они не футурологи, как сказали бы теперь, и не авторы фантастических повествований о желательном, но очень далеком будущем. Они — по крайней мере в собственном представлении — реальные политики, сыны своего века, ищущие не каких-то «предвосхищений», а конкретного и радикального ответа на самые жгучие проблемы своего времени.

Утопия не страна, где текут молочные реки в кисельных берегах. У Томаса Мора хватило бы фантазии, чтобы одарить утопийцев каким-нибудь чудо-станком, облегчающим работу ткачей. Но это значило не предложить свое решение насущной проблемы, а обойти ее, отодвинув в будущее. Свое представление о наилучшем государстве Мор строит, исходя из наличных условий. Поэтому «Утопия» и во второй своей части (не говоря уже о первой!) — ценнейший источник для суждения о том, что волновало людей в Англии и Европе в начале XVI столетия.

Если Мор не особенно баловал своих утопийцев разнообразием одежды, то делал он это не из «монастырского аскетизма» и не просто ради освобождения человека из-под власти вещей (огромную массу современников и «освобождать» от этого было преждевременно, они лишены были самого необходимого), а из желания не отрываться от реальной почвы. Всеобщий труд, вовлечение в общественное производство не использованных до сих пор «трудовых ресурсов» служат Мору предпосылкой для невиданного сокращения рабочего дня. Утопийцы трудятся шесть часов (ремесленники в Англии работали в то время почти вдвое дольше[61]). Такое резкое сокращение продолжительности рабочего дня путем увеличения числа работающих при наличных средствах производства ставило, даже в Утопии, предел объему производства. Выбрав тем не менее короткий рабочий день как необходимейшее условие для всестороннего развития личности, Мор наглядно продемонстрировал свой гуманистический подход к решению столь непростой проблемы.

Утопии Мора и Кампанеллы называют иногда «утопиями периода первоначального накопления». С точки зрения хронологии такое определение особых возражений не вызывает, но по сути оно явно недостаточно. «Период первоначального накопления» знал разные утопии, как те, в которых провозглашалась необходимость ликвидации частной собственности, так и консервативные, охранительные, реакционные. Помимо Мора, Мюнцера, Герготта, Кампанеллы и Андреэ, существовали Штюблин, Агостини, Патрици, Цукколо и др.

Объединить их всех под общей шапкой «социальные утописты» это еще не значит высказаться по существу их воззрений. Иногда наши историки проявляют несколько странный подход к изучаемой проблеме: «социалист-утопист» — это, мол, хорошо, а «социальный утопист», хоть и похуже, но тоже хорошо. Подобный подход ничего, кроме путаницы, с собой не принесет. Бывает, что слово «утопизм» трактуется чуть ли не как синоним «утопического социализма». Да и восторги по поводу «утопизма вообще» не оправданы. Нельзя забывать, что Маркс и Энгельс, говоря в «Манифесте Коммунистической партии» о системах Фурье, Сен-Симона и Оуэна, определили их как «критическо-утопический социализм и коммунизм»[62], причем критическая направленность, уничтожительная критика капитализма, была их силой, а утопичность — их слабостью.

Утопии существовали как прогрессивные, так и реакционные: одни были направлены на коренную перестройку существующих порядков, другие — на их упрочение путем реформ и частичных улучшений. Даже среди гуманистов мы находим авторов утопий, защищавших весьма реакционные взгляды. Яркий пример тому — Каспар Штюблин и его «Евдемон»[63].

С некоторых пор в трудах ряда буржуазных историков стало принято говорить об отсталой «аграрно-коммунистической экономике» утопий Мора и Кампанеллы: их проекты наилучшего общественного устройства отмечены-де печатью архаичности и консервативности; Мор и Кампанелла плохо разбирались в экономических вопросах, выступали как люди несведущие, чтобы не сказать — как невежды[64]. С другой стороны, Э. Блох счел мастерские соляриев «государственными мануфактурами» и узрел в них отличительную черту «государственного социализма» Кампанеллы[65].

Вопрос о характере производства в утопиях Мора и Кампанеллы важен не только в свете подобных субъективных и рискованных формулировок, но и сам по себе. Мануфактура, как известно, была шагом вперед по сравнению со средневековым самостоятельным ремеслом. Что же, Мор и Кампанелла видели идеал в «государственной мануфактуре» или же звали вспять — к новой форме отживающей свой век цеховой системы? Мы окажемся на ложном пути, если будем ставить вопрос именно так. Подобной альтернативы ни перед Мором, ни перед Кампанеллой не было. В условиях, когда феодальный строй изживал себя, а капиталистический уклад уже успел явить миру всю свою бесчеловечность, они размышляли не над тем, какое из двух зол меньшее. Они отвергали и то, и другое, будучи убеждены, что любое общество, сохраняющее частную собственность

и эксплуатацию, несправедливо. В схватке поборников «старого порядка» с нуворишами, олицетворявшими напористость раннего капитализма, авторы «Утопии» и «Города Солнца» не становились ни на одну из сторон. Они искали *иной путь*. Поэтому и «Утопия» и «Город Солнца» отвергают в равной степени и феодальную систему, и раннекапиталистические отношения.

Мор и Кампанелла, как и великие социалисты-утописты начала XIX столетия, возвысили свой голос в защиту самого обездоленного и самого многочисленного класса — трудящихся и города, и деревни. Речь шла не только о людях, занятых физическим трудом, но и о тех, кто чувствовал себя ущемленным необходимостью продавать власть имущим свои знания и таланты.

К. Маркс определил мануфактуру как одну из типичнейших форм раннекапиталистической организации промышленности и говорил даже о мануфактурном периоде развития капитализма[66]. В основе появления мануфактур лежало, как известно, стремление предпринимателя увеличить прибыль с вложенного капитала. Одно это делает уже неправомерным уподобление общественных мастерских Утопии и Города Солнца мануфактурам. Но, может быть, следует говорить о мануфактуре, так сказать, в технологическом смысле? То есть о централизованной («под одной крышей») мануфактуре, где царит далеко зашедшее разделение труда с его простыми и однообразными операциями, высокой интенсивностью труда и возросшим числом инструментов и приспособлений, увеличивающих производительность? Не таковы ли были officine Города Солнца? Familiae же Утопии мы могли бы рассматривать как отдельные ячейки «рассеянной мануфактуры». Вряд ли правильно употреблять применительно к общественным мастерским утопийцев и соляриев термин «мануфактура» даже в технологическом смысле. Те немногие сведения, которые удается почерпнуть из «Утопии», показывают, что достаточный уровень производства достигался не за счет интенсификации труда, а за счет активного участия в производственной деятельности почти всего населения. «Большинство необходимых ремесел,— писал Мор,— берет у них гораздо меньшее количество труда, чем у других народов»[67]. Однако из приведенных тут же примеров следует, что это объясняется не усовершенствованной «технологией», не какими-то новыми орудиями, не возросшим разделением труда, а социальными причинами: отсутствием частной собственности и порядком, царящим в государстве.

На реально существовавших мануфактурах все было подчинено стремлению предельно удешевить производство и интенси-

фицировать труд, интересы работников меньше всего принимались в расчет, производство господствовало над людьми, подавляло и угнетало их. С развитием мануфактур еще больше обострялась проблема отчужденного труда: рабочий «не развивает свободно свою физическую и духовную энергию, а изнуряет свою физическую природу и разрушает свои духовные силы»[68].

Мануфактуры поражали современников бесчеловечной эксплуатацией, «бездуховностью» работы, бесконечным повторением однотипных операций. Здесь отчуждение труда чувствовалось куда в большей степени, чем в мастерской средневекового ремесленника. Не вызывает сомнений, что говоря об итальянцах, которые «с отвращением занимаются ремеслами»[69], Кампанелла имел в виду и мануфактуры. Мор, надо думать, тоже хорошо представлял себе условия, в которых трудились рабочие мануфактур.

Человек — не раб вещей, и поэтому их производство ни в коей мере не должно быть самоцелью. Мор и Кампанелла ищут свой *«иной путь»* с позиций последовательного гуманизма: производство должно быть подчинено высшим интересам самих работающих. Лучше обладать меньшим количеством вещей и меньше работать, вытекает из воззрений Мора, чем тратить время на производство «излишних вещей» и наносить ущерб своему истинному предназначению. Кампанелла идет еще дальше: в Городе Солнца каждый исполняет работу «сообразно со своей природой», в труде, таким образом, человек не губит собственную индивидуальность, а сохраняет ее. Производство организуется так, чтобы людям работалось «всегда с радостью»[70].

Мастерские утопийцев и соляриев — это не «реставрация средневекового ремесленного строя» и не «государственные мануфактуры», а нечто третье, чего не знал город ни в феодальную эпоху, ни в мануфактурный период, а именно — общественные мастерские, где торжествует новый способ производства, основанный на обобществлении собственности, всеобщем коллективном труде и справедливом распределении материальных благ.

Мора и Кампанеллу порой упрекают в том, что они не разглядели «столбовой дороги истории» и не поняли великой перспективной роли капиталистического способа производства. Странно требовать от них такой глубины постижения закономерностей исторического процесса, которая оказалась по силам лишь самым выдающимся умам середины XIX столетия. В XVI же веке упование на возможность «иного пути» было широко распространено, и лозунг «Все должно быть общим!» являлся

одним из знамений той эпохи, когда Европа находилась на перепутье[71].

Утопичность проектов Мора и Кампанеллы как раз и состояла в том, что своему жестокому веку они предложили последовательно гуманистический идеал: общество без частной собственности и эксплуатации, общество, где производство материальных благ не препятствует всестороннему развитию самого трудящегося, а служит тому необходимой предпосылкой.

Признание того обстоятельства, что культура Возрождения, раннебуржуазная по сути своей, в зависимости от местных условий приобретала различную идейную окраску и включала в себя разные, зачастую противоборствующие течения[72], позволяет лучше понять ее как культуру переходной эпохи, когда на смену одной формации приходила другая. Советские историки обычно говорят о культуре Возрождения как культуре раннебуржуазной. Следует особенно подчеркнуть: *ранне*буржуазной. Зарождение и становление капиталистического способа производства, его борьба со все еще сильным феодализмом и обусловили расцвет Ренессанса. Когда же капиталистические отношения решительно брали верх над феодальным порядком или, наоборот, этот последний, пусть и в трансформированном виде, торжествовал над противником — Возрождению приходил конец. Победители предпочитали отказаться от обоюдоострого оружия гуманизма, который в его наиболее последовательном виде, ратуя за подлинно человеческие ценности, был одинаково опасен и для феодалов, и для «рыцарей первоначального накопления». Одни нашли опору в прирученном и послушном протестантизме, другие — в «вечных христианских истинах» Контрреформации.

Но не впадем ли мы в противоречие, если скажем, что гуманизм, будучи в целом раннебуржуазным мировоззрением, имел несколько течений, в том числе и феодально-монархическое? Развивая эту мысль применительно к утопическому коммунизму XVI — начала XVII в. и видя в нем одно из течений ренессансного гуманизма, не были бы мы вынуждены признать тем самым, что утопии Мора и Кампанеллы всего лишь часть гуманизма, часть в целом раннебуржуазного мировоззрения? Может быть, мы выйдем из затруднения, если предпочтем более осторожную формулировку? Гуманизм, родившийся и оформившийся как явление раннебуржуазное, со временем, в ходе идейных борений, утратил свою первозданную монолитность. Осознав силу гуманизма и применяясь к новым условиям, недавние противники гуманистов, приверженцы феодальных порядков и церкви, попытались использовать гуманистический

арсенал в собственных интересах: появились новые разновидности гуманизма, в том числе и так называемый «христианский гуманизм».

Существенно новым явлением стало возникновение *утопически-коммунистического гуманизма*. Если все прежние гуманистические течения служили, как правило, интересам привилегированных, то теперь впервые во главу угла были поставлены интересы угнетенных, самой многочисленной и лучшей, по словам Мора, части человечества. Это и позволило Ф. Энгельсу, имея в виду Мора и Кампанеллу, констатировать, что утопические изображения идеального общественного строя в XVI и XVII вв.— это теоретические выступления, сопровождавшие самостоятельные движения «того класса, который был более или менее развитым предшественником современного пролетариата»[1].

Позиция, занятая Мором и Кампанеллой, придала гуманизму невиданную дотоле демократическую окраску и подлинную общечеловеческую широту.

Мы привели здесь некоторые соображения о месте утопий Мора и Кампанеллы в истории гуманизма и наметили отдельные проблемы, нуждающиеся в дальнейшей разработке. Если по мере углубления и расширения анализа мы станем все больше убеждаться, что утопический коммунизм XVI — начала XVII в. вобрал в себя лучшие черты, отличавшие гуманистическую мысль на протяжении столетий, это позволит рассматривать утопии Томаса Мора и Кампанеллы как произведения утопически-коммунистического гуманизма, как неотъемлемую часть ренессансной культуры. Тем самым мы сможем поставить еще одну веху на тяжком пути наших общих попыток определить хронологические рамки Возрождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гуковский М. А.* Итальянское Возрождение, т. I. Л., 1947, с. 5; т. II. Л., 1961, с. 6, 223.

[2] *Рутенбург В. И.* Италия и Европа накануне нового времени. Л., 1974, с. 224.

[3] *Соколов В. В.* Очерки философии эпохи Возрождения. М., 1962; *Горфункель А. Х.* Гуманизм и натурфилософия Итальянского Возрождения. М., 1977.

[4] *Сказкин С. Д.* К вопросу о методологии истории Возрождения и гуманизма.— СВ, вып. XI. М., 1958, с. 125.

[5] *Волгин В. П.* Гуманизм и социализм.— Десятый международный конгресс историков в Риме. Доклады советской делегации. М., 1956, с. 474.

[6] *Хлодовский Р. И.* Ренессансный реализм и фантастика.— В кн.: Ли-

тература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967, с. 134—135.

[7] *Брагина Л. М.* Гуманизм.— В кн.: История Италии, т. I. М., 1970, с. 419.

[8] См.: *Кучеренко Г. С., Осиновский И. Н., Штекли А. Э.* О некоторых тенденциях в изучении социалистов-утопистов.— В кн.: Критика современной буржуазной и реформистской историографии. М., 1974, с. 58.

[9] *Баткин Л. М.* Ренессанс и утопия.— В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 222—244.

[10] См.: *Firpo L.* Lo stato ideale della Controriforma.— Ludovico Agostini. Bari, 1957, p. 307, 324, 328.

[11] См.: *Hexter J. H.* More's Utopia. The Biography of an Idea. Princeton, 1952.

[12] *Crahay R.* Tommaso Campanella ou le socialisme dans la Cité de Dieu.— Dans: «Problèmes d'histoire du christianisme», 3, 1972—1973. Bruxelles, 1973.

[13] См.: *Мортон А. Л.* Английская утопия. М., 1956.

[14] См.: *Frąckowiak M.* Poglądy ekonomiczne Tomasza More. Poznań, 1967.

[15] С. Б. Кан, например, писал: «Утопия — это своеобразная ограниченная монархия, во главе которой находится избираемый народом и зависимый от него властитель» (История социалистических идей. М., 1963, с. 22).

[16] *Мор Т.* Утопия. Пер. с лат. и комментарии А. И. Малеина. М.— Л., 1947, с. 117 (далее — Утопия). Оспаривая точку зрения С. Б. Кана, О. Э. Лейст (Вопросы государства и права в трудах социалистов-утопистов XVI—XVII веков. М., 1966, с. 33—35) высказал мнение, что каждый город утопийцев имел собственного князя. Однако О. Э. Лейст, опиравшийся только на русский перевод «Утопии», слишком упростил себе задачу, когда совершенно обошел молчанием фразу, где говорится об избрании «самого главы государства», а именно она и подкрепляла мнение С. Б. Кана. The Complete Works of St. Thomas More, vol. 4. New Haven, 1965, p. 132 (далее — Utopia).

[18] См.: Утопия, с. 252, прим. 126.

[19] Утопия, с. 110; Utopia, p. 122.

[20] Утопия, с. 109—110, 121; Utopia, p. 122, 134.

[21] См.: *Алексеев М. П.* Славянские источники «Утопии» Томаса Мора.— В кн.: *Алексеев М. П.* Из истории английской литературы. М.— Л., 1960, с. 40—134.

[22] Ср. Утопия, с. 104, 121; Utopia, p. 114, 134.

[23] *Кампанелла.* Город Солнца. Пер. с лат. и комментарии Ф. А. Петровского. М., 1954, с. 182 (далее — Город Солнца. Во всех случаях, когда не сделано специальной оговорки, ссылки на итальянский (La Città del Sole) и латинский (Civitas Solis) тексты «Города Солнца» даются по изданию: *Campanella T.* La Città del Sole. Torino, 1941).

[24] См.: *Штекли А. Э.* Источниковедческие аспекты изучения Города Солнца.— СВ, вып. 41. М., 1977.

[25] См.: *Garin E.* Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano. Bari, 1965.

[26] См.: *Firpo L.* Pico come modello dello scienziato nel Campanella.— In: L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo, vol. II. Firenze, 1965, p. 363—371.

[27] Город Солнца, с. 51; Civitas Solis, p. 126—127.

[28] Ср. La Città del Sole, p. 66; Civitas Solis, p. 126.

[29] Город Солнца, с. 54; Civitas Solis, p. 128.

[30] La Città del Sole, p. 67.

[31] Город Солнца, с. 51; Civitas Solis, p. 126.

[32] Город Солнца, с. 52—53; La Città del Sole, p. 66—67.

[33] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 23, с. 745—746, 767—768.

[34] См.: *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. М.— Л., 1961, с. 66—67; *Garin E.* Op. cit., p. 35—36.

[35] La Città del Sole, p. 57; Город Солнца, с. 37, 40.
[36] La Città del Sole, p. 75; Город Солнца, с. 67—68.
[37] Город Солнца, с. 73; Civitas Solis, p. 137.
[38] См.: *Bruno G., Campanella T.* Scritti scelti, a cura di L. Firpo. Torino, 1949, p. 430—431.
[39] La Città del Sole, p. 78, 179.
[40] См.: *Кучеренко Г. С., Осиновский И. Н., Штекли А. Э.* Указ. соч., с. 57—58, 80—83.
[41] Утопия, с. 91, 92—93; Utopia, p. 104.
[42] Утопия, с. 93; Utopia, p. 104.
[43] Утопия, с. 92; Utopia, p. 104.
[44] Утопия, с. 75; Utopia, p. 86.
[45] *Эразм Роттердамский.* Похвала глупости. М., 1960, с. 31.
[46] Утопия, с. 75, 85—86; Utopia, p. 86, 96, 98.
[47] Город Солнца, с. 45; La Città del Sole, p. 62.
[48] Ср. La Città del Sole, p. 92; Civitas Solis, p. 148.
[49] См.: *Кучеренко Г. С.* Сен-симонизм в общественной мысли XIX в. М., 1975, с. 112, 122—123, 152.
[50] См.: *Чиколини Л. С.* Идея общности имущества и споры о Золотом веке в итальянской литературе XVI — начала XVII столетия.— В кн.: История социалистических учений. М., 1975.
[51] *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1961, с. 144, 149, 151.
[52] Утопия, с. 129—130; Utopia, p. 146.
[53] Утопия, с. 113; Utopia, p. 126.
[54] Город Солнца, с. 69; La Città del Sole, p. 76.
[55] Утопия, с. 133—135, 135—138; Utopia, p. 150, 152, 154, 156.
[56] См.: *Seibt F.* Utopica. Düsseldorf, 1972, S. 29—30, 37—38.
[57] Утопия, с. 119; Utopia, p. 132, 134.
[58] Город Солнца, с. 58—59, 65, 69, 106; La Città del Sole, p. 69—70, 74, 76, 97.
[59] Утопия, с. 119; Utopia, p. 132, 134.
[60] Утопия, с. 120; Utopia, p. 134.
[61] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 23, с. 282.
[62] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 4, с. 455—457.
[63] См.: *Firpo L.* Kaspar Stüblin utopista.— In: Omaggio a Nenni. Roma, 1973, p. 61—112.
[64] См., например: *Seibt F.* Op. cit., S. 125.
[65] *Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung, Bd 2. Berlin, 1955, S. 87.
[66] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 23, с. 372—381, 750, 767, 769.
[67] Утопия, с. 117—118; Utopia, p. 132.
[68] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 42, с. 90.
[69] Город Солнца, с. 70; La Città del Sole, p. 76.
[70] La Città del Sole, p. 84, 76.
[71] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 18. О распространении в Англии идеи общности имущества и полемике против нее см.: *Сапрыкин Ю. М.* Социально-политические взгляды английского крестьянства в XIV—XVII вв. М., 1972, с. 231—236.
[72] См.: *Рутенбург В. И.* Титаны Возрождения. Л., 1976, с. 65.
[73] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 19, с. 191.

Б. Г. КУЗНЕЦОВ

ОТ ДАНТЕ К ГАЛИЛЕЮ. ПРОБЛЕМА ПРОТОРЕНЕССАНСА И ПОСТРЕНЕССАНСА КАК ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА[1]

Мне кажется, культура Возрождения — это тот объект историко-культурного анализа, где происходит и, насколько можно предвидеть будущее, будет происходить наиболее интенсивный переход от собственно исторических проблем к историологическим. С этой стороны (и, конечно, не только с этой) меня очень заинтересовала концепция А. Ф. Лосева, в чьих тезисах к докладу на нашей конференции говорится о типе культуры как о той или иной *логической* разновидности. Такая тенденция, по-видимому, приведет к сближению историко-культурных понятий с гносеологическими, к подчеркиванию роли познания в эволюции культуры. Эволюция познания — это компонента эволюции культуры, которая придает последней необратимость и делает эволюцию культуры основой и опорой идеи необратимости времени, не в меньшей степени, чем рост энтропии, расширение Вселенной и другие физические основания асимметрии времени, различия между *раньше* и *позже*. Но асимметрия времени — это одна из самых фундаментальных проблем, может быть, даже самая фундаментальная проблема истории. В конце концов любая периодизация — это ответ на вопрос о различии между *раньше* и *позже* и на вопрос о том тождественном себе субстрате, который является *инвариантом* времени, то есть преобразования от *раньше* к *позже*.

Если мы приписываем историческую реальность логическим разновидностям культуры, если мы сливаем в понятии историологии культуры логические и собственно исторические категории, то речь при этом идет о той содержательной логике, которая обобщает единый процесс космической эволюции, преобразуя свои нормы и стиль по мере познания механизма, форм и необратимого направления космического процесса.

С такой точки зрения понятия преобразования и инварианта в той форме, какую они получили в связи с обсуждением теории относительности, как и понятие необратимости време-

ни, уточненное в своем отношении к пространству в связи с той же теорией, должны быть применены к историологии Возрождения и в особенности к историологической периодизации Возрождения. Поиски исторического инварианта — сквозных проблем, представлений, норм и идеалов в истории культуры Возрождения приводят к понятию *междужанровых инвариантов* — того, что сохраняется при переходах от одной области культуры к другой, делает культуру единой системой и в последнем счете выражает связь научных, моральных и эстетических идеалов. Как уже сказано, в этом синтезе истины, добра и красоты именно научные идеалы гарантируют *необратимость* культурного прогресса. Понятие гносеологической ценности основано на характерной для познания необратимости приближения к объективной истине.

Необратимость познания вытекает из необратимости бытия, из последовательного и необратимого усложнения бытия как физического содержания необратимого течения времени. Инварианты науки — это понятия, выражающие необратимую динамику бытия, включение времени в бытие протяженной субстанции. Необратимость культурного прогресса, необратимость *исторического времени* вытекает из необратимости *физического времени* и его познания.

Здесь необходимы некоторые пояснения. В 1872 г. Феликс Клейн придал очень широкий смысл понятию инварианта, введенному в математику лет за двадцать до этого. Он изложил свою концепцию в знаменитой *Эрлангенской программе* — лекции, представленной сенату и философскому факультету Эрлангенского университета, что и дало повод говорить об *эрлангенской концепции* инварианта и преобразования. Клейн определяет различие между пространствами и, соответственно, геометриями теми инвариантами, которые характеризуют происходящие в этих пространствах преобразования. Позже, в 1918 г. Эмми Нетер показала, что различным инвариантам соответствуют специфические законы сохранения: сохранение импульса соответствует инвариантности сдвигов в пространстве, сохранение энергии — инвариантности сдвигов во времени и т. д. Мы скоро вернемся к этим понятиям, а сейчас перейдем к их применению и модификации в области истории культуры. Подобное применение и соответствующая модификация позволяют увидеть тот инвариант, ту сквозную идею, которая проходит через Проторенессанс и Постренессанс и соединяет истоки Ренессанса с вылившейся из него классической наукой XVII в. Речь идет о связи представлений о пространстве, времени и движении, сменявших друг друга в XIV—XX вв., о сквозной космологиче-

ской идее, проходящей через историю человеческой мысли от «Божественной комедии» до теории относительности Эйнштейна.

В начале нашего столетия появились попытки сближения космологии Данте с идеями неэвклидовой геометрии, а несколько позже уже непосредственно с общей теорией относительности. О неэвклидовой геометрии «Божественной комедии» писали Хилстед (1905), Вебер (1905), Симон (1910), а в 1922 г. П. А. Флоренский в работе «Мнимости в геометрии» отождествил с искривленным пространством Эйнштейна пространство, в котором Данте, двигаясь макроскопически в одном направлении, пришел после Ада, Чистилища и Рая в исходный пункт своего путешествия. Подобная оценка космологии Данте исключает классическую науку с ее эвклидовым мировым пространством из преобразования «Данте — Эйнштейн».

Но в действительности указанное преобразование было непрерывным, а инвариантом его оказалась гораздо более общая идея. Дело в том, что у Галилея пространство тоже было в каком-то смысле искривленным. Планеты, предоставленные самим себе (у Галилея не было понятия сил тяготения), движутся вокруг Солнца по круговым орбитам. Инерционное движение в «Диалоге» — это не прямолинейное, а криволинейное движение. Из галилеева принципа круговой космической инерции следует, что вдоль орбиты планеты пространство однородно. В этом все дело. Именно однородность пространства (вдоль круговых орбит — у Галилея, вдоль прямой траектории предоставленного себе тела — у Декарта) была наиболее общей идеей классической науки. У Галилея однородно круговое пространство, в котором движется планета, у Декарта и Ньютона однородно трехмерное эвклидово пространство. Эта однородность пространства, как уже говорилось, выражается в сохранении импульса, в то время как однородность времени — в сохранении энергии. Далее закон сохранения энергии-импульса, фигурирующий в специальной теории относительности, выражает однородность псевдоэвклидова четырехмерного пространства-времени, а общая теория относительности обобщает однородность на четырехмерный неэвклидов континуум. Таким образом, у Галилея мы находим первоначальный вариант того принципа однородности и, соответственно (в силу теоремы Нетер), сохранения, который своими модификациями демонстрирует преобразование, изменение, эволюцию представлений о мире, существование истории науки и вместе с тем образует тождественный себе субстрат изменения, субъект исторической эволюции.

Предпосылкой классической науки и ее последующей неклассической трансформации был не только указанный тождест-

венный себе исторический инвариант науки. Если преобразование теряет смысл без инварианта (изменяются предикаты некоего тождественного себе субъекта), то и инвариант теряет смысл без преобразования — сохранение имеет смысл при некотором изменении. Галилей дал науке на века вперед идею однородности и сохранения. А кто же дал науке ее динамическую душу, ее незатухающий порыв к модификации своих выводов? И не только выводов, но и исходных принципов, методов, стиля... Кто вложил в науку эту неизбывную романтику преобразования, индуцирующую эмоциональный аккомпанемент познания?

Пафос перипатетической мысли — поиски статической гармонии мироздания, будь то дислокация «естественных мест» в космологии Аристотеля или средневековые неподвижные каноны морали, логики, красоты, даже экономики («справедливая», то есть традиционная норма прибыли и т. д.). Эта статическая гармония могла уступить место динамической гармонии классической науки (ставшей еще более явной в неклассических теориях) при интегральном изменении не только критериев истины, но и критериев добра и красоты. Энциклопедией такого интегрального изменения критериев была «Божественная комедия». Данте населял круги Ада, Чистилище и Рай, руководствуясь своими симпатиями и антипатиями, своими идеалами, своими представлениями и прежде всего своей любовью. Для него, для его друзей, для Кавальканти, любовь была высшим выражением автономии, неповторимости и свободы человеческой личности. Свободы от традиций, свободы от авторитета, свободы от универсалий. Любовь, направленная не к реалистическому, в средневековом смысле, поглощению индивидуального универсалией, а к неповторимому образу живой Беатриче, не к символу, а к живой Биче Партинари — в этом смысле «Божественная комедия» — прямое продолжение «Новой жизни». Но этот переход от философии любви к философии Космоса — это не только онтогенез, но и филогенез, не только эволюция творчества Данте, но и эволюция всей философской, религиозной, моральной, политической, эстетической мысли, и совпадение онтогенеза и филогенеза этой мысли делает Данте величайшим поэтом и величайшим мыслителем Проторенессанса и Ренессанса — его фигура объединяет их, включает Проторенессанс в Ренессанс, соединяет XIV в. с XV—XVI вв. и, более того, с XVII в., с Галилеем, с классической наукой и с ее неклассическим эпилогом.

Для Данте Беатриче — это воплощение самой общей универсалии, всего бытия, всего мироздания в самом конкретном,

локальном и красочном. Что могло быть конкретней для поэта, чем образ юной флорентийки, которую он встретил когда-то на Лунгарно возле Понте Веккио? Фикция реальности идеи вне вещей, самая официальная версия средневековой мысли не может устоять перед синтезом мысли и конкретного, художественного, эмоционального постижения мира. В первой песне «Рая» Данте выслушивает концепцию мира из уст Беатриче и не в силах оторвать свои глаза от этих уст и от изумрудных глаз собеседницы. Эта сцена — интродукция глубоких идейных и психологических сдвигов, которые стали компонентами Ренессанса, интродукция возврата к оппозиционной струе средневековой мысли, к номинализму с его апологией конкретного, интродукция натурфилософии, стремящейся воплотиться в образ, интродукция художественного восприятия мира, стремящегося стать интеллектуальным восприятием.

В XVII в. научная мысль покидает многоцветный, конкретный мир, который был открыт в XV—XVI вв., и уходит во все более одноцветный мир, который становится сухим чертежом в ньютоновых «Началах». Но механико-математическая мысль XVII в., да и следующего за ним столетия, это новая форма и прямой результат того, что человечество получило в XV—XVI вв. Уравнения Лагранжа кажутся очень далекими от пронизанной личными мотивами и эмоциями многокрасочной культуры Ренессанса, но у Галилея количественно-математическая тенденция переплетается с тем, что идет от Данте и Джотто. Здесь тоже онтогенез совпадает по направлению с филогенезом науки и делает этот филогенез сжатым во времени и потому непосредственно зримым. «Диалог» еще напоминает натурфилософов Ренессанса, а в «Беседах» уже предчувствуются Ньютон и Лагранж. Но можно найти даже не предчувствие, а некоторую зачаточную форму механико-математического мышления Ньютона и Лагранжа и в «Диалоге». При этом становится условной отнесенная к Ньютону и Лагранжу характеристика: «сухой чертеж». Через этот чертеж уже начинают просвечивать краски Ренессанса.

Вернемся к основной идее «Диалога», к принципу космической инерции. В «Диалоге» Галилей перешел от неизменного *положения* тела в его естественном месте — краеугольного камня перипатетической гармонии мира — к неизменной *скорости* предоставленного себе тела — краеугольного камня кинетической картины мира. В «Беседах» Галилей перешел к неизменному *ускорению* — основе динамической гармонии мироздания. Тем самым возникли прообразы первой и второй производной по времени от положения материальной точки, прообразы диф-

ференциального представления о движении от точки к точке и от мгновения к мгновению, представления о конечном как о сумме бесконечно большого числа бесконечно малых отрезков, о переменных величинах, о бесконечных многообразиях, воплощенных в локальные, бесконечно малые объекты. Начиная с Галилея бесконечность становится уже не универсалией, а чем-то непосредственно наблюдаемым и воспроизводимым в эксперименте. В мысленных экспериментах «Диалога» и «Бесед» фигурируют переменные величины в их бесконечно малом точечном мгновенном бытии. В XV в. кисть Леонардо сделала движение объектом искусства, а его «Трактат о живописи» обосновывал подобную программу искусства, сближая ее с динамической программой науки [2]. Но бесконечность, воплощенная в локальном, конкретном, сенсуально-постижимом, ставшая объектом логического и вместе с тем художественного восприятия, вошла в мышление и эмоции человека с «Божественной комедией». Это и есть инвариант преобразования от Данте к Галилею. Здесь есть еще один «инвариант», несколько перипатетический, напоминающий «естественные места» космологии Аристотеля. Флоренция в истории культуры стала «естественным местом» шедевров Ренессанса не только потому, что они находятся на стенах Уффици и на площадях города. Нашего современника, бродящего по площадям и улицам Флоренции, сопровождают тени изгнанника, вспоминавшего о ней в Равенне, и узника, заточенного в Арчетри. Трагическая участь не разорвала связей Данте и Галилея с Флоренцией, поэтому она и оставалась трагической. Что же было специфического во флорентийской жизни, что сделало город родиной беспрецедентного числа гениальных мыслителей и художников и в чем общие черты, отображающие специфику их родины? Речь идет, таким образом, о междужанровых инвариантах, о том, что сохранялось при переходе из одной области культуры в другую. Я хотел бы не поднимать в этом докладе вопроса об особенностях развития Флоренции во времена позднего средневековья и Ренессанса, о ее экономике, социальных отношениях, политических событиях и культуре. Это бы завело далеко. Исходный пункт анализа — высокий динамизм экономического и социального развития. Не только темп изменений, но то, что можно назвать рангом динамизма или глубиной качественных преобразований: общность и инерция (может быть, лучше сказать: «инертная масса») канонов, нарушаемых экономическими, общественными, политическими и культурными переменами. Во флорентинской живописи менялись не только сюжеты, цветовая гамма, композиция, но и принципы перспективы; в производстве — не толь-

ко мощности и число станков и водяных колес, но и принципы их конструирования; в науке — не только число объясненных фактов, но и исходные принципы научного объяснения, само понятие объяснения. Чем выше ранг динамизма, чем более общие и фундаментальные устои действия и познания подвергаются пересмотру, тем энергичнее этот пересмотр воздействует на другие жанры культуры, тем сильнее резонанс и тем дальше он распространяется на более удаленные жанры. В частности, эмоциональный и эстетический резонанс науки пропорционален рангу динамизма науки, а развитие науки в стране пропорционально, по темпам и общности, радикальности тех экономических, социальных и политических сдвигов, которые характеризуют данную страну в данный период: Флоренция с XIV в. по XVII в. была государством очень глубоких сдвигов, и это предопределило более мощное, чем в других городах Италии, воздействие искусства на науку. Такое воздействие направляло друг к другу абстрактно-логическое постижение мира и его сенсуальное постижение. Но такое сближение и даже слияние Логоса и Сенсуса — основа познания, та или иная новая форма слияния означает генезис некоторого нового этапа в истории познания.

Все только что сказанное можно представить несколько конкретней, если вспомнить о неклассической ретроспекции, об Эйнштейне, об идеях, которые позволяют по-новому увидеть соотношение флорентинского по своим истокам мировоззрения Данте и флорентинских корней концепции Галилея. Когда тень Эйнштейна вызвана для оценки мысли Ренессанса, основанием для такого вызова служит конгениальность объекта и исходного пункта ретроспекции.

Эйнштейн не был флорентийцем, он родился в Ульме, который не был питательной средой фундаментальных идей, хотя именно здесь у Декарта блеснула основная мысль его философии. Но Эйнштейна связывают с флорентинским духом некоторые очень существенные воззрения на характер научного творчества. В 1949 г. в своих автобиографических заметках Эйнштейн говорил о двух критериях выбора научной теории: *внешнем оправдании* и *внутреннем совершенстве*. Первый из них — внешнее оправдание — состоит в соответствии данной теории эмпирическим наблюдениям. Второй — внутреннее совершенство — заключается в естественной, без дополнительных, введенных ad hoc допущений, логической связи данной теории с наиболее общими принципами [3].

Теория относительности возникла из синтеза этих критериев. Классическая механика утратила внешнее оправдание, она

вступила в противоречие с результатами эксперимента. Теория Лоренца соответствовала этим результатам, но была лишена внутреннего совершенства: продольное сокращение длины движущегося стержня выведено в ней из специально для этого предложенных электродинамических гипотез. Эйнштейн вывел такое сокращение из наиболее общих физических констатаций, из представления о соотношении времени и пространства, о четырехмерности мира. Но применим критерий внутреннего оправдания к самим эйнштейновским критериям. Тогда мы перейдем к истории науки и увидим, что современные критерии — естественный историко-логический вывод из наиболее общей сквозной характеристики познания, наиболее отчетливо видной в специфических особенностях научной мысли флорентинского Ренессанса.

Флоренция — это не только город, где Академия дель Чименто подняла знамя экспериментального познания мира. Это город, где на природу смотрели так пристально, как нигде, город страстного артистического сенсуализма, город, где зрение стало религией, а религия в значительной мере — зрением. На мир смотрели глазами художника, с душевным подъемом, с поклонением красоте, с тем, что два столетия спустя Спиноза назовет amor intellectualis. Это уже не было средневековым номинализмом и еще не было позднейшим рассудочным сенсуализмом. Здесь не было ни грана противопоставления чувственных впечатлений логическому постижению. Такой взгляд на мир, такое соединение преображенного номинализма с преображенным реализмом, с «сенсуалистическим реализмом», свойственно не только художникам Флоренции. Каждый, кто ходил по улицам этого города и смотрел в глаза живых прообразов картин Боттичелли и Липпи (а кто мог бы удержаться от этого?), оценил чарующую внимательную задумчивость, чарующее соединение пристального взгляда и тихой мысли, которые делают эти прообразы такими похожими на полотна в Уффици (даже если прообразы носят джинсы!).

Но внимательная задумчивость — это не только живое отображение углубленного, мыслящего сенсуализма. Она напоминает стихи Блока о Равенне, о городе, где море ушло от описанной Данте Пинеты и время унесло былую славу города («Лишь в пристальном и тихом взоре / Равенских девушек порой, / / Печаль о невозвратном море / Проходит робкой чередой»). Это любовное и подчас грустное обращение к прошлому, разве оно не было психологической компонентой гуманизма, разве воспоминания об античном мире, интерес к нему, восприятие и очищение античного наследства не были такой компонентой?

И разве в науке гуманизм не был предварительной подготовкой «внутреннего совершенства», стремления соединить новые идеи естественными логическими связями (а значит, и историческими: мысль Ренессанса познавала логические универсалии in rebus в вещах)?

Флорентинский гуманизм, как и гуманизм XIV—XVI вв. вообще был очень сложным явлением, и сам этот термин «гуманизм» объединяет различные течения и различные тенденции Ренессанса, впрочем связанные между собой. Первоначальное собирание античных рукописей отражало перенос центра тяжести умственных интересов на studia humanitatis — внутренний мир и творчество самого человека. Это более общее определение гуманизма в XVI в. в некоторой мере влилось в натурфилософию: Космос перестал быть божьим градом — civitas dei, к природе подходили с точки зрения земного царства civitas terrena, в ней искали каузальные схемы, понятные человеку, их брали в земной, прикладной механике. Натурфилософия XVI в. гуманизировала самою природу.

Чтобы сопоставить этот процесс с современной наукой и увидеть то, что можно назвать гуманизмом науки XVI и в XX вв., придется сказать еще несколько слов об эйнштейновских критериях истины — внешнем оправдании и внутреннем совершенстве. Они обладают некоторым моральным эквивалентом. Идеал научного объяснения соответствует моральному идеалу. Топография Дантова Ада и структура Чистилища и Рая вытекают из признания верности и смелости высшими добродетелями: в центре Ада, в зубах Сатаны находятся предатели, а распределение мест в Чистилище и в Раю прямо соответствует моральным идеалам флорентинского изгнанника. Перечитывая «Диалог», ощущаешь близость идеалов познания Галилея и моральных идеалов Данте. Обаяние Сагредо и Сальвиати создается их смелым отказом от логических схем и верностью эмпирическим впечатлениям (апологией исторического антецедента внешнего оправдания) и в то же время верностью логическим дедукциям, заставляющим смело отказываться от эмпирической картины покоящейся Земли. Такая связь верности и смелости в отношении Логоса и Сенсуса всегда лежит в основе научной революции. Научная революция всегда обладает моральным эквивалентом. Для «Диалога» он прозвучал на три столетия раньше, в «Божественной комедии», а через три столетия — в XX в. понятие «эквивалент» приобрело новую форму. Неклассическая наука в очень явной форме демонстрирует идеал научного познания — синтез внешнего оправдания и внутреннего совершенства, ведущий к фундаментальным изменениям в

науке. Но связь такого синтеза с моральными идеалами стала сейчас менее отчетливой. Поэтому выяснение указанной связи, определение моральной ценности науки сейчас происходит в рамках исторической ретроспекции.

В тех же рамках определяется эстетическая ценность науки, связь истины с красотой. Во Флоренции, в Обществе Леонардо да Винчи хранится книга с подписями тех, кто читал здесь доклады или посещал Общество Леонардо да Винчи со времени его основания. В 1907 г. Горький написал здесь свое имя и фразу: «Свобода любит красоту, а красота свободу». Пожалуй, эти слова могут быть введением к некоторым соображениям о красоте и свободе, о соединяющей их любви, а может быть, и о некотором их тождестве.

Возьмем свободу в смысле Спинозы — действие, определенное не внешними импульсами, а внутренней сущностью субъекта, выявление его сущности. Субъект лишен свободы и индивидуального бытия, если его отношение к внешнему миру ограничено пассивным созерцанием или пассивным восприятием традиционных универсалий. Cogito становится доказательством бытия (cogito ergo sum), если содержание сознания включает автономные, активные оценки познаваемого, эмоции, волю, то, что соединяет cogito с ago и приводит к ago ergo sum и к ago ergo sunt. Поэтому истина как объект познания дополняется добром и красотой, и тогда субъект обретает свободу, индивидуальное бытие. Ни постижение универсалий, ни созерцание конкретных rebus не выводит человека на свободу из растворения в абстрактном, из приравнивания конкретного человека абстрактной универсалии носителя первородного греха в духе Августина Блаженного. В этом смысле Ренессанс был выявлением индивидуального бытия человека через слияние поисков истины с моральным и эстетическим восприятием мира. Такое слияние можно назвать дантовским, хотя оно характерно и для XV—XVI вв. и для XVII в. Его можно назвать флорентинским, хотя оно было свойственно мыслителям Ренессанса во всех его центрах. Название фиксирует в данном случае не границы, а моменты, места и формы наиболее интенсивного и явного синтеза истины, добра и красоты, а в самом постижении истины — наиболее интенсивного сочетания внешнего оправдания и внутреннего совершенства в новых представлениях о мире.

Эстетика Ренессанса — это рационалистическая эстетика. В свою очередь рационализм Ренессанса — это эстетический рационализм. Эволюция живописи Ренессанса — это все больший переход композиции под власть внутренней сущности натуры, внутренней логики красок, светотени, перспективы, все

большее освобождение от внешних априорных традиций и определявших композицию аллегорий. Не освобождение от композиции, а освобождение композиции в смысле Спинозы, аналогичное освобождению универсалий в натурфилософии Ренессанса от априорных критериев догмата и авторитета через их слияние с ранним антецедентом эйнштейновского внешнего оправдания.

Интеллектуальная насыщенность поэзии и живописи Ренессанса — это другая сторона эмоциональной насыщенности натурфилософии Данте, Леонардо, Телезио, Бруно, эмоциональной насыщенности сохранившейся implicite в «Диалоге» Галилея и почти неощутимой в «Беседах». Она здесь не исчезла, она воплотилась в нечто законченное или казавшееся законченным, объективным, истинным независимо от эмоций, воли, активности мыслителя. Стиль как выражение личности, эпохи, страны, как отпечаток субъекта познания стал методом, навеянным объектом познания. В. Муратов говорит, что флорентинский интеллектуализм XV в. принципиально отличается от позднейшего рационализма самым ценным, что в нем было,— высокой, неповторяющейся позже напряженностью[4]. Эта напряженность, вовлекающая в научное творчество эмоциональные, стилевые, субъективные составляющие сознания, становится явной в моменты наиболее глубоких трансформаций картины мира. Такие трансформации не только раскрывают более точным образом структуру мира, они демонстрируют мощь человеческого разума в моменты его особенной напряженности и пронизаны гуманизмом в этом, наиболее близком к науке, смысле. И, если гуманизм и слияние истины с добром и красотой, науки с моральными идеалами и художественным постижением мира становятся неявными в относительно спокойные эпохи, они снова обретают ощутимый характер и заставляют вспомнить Ренессанс в моменты научных революций, всегда оставаясь явными либо неявными инвариантами научного прогресса.

Динамизм разума становится особенно явным, когда разум особенно глубоко раскрывает динамизм бытия. Научные революции — это прежде всего констатации новых более глубоких аспектов такого динамизма. Теория относительности раскрыла динамизм бытия, движение, как компоненту бытия, в очень глубокой форме, отсюда и глубина исторической ретроспекции, пересмотра всей истории мысли. Теория относительности подняла, углубила, обобщила и конкретизировала старую, высказанную уже в древности апорию бытия: прошлого уже нет, будущего еще нет, настоящее — нулевая грань между ну-

левым прошлым и нулевым будущим, это ничто между ничто и ничто. История мысли — последовательный выход из этой апории. Теория относительности была ее великим преодолением, она раскрыла четырехмерный характер бытия и относительный, приближенный, в общем случае фиктивный, характер мгновенной, остановившейся, чисто пространственной, только трехмерной структуры. «Настоящее» — это лишь трехмерное сечение четырехмерного мира. Бытие включает время, движение, изменение, реальный мир существует во времени, он каузален, и его бытие необратимо. Разум — отображение бытия, одномерное сечение четырехмерного мира, движется с ним, он выражает необратимость мирового процесса, он сам каузален: ratio sive causa, говорил Спиноза. Ретроспекции разума — это не повторения, а необратимое движение по спирали; история философии, история науки, история разума также необратимы, как история космоса и история человечества. Их инварианты — это динамические инварианты, не результаты науки — они меняются,— а ее усилия, взлеты творчества, которые остаются бессмертными и сохраняют преобразующую функцию в веках.

Итак, для Возрождения в весьма широких хронологических рамках, для XIV—XVII вв., характерны интенсивные и явные междужанровые преобразования, интенсивное и явное взаимодействие критериев истины, добра и красоты. Но компоненты этой триады играли различную роль в XIV в., в XV—XVI вв. и в XVII в. Для Данте исходные критерии — в основном моральные. От них в последнем счете зависит топография Ада, Чистилища и Рая и общая схема мироздания. Для мыслителей XV—XVI вв. поиски объективных представлений о мире неотделимы от эстетических норм. В XVII в. представления о мире приобретают собственные, чисто гносеологические критерии. Таковы логико-математическая строгость и общность и экспериментальное подтверждение — прообразы эйнштейновских критериев *внутреннего совершенства* и *внешнего оправдания*. Таким образом, Возрождение в узких хронологических рамках, то есть XV—XVI вв.,— это время преимущественной роли эстетических критериев; предшествующий период, Проторенессанс — время, когда перед познанием особенно явно и непосредственно стоят моральные критерии, а Постренессанс — это наука, которая обрела независимые критерии. Разумеется, такая крайне упрощенная схема — первое, очень предварительное приближение — не должна закрывать более общей констатации: во все периоды связь между компонентами культуры была взаимной, речь всегда могла идти лишь о взаимодействии.

«Эрлангенский» (то есть исходящий из понятия инварианта) подход к историко-научным и более общим, историко-культурным проблемам Возрождения заставляет в рамках приведенной абстрактной схемы разграничивать понятия результатов, стиля и метода познания. Они приобрели объективные эквиваленты начиная с XIV в. Средневековая мысль в своем официальном русле отнюдь не считала представления людей о мире результатом познания; истина предшествовала познанию в Откровении. В XIV в., в «Божественной комедии», истина, постигнутая субъектом, раскрывавшаяся перед поэтом, посетившим Ад, Чистилище и Рай, отнюдь не канонична, она является перед ним в результате *его* усилий, *его* эмоционального и интеллектуального порыва, он слышит истину из уст Беатриче... В мышлении и творчестве XV—XVI вв. мы видим некоторое присущее субъекту познания — индивидууму, школе, эпохе, среде — направление интересов и идеалов, инвариантное направление, выражающее свойства самого субъекта, то, что называют *стилем*. В науке Барокко, в XVII в. стиль переходит *в метод*, он выражает особенности объекта познания, для Галилея математический метод познания отображает объективную количественно-математическую структуру бытия. Конечно, это разграничение не означает ничего иного, кроме *переноса акцента* на результаты, стиль, метод познания. Подобный перенос и дает повод для некоторого нового обоснования в общем традиционного разграничения Проторенессанса, Ренессанса и Постренессанса.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В это сообщение частично вошел доклад «Данте, Галилей, Эйнштейн», прочитанный 23 апреля 1975 г. во Флоренции на заседании Общества Леонардо да Винчи (2088-е собрание общества) и Института истории науки, опубликованный в «Società Leonardo da Vinci» и в журнале «Философские науки» (1976, № 1).

[2] См.: *Kuznetsov B.* The Rationalism of Leonardo da Vinci and the Daun of Classical Science.— Diogenes, 1970, № 69, p. 1—11.

[3] См.: *Эйнштейн А.* Собр. научных трудов, т. IV. М., 1967, с. 266—267.

[4] См.: *Муратов В.* Образы Италии, т. I. М., 1917, с. 157.

Р. И. ХЛОДОВСКИЙ

О РЕНЕССАНСЕ, МАНЬЕРИЗМЕ И КОНЦЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Смена стилей происходит в литературе постоянно. Художественный стиль всегда содержателен. Иногда он идеологичен. По словам Гете, стиль «покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых образах» [1]. Стиль — это не только человек, это так же историческая неповторимость эпохи, с которой человек связан. Проследив смену художественных стилей на протяжении XVI и XVII вв., можно установить, когда кончается эпоха Возрождения в литературах Европы. Вопрос этот в последние десятилетия не раз оказывался предметом напряженных дискуссий. И это естественно. Полемика вокруг ренессанса и маньеризма часто перерастает в споры о судьбах всей современной культуры. Арнольд Хаузер был, видимо, не так далек от истины, когда утверждал, что XVI век ближе к нашему времени, чем все последовавшие за ним столетия [2].

В только что процитированной статье «Простое подражание природе, манера, стиль» Гете установил внутренние, органические связи стиля с величайшими стремлениями человечества», со свободой, а также с усилиями разного рода искусств «создать для себя единый язык» [3]. На этот последний момент нам хотелось бы обратить особое внимание. Речь пойдет не столько об индивидуальных литературных стилях, сколько о тех больших художественных системах, которые Б. Р. Виппер называл стилями «историческими» [4], включающими в свой состав «не только стиль языка литературы, но и весь стиль отражения мира» [5].

Исторический стиль не тождествен так называемому стилю эпохи, однако он предполагает структурные соответствия между различными формами художественной деятельности [6]. Китайской стены между стилем историческим и стилем индивидуальным, разумеется, не существует. Индивидуальные стили — тоже явление историческое. Они возникли в литературах Европы на

переходе от средневековья к культуре нового времени и в какой-то мере характеризуют один из аспектов *переходности* эпохи Возрождения в большинстве стран, которые через эту эпоху прошли. Возникновение и формирование индивидуальных стилей было одним из непосредственных проявлений того огромного идеологического переворота, о котором Ф. Энгельс писал: «Это была величайшая из революций, какие до тех пор пережила земля» [7].

Все внешние, трансцендентные по отношению к человеку авторитеты гуманизм отверг. Он противопоставил им самоопределение самодовлеющей личности. Идеологической основой нового художественного миропонимания стала концепция абсолютной свободы богоравного человека, которому, по словам Джованни Пико делла Мирандолы, «дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, чем хочет» [8]. Для стиля литературы, а затем изобразительного искусства эпохи Возрождения такое понимание человека имело беспримерные последствия. «Новое содержание,— пишет Д. С. Лихачев,— взорвало старую форму и вызвало к жизни новый стиль — ренессанс» [9]. Рождение нового стиля тоже было революцией. Первыми писателями ренессанса стали Франческо Петрарка и автор «Декамерона».

Ренессанс сразу же формируется как *классический стиль* эпохи Возрождения: в «Rerum vulgarium fragmenta» и в «Декамероне» создаются те стилевые формы, на которые в дальнейшем будут ориентироваться, хотя и не всегда непосредственно, почти все ренессансные поэты и прозаики Европы. Вместе с тем индивидуальный стиль Петрарки и Боккаччо становится в средневековой, феодально-раздробленной Италии первым европейским *национальным* стилем, то есть одной из тех основных эстетических форм, в которых народ познает себя, свою ценность и свое историческое значение. *Ренессанс — это классический национальный стиль литературы Италии* [10]. Всемирно-историческое и непреходящее значение итальянского Возрождения состояло именно в том, что в Италии XIV—XV вв. революционный переворот в идеологии совпал с аналогичным по силе и значению революционным переворотом в литературе и в изобразительном искусстве. Петрарка был и первым гуманистом Европы, и он тот великий писатель, поэтический язык и стиль которого делаются мерой и образцом для всей последующей итальянской литературы вплоть до XX в.[11] Вот почему эпоху Возрождения в Италии — в отличие от Англии, Франции, Испании, Германии — вряд ли правильно рассматривать только как переходную: она создала самодовлеющие, в известном смысле абсолютные, общечеловеческие, идеологические и эстетические ценности.

Классичность итальянского Ренессанса была специально отмечена Ф. Энгельсом. Характеризуя культуру Чинквеченто, он писал: «В Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и *которого никогда уже больше не удавалось достигнуть*» [12]. (Курсив мой.— *Р. Х.*) Между стилем Леонардо и Микеланджело, с одной стороны, и Ариосто и Макьявелли — с другой, существует не только типологическое, но и генетическое родство. Динамическая гармония «Афинской школы» оказалась бы невозможна без идеологических и эстетических открытий Петрарки, который был ничуть не в меньшей степени классическим художником, нежели Рафаэль. Ренессанс расширялся, но — и это один из аспектов революционности его рождения — не эволюционировал от низшего к высшему. Стилевое развитие большинства литератур никогда не завершается классикой: оно, как правило, открывается ею. В противоположность всякого рода классицизмам, искусство подлинно классического стиля с самого начала ориентировано не на академическое повторение абсолютно совершенных художественных образцов, созданных «древними», а на углубление новых духовных ценностей. «Единство стиля,— говорит М. Б. Храпченко,— имеет не только генетический, но и функциональный характер» [13]. Одна из главных социальных функций классического стиля состоит в том, что он создает возможность для формирования и закрепления нового идейного содержания в мироощущении нации. Классический стиль облегчает становление национального самосознания, снимая в сфере художественного творчества и его общественного восприятия противоречие между отдельной личностью и народом. Это можно было бы широко показать на примере «Неистового Орландо» или «Государя», который не случайно заканчивается цитатой из канцоны Петрарки. Страстная патетика его эпилога — не гуманистическая риторика, а, как отметил А. Грамши, тот «необходимый элемент... который проливает яркий свет на все произведение», в том числе и на народно-национальное содержание его классического стиля [14].

Никколо Макьявелли писал в ту пору, когда культура итальянского Возрождения достигла наивысшего подъема, а стиль ренессанс получил максимально широкое распространение и перевалил через Альпы. Вместе с тем это была пора, когда Италия вступала в полосу глубокого политического и экономического кризиса, предвещающего упадок и рефеодализацию XVII столетия. Между ренессансной гармонией «Неистового Орландо» и кровавым хаосом окружающей Ариосто действительности существовало такое разительное несоответствие, что многие поколе-

ния историков склонны были объяснять его либо полнейшим аполитизмом поэтов и художников ренессансного стиля, их «бегством от действительности», либо якобы извечным отставанием литературы от жизни. И то и другое объяснение предполагало идеологическую бессодержательность стиля. Поэтому оба они не могут быть признаны удовлетворительными. Пышный расцвет ренессанса, основывающегося на концепции абсолютно свободного человека, нисколько не противоречил историческим требованиям мучительно рождающейся нации. Скорее наоборот. Поэзия тоже жизнь. «Установление иностранного господства на полуострове в XVI в.,— писал Антонио Грамши,— сразу же вызвало ответную реакцию: возникло национально-демократическое направление Макьявелли, выражавшее одновременно и скорбь по поводу потерянной независимости, которая существовала ранее в определенной форме (в форме внутреннего равновесия между итальянскими государствами при руководящей роли Флоренции во времена Лоренцо Великолепного), и вместе с тем — зародившееся стремление к борьбе за восстановление независимости в исторически более высокой форме — в форме абсолютной монархии по типу Испании и Франции» [15]. Ренессансная гармония «Орландо», «Сикстинской мадонны», «Придворного», первой «Пьеты», «Азолинских бесед» и т. д. возникла как попытка эстетического преодоления политически неразрешимых противоречий исторической действительности и принимала свободные формы классического стиля, так как гармония эта была одним из художественных выражений не бюргерского, дворянского или клерикального, а национального и, следовательно, в основе своей народного сознания. Вот почему, несмотря на огромное различие общественно-политических позиций Макьявелли, Ариосто, Кастильоне, Фиренцуолы, Бембо, было бы неправильно резко обособлять их друг от друга и делить ренессанс на прогрессивный и реакционный, демократический и аристократический. Классический ренессанс как стиль, содержание которому давал этико-политический гуманизм, восходящий к идеям Петрарки и Боккаччо, был целостен и гармоничен, и именно эта гармоническая целостность характеризовала его как определенную историческую систему.

Иное дело литература *эпохи Возрождения*. В ней, действительно, сосуществовали различные, а иногда и прямо противостоящие друг другу писатели, направления и художественные методы. Культура эпохи Возрождения родилась и умерла в пределах феодальной формации, а следовательно, на всем протяжении своего развития не просто соседствовала с культурой средневековья, а постоянно взаимодействовала с ней, причем не

только преодолевая ее готический аскетизм, но и обогащая свой, гуманистический оптимизм свойственным «смеховой культуре» средневековья простонародным, фольклорным жизнелюбием. Без этого не было бы ни «Морганте» Луиджи Пульчи, ни «Гаргантюа» Франсуа Рабле, ни даже «Декамерона» Боккаччо. Ренессанс — господствующий стиль Возрождения, но не единственный стиль той революционной, сложной и крайне противоречивой эпохи, «которую,— как говорил Ф. Энгельс,— мы, немцы, называли по приключившемуся с нами тогда национальному несчастию Реформацией, французы — Ренессансом, а итальянцы — Чинквеченто, и *содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований*» (курсив мой.— *Р. Х.*) [16].

Видимо, стоило бы четко разграничивать два совершенно разных по содержанию понятия: «Возрождение» («Ренессанс») и «ренессанс», то есть идеологически содержательный стиль, определенное стилевое направление, национальную классическую форму получившее прежде всего в Италии. Отделение ренессанса от Ренессанса значительно расширило бы содержание литературы Возрождения, включив в нее творчество писателей не только внеренессансных (Саккетти, Фоленго, Буркьелло — в Италии, Ганс Сакс — в Германии), но и явно антиренессансных (Савонарола) и, дав возможность изучать гуманистическую идеологию в диалектической динамике ее развития, позволило бы говорить о смене художественных стилей внутри культуры Возрождения.

Отождествление Возрождения с ренессансом привело многих видных историков литературы и искусства к идее о катастрофической гибели культуры Возрождения в пору ее наивысшего подъема. После 1532 г., когда родина классического ренессанса Флоренция превращается в столицу мелкоабсолютистского, феодального герцогства, согласно концепции этих историков, в культурной жизни не только Италии, но и других стран Европы начинается качественно новая эпоха, которую один из них именует «эпохой Маньеризма» (А. Хаузер) [17], а другие «Контрренессансом» (Х. Хайдн, М. А. Гуковский) [18] или «Антивозрождением» (Э. Баттисти) [19]. В «эпоху Маньеризма» (или «Контрренессанса») таким образом оказываются включенными не только Пьетро Аретино, Торквато Тассо, Бруно, но также и те писатели Франции, Англии, Испании, которых марксистское литературоведение привыкло рассматривать как наиболее представительных писателей эпохи европейского Возрождения, то есть поэты Плеяды, Монтень, Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега и т. д.

Подобное отсечение почти всего Чинквеченто от итальянского Возрождения, а также стадиальное обособление литературы

Возрождения во Франции, Англии, Испании от современных им процессов, происходивших в культуре Италии второй половины XVI в., представляется несоответствующим реальным фактам. Мы не склонны недооценивать проблемы маньеризма или считать маньеризм оценочной, а не исторической категорией. Но мы полагаем, что не правы литературоведы, которые отказываются причислять к маньеризму подлинных поэтов и объявляют этот художественный стиль порождением одной лишь Контрреформации. Преувеличивать культурно-созидательные возможности католической церкви даже в пору ее наиболее активного наступления на гуманистическую культуру Возрождения вряд ли имеет смысл. Маньеризм сформировался в итальянской литературе до начала Контрреформации. Он возник не столько в результате воздействия на культуру Возрождения феодально-католической реакции, сколько как одно из закономерных следствий внутренних противоречий классического гуманизма, обнажившихся перед лицом торжествующих «варваров»-завоевателей, утраты городами-государствами их политической независимости, а также реформации. Гуманистам XVI в. не удалось эстетически преодолеть общественно-политические противоречия современной им действительности, и это вынудило их отказаться от концепции абсолютно свободного, самодовлеющего и всемогущего человека, лежащей в основе ренессанса. Гармоническая целостность классического стиля распадалась, и на смену ренессансу в Италии пришел стиль, содержание которому давало кризисное мироощущение 20—50-х годов XVI в. Индивидуализм вытесняется субъективизмом, идеализация человека — спиритуализацией или подчеркнутым интересом к частной, характерной детали; свободная воля подавляется, а разум вытесняется чувством и даже инстинктом, как последним прибежищем «естественной» свободы. Поэту и художнику маньеристу все в мире начинает представляться ненадежным, зыбким, текучим, в том числе и он сам, он перестает быть тождествен самому себе. Лотто, рисуя портрет, изображает лицо сразу с трех сторон. «В маньеризме,— пишет А. А. Аникст,— мы снова видим расщепление человеческого существа на дух и плоть. Однако маньеристам чужд средневековый аскетизм. Права, завоеванные гуманизмом, Возрождением не отвергаются»[20]. Стихи Микеланджело не похожи на петрарковские сонеты, но Микеланджело — один из крупнейших лириков Возрождения. *Смена ренессанса маньеризмом происходила в Италии в границах искусства и литературы эпохи Возрождения.* В 30-е годы XVI в. в Италии рухнула эстетическая система национального — классического — стиля, а не возрожденческая культура как некая

динамическая историческая целостность. Гуманизм был слишком могучим и слишком жизненным явлением, чтобы угаснуть в один момент, без напряжений, героической борьбы за собственные идеалы. Во второй трети XVI в. идейная борьба в литературе Италии не затухает, а наоборот, ширится и обостряется. Она ведется теперь на всех уровнях. На уровне эстетической теории, где Маджи отвергает ренессансный гедонизм Роберτелло, а Кастельветро темпераментно полемизирует с контрреформационным дидактизмом Скалигера, но также и на уровне одного и того же художественного стиля. Если о борьбе внутри классического ренессанса говорить трудно, то маньеризм без такой борьбы представить себе просто невозможно. Маньеризм — стиль не только вторичный и переходный, но и идейно поливалентный. Он дисгармоничен и принципиально эклектичен. Это одна из его главных особенностей как художественного стиля, и именно она указывает на программную связь маньеризма с Возрождением. Маньеризм эклектичен не просто потому, что образуется из причудливо сочетаемых обломков ренессанса, а прежде всего оттого, что пытается продолжать и совершенствовать «великую манеру» Рафаэля и Микеланджело, Петрарки и Боккаччо в ту пору, когда идеологические основы национального классического стиля оказываются в Италии неприемлемыми ни для противников, ни для поборников классического гуманизма эпохи Возрождения. Не случайно маньеризм все время переплетается с классицизмом и чаще всего возникает на основе классицистской эстетики.

Уже в самом начале XIV в. Пьетро Бембо объявляет абсолютным образцом для подражания язык и стиль не только Вергилия и Цицерона, но также и Петрарки и Боккаччо. Внутренняя свобода, столь характерная для стиля ренессанс, теперь сменяется, с одной стороны, жесткой регламентацией, а с другой — стилевым произволом и анархией, как не всегда достаточно ясно осознанной реакцией на попытки регламентировать классический национальный стиль и тем самым приостановить его дальнейшее развитие. Сам Бембо, конечно, еще ренессансен, но петраркизм и боккаччизм делаются по смыслу своей программы направлениями консервативного классицистского стиля. Примечательно, что и римская церковь и мелкодержавный абсолютизм тосканских Медичи программу эту активно поддерживают.

В начале XVI в., когда католический Рим пытался выступать в растерзанной Италии от лица всей нации, папская курия делала все возможное для того, чтобы связать со своей светской, государственной политикой наивысшие достижения гуманисти-

ческой культуры и классического национального стиля. Однако игра с ренессансом была для церкви чересчур опасной. Во времена реформации, а затем контрреформации церковный и светский абсолютизм начинает в Италии последовательную борьбу против гуманистической культуры Возрождения и ее классического художественного стиля. Однако эта борьба ведется не только в хронологических, но и в идеологических пределах эпохи Возрождения. Используя внутренний кризис возрожденческого миропонимания, церковь и светский абсолютизм пытаются противопоставлять формализованную филологию studia humanitatis этико-политическому содержанию гуманизма XV — начала XVI в., а классицизм петраркистов и боккаччистов — классическому, то есть национально-содержательному ренессансу «Декамерона» и петрарковской «Книги песен». В итальянской культуре зрелого и позднего Возрождения создается парадоксальная ситуация. Как отметил Ф. Энгельс, та форма, которую принимал итальянский гуманизм в XV — начале XVI в., «в своем дальнейшем развитии превратилась в католический иезуитизм» [21]. Вместе с тем в то самое время, когда иезуиты осваивали абстрактную форму studia humanitatis, приспосабливая ее к нуждам своей «культурной политики», истинные продолжатели гуманистической традиции Возрождения отказывались от этой формы именно потому, что она стала абстрактной, то есть перестала соответствовать новому содержанию гуманистического миропонимания. Джордано Бруно говорил об иезуитском, формализованном «гуманизме» в выражениях более чем решительных. Он называл такого рода «гуманизм» простонапросто дерьмом — «sterco dei pedanti». Однако из этого вовсе еще не следует, будто Бруно можно отделить от гуманистической культуры Возрождения и ввести его в пределы следующей культурно-исторической эпохи. Чтобы убедиться в органичности связей Джордано Бруно с Возрождением, достаточно простого сопоставления стиля его диалогов со стилем сочинений Галилея, Декарта или даже Кампанеллы [22].

Сходный процесс происходил в изобразительном искусстве, в поэзии, в драматургии, в новеллистике. Однако в отличие от архитектуры, литературный классицизм XVI в. не дал в Италии своего Палладио. Опыты Джан Джорджоно Триссино имели подчеркнуто экспериментальный характер. Наиболее значительные достижения итальянских петраркистов были следствием маньеризации классицистской поэтики — внесения в обескровленные петрарковские формы и стертые, заштампованные темы тревожного, кризисного мироощущения середины XVI в. В ряде случаев это вело к отказу от естественности и простоты, к форсиро-

ванию усложненности, к вычурности, к аристократической изощренности. Тем не менее было бы очень неправильно видеть в маньеризме одну лишь манерность и формализм. Маньеристом был Пармиджанино, однако маньеристами были также Морони и Моретто, которые открывали новые черты в характере человека позднего Возрождения. Люди на их портретах не столь гармоничны, как на полотнах художников Высокого Возрождения, но именно поэтому они нередко более человечны. Субъективизм, столь характерный для стиля, сменившего ренессанс, позволил поэтам-маньеристам обновить и в чем-то психологически углубить традиционные петрарковские и неоплатонические мотивы. Не удивительно, что итальянский маньеризированный петраркизм смог оказать благотворное влияние на любовную лирику Ж. Дю Белле и Ронсара. Ренессансная поэзия Плеяды возникает и формируется во многом под влиянием итальянского маньеризма [23]. Во Франции маньеризм не следует за ренессансом, а предшествует ему, и это еще один веский аргумент в пользу введения маньеризма в систему культуры европейского Возрождения.

Маньеризм в итальянской поэзии изучен теперь хорошо. Тут мы можем просто сослаться на получившие широкую известность труды Р. Скривано, Ф. Уливи, Э. Бонора, Э. Раймонди, Дж. Петрокки, А. Квондама и др. В последнее время появились интересные работы, посвященные итальянской трагедии XVI в. и убедительно показывающие, как классицистская схема Триссино закономерно трансформируется в драматические структуры маньеристского стиля [24]. Остановимся поэтому только на судьбе новеллы, жанра для ренессанса не самого характерного, но испытавшего в XVI в.— если иметь в виду смену стилей — преобразования не менее примечательные, нежели лирика, эпос и драма.

Почти все новеллисты Чинквеченто не просто подражали Боккаччо, но и пытались повторить композиционную структуру «Декамерона». Однако именно наиболее ренессансным из них — Луиджи да Порто, Аньело Фиренцуоле, Франческо Мария Мольца, в лице которого современники тщетно надеялись обрести «нового народного Петрарку и Боккаччо»,— это удавалось меньше всего. И это неудивительно. Композиционная структура «Декамерона» была органической, содержательной частью его художественного стиля и, следовательно, могла быть повторена в новых исторических условиях лишь как чисто внешний, формалистический прием. Вот почему то, что не вышло у Фиренцуолы и Мольца, вроде бы получилось у Джамбаттисты Джиральди Чинтио, одного из самых убежденных противников гума-

низма Возрождения и самых ревностных поборников поэтики контрреформационного классицизма. Джиральди настаивал на необходимости тщательного копирования языка и синтаксических конструкций Боккаччо. Делал он это не во имя сохранения ренессансной традиции, а для борьбы с ней. Его «Экатоммити» должны были стать своего рода «Антидекамероном». Джиральди попытался противопоставить оптимистическому, но, как ему казалось, непристойному смеху «ста новелл» Боккаччо контрреформационное благонравие своих «ста мифов», написанных во славу католической церкви и постановлений Тридентского собора. Автор «Экатоммити» тщился исправлять нравы. Однако нравственные принципы, на которые он опирался, были ложными. Поэтому ему приходилось не столько поучать своих читателей, сколько устрашать их, навязывать им религиозно-моралистические выводы, плохо вяжущиеся с содержанием его же собственных «мифов». Почти на каждой странице «Экатоммити» потоками льется кровь. Книга грубо риторична. Рационалистичность и языковой пуризм сочетаются в ней с дурного рода романтичностью, проявляющейся в подчеркнутой резкости контрастов добра и зла, в использовании необычайных ситуаций, в культе насилия и т. д. На основе классицистской поэтики Джиральди Чинтио создал новеллистический свод, в котором ярче, чем где-либо, проявился откровенно реакционный вариант итальянского маньеризма. Тем не менее даже Джиральди оказал заметное воздействие на последующую литературу европейского Возрождения, прежде всего на драматургию «елизаветинцев» и даже Шекспира.

Для итальянской новеллистики эпохи Возрождения герострatовская акция Джиральди Чинтио далеко идущих последствий не имела. Нейтрализовать влияние Боккаччо на новеллистику зрелого и позднего Возрождения не удалось. Именно в период наиболее активных попыток писателей Контрреформации канонизировать «очищенный» «Декамерон» Боккаччо начинает функционировать как подлинно национальный писатель, воздействуя на творчество писателей, весьма далеких от него по своим стилевым установкам. В XVI в. продолжать дело Боккаччо значило уже идти отличной от Боккаччо дорогой. Вот почему крупнейший новеллист Чинквеченто Маттео Банделло демонстративно подчеркнуто именовал себя писателем «без стиля», то есть прозаиком, не пользующимся классическим стилем ренессанс.

В отличие от Джиральди Чинтио Маттео Банделло не пытался имитировать лексику и синтаксические конструкции «Декамерона». Он ставил своей целью не подменить собой Боккаччо, а по-новому решить те же художественные проблемы, кото-

Якопо Бассано, которые именно в пору кризиса классического возрожденческого гуманизма и в значительной мере в результате этого кризиса приходят к эстетическому утверждению «самодовлеющей ценности демократической тематики», к открытию «новой области сельского жанра» [27]; отсюда — «народные романы» Джулио Чезаре Кроче «Бертольдо» и «Бертольдино», в которых Э. Раймонди несколько преждевременно видит законченное выражение «крестьянского барокко» [28]; отсюда — воскрешение готических мотивов в маньеризме; и отсюда же, наконец, фольклорные, народные аспекты маньеризма «Приятных ночей» Страпаролы, книги, которая, несмотря на литературную неискушенность ее автора, имела беспримерный успех не только в Италии, но и в других странах Европы именно потому, что ее маньеризм очень хорошо выражал как стилевые метания, так и созидательный потенциал последнего периода Возрождения [29].

Говорить о «народном» маньеризме вряд ли возможно. Эклектичность и идеологическая амбивалентность маньеризма не позволяли ему организовать фольклорные элементы в исторически новую эстетическую систему. Но сам факт обращения маньеристов к народному творчеству в высшей мере симптоматичен. Он — одно из свидетельств тех стилевых сдвигов, которые происходят в литературах Европы на закате Возрождения. «Перед тем как сделать резкий рывок вперед,— отметил В. Кожинов,— искусство заново прикасается к самой широкой и глубокой эстетической стихии — жизнеощущению целого народа» [30].

«Рывок вперед» на рубеже XVI и XVII вв. наблюдается почти во всех европейских литературах начиная с русской, которая не принимала непосредственного участия в Возрождении, но без которой эпоха Возрождения в Европе вряд ли бы оказалась возможной.

Между ренессансом эпохи Возрождения и господствующими стилями XVII столетия, несомненно, существует принципиальное, качественное различие. Однако оно не поддается описанию в категориях Г. Вёльфлина, а главное, не сводится, как когда-то считалось, к замене гармоничного ренессанса дисгармоничным барокко. «В современном понимании,— пишет А. А. Аникст,— барокко представляет не распад ренессансного единства, а возрождение его в новых условиях контрреформационного периода. Барокко присуще стремление к гармонии и симметрии» [31]. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить классически барочный «Пентамерон» Базиле, с одной стороны, со столь же классически ренессансным «Декамероном» Боккаччо, а с другой — с маньеристскими «Приятными но-

чами» Страпаролы. Фольклорные элементы, существующие у Страпаролы как отдельные вкрапления в чужеродный материал, становятся у Базиле неотъемлемой частью содержания стиля барокко и именно поэтому организуются во внутренне законченную стилевую систему [32].

В еще большей мере стремление к гармонии и симметрии заметно во французском классицизме XVII в. Оба эти стиля — и классицизм и барокко — возникают в литературах Западной Европы как преодоление маньеризма и вместе с тем как принципиально новые стилевые синтезы по сравнению с ренессансом, от которого оба они отталкиваются, правда совсем по-разному. Смена стилей, приводящая к формированию европейской литературы XVII столетия, как некоего исторического феномена, качественно отличного от литературы эпохи Возрождения, в чем-то напоминает смену готики ренессансом и вместе с тем существенно от нее разнится. Смена эта, которая в ряде случаев тоже носит революционный, скачкообразный характер, не протекает уже в той атмосфере «всеобщей революции», о которой писал Энгельс [33]. Революционные преобразования в литературах Западной Европы происходят в XVII в. на основе грандиозной идеологической революции, происшедшей в культуре эпохи Возрождения, и чаще всего являются ее непосредственным следствием и развитием. *В XVII столетии в Европе продолжается становление национальных литератур, некоторые из которых вырабатывают в это время собственные классические стили.* Если ренессанс стал национальным классическим стилем литературы Италии, то национальным классическим стилем французской литературы в XVII в. становится классицизм Корнеля, Расина, Мольера, Буало. Возникновение классицизма имело отчетливо выраженный революционный характер. Французские классики литературы это сознавали и именно поэтому сознательно резко обособляли создаваемый ими стиль, с одной стороны, от своих, казалось бы, непосредственных предшественников, от ренессансных поэтов Плеяды, а с другой,— от итальянского маньеризма, причем не только Гварини, но и автора «Освобожденного Иерусалима». Для этого у них имелись веские исторические основания, хотя связи классицизма XVII столетия с литературой французского Возрождения не подлежат сомнению и прояснены во многих солидных работах [34]. Примечательно, что Пушкин, которому приходилось решать проблемы, типологически сходные с теми, которые вставали перед французскими классиками в XVII столетии, их резко отрицательное отношение к Плеяде понял и принял как должное. «У других европейских народов,— писал он,— поэзия существовала прежде появления бессмертных

гениев, одаривших человечество своими великими созданиями. Сии гении шли по дороге уже проложенной. Но у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности. Буало, поэт, одаренный мощным талантом и резким умом, обнародовал свое уложение, и поэзия ему подчинилась» [35].

Пушкин, разумеется, не считал, что народная поэзия достойна презрения. Ему была известна лирика Ронсара и Дю Белле. Если он разделял ту оценку, которую дал ей Буало, то лишь потому, что, как ему представлялось, поэзия французского ренессанса не сумела должным образом справиться с народной стихией, бушевавшей на окраинах Возрождения. «Люди одаренные талантом, будучи поражены ничтожностию и, должно сказать, подлостью французского стихотворства, вздумали, что скудость языка была тому виною, и стали стараться пересоздать его по образцу древнего греческого. Образовалась новая школа, коей мнения, цель и усилия напоминали школу наших славянороссов, между коими также были люди с дарованиями. Но труды Ронсара, Жоделя и Дюбелле остались тщетными. Язык отказался от направления ему чуждого и пошел опять своею дорогой» [36].

Здесь не место спорить, правильно или нет Пушкин оценил Ронсара. В данном случае для нас важна общая концепция создателя классического национального стиля русской литературы. Согласно точке зрения Пушкина, дорога классического национального стиля, стиля не только Мольера, но и придворного поэта Расина, была именно тою дорогой, по которой пошел французский народный язык и которую, следовательно, французский народ признал своей. Для Пушкина революционность возникновения классицизма во Франции была связана с «судьбой народной», а не с абсолютизмом Людовика XIV, хотя Пушкин признавал, что сознательная ориентация Корнеля, Расина, Мольера на вкусы придворного светского общества несколько ограничивала не только внешние формы выражения народности французского национального стиля, но и его классичность, отнимая у классицизма XVII столетия высокую ренессансную простоту и естественность [37].

Создание французского классицизма было самым ярким, но лишь одним из вариантов той большой смены стилей, которая происходила в литературах Европы на переходе от XVI к XVII вв. Охарактеризовав Возрождение, Ф. Энгельс заметил: «Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы» [38].

В Испании на рубеже XVI и XVII вв. тоже сформировался национальный классический стиль. Однако в отличие от Франции, формирование его началось еще в пределах эпохи Возрождения и в силу ряда исторических причин, широко разъясненных в работах Н. И. Балашова [39], протекало не в полемике, а напротив, в тесном взаимодействии с собственно народной культурой. Классическая литература Испании — литература золотого века — органично продолжила литературу эпохи Возрождения. На первый взгляд может даже показаться, что существенной смены стилей в XVII в. в Испании вообще не происходит. Однако это не так. Ближайший анализ сразу же показывает качественное отличие испанского барокко от стилей эпохи Возрождения. Сходство стиля комедий Кальдерона со стилем комедий Лопе де Вега и особенно Тирсо де Молина объясняется изначальной поливалентностью маньеризма, а также тем, что в испанской литературе переходность маньеризма проявилась полнее, чем где бы то ни было.

Испания вступила в эпоху Возрождения в пору общего кризиса гуманизма. Попытки перенесения на испанскую почву принципов возрожденческого классицизма успеха не имели, и «Нумансия» Сервантеса нисколько этому не противоречит. Итальянский же ренессанс не мог уже служить для писателей испанского Возрождения примером и образцом, во-первых, оттого, что он исчерпал к концу XVI в. свои гуманистические возможности, а во-вторых, потому, что испанская нация находилась в XVI в. на подъеме и ее писатели, всячески расшаркиваясь перед итальянскими интерпретаторами «Поэтики» Аристотеля, стремились к созданию новых собственных, национальных, а следовательно, новых неклассицистских форм. В этом смысле стихотворный трактат Лопе де Вега — явление в высшей степени характерное. Обращение испанских прозаиков, поэтов и драматургов к народному творчеству оказалось не только этико-политической, но также и эстетической необходимостью. Народная книга «Жизнь Ласарильо с Тормеса», во многом сходная по стилю с народными книгами, получившими во второй половине XVI в. гражданство в литературах Италии и Германии, становится в Испании отправной точкой для нового и очень перспективного типа романного повествования в значительной мере именно потому, что книга эта воспринималась испанскими писателями XVII в. как что-то «новое», нетрадиционное, или, точнее, не связанное с традициями, господствовавшими в поэзии и прозе итальянского Возрождения. Генетическая связь между «Ласарильо» и плутовским романом XVII в., начиная с «Гусмана де Альфараче», настолько очевидна, что возникает да-

же соблазн свести смену стилей в испанской литературе к замене вялого маньеризма мощным барокко, а затем объявить барокко тем самым классическим национальным стилем, который создается в Испании XVII столетия.

Однако при ближайшем рассмотрении все оказывается гораздо сложнее. Типичным для литературы испанского Возрождения жанром был не рыцарский роман, не пастораль, не лирика, а драма, возникшая из средневекового народного театра, воспринятого сквозь призму маньеристской поэтики, получившей к концу XVI в. почти всеевропейское распространение.

Намечая план статьи о «Марфе Посаднице» Погодина, Пушкин писал: «Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения. Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?» [40] Вопросы важные, и сам Пушкин дал на них ответ: «Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» [41].

Пушкинская характеристика народной драмы помогает понять важнейшие стилевые особенности не только средневековых мистерий и трагикомедий испанского, итальянского, французского барокко, но также «трагедии народной Шекспировой» [42] и народно-ренессансной комедии Лопе. Несомненно, в драматургии Лопе де Вега явственно проступают черты маньеризма. Тем не менее стилевым субстратом ее является ренессанс, который складывается в особый испанский стиль не только под влиянием гуманистических представлений о человеке, еще очень сильных у автора «Собаки на сене», но и под прямым воздействием народного партера, грубые, но естественные вкусы которого формировали структуру драмы Лопе во всяком случае не в меньшей мере, нежели он сам. Ренессанс Лопе де Вега — и в этом его отличие от классического ренессанса Италии — ориентирован в основном не на обособившуюся от массы личность, а на народную массу, на народ и на народность. В этом — его огромные завоевания и в этом же — его частичные утраты. В своем дальнейшем развитии ренессанс Лопе переходит в маньеризм Тирсо де Молина, который, в свою очередь, столь же постепенно переходит в барокко Кальдерона. Между барокко и ренессансом в Испании существует не менее принципиальное различие, чем, скажем, во Франции. Однако в отличие от Франции переход от эпохи Возрождения (Лопе и Тирсо) к XVII столетию (Кальдерон) в испанской литературе не революционен,

а эволюционен. Национальным классическим стилем в Испании XVII столетия становится не просто барокко, а динамический синтез ренессанса, маньеризма и барокко, в котором барокко принадлежит доминирующая роль.

По-иному смена стилей осуществлялась в Англии, литература которой на рубеже XVI и XVII вв. вступила в классическую пору, но не создала своего национального классического стиля, что, впрочем, нисколько не снижает эстетических ценностей, созданных весьма интенсивным английским Возрождением. В это время Англия порождает колоссальную фигуру Шекспира, в индивидуальном стиле которого синтезируются все стили эпохи Возрождения от ренессанса и маньеризма до «трагического гуманизма» (термин А. А. Смирнова) [43]. Шекспир — художник, так сказать, всестилевой и поэтому — внестилевой. Он завершает европейское Возрождение. Но, несмотря на то, что в последних драмах Шекспира несложно обнаружить предвестия и классицизма и барокко, синтетический стиль Шекспира не становится нормой и мерой для тех английских писателей, которые будут в XVIII в. создавать национальную классику английской литературы.

Появление на рубеже XVI—XVII вв. внестилевых писателей и художников (к ним, помимо Шекспира, относится Сервантес, Рембрандт, Веласкес, по-видимому Аввакум и др.) — явление в высшей степени характерное, связанное со сменой стилей, но заслуживающее специального рассмотрения.

В заключение, возвращаясь к Италии, хотелось бы отметить, что, хотя казнь Джордано Бруно позволяет, казалось бы, точно датировать конец итальянского Возрождения (Бруно восходит на костер, потому что для него истина еще не находится вне человека и не может быть обособлена от конкретной личности), смена маньеризма барокко и классицизмом происходит в Италии плавно и постепенно. В отличие от других стран Европы, в которых в XVII в. формируются национальные литературы, Италия XVII столетия — в сфере художественной литературы — живет главным образом продуктами распада великой национальной классики ренессанса. Не желая быть неправильно истолкованными, заметим, что мы отнюдь не считаем итальянскую литературу XVII столетия с ее величественным классицизмом Галилея и мощным демократическим барокко Кампанеллы, Базиле, Сальватора Розы литературой, лишенной высоких эстетических ценностей, а тем более упадочной. Речь идет лишь об отношении этой литературы к национальной классике Возрождения, а также о присутствии ренессансного стиля в новых художественных синтезах итальянского барокко и клас-

сицизма. Торквато Тассо — не внестилевой художник, а последовательный маньерист, творчество которого закономерно колеблется от ориентированного на ренессанс маньеризма «Аминты» до предбарочного маньеризма «Короля Торрисмондо». Тех разительных различий в стиле, которые бросаются в глаза при сравнении итальянских петраркистов с поэтами-маринистами, между Тассо и Марино еще не существует.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гете.* Простое подражание природе, манера, стиль.— В кн.: *Гете.* Собр. соч. в 13-ти т., т. X. М., 1937, с. 401.

[2] *Hauser A.* La modernité du seizième siècle. Paris, 1956.

[3] Гете. Указ. соч., с. 400—401.

[4] *Виппер Б. Р.* Несколько тезисов к проблеме стиля.— Творчество, 1968, № 2; Введение.— В кн.: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966, с. 7.

[5] *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVIII веков. Эпохи и стиль. Л., 1973, с. 12. *Он же.* Человек в литературе древней Руси. М.— Л., 1958, с. 4, 11—12.

[6] *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. М., 1970, с. 513—514.

[7] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 508.

[8] *Mirandola G. Pico della.* De hominis dignitate Heptaplus. De ente et Uno. A cura di E. Garin. Firenze, 1942, p. 103.

[9] *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы..., с. 175.

[10] Понятие «классический национальный стиль» раскрыто на материале русской литературы, а также литератур других стран Европы в коллективном труде «Теории литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени» (М., 1976).

[11] См.: *Де Санктис Франческо.* История итальянской литературы, т. 1. М., 1963, с. 329—330.

[12] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 346.

[13] *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 180.

[14] *Грамши Антонио.* Избр. произв. в 3-х т., т. 3. Тюремные тетради. М., 1959, с. 112.

[15] Там же, с. 307.

[16] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 345.

[17] *Hauser Arnold.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. C. H. Beck. München, 1956; *Idem.* Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. London, 1965.

[18] *Haydn Hiram M. A.* The Counter Renaissance, N. Y., 1950; *Гуковский М. А.* Рождение и гибель итальянского Возрождения.— Труды государственного Эрмитажа, т. VIII. Западноевропейское искусство, 3. М.— Л., 1965.

[19] *Battisti Eugenio.* L'antirinascimento Feltrinelli, Milano, 1962.

[20] *Аникст А. А.* Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы.— В кн.: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм, с. 223.

[21] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 22, с. 21.

[22] См. главу «Стиль» в кн.: *Кузнецов Б. Г.* Джордано Бруно и генезис классической науки. М., 1970. Об отличии литературного стиля Бруно от барокко Кампанеллы см.: *Getto G.* Il barocco in Italia.— In: Manierismo, barocco, rococo. Concetti e termini. Roma, 1962.

[23] См.: *Виппер Ю. Б.* Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М., 1976.

[24] *Ariani Marco.* Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento. L. S. Olschki, Firenze, 1974.

[25] *Bonora Ettore.* Il classicismo dal Bembo al Guarini.— In: Storia della letteratura italiana, v. 4. Il Cinquecento. Garzanti. Milano, 1966, p. 323.

[26] *Larivaille Paul.* L'Aretin entre Renaissance et manierism, v. 1—2. Lille, 1972.

[27] *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956, с. 341.

[28] Trattatisti e narratori del Seicento. A cura di Ezio Raimondi Ricciardi. Milano — Napoli, 1960, p. 1073.

[29] См.: *Рутенбург В. И.* Италия и Европа накануне нового времени. Л., 1971, с. 229—230.

[30] *Кожинов В.* Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М., 1963, с. 71.

[31] *Аникст А. А.* Указ. соч., с. 232.

[32] См.: *Хлодовский Р. И.* «Пентамерон» Джамбаттисты Базиле и итальянская литература на рубеже XVI — XVII столетий.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

[33] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 508.

[34] См.: *Виппер Ю. Б.* Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967; *Михайлов А. Д.* Некоторые черты французского Возрождения.— В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967.

[35] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X. М., 1949, с. 310—311.

[36] Там же, с. 309.

[37] Там же, с. 75, с. 214—215.

[38] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 346.

[39] *Балашов Н. И.* Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975; *Он же.* «Кризис Ренессанса» и «Барокко» как противостоящее явление в драме начала XVII в.— Изв. Академии наук СССР. Сер. литературы и языка, 1974, т. III, № 1; *Он же.* О специфической народности как основе единства ренессансной культуры (рабочая гипотеза).— В кн.: Контекст, 1976. М., 1977.

[40] *Пушкин А. С.* Указ. соч., с. 632.

[41] Там же, с. 213.

[42] Там же, с. 214.

[43] См.: *Смирнов А.* Шекспир, ренессанс и барокко. (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма).— В кн.: *Смирнов А.* Из истории западноевропейской литературы. М.— Л., 1965.

Ю. Б. ВИППЕР

КОГДА ЗАВЕРШАЕТСЯ ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

Еще относительно недавно решение вопроса о рубеже, пролегающем в истории французской литературы между Возрождением и «семнадцатым веком» как эпохой, казалось делом относительно простым [1]. Решение это, по сути своей, восходило к знаменитой формуле, изреченной некогда Буало в его «Поэтическом искусстве»:

Но вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть...
Очистив наш язык от грубости и скверны,
Он вкус образовал взыскательный и верный...
Его признали все...

(*Перевод Э. Линецкой*).

Возникновение классицизма, а вместе с тем и смена Возрождения следующей эпохой в течение длительного времени воспринимались как результат единоличного творческого подвига Малерба. С точностью до одного года определялась и дата этого исторического перелома. Рождение нового метода, а тем самым и новой историко-литературной эпохи отождествлялось с появлением в 1600 г. оды Малерба, посвященной жене Генриха IV Марии Медичи и озаглавленной «Королеве по поводу ее благополучного прибытия во Францию». Если и делались попытки выявить какие-то факторы, способствовавшие формированию классицистических убеждений Малерба, то все сводилось к одному — к мощному и будто бы с удивительной быстротой сказавшемуся влиянию президента Дю Вера, с которым Малерб завязал личное знакомство в 1599 г.

Постепенно, однако, положение вещей стало видоизменяться и усложняться. Работы Лебэга, его ученика Фромийяга, а также некоторых других исследователей показали, что написание

«Оды королеве» отнюдь не было неким неожиданным откровением, что становление мироощущения Малерба-классициста было процессом довольно длительным, охватывающим по существу все 90-е годы XVI столетия [2].

Еще до Лебэга целый ряд французских ученых пошел дальше и начал вообще подвергать сомнению установившийся взгляд на литературную деятельность Малерба как на некую переломную веху, отделяющую эпоху Возрождения от XVII столетия. Отказываясь видеть в творчестве Малерба воплощение принципиально нового по сравнению с французской поэзией второй половины XVI в. эстетического качества, эти ученые стали, наоборот, стремиться к тому, чтобы «растворить» теоретическое и поэтическое наследие Малерба в процессе медленного и постепенного вызревания классицизма, возводя истоки этого процесса к концу 40 — началу 50-х годов, к «Защите и прославлению французского языка» Дю Белле и особенно к «Одам» Ронсара и тем стилистическим исправлениям, которые ренессансный поэт вносил в течение 50—80-х годов в текст стихотворений одического жанра [3]. Одновременно все большее значение стал приобретать вопрос о месте предклассицистических тенденций в творчестве Плеяды. Затем были «открыты» в качестве поэтических звезд первой величины и широко разрекламированы мастера религиозной поэзии барокко Спонд и Шассинье, создавшие свои наиболее примечательные произведения в 90-х годах XVI в., и Ла Сепэд, выступивший на литературном поприще несколько позднее, в начале XVII в. В творчестве создателя «Трагических поэм» Агриппы д'Обинье, которое еще Г. Лансон определял и оценивал, прибегая к классицистической мерке (и рассматривая его автора поэтому в качестве писателя «запоздавшего и заблудившегося», то есть по существу архаичного и отклонившегося от некоего «нормального» пути развития), были обнаружены богатейшие пласты поэтической руды, отличной по своему составу, по своей природе и от ренессансного искусства Плеяды и от классицизма малербова толка.

Переоценке подверглось и поэтическое наследие Дю Бартаса. Университетское литературоведение во Франции конца XIX и первой трети XX в. видело в авторе «Недели», как правило, эпигона Плеяды, незадачливого подражателя Ронсара. Для Брюнетьера, например, Дю Бартас представляет собой «карикатуру на Ронсара» [4]. В глазах Лансона он не более чем «протестантский Белло», а созданные им произведения воплощают «дух выродившейся Плеяды» [5]. Эта точка зрения находит своих сторонников вплоть до наших дней (ее развивает, скажем, такой глубокой исследователь, как А. Вебер [6]). Но одновременно,

начиная с 50-х годов, учащаются попытки доказать эстетическую самобытность и значимость поэтических исканий Дю Бартаса; причем эти искания связываются со становлением художественного мироощущения барокко, а в некоторых трудах и с формированием маньеризма [7].

Неуклонно и чрезвычайно интенсивно развивавшиеся поиски проявлений барокко во французской литературе второй половины XVI в. были дополнены затем попытками перенести понятие «маньеризм» на историко-литературную почву. При этом в данном понятии нередко стремились увидеть всеобъемлющее обозначение эстетических исканий, представляющих как бы самостоятельный исторический этап, который отделяет хронологически художественное наследие Ренессанса от литературы барокко и тем более от литературы классицизма. Все чаще стали появляться исследования, посвященные «маньеризму» Монтеня или ставящие своей задачей доказать принадлежность маньеризму творчества позднего Ронсара.

Можно себе представить, как все эти новации, открытия и поиски осложнили и по-своему затемнили решение вопроса о рубеже между Возрождением и «семнадцатым веком» как эпохой. Оказалось поколебленным традиционное представление о хронологическом совпадении между рождением новой эпохи, идущей на смену Ренессансу, и календарным началом XVII столетия (эту традиционную точку зрения развивал и обосновывал еще на рубеже 40-х и 50-х годов XX в. в своей монументальной «Истории французской литературы XVII столетия» такой выдающийся историк литературы, как А. Адан [8]). Одновременно, однако, рухнуло и представление об относительной цельности XVI в. как века Возрождения в истории французской литературы.

Основные тенденции в истолковании интересующей нас проблемы современным французским литературоведением можно кратко резюмировать следующим образом. В то время как хронологические рамки исторических эпох с отчетливо сложившимся и рельефно выраженным господствующим идеологическим и эстетическим содержанием заметно сужаются, все большее внимание обращается на так называемые «переходные» периоды или этапы, отмеченные печатью противоречий, пронизанные различными, взаимно переплетающимися или недостаточно оформившимися духовными тенденциями. Так, например, в двухтомной коллективной истории французской литературы, вышедшей в свет под редакцией того же А. Адана в 1967—1968 гг., рассмотрение материала, относящегося к XVI—XVII вв., подчинено следующей периодизации: характеристика Ренессанса включает

в себя годы от 1500 до 1580. Затем следует раздел, охватывающий весьма длительный период от 1580 до 1630 г. и озаглавленный «От Ренессанса к барокко»; и лишь после этого раздела следует глава, названная «Рождение классицизма» и посвященная периоду, простирающемуся от 1630 до 1660 г.[9] Совершенно очевидно, что отмеченные изменения в периодизации французской литературы XVII в. обусловлены в первую очередь теми сдвигами в оценке эстетического значения и исторической роли классицизма, с одной стороны, и барокко, с другой стороны, которые обозначились в последние годы во французском литературоведении и которым отдали дань и редакторы данной книги. Когда первостепенное эстетическое значение придавалось творчеству Малерба и Ренье, в этом творчестве и видели важнейшую историческую веху, обозначавшую начало новой эры. Если же творчество этих поэтов не выдвигается на первый план, а растворяется в общем потоке постренессансных и барочных явлений, то и качественное определение данного литературного периода, а тем самым и обозначение его места в литературном процессе приобретает иной характер [10].

Второе, что в этой связи обращает на себя внимание,— это стремление распространить сферу барокко как можно дальше в глубь XVI в. за счет явлений, признававшихся ранее ренессансными. Так, скажем, А.-М. Шмидт в истории французской литературы, вошедшей в состав третьего тома «Энциклопедии Плеяды», опубликованного в 1958 г., рассмотрение Ренессанса по сути дела кончает 1570 г., считая, что возрожденческое начало выдыхается и иссякает уже после первого десятилетия гражданских войн, незадолго до кровавых событий Варфоломеевской ночи. Годы с 1570 по 1585 он определяет как «победу барокко», а период с 1585 по 1600 г. временем, когда «барокко упорядочивает свои завоевания» [11].

Итоги и последствия всех этих сдвигов в периодизации французской литературы XVI и XVII вв. очевидны. Они заключаются в сужении историко-литературной территории Ренессанса и классицизма, в подчеркивании быстротечности процесса их созревания и кратковременности их расцвета и в стремлении, с другой стороны, по возможности растянуть и выдвинуть на первый план с точки зрения художественной значимости отмеченную печатью маньеризма и барокко переходную историческую полосу, которая разделяет их друг от друга.

Как же отнестись к этой свершающейся на наших глазах переоценке ценностей? Правда, могут заметить, стоит ли вообще придавать важное значение исследованию вопроса о месте и характере рубежа, разграничивающего литературу Возрождения

и XVII в. во Франции? Не имеют ли подобные проблемы периодизации прикладного, по преимуществу учебного значения? Не приходится ли ими заниматься прежде всего ради выработки условных схем, облегчающих преподавание и усвоение истории литературы, не нужны ли эти схемы в первую очередь для учебников и лекционных курсов? Думаю, что нет. Осмысление этих проблем имеет принципиальное значение. Мы не можем без него обойтись, если стремимся к обобщениям, к выявлению закономерностей литературного развития. Установление хронологических граней эпохи — одна из необходимых предпосылок успешного и убедительного определения ее сущности. К тому же это не отвлеченная, умозрительная проблема: решение ее связано с восприятием и оценкой исторической роли выдающихся писательских индивидуальностей, которым волею судьбы было суждено стать свидетелями и активными участниками насыщенного драматизмом перелома — смены двух эпох. Конечно, я не ставлю своей задачей в рамках данной статьи хоть сколько-нибудь полно осветить затронутую мной сложную проблему, изучению которой посвящена огромная литература. Я коснусь лишь некоторых вопросов, связанных с ее постановкой.

Наличие кризиса духовной культуры и в том числе литературы Возрождения на Западе Европы во второй половине XVI в. и обусловленность этого кризиса глубокими общественными пертурбациями — так называемой революцией цен, вызвавшей далеко идущие социальные потрясения и сдвиги, религиозными войнами во Франции, политическими столкновениями, связанными с Нидерландской революцией, яростным натиском Контрреформации и т. д.— не вызывают сомнений. Однако куда исторически и типологически относить непосредственное литературное отражение этого кризиса? Обязательно ли выносить его целиком за пределы художественной культуры Возрождения, видя в нем воплощение маньеризма или барокко, или же целый ряд выдающихся его достижений надо рассматривать в первую очередь как плоды последнего и, возможно, высшего этапа в развитии самого Возрождения и тех реалистических тенденций, которые присущи его наиболее значительным по своему содержанию художественным творениям.

Известный, ныне покойный советский историк литературы А. А. Смирнов в своей блестящей статье «Шекспир, ренессанс и барокко», говоря о мироощущении Монтеня и характеризуя литературную деятельность Шекспира начиная с 1601 г., то есть со времени создания «Гамлета», применил термин «трагический гуманизм» [12]. Под «трагическим гуманизмом» он понимал реалистически более сложное видение действительности и диалек-

тически более углубленное истолкование соотношения между человеческой личностью и окружающим ее обществом по сравнению с более прямолинейно утопическим и «идиллическим» решением этой проблемы, которое было, по мнению ученого, свойственно самому Шекспиру в 90-х годах XVI столетия и вообще литературе и общественной мысли Возрождения как такового.

Глубоко обрисовав философские искания Монтеня и творчество Шекспира между «Гамлетом» и «Цимбелином», А. А. Смирнов вместе с тем счел необходимым вывести оба эти примечательных явления за пределы собственно Возрождения. Исследователь увидел в них мировоззренческие и художественные открытия, принадлежащие следующей эпохе — эпохе, прогрессивные духовные устремления которой определены им как «трагический гуманизм» и противопоставлены тем, с его точки зрения, упадочным, не способствующим познанию действительности явлениям, по отношению к которым он употребил термин «классическое барокко» (ссылаясь при этом в качестве примеров на творчество Тирсо де Молина, на лирику испанских мистиков, драматургию «ужасов и сладострастия» Уэбстера и Форда и др.). Таким образом, если принять точку зрения А. А. Смирнова, то XVII век, как историческую эпоху, следующую за Возрождением, нужно начинать во Франции с 70-х годов XVI столетия, а в Англии с 1600 г., разделив при этом резкой гранью первый и два последних этапа в творчестве Шекспира.

В этой связи возникает следующий вопрос. Не должны ли мы, принимая многие из конкретных историко-литературных наблюдений над творчеством Монтеня и Шекспира, сделанных А. А. Смирновым в его интересной статье, в то же самое время употреблять термин «трагический гуманизм» прежде всего в иной исторической перспективе, не выходя за рамки Ренессанса, как обозначение завершающего этапа в эволюции культуры Возрождения и присущих ей гуманистических и реалистических тенденций? Не зарождался ли «трагический гуманизм» (преисполненный внутреннего трагизма реализм) в рамках позднего Возрождения как осознание и отражение жестокого разлада между ренессансными идеалами и враждебными антигуманными силами, начинавшими брать верх в окружающей общественной действительности, и не продолжал ли он (в свойственной ему форме) существовать до тех пор, пока почва, питавшая эти идеалы, не была окончательно перепахана историей?

Конечно, о чертах «трагического гуманизма» можно с полным правом говорить и применительно к выдающимся литера-

турным явлениям следующей эпохи — XVII столетия. Художественному мышлению этой эпохи, со свойственными ей кричащими, во многом антиномичными по своей природе социальными и духовными противоречиями, острыми и непримиримыми конфликтами, весьма часто присуща ярко выраженная трагическая окраска.

Герои крупнейшего произведения английской литературы XVII в. поэмы Мильтона «Потерянный рай» Адам и Ева обретают подлинную человечность, становятся людьми в настоящем и высоком смысле этого слова только тогда, когда, изгнанные из рая, познают непреложную трагическую сущность земного бытия.

Трудно себе представить более трагическую по своему звучанию жизненную картину, чем та, которая возникает со страниц «Мыслей» Блеза Паскаля, произведения, в котором нашли проникновенное и патетическое обобщение жестокие и казавшиеся неразрешимыми противоречия современной философу западноевропейской цивилизации. Человек в истолковании Паскаля затерян между двумя бесконечностями, бесконечностью малого и бесконечностью великого, в безграничных просторах мироздания, то и дело ускользающих от его взора. Он — «слабейший в природе тростник... Порыва ветра, капли воды достаточно для того, чтобы причинить ему смерть» [13].

Но человек не только слаб, ограничен, немощен по сравнению со стихиями природы. Он одновременно и велик, и величие его заключается в возможностях его сознания. Суждения Паскаля о социальных явлениях предопределены его резко критическим отношением к господствующему общественному укладу. Этот уклад основан на «привычке», то есть на покорном, автоматическом следовании традиционному порядку вещей (хотя бы эти традиционные устои и были бессмысленными и бесчеловечными), а не на принципах разумности и справедливости. Люди, которых философ наблюдает вокруг себя, заворожены жаждой «развлечения», то есть стремлением забыться, отвлечься от неотложных, серьезных проблем бытия, обманывая себя, довольствуясь мимолетными радостями, размениваясь на мелочи. Паскаль, взволнованный и прозорливый свидетель бурных событий Фронды, современник Гоббса, приходит к убеждению, что в основе общественного строя лежит понятие «силы» [14]. Но «сила» и «справедливость» разъединены: господство «силы» ведет к насилию над личностью, а не к удовлетворению ее нужд и прав. Содержание «Мыслей» пронизано тем неотступным ощущением антиномичности бытия, раздираемого противоречиями, которое так характерно для многих передовых мыслителей и

писателей XVII столетия. XVII век, эпоха резких общественных сдвигов и бурных катаклизмов, время, когда творят Корнель и Расин, Кальдерон, Ван Вондел и Грифиус, не случайно является одним из периодов наивысшего подъема трагического начала в драматургии.

Однако преисполненное трагизма мироощущение упомянутых великих писателей XVII в., будучи преемственно связанным с «трагическим гуманизмом» позднего Возрождения, вместе с тем содержит в себе и принципиально иные, качественно отличные от последнего черты. Поэтому во избежание терминологической путаницы и для того, чтобы четче отграничить друг от друга гуманистические и реалистические тенденции позднего Возрождения, и умонастроения, и эстетические устремления, возникающие на почве осмысления трагических конфликтов, свойственных XVII в. и находящих себе художественное воплощение по преимуществу в специфических формах барокко и классицизма, термин «трагический гуманизм» в данном контексте я буду применять лишь в виде своеобразного синонима понятия «трагический или поздний этап Возрождения». При этом я согласен с теми учеными, которые обращают внимание на условность этого термина и в первую очередь на то, что он уже по своему смыслу, чем те историко-литературные явления, которые призван обозначать: ведь некоторые писатели, которых мы объявляем представителями «трагического гуманизма» (например, Сервантес), отдавая себе ясный отчет в жестокости противоречий современной им действительности, отнюдь не всегда были склонны отражать и осмыслять эти противоречия именно в трагическом ключе. К тому же литература XVII столетия, как уже говорилось, развивает и усугубляет по сравнению с поздним Возрождением трагические аспекты видения действительности. Тем не менее мне кажется возможным использовать этот термин применительно ко второй половине и к концу XVI в., ибо он все же выделяет существенные стороны литературы позднего Возрождения, позволяя оттенить их своеобразие по сравнению с более ранним этапом Высокого Ренессанса.

По своим хронологическим очертаниям этап «трагического Возрождения» очень различен в отдельных странах Запада. Во Франции мотивы подобного жестокого разлада, разрыва между возвышенными ренессансными устремлениями и окружающей действительностью со всей очевидностью и остротой звучат уже в поэтических сборниках Дю Белле «Древности Рима» и «Сожаления», то есть в 50-х годах XVI столетия. В эти же годы сходные критические мотивы со все нарастающей силой прорываются наружу и в творчестве Ронсара [15].

Очень выразительно трагический разлад между ренессансными представлениями и действительностью, в которой торжествуют враждебные этим представлениям начала, запечатлен и в наследии позднего Ронсара, в том числе в его знаменитой элегии «Против дровосеков Гастинского леса». Это произведение, написанное, по-видимому, в середине или в конце 70-х годов, но опубликованное поэтом лишь в 1584 г., было удачно названо одним из советских ученых «лебединой песнью Ронсара-гуманиста» [16].

Те, кто стирает с лица земли Гастинский лес, губят не деревья, а уничтожают целый мир, тот мир, который был родной стихией поэта, который питал его сознание, его воображение и идеалы:

Послушай, лесоруб, зачем ты лес мой губишь?
Взгляни, безжалостный, ты не деревья рубишь.
Иль ты не видишь: кровь стекает со ствола,
Кровь нимфы молодой, что под корой жила [17].

Гастинский лес для Ронсара — это воплощение той дикой, вольнопроизрастающей природы, не тронутой цивилизацией, которая всегда для великого ренессансного поэта была символом упоительной, не знающей пут принуждения свободы, отблеском «золотого века» человечества. Это одновременно — неотъемлемая часть его собственного жизненного пути: в Гастинском лесу он испытал первые приливы творческого вдохновения. Звон топоров, рубящих Гастинский лес, возвещает приближение конца целой эпохи — эпохи Возрождения.

Но, проклиная тех враждебных поэзии и красоте расчетливых и черствых людей, которые, охваченные жаждой стяжательства, губят дорогие сердцу поэта идеалы, Ронсар сохраняет просветленный взгляд на жизнь. Гибель Гастинского леса, будучи для него и людей его поколения предзнаменованием неумолимо надвигающихся утрат и страданий, предстает вместе с тем его обращенному в будущее взору как одно из ряда звеньев в той бесконечной и единой цепи катастрофических и одновременно закономерных превращений, которые в своей совокупности и составляют историю человечества:

О прав, стократно прав философ и поэт,
Что к смерти иль концу все сущее стремится,
Чтоб форму утерять и в новой возродиться.
. . . . . .
Бессмертно вещество, одна лишь форма тленна [18].

Таков окончательный вывод поэта, который, несмотря на все испытания, остается верным своему гуманистическому мировосприятию, пронизанному материалистическими тенденциями.

Ренессансное мироощущение доминирует и в содержании последнего сборника любовных стихотворений Ронсара, в его «Сонетах к Елене» (1578). Конечно, здесь немало следов маньеристической условности и изощренности, привнесенных соперничеством с новым кумиром придворных кругов Депортом. Образ возлюбленной, возникающий со страниц «Сонетов к Елене», аристократичнее, чем в более ранних «Сонетах к Марии». Но в основе его то преисполненное внутренней гармонии, спокойное и уверенное в себе достоинство и величие, которое составляет важную черту ренессансного идеала красоты. К тому же возвышенная идеализация и психологическая точность и достоверность переплетаются в «Сонетах к Елене». Образ Елены осязаем и индивидуализирован — возможно, даже больше, чем образы Марии и Кассандры. Мы видим очертания внешнего облика Елены, ритм ее движений в танце, слышим интонации ее речи, получаем представление о ее внутреннем мире. Овеян духом Ренессанса и образ самого стареющего поэта: несмотря на приблизившуюся старость, он по-прежнему упоен чувственной красотой мира, склонен предаваться влечению страсти и жажде наслаждений, верит во всесилие своего ниспосланного свыше поэтического дара. Но одновременно и в радости и страдании он сохраняет мудрое самообладание, представление об относительности вещей, чувство меры. В «Сонетах к Елене» звучит тема неудовлетворенного, не встречающего желанного отклика любовного чувства. Но как далеко в своей просветленной сдержанности решение этой темы несчастной любви у позднего Ронсара по сравнению с тем бешеным, неистовым надрывом, который неудержимым вихрем проносится сквозь стихи Агриппы д'Обинье, объединенные в сборнике «Весна».

Творчество Ронсара подводит нас к проблеме маньеризма, привлекающей к себе пристальное внимание и вызывающей острые споры. Покрывает ли понятие маньеризма с точки зрения своего содержания понятие «позднего Возрождения» и может ли оно заменить последнее?

Мне лично попытки применить понятие маньеризм к литературе «трагического Возрождения» во Франции или использовать его еще шире, заменив им понятие «позднего Возрождения» в целом, не кажутся оправданными. Конечно, влияние маньеризма, как одного из показательных проявлений в литературе кризиса ренессансных устремлений (во Франции это влияние наибольшего размаха достигает после Варфоломеев-

ской ночи, в условиях религиозной и аристократической реакции 70-х годов XVI столетия), нередко дает о себе знать и в творчестве выдающихся писателей этого времени. Достаточно вспомнить в этой связи о некоторых уже упоминавшихся мной аспектах лирики позднего Ронсара. Однако не эти аспекты определяют сущность творческих позиций писателя. Понятие маньеризма, как мне кажется, имеет в истории французской литературы второй половины XVI в. более узкое значение. Оно обозначает, согласно моему убеждению, не некий всеобъемлющий стиль самостоятельной эпохи, а одно из ответвлений художественной жизни позднего Возрождения, пусть и весьма многообразного с точки зрения конкретных форм своего проявления[19]. Писатели, переходящие на позиции маньеризма, продолжают оставаться преемственно связанными с ренессансными эстетическими традициями. Но в их творчестве ослабевают реалистические качества и материалистические задатки и, с одной стороны, возрастают иррационалистические умонастроения, признаки перенапряжения, экзальтированности, надрыва, а с другой — усиливается склонность к идеализации действительности, выступают на первый план черты условности, поиски усложненной и изощренной художественной формы как некоей самоцели.

Будучи преисполненным внутреннего драматизма заключением эпохи Возрождения, «трагический гуманизм», как уже подчеркивалось, является вместе с тем в какой-то степени и прелюдией нового времени. Несомненна тесная органическая связь между периодом позднего Возрождения и процессами, характеризующими западноевропейские литературы «семнадцатого века» как эпохи. Связь эта отнюдь не однолинейна. Она включает в себя не только момент преемственности по отношению к прошлому, не только дальнейшее обогащение ранее осуществленных завоеваний, но и определенные утраты. Литература «семнадцатого века» теряет ряд важных качеств, отличавших мироощущение людей эпохи Возрождения, и прежде всего духовную гармонию и цельность внутреннего мира, характерные для времени, когда самоутверждение свободной, автономной человеческой личности было первоочередной исторической, а тем самым и общественной задачей. Одновременно литература «семнадцатого века» подхватывает многие тенденции, обозначившиеся в творчестве ее великих предшественников. Однако, воспринимая эти тенденции, она развивает их по-своему в новых условиях.

В этой связи возникает проблема барокко и необходимость разграничения его и литературы позднего Возрождения. Разви-

тие барокко также обусловлено последствиями кризиса ренессансных идеалов и устремлений. Нужно вместе с тем видеть качественную грань между «трагическим гуманизмом», как важнейшей тенденцией на последнем этапе развития ренессансной культуры, и новыми формами художественного мироощущения и видения, прокладывающими пути следующей эпохе, в том числе крупнейшим достижениям литературы барокко.

В данном контексте я хочу коснуться творчества Монтеня и Агриппы д'Обинье. Каково историческое место этого творчества? Кто эти писатели — представители «трагического Возрождения», маньеризма или барокко?

Говоря о Монтене, я затрону два аспекта в неисчерпаемом содержании его «Опытов» — вопрос о скептицизме мыслителя и о понимании им человеческого «я». Ключ к проникновению в идейное содержание «Опытов» таится в истолковании скептицизма Монтеня. Монтень — один из тех великих французских писателей, творчество которых вызывало и продолжает вызывать особенно разноречивое истолкование, особенно ожесточенные споры. Монтеня нередко объявляют идеалистом, утверждавшим будто бы бессилие человека, его неспособность познать объективную истину, отстаивавшего чисто релятивистские позиции в области гносеологии и этики, и на этом основании, выводя его за пределы культуры Ренессанса, причисляют к идеологам маньеризма. В советской науке в целом утвердилось другое понимание скептицизма Монтеня. Согласно этой концепции, скептицизм создателя «Опытов» не является всеобъемлющей гносеологической доктриной, как у агностиков новейшего времени, а своего рода методологическим приемом, орудием критики, и при этом критики созидательной, творческой, ставящей своей целью пересмотр общепринятых, механически унаследованных от прошлого, принятых на веру, ходячих истин и выработку самостоятельных, независимых суждений.

Монтень-скептик отнюдь не стремится подорвать доверие к человеческому разуму как таковому, дискредитировать его способность познавать истину. Правда, у Монтеня мы встречаем места, где он как будто восхваляет невежество и порицает науку. «О, какой сладостной, мягкой, удобной подушкой для разумно устроенной головы являются незнание и нежелание знать!» — восклицает он, например, в 13 главе III книги [20]. Иногда французский мыслитель обрушивается на науку как на источник общественного зла [21]. Но подобные призывы и определения направлены не против знания как такового, а против знания ложного, схоластического, мешающего установлению истины. По существу же Монтень подразумевает нечто противо-

положное. Он заявляет: «Я люблю и почитаю науку, равно и тех, кто сю владеет. И когда наукой пользуются, как должно, это самое благородное и мощное из приобретений рода человеческого» [22]. В другом месте он подчеркивает: «Нет стремления более естественного, чем стремление к знанию» [23]. Скептицизм Монтеня при всех противоречиях, присущих создателю «Опытов», в целом не противостоит материалистической традиции ренессансной мысли, а представляет собой своеобразный этап в ее развитии.

Расхождения между Монтенем и маньеристическим мироощущением сказываются и в эстетических суждениях мыслителя, нередко встречающихся в его книге. В этой связи необходимо выделить два момента. Это прежде всего борьба Монтеня с вычурностью, изощренностью слога, осуждение им условности и напыщенности неопетраркистской поэзии (кн. II, гл. 10) [24], а также его отрицательное отношение к росткам прециозности во французской литературе. Сам Монтень отстаивал мужественную и суровую простоту стиля, в котором форма не является самоцелью, а целиком поставлена на службу содержанию. Образец такого рода слога, выразительного и преисполненного внутренней силы, Монтень находит в речи людей из народа. Он отмечает также: «Речь, которую я люблю, это бесхитростная, простая речь, такая же на бумаге, как на устах: речь сочная и острая, краткая и сжатая..; свободная от всякой напыщенности, непринужденная, нескладная, смелая... она не должна быть ни речью педанта, ни речью монарха, ни речью сутяги, но скорее солдатской речью...» [25].

Любопытно также и то сопоставление между началами комическим и трагическим, которое не раз возникает в «Опытах». Монтень отдает при этом предпочтение комической стихии, считая ее субъективно более близкой своему мироощущению, выдвигающему в качестве идеала внутреннюю уравновешенность и спокойствие духа (см. по этому поводу: кн. I, гл. 50, с. 378).

В свою очередь, как мне кажется, понимание Монтенем соотношения между человеческой личностью и окружающей действительностью побуждает отграничить создателя «Опытов» от барочного мироощущения, типичным выразителем которого его нередко объявляют. Для литературы XVII в. (идет ли речь о барокко, классицизме или ранних формах реализма) характерно подчинение отдельной человеческой индивидуальности объективным внешним, внеличным силам — будь то социальная среда (разные формы плутовского романа), государственный долг (классицисты), стихийное движение исторического процесса («Потерянный рай» Мильтона) или религиозное начало

(Кальдерон). У Монтеня же (хотя создатель «Опытов» значительно углубляет и диалектически развивает по сравнению с более ранними этапами Возрождения представление о внутренней противоречивости человеческого «я» и об общественной обусловленности человеческой личности) в качестве идеала доминирует мечта о свободном от принуждения, «естественном» проявлении автономной человеческой индивидуальностью своих врожденных возможностей [28].

Этический идеал Монтеня, несмотря на целый ряд уступок и компромиссов, на которые мыслитель оказался вынужденным пойти по отношению к давящим на человеческую личность внешним силам, в существе своем по-ренессансному индивидуалистичен. Отдельная человеческая личность, с ее внутренним миром, ее представлениями о благе, о справедливости выступает у Монтеня высшим критерием этических ценностей. Однако возрожденческий индивидуализм Монтеня, с одной стороны, очень далек от буржуазного индивидуализма нового времени. Он лишен оттенка эгоистичности и корыстолюбия. С другой стороны, для него не показательна и антиномичность, столь характерная для мировосприятия, преобладающего в XVII столетии. Жажда счастья, движущая индивидуумом, не противостоит у Монтеня интересам других людей. Личное у него не перерастает в частное, изолированное, не обособляется от начала общественного и поэтому не должно неизбежно вступать с последним в конфликт и подавляться им, как, скажем, в классицизме, или растворяться в нем, как это зачастую происходит в барокко.

Форма «Опытов» созвучна их содержанию. Внешняя беспорядочность и хаотичность построения «Опытов» по существу обоснованна и оправданна. Свое внутреннее единство книга Монтеня обретает в личности автора, стремящегося к свободному, не предопределенному никакими заранее заданными схемами выявлению своего «я». В стиле Монтеня находит свое отражение то стремление к внутренней раскованности и духовной свободе личности, которое было характерно для мыслителя, продолжавшего при всем своем новаторстве оставаться глубокими нитями связанным с духовными традициями Ренессанса.

Что же касается Агриппы д'Обинье, то, решая вопрос об историческом месте, занимаемом его любовной лирикой и его «Трагическими поэмами», необходимо учитывать сложность литературного процесса в период позднего Возрождения.

Наглядным примером этой сложности может служить творчество Дю Бартаса. Очевидна значительная роль, которую в формировании творческого облика создателя «Недели» (I ее

часть появилась в свет в 1578, а II — в 1589 г.) сыграли ренессансные по своей природе традиции Плеяды. От Плеяды, и в первую очередь от Ронсара, Дю Бартас воспринял преклонение перед природой, стремление к энциклопедическому охвату познаний о Вселенной, пиетет в отношении античной культуры, представление о вдохновении как основе поэтического созидания и целый ряд конкретных стилистических приемов. И в общественных взглядах Дю Бартаса, сторонника политики терпимости, смягчения противоречий, примирения враждующих сторон, поборника идеалов умеренности и «золотой середины»,— несмотря на конфессиональные расхождения с Ронсаром и его соратниками — можно обнаружить черты, родственные мировоззрению Плеяды. Однако произведения Дю Бартаса содержат в себе не только отзвуки и своеобразную «деформацию» поэтических традиций, воспринятых от ренессансных предшественников; они привлекают внимание и художественными устремлениями, принципиально отличными от мироощущения и эстетических идеалов Плеяды. Маньеристские тенденции, обозначающиеся у Дю Бартаса, сочетаются и переплетаются в его творчестве с чертами, которые станут затем показательными для определенных разновидностей литературы барокко.

Восторженное изображение природы, ее красочности и многообразия ее форм служит у поэта-гугенота не возвеличению человека, а прославлению божественного творца. Природа в его истолковании предстает как олицетворение нескончаемой вереницы чудес, предназначенных свидетельствовать о всемогуществе и благости провидения. Основное чувство, которое лицезрение внешнего мира вызывает у Дю Бартаса и которое, в свою очередь, он стремится внушить читателю,— это изумление. Достижению этого эффекта способствуют и стилистические особенности поэзии Дю Бартаса: склонность к гипертрофированной образности и эмфазе, к неожиданному сочетанию возвышенного слога и обыденных оборотов, пышная метафористичность, основанная нередко на причудливом сближении далеких друг от друга явлений, тяготение к антитетическим оборотам как к средству передачи парадоксальных и иррациональных аспектов действительности [27], тщательная оркестровка стиха, расцвеченного диковинными, но звонкими именами, изобилующего богатыми рифмами, своеобразными, иногда напоминающими стихотворные ухищрения «великих риториков» приемами звукописи.

Вместе с тем произведения Дю Бартаса не отличаются особенной мощью и драматизмом воплощенных в них эмоций. Представления о прекрасном, утверждаемые Дю Бартасом в его

«Неделе», приобретают нередко оттенок приторной и манерной «красивости». Дю Бартасу как поэту были во многом свойственны созерцательность, дух нравоучительства и довольно тяжеловесная систематичность. Все это усугубляло в его поэмах черты рассудочности и несколько однообразной описательности. В этой связи следует подчеркнуть еще один момент — заметную центробежность композиции «Недели». Произведение Дю Бартаса лишено подлинной эпической цельности; оно как бы распадается на множество более или менее самостоятельных, разнообразных по тону и жанровой окраске поэтических отрывков (наиболее примечательны среди них в художественном отношении лирические отступления, приближающиеся по своей поэтической тональности к типу гимнов).

Обращаясь к «Трагическим поэмам» д'Обинье, мы оказываемся — несмотря на наличие существенных точек соприкосновения между творчеством обоих поэтов-гугенотов — в значительной степени в иной эмоциональной атмосфере. Д'Обинье чужды те идиллические ноты и те порывы умиротворенности, которые звучат в «Неделе». Гораздо меньшую роль в содержании «Трагических поэм» по сравнению с «Неделей» играет и умозрительная по своему характеру теологическая проблематика. Нужно отметить также бо́льшую ограниченность социальных убеждений Дю Бартаса. Так, например, автор «Недели», с упоением оценивая прелести сельской жизни, считает необходимым подчеркнуть, что он в своих стихах «воспевает благополучие зажиточного селянина, добропорядочное хозяйство которого можно уподобить республике, а не нищенский образ жизни скрюченного непосильным трудом лесоруба или страдающего от голода рыбака и бедного виноградаря, ко́торых жизнь заставляет просить милостыню» [28].

У д'Обинье же в «Трагических поэмах» мы находим не окрашенное в назидательные тона умиление преуспеванием отдельных, наиболее удачливых прослоек крестьянства, а взволнованное изображение бед и лишений, определяющих судьбу народных масс в тяжелые годы религиозных войн.

Художественному содержанию «Трагических поэм» также присущи определенные противоречия, хотя и несколько иного рода, чем те, которые мы обнаруживаем в «Неделе». И в произведении д'Обинье звучат, в частности, отголоски ренессансных традиций. Однако преобладающая роль, как мне представляется, в нем играет барочное начало.

Уже в любовной лирике д'Обинье, в его сборнике «Весна», куда вошли сонеты и стансы, посвященные Диане де Тальси, произведении, возникшем в начале 70-х годов XVI в., звучат

поэтические мотивы, незнакомые творчеству Плеяды, с одной стороны, и поэзии Дю Бартаса — с другой. В некоторых сонетах поражает неприкрашенная суровость тех жизненных ассоциаций, которые сопровождают образ влюбленного поэта. Он то предстает в мужественном обличии воина, привыкшего ежедневно видеть вокруг себя смерть, пропитанного запахом пороха, пишущего свои стихи на привале; то черпает сравнения для изображения своих переживаний в настроениях простого пахаря, с трудом прокладывающего борозду, волоча за собой плуг и радуясь солнечному лучу, который, пробиваясь сквозь тучи, падает на него.

Еще богаче сонетов новаторскими чертами стансы, написанные после того, как помолвка с Дианой была расторгнута. В отличие от присущего Плеяде тяготения к гармонии и соразмерности здесь, наоборот, все преисполнено дисгармонии и чувства безмерности. Большинство стансов пронизано яростным, доходящим до степени пароксизма отчаянием. Отчаяние Агриппы принимает космический характер: оно перерастает в ощущение разлада с миром, окрашивает все восприятие поэтом действительности, побуждает его упиваться картинами гибели, упадка, тления, то и дело преображаясь в фантастические видения. Вторая своеобразная особенность стансов — это невиданный ранее динамизм в передаче чувств и их движения. Эмоции Агриппы изливаются в виде потока, порождая необычайную, спонтанную и мощную стремительность ритма. С такой же энергией передает Агриппа и смену чувств, их приливы и отливы, их столкновение и борьбу. И в этом отношении он противостоит значительно более уравновешенным и плавным интонациям любовной лирики Плеяды.

Что касается «Трагических поэм» Агриппы д'Обинье, то в них впервые с впечатляющей силой обнажились огромные выразительные возможности, заключенные в литературе барокко в целом и в поэзии барокко в частности, как средстве художественного отражения и воплощения грандиозных общественных катастроф, переломов и сотрясений. Эта особенность литературы барокко находит свое дальнейшее развитие в XVII столетии: достаточно вспомнить в этой связи творчество немецкого писателя Андреаса Грифиуса, с одной стороны, или «Потерянный рай» англичанина Мильтона — с другой. У Агриппы д'Обинье это потенциальное качество литературы барокко получает по преимуществу свое субъективное выявление, служит прежде всего выражением субъективной реакции; к тому же в нем доминирует, если так можно сказать, сатирически негативный аспект, то есть осуждение, отрицание общественных сил

и начал, враждебных и ненавистных поэту. В то же самое время следует отметить, что уже для «Трагических поэм» д'Обинье характерна тенденция к слиянию лирического и эпического начал. Именно наличие этой тенденции и придает такую звучность и мощь голосу поэта, выступающего не только от своего имени, но и от имени массы «правоверных» и страждущих (последние иногда приобретают отчетливый и патетический облик простых землепашцев-кормильцев, уничтожаемых жестокой бойней, обрушившейся на страну). Позднее, в иных исторических условиях, в творчестве Мильтона, создателя «Потерянного рая», возрастает способность поэзии барокко раскрывать драматический ход общественных катаклизмов, их объективный исторически-философский смысл, грандиозные, пусть и рисующиеся в виде туманных пророческих видений перспективы будущего.

Мы можем подвести некоторые итоги. Действительно, во французской литературе второй половины XVI в. существует определенная переходная полоса, которая охватывает, суммарно говоря, 70- и 80-е годы и простирается до 90-х годов, обозначающих собой окончательное завершение эпохи Ренессанса во Франции и представляющих собой период, когда преобладают тенденции барокко и одновременно протекает становление классицизма. Что же касается 70—80-х годов, то в это время во французской литературе сосуществуют и взаимодействуют различные эстетические тенденции — ренессансные, маньеристические и барочные. Однако, употребляя в какой-то мере условное по отношению к этим двум десятилетиям понятие «переходности» и отдавая себе отчет в сложности литературной панорамы этих лет, не следует все же забывать, что это прежде всего период позднего Возрождения, что возрожденческие тенденции, представленные замечательным драматургом Гарнье, поздним Ронсаром и, как я убежден, Монтенем, продолжают и в это время играть во Франции первостепенную роль, историческую весомость которой ни в коей мере не следует преуменьшать (великие идеалы, выросшие на определенной общественной почве, не могут быть сразу обескровлены и развеяны в прах враждебным им ходом исторических событий).

Именно существование в 70—80-х годах XVI столетия во Франции этих сильно выраженных ренессансных традиций и обусловливает наличие определенной преемственности с целым рядом принципиально важных явлений в литературе следующей эпохи. Смена эпох предполагает не только определенный качественный скачок в литературном развитии, но и наличие известной преемственности по отношению к передовым традициям прошлого.

С другой стороны, содержание творческой деятельности отдельных ярких художественных индивидуальностей может и не совпадать с теми общими вехами, которые мы с немалой долей условности устанавливаем, занимаясь периодизацией историко-литературного процесса. Исторические сдвиги вызревают постепенно, они подготавливаются исподволь, и чуткие, одаренные особой восприимчивостью умы улавливают эти подспудные, еще не оформившиеся, но обращенные к отдаленному будущему тенденции. Именно такой натурой был Агриппа д'Обинье — поэт огромной эмоциональной возбудимости и предельно обостренной реакции, обладавший поистине визионерским даром. В произведениях, созданных им в 70-х годах XVI столетия, уже обретают поэтическую плоть те формы художественного мировосприятия, которым было суждено стать одним из кардинальных аспектов литературной жизни следующей эпохи — «семнадцатого столетия».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Анализу «семнадцатого века» как самостоятельной эпохи в развитии западноевропейских литератур автором была посвящена статья «О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур» (XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969).

[2] См. в этой связи: *Lebègue R.* Malherbe correcteur de Tragédie (RHLF, 1934, N 4); *Idem.* La poésie française de 1560 à 1630, t. 1-2. Paris, 1951; *Fromilhague R.* Malherbe. Technique et création poétique. Paris, 1954; *Idem* Malherbe. Apprentissage et luttes (1555—1610). Paris, 1954; *Saulnier V.-L.* Malherbe et le XVI siècle («XVII siècle», avril, 1956, N 31). См. также мою книгу «Формирование классицизма во французской поэзии XVII века» (М., 1967) и новое издание «Поэтических произведений» Малерба, осуществленное Р. Фромийягом и Р. Лебэгом (Paris, 1968, 2 Vol.): *Malherbe.* Œuvres poétiques. Edité par R. Fromilhague et R. Lebègue.

[3] Особенно отчетливо и резко эта точка зрения была выражена в свое время Ж. Вианэ в работе «Les Odes de Ronsard» (Paris, 1932). Для Ж. Вианэ истинным основателем классицизма во французской поэзии является не Малерб, а Ронсар. Кропотливая правка, которой Ронсар подвергал в 50—80-х годах XVI столетия различные издания своих од, уже содержала в себе, по мнению Вианэ, все основные элементы будущей доктрины Малерба. Новейшие исследователи этой проблемы, как правило, более осторожны в своих выводах. Так, например, Л. Терро в монументальном труде, посвященном работе Ронсара над текстом «Од» и двух первых книг «Amours» (*Terraux L.* Ronsard correcteur de ses œuvres. Genève, 1968), приходит к следующим выводам. Согласно его убеждению, стилистическая правка Ронсара предвосхищает в общих чертах движение французской литературы в направлении классицизма. Но в то же время поэтическая техника создателя «Сонетов к Елене» остается самобытной и ее нельзя рассматривать в качестве некоего непосредствен-

ного предвосхищения доктрины Малерба.

[4] *Brunetière F.* Manuel de l'Histoire de la littérature française. Paris, 1898, p. 85.

[5] *Lanson G.* Histoire de la littérature française. 13 éd. Paris, 1916, p. 310.

[6] *Weber H.* La Gréation poétique au XVI[e] siècle en France, т. I. Paris, 1956, p. 537—557.

[7] Последняя точка зрения особенно детальное обоснование получила в работах К. Рейхенбергера. См., например: *Reichenberger K.* Du Bartas und sein Schöpfungsepos. München, 1962.

[8] *Adam Antoine.* Histoire de la littérature française au XVII siècle, t. I—V. Paris, 1949—1956.

[9] Littérature française. Par A. Adam, G. Lerminier, E. Morot-Sir. Paris, 1967—1968, T. I—II.

[10] Методологическая значимость проблемы «переходных» периодов очевидна. Не следует, конечно, эти периоды упрощать. Но не следует также чрезмерно их растягивать, раздувать и усложнять. Важно, думается, стремиться правильно выделить ведущее начало в содержании этих периодов (не затушевывая, естественно, присущих ему внутренних противоречий) и в свете этого уже пытаться решать вопрос о том, что в них перевешивает — связь с духовными традициями предшествующей эпохи или ростки нового времени. Что эта задача иногда бывает чрезвычайно нелегкой, также очевидно. Можно ли, например, с абсолютной точностью определить соотношение между средневековыми и предренессансными по своей природе тенденциями в мироощущении Ф. Вийона?

[11] Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des Littératures. T. III. Littératures françaises, connexes et marginales. Paris, 1958, p. 232—252.

[12] Впервые эта статья была опубликована в 1946 г. в «Вестнике Ленинградского университета» (№ 1), а затем воспроизведена в кн.: *Смирнов А. А.* Из истории западноевропейской литературы. М.— Л., 1965.

[13] *Pascal Blaise.* Pensées et Opuscules. Publ. par L. Brunschvicg. Paris, s. a., p. 488.

[14] Вопрос о влиянии кризиса Фронды на становление общественных убеждений Паскаля и на характерные для них острейшие противоречия был убедительно поставлен Р. Мортье в его статье: *Mortier R.* Les idées politiques de Pascal.— RHLF, 1958, N 3.

[15] Анализ этого аспекта поэзии Ронсара развернут автором в кн.: *Виппер Ю. Б.* Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М., 1976, гл. VI.

[16] О датировке этой элегии см.: *Chamard H.* Histoire de la Pléiade, t. III. Paris, 1939, p. 394. Приведенное мной образное определение элегии принадлежит В. А. Римскому-Корсакову (История французской литературы, т. I. М.— Л., 1946, с. 288).

[17] *Ронсар.* Избранные стихотворения. Пер. В. Левика. М., 1946, с. 89.

[18] Там же, с. 90.

[19] Подробнее мое понимание роли маньеризма во французской литературе XVI в. см. в кн.: *Виппер Ю. Б.* Поэзия Плеяды.

[20] *Монтень М.* Опыты. М.— Л., 1954—1960, кн. III, гл. 13, с. 366.

[21] Подробнее о противоречиях Монтеня во взглядах на науку см. в работе: *Богуславский В. М.* Монтень и философия культуры.— В кн.: История философии и вопросы культуры. М., 1975.

[22] *Монтень М.* Опыты, кн. III, гл. 8, с. 185.

[23] Там же, гл. 13, с. 355.

[24] *Монтень М.* Опыты, кн. II, гл. 10, с. 99.

[25] *Монтень М.* Опыты, кн. I, гл. 26, с. 222.

[26] В связи с проблемой исторического места, занимаемого Монтенем, привлекают внимание мысли, высказанные по этому поводу Э. Ауэрбахом. Он подчеркивает, что Монтень, сыграв немаловажную роль в становлении типа «honnête hom-

me», характерного для последующей эпохи господства абсолютизма (то есть для XVII столетия), сам вместе с тем ему не принадлежит. Это же относится, по мнению Ауэрбаха, и к области трагического. Подготовив своим анализом человеческого существования бурное развитие «того трагизма, который недвусмысленно выступает наружу уже в творчестве Микеланджело, трагизма, который в поколенье, следующее за Монтенем, прорывается в литературу в разных странах Европы», сам создатель «Опытов» отвергает трагическое в силу «присущего его естеству своеобразного равновесия...» (*Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976, с. 313—314).

[27] Эта особенность стиля Дю Бартаса интересно проанализирована в указанной ранее работе К. Рейхенбергера (с. 81—94).

[28] The Works of Du Bartas, v. II. Chapel Hill, 1938, p. 303.

Публикуемая статья Ю. Б. Виппера представляет доработанный текст его доклада, прочитанного в 1970, на научной сессии «Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII в.»

Н. Г. ЕЛИНА

К ВОПРОСУ О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Культура Возрождения, начиная с середины прошлого столетия, интенсивно изучалась и к нашему времени насчитывает обширную библиографию, но ряд важных проблем, относящихся к этому явлению, остался нерешенным и вызывает сейчас оживленные споры.

Прежде всего встает вопрос, насколько этот тип культуры распространен у разных народов и в разных регионах?

Каковы его временные рамки для каждой страны, где в силу определенных исторических условий он смог развиться?

В чем его качественная определенность и как она проявляется в различных сферах: философии, искусстве, литературе?

И, наконец, как он соотносится с культурой предшествующего и последующего типа? Все эти вопросы взаимосвязаны, но нам бы хотелось вкратце затронуть последние два, так как без их решения невозможно ответить на предыдущие.

Проблема качественной определенности Возрождения как типа культуры очень четко поставлена в статье Л. Баткина «Итальянский гуманистический диалог XV века» [1]. Опираясь на исследование жанра диалога, получившего распространение в итальянской гуманистической философии XV в., автор приходит к заключению, что «диалогичность» в широком смысле слова это и есть «глубинное содержание культуры» [2], суть гуманистического стиля мышления, ренессансного миропонимания, которое предполагает «возможность сосуществования и взаимодействия разных взглядов, не взаимоуничтожающих, не враждебных, хотя и противоположных» [3], и убежденность в единстве истины, к которой можно приближаться с разных духовных позиций.

Эта особая диалогичность гуманистического мышления делает возможным синтез, понимаемый как высшая, многогранная истина, а исторически означающий слияние разных культурных наследий: античного, восточно-эллинистического и христианско-средневекового [4].

Модель итальянского Возрождения, предложенная Л. М. Баткиным, логически представляется убедительной. Но она зиждется исключительно на определенном жанре гуманистической философии, между тем образ мышления той или иной эпохи проявляется не только в «открытой» форме философских сочинений, но и в «скрытых» формах, где он воплощается зачастую неосознанно, в материальной культуре и в стилях искусства и литературы. Поэтому естественно встает вопрос: воплотилась ли диалогичность, приводящая к синтезу, в других сферах итальянской ренессансной культуры?

Обратимся к литературе. В ней отчетливо заметны два противоположных принципа изображения действительности: стремление к ее идеализации, вплоть до мифологизации, и — к воссозданию ее во всей жизненной конкретности и детерминированности. Поэтому приходится говорить не об одном, а о разных стилях Возрождения, получивших отражение в системе жанров и в их тематике. Так, в XVI в. бурно развиваются два драматических жанра, восходящих к античности, но обновленных и преображенных,— пастораль и бытовая комедия. Лирике-поэзии Бембо и других петраркистов противостоит «шуточная» поэзия Берни и его последователей. Один и тот же автор, сочиняющий в разных жанрах, может создавать совершенно различные по тематике и по духу произведения: Пьетро Аретино совмещает в своем творчестве непристойные комедии и антиклерикальные диалоги с религиозными поэмами. Более того, в пределах одного жанра и даже одного произведения могут проявиться разные, если не сказать полярные, тенденции. В «Декамероне» высокие, трагические новеллы о любви и смерти сменяются комическими повестушками о непристойных похождениях продувных монахов. Рядом с гордой, строптивой Гисмондой, отстаивающей свою любовь, возникает фигура покорной и кроткой Гризельды. (Конечно, они принадлежат к разным социальным кругам, но для современников Боккаччо, вероятно, важнее было то, что они воплощают определенный стереотип поведения.) В поэме Пульчи «Большой Моргант», построенной по образцу песен уличных сказителей, обращение к Отцу небесному и к Богоматери в начале и в конце песен наряду с ироническим отношением к некоторым религиозным догмам вовсе не отдает нарочитостью и лицемерием. Скорее можно сказать, что сознание итальянцев этой эпохи совмещает очень разное отношение к миру.

Таких примеров из области литературы достаточно, они в целом подтверждают справедливость выдвинутой модели. Сложнее отнести ее к сфере итальянского искусства, в котором от-

сутствует жанровая живопись и господствует более или менее единый «идеализирующий» стиль. Это, как нам кажется, серьезное ограничение модели, требующее особого рассмотрения.

Нам бы, однако, хотелось несколько подробнее остановиться на другом вопросе, которого автор хотя и касается, но бегло и односторонне. Стремясь рельефно выявить основное качественное отличие культуры Возрождения, он объясняет ее прежде всего из нее самой [5], противопоставляя ее культуре предшествующей: «до Ренессанса... бывала проблема наследия, но не проблема наследий...» [6] и соответственно не было диалогичности, как основного принципа культуры.

Эта исходная позиция имеет то преимущество, что она не позволяет растворить Ренессанс в других культурных эпохах, превратить его в сочетание «старого» и «нового». Но в этом утверждении есть и уязвимая сторона, следуя ему, приходишь к мысли, что диалогичность возникла внезапно, как Афина из головы Зевса; связь между культурными периодами таким образом оказывается логически нарушенной, а временные границы становятся жесткими и механическими.

Однако рассуждения об оригинальности Ренессанса спорны не только с точки зрения логической, но и исторической. Ведь и до Ренессанса существовала проблема наследий. Мало того, она была основной для всего средневековья.

Действительно, средние века унаследовали от предшествующего периода культуру греко-римскую, ближневосточную, варварскую (само христианство возникло из слияния различных культур, и это сказалось в возникновении религиозных течений и ересей на всех этапах его развития). На протяжении средневековья шла трудная ассимиляция этих разнородных наследий, происходившая путем их модернизации в изменяющихся исторических условиях. В Италии это особенно касалось античности, которая не только в форме неоплатонизма и неоаристотелизма легла в основу католической теологии, но и непосредственно влияла на политические воззрения, словесность и искусство. Она одновременно отрицалась как порождение язычества, христианизировалась, лишаясь таким образом своего качественного отличия, и продолжала жить в новой видоизмененной форме, не снимая внутренней противоречивости того культурного конгломерата, в который входила. Итальянский Ренессанс — только новый этап освоения античности, когда она была выделена как самостоятельная культура, в то время как средневековое восприятие пыталось непосредственно приблизить ее к современности. Иными словами, средневековые итальянцы познавали античность в ее модернизированном, преображенном виде,

гуманисты же, почувствовав историческую дистанцию, противопоставили ее философию схоластике и каноническому богословию, и некоторые из них попытались придать христианству платонизирующий характер, понятный лишь элите. Одновременно художники и писатели, вводя самостоятельные античные сюжеты, невольно выдвинули языческие мифы наряду с христианскими и придали им такую же ценность. Таким образом внутренне противоречивое единство средневековой культуры было нарушено.

Эта внутренняя противоречивость, вызванная в конечном счете этническими и социальными причинами, принимала в средневековом мышлении форму антиномий, особенно ощутимых в социальной психологии итальянцев периода Проторенессанса, когда пробудившееся индивидуальное сознание столкнулось с общинным. Действительно, антиномичность в широком смысле слова царила во всех сферах духовной деятельности. В области политики теоретический универсализм вступал в противоречие с практическим муниципализмом. В философии так и не была разрешена антиномия универсального и единичного, ей соответствовало представление о единстве духовного и физического мира и одновременно о его расчлененности. В искусстве и литературе параллельно развивались спиритуализм и готический натурализм, поэзия нового сладостного стиля и так называемая комическая поэзия.

Таким образом, можно было бы сказать, что если ренессансная культура в принципе диалогична, то средневековая — антиномична. Но тут встает вопрос всегда ли полярность средневековой культуры выступает как резко выраженная альтернатива, предложенная сознанию. В некоторых случаях это именно так. Об этом свидетельствуют неразрешенные философские споры между реалистами и номиналистами, особенно обострившиеся в конце XII в. во Франции, но не миновавшие и Италию. Иначе обстояло дело в литературе. Один и тот же автор в зависимости от избранного жанра мог выражать разные, если не противоположные, духовные позиции. Провансальский трубадур XII в. Маркабрюн в классической сирвенте «Pax in nomine Domini!» пылко призывает к крестовому походу, а в пастореле «A la fontana del vergier...» устами лирической героини осуждает их бесчеловечность. Достигшие вершины спиритуализма поэты-стильновисты, в том числе и Данте, не гнушались сочинять грубоватые, вполне материальные комические сонеты, то есть в их творчестве плоть и дух не исключали друг друга, а соседствовали, как непересекающиеся ряды. Следовательно, в зародыше, неосознанно, диалогичность уже существовала и в

средневековой культуре, и ренессансный диалог мог возникнуть именно на этой основе, порожденной, в свою очередь, антиномичностью, господствовавшей в средневековом мышлении.

Ренессансный диалог — доказывает Л. Баткин — приводит к синтезу [7]. Но опять-таки встает вопрос: является ли синтетичность как таковая оригинальной чертой, определяющей Возрождение?

Вся позднесредневековая культура стремится к синтезу. Теологи пишут огромные богословские «суммы», в которых расчлененность на статьи и параграфы, восходящая к варварскому способу мышления, сочетается со всеобъемлемостью, свойственной античной философии. Зодчие строят готические соборы, объединяющие архитектуру, живопись и скульптуру, соборы, в которых разграниченность пространства и детализация стенной поверхности не лишают целого грандиозности и монументального единства. И, наконец, поэт создает произведение, которое полностью воплощает стремление к синтезу: «Комедия» Данте органически объединяет античность с христианством, натурфилософию с этикой и политической мыслью, теологию с поэзией; в ее образной форме сливается мистический порыв, рационалистическая мысль и стихийный сенсуализм, а в ее структуре отдельные эпизоды подчинены единству общего плана; Вселенная запечатлевается в цепи замкнутых терцин. В содержании и форме поэмы преодолеваются непримиримые противоречия средневековой культуры, даже полярность добра и зла в известной мере ослаблена: в аду есть своя красота (высокие и сильные чувства, героические фигуры грешников), а из сверкающего, звездного рая видна погрязшая в грязи и крови земля.

Первый ренессансный поэт Петрарка разрушил синтез, созданный Данте: он сознательно подчеркнул самоценность и автономность художественной литературы [8]. Впоследствии Макьявелли постарался придать такую же автономность политической мысли. А Галилей, заменивший натурфилософию наукой, оказался уже за пределами Возрождения. Так ренессансная культура разъяла средневековый синтез, полностью осуществленный в поэме Данте, и начала возводить свой собственный.

В литературе новый синтез намечается уже у Боккаччо; впитав традиции куртуазных романов и риторической латинской прозы, он в «Декамероне» преодолел разрыв между высоким и низким стилем и поднял устные городские анекдоты и проповеднические exempla до уровня художественной литературы. Но высшая точка этого синтеза, достигнутая в итальянской литературе,— поэма Ариосто «Неистовый Орландо». Свойственная куртуазному роману идеализация и натурализм городской ли-

тературы, слившись, породили новый жанр шуточной рыцарской поэмы, где средневековые мотивы органично переплетаются с античными и пасторальные сцены перемежаются с куртуазными и новеллистическими эпизодами. Ариосто создал свою Вселенную, где нет рая и ада, грешников и праведников, а есть действующие лица, не очень рельефные, но наделенные достоинствами и слабостями. Ариосто не претендует на достоверность, как Данте, напротив, он подчеркивает вымышленность, «литературность» своего мира, в его изображении есть игровое начало, отсутствующее в «Комедии» и вызывающее ощущение свободной, ничем не детерминированной действительности, в которой разные религиозные верования, то есть разные духовные позиции, не приводят к внутреннему конфликту и не нарушают общей гармонии.

Ренессансный синтез принципиально отличается от средневекового, он более органичен, более осознан, не предполагает такого всеобъемлющего единства, но преемственно он с ним связан, так же как вся культура Возрождения связана с культурой средневековья.

Изучение этой культурной преемственности проливает свет и на проблему регионального распространения Ренессанса и его специфики у разных народов.

Действительно, если мы бросим взгляд на английское Возрождение, то мы сразу же заметим, что оно значительно отличается от итальянского. Прежде всего чисто формально. Английские гуманисты жанра диалога не разрабатывали, и даже если они им пользовались, как, например, Роджер Аскем в трактате о воспитании («Школьный учитель»), то он носил внешний характер и выражал одну определенную «одногранную» истину. Изучение античности привело ученых гуманистов не к синтезу ее философии с христианством, а послужило подготовке Реформации, практическим целям — воспитанию и развитию политической мысли, а также формированию новой литературы, особенно драматургии. Но это литературное влияние, не непосредственное, а пришедшее из Италии, хотя тоже породило жанры пасторали и бытовой комедии, естественно не имело в Англии того значения, как в Италии. Не было в Англии такого параллельного развития идеализирующей литературы и литературы, стремящейся максимально приблизиться к действительности. Произведения первого типа все-таки всегда тяготели к реальности. Это особенно заметно при сопоставлении «Неистового Орландо» Ариосто и «Королевы фей» Спенсера. При всей фантастичности и идеальности мира Спенсера дидактическая цель автора, подчеркнутая аллегоризмом, придает поэме серьезность

и приближает ее к действительной жизни. Ни о какой внутренней диалогичности в данном случае говорить нельзя, политические и религиозные взгляды Спенсера однозначны и выражены достаточно отчетливо. Даже в полифонической драматургии Шекспира, где как будто достигнута высшая объективность, тоже нет «открытости», этическая позиция автора не вызывает сомнений, и все творчество в целом не совмещает таких противоположных тенденций, как у итальянских писателей.

Совершенно очевидно, что отличие английского Ренессанса от итальянского коренится в разной исторической основе. Главные компоненты средневековой английской культуры — это христианство и наследие варварства, которое подверглось гораздо меньшей христианизации, чем античность в Италии. Варварская культура продолжала развиваться и накладывала отпечаток на всю культуру и социальную психологию англичан. Так, в представлениях британцев манихейский дуализм добра и зла, по сравнению с южной Европой, смягчен, ибо в их пантеоне, кроме ангелов и дьяволов, существуют промежуточные существа — эльфы и феи — потомки древних языческих божеств. В политических воззрениях англичан тоже не было таких крайностей, как в Италии, им приходилось выбирать не между коммунальным правлением и имперской или папской властью, а между властью баронской и королевской, которые ближе друг к другу; предпочтение, отданное последней, означало утверждение чувства национальной общности, ставшей над временными политическими противоречиями.

Наиболее плодотворное решение антиномии между единичным и универсальным наметилось в сенсуализме Роджера Бэкона, представителя английской философии. Зачатки этого же сенсуализма в его неосознанной, стихийной форме проявились в английской литературе: уже в средние века идеализация сочетается в ней с достоверностью, крайностей спиритуализма и натурализма она не знает. Словом, общая антиномичность средневековой культуры в Англии ослаблена, то есть сознанию англичан не в такой мере было привычно выбирать между исключающими друг друга альтернативами. Полярность здесь не принимала такого резкого характера и, соответственно, не подготовила диалогичности. Выбор пришлось делать, но позднее, в эпоху Возрождения, когда разгорелась социально-религиозная борьба, однако в этот момент диалог, по понятным причинам, был невозможен.

Мы отнюдь не ставим в вину Л. Баткину, что его концепция диалогичности, в общем правильно, на наш взгляд, определяющая итальянский Ренессанс, вряд ли может лечь в основу

общей модели культуры Возрождения, он себе, по-видимому, и не ставил цели создать такую модель; да и задача эта, очевидно, весьма и весьма сложная. Мы хотим только подчеркнуть, что ни один тип культуры нельзя исчерпывающе объяснить исходя только из него самого, должны быть учтены явления культуры предшествующего типа, ибо при всех качественных скачках цепь истории неразрывна.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Баткин Л. М.* Итальянский гуманистический диалог XV века.— В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
[2] Там же, с. 180.
[3] Там же, с. 192.
[4] Там же, с. 209.
[5] Там же.
[6] Там же, с. 214.
[7] Там же, с. 197—199, 207.
[8] См.: *Хлодовский Р. И.* Франческо Петрарка. М., 1974, с. 17—18.

В. Н. МАЛОВ

КАЛЛИГРАФИЯ И РЕНЕССАНСНОЕ СОЗНАНИЕ

Заголовок этой небольшой статьи может показаться претенциозным,— хотя никто не удивился бы поискам ренессансного мироощущения в любом виде «большого искусства». Ведь в наше время каллиграфия уже отмерла как искусство, и речь может идти лишь о ее воскрешении. Это отмирание шло параллельно с усилением ее роли как регулятора обычного письма. Уже в середине прошлого века обыденное сознание не могло понять, каким образом в столь знакомых с детства прописях могло когда бы то ни было содержаться что-то интересное для взрослого человека. «Искать черты быта и народного характера в книжонках, по которым учились грамоте и счету разные ребята и школьники,— это такая идея, на которую может напасть только отчаянный библиоман; думать, что значительная часть идей и стремлений, одушевлявших во время оно живых людей, может прилипнуть к школьным руководствам, составлявшимся разными трудолюбивыми тупицами,— это, воля ваша, очень оригинально» [1]. Эти едкие слова были сказаны Д. И. Писаревым в статье «Бедная русская мысль». С XIX в. делопроизводство перешло на машинопись, а каллиграфия окончательно превратилась в чистописание.

Неудивительно, что профессионалы-искусствоведы подчас забывают о каллиграфии при изучении и тех периодов, когда она была общепризнанным и весьма «престижным» видом искусства. Между тем обращение к каллиграфии могло бы представить особый интерес именно для искусствоведа. Трудно найти другой вид искусства, который с таким удобством поддавался бы массовым изменениям, «поверке алгеброй гармонии». Я остановлюсь лишь на некоторых примерах непосредственной связи истории ренессансной каллиграфии с общей историей культуры, по возможности избегая слишком специальных вопросов. Прежде всего рассмотрим уже затрагивавшуюся проблему специфики искусства Северного Возрождения.

Первые печатные пособия по каллиграфии появились почти одновременно в Германии (1519 г.) и Италии (1522 г.). Родоначальником и самым авторитетным представителем немецкой ренессансной каллиграфии стал земляк и друг Дюрера, нюрнбержец Иоганн Нейдорфер [2].

Общеизвестна любовь Дюрера к измерениям, к познанию правильных пропорций, будь то пропорция человеческого тела или печатного шрифта. Он специально занимался построением больших печатных инициалов, стремясь внести в это дело начала точного математического знания. То же стремление к математизации и геометризации определило основное направление творческих поисков Нейдорфера.

В то время как доренессансная немецкая каллиграфия XIV—XV вв. в целом ограничивалась анализом форм букв и классификацией составляющих их элементов [3], Нейдорфер впервые обратил внимание на самую основу письма — правильную заточку пера, для которой, по его словам, «необходимо иметь, кроме прочего, циркуль и линейку» [4]. Точно измеряются пропорции всех частей пера, длина и место расщепа; боковые вырезы представляют дуги правильных окружностей; описание сопровождается детальными чертежами.

Правильность заточки пера должна была обеспечить четкость выведения первичных простейших штрихов, лежащих в основе всех букв курсива. Нейдорфер вполне разделяет любовь предшествующей немецкой каллиграфии к описанию этих «кирпичиков». Тем новым, что отличает его как каллиграфа Ренессанса и последователя Дюрера, является стремление найти для каждого из этих элементов точный геометрический образ. Мы попадаем в настоящее царство геометрии: буквы складываются из ромбов, квадратов, изогнутых ромбов, параллелограммов... Зато измерения общих характеристик письма (расстояния между строками, величина выносных, пропорции букв и т. п.) совершенно не интересуют Нейдорфера, как не интересовали они и всю средневековую каллиграфию.

Итальянцам никогда не приходило в голову затачивать перо с помощью циркуля и столь усердно геометризировать на уровне «микрокаллиграфии». Если авторы первых печатных итальянских учебников письма венецианцы Лодовико Вичентино и Джанантонио Тальенте видят в гуманистическом курсиве параллелограммы, то в эту геометрическую фигуру вписываются у них не отдельные жирные штрихи, как у Нейдорфера, а целые буквы. Впрочем, на первых порах итальянская каллиграфия вообще не проявляет особой склонности к измерениям, явно отставая в этом отношении от немецкой. Это не принципиаль-

ное отрицание их необходимости, а скорее беззаботность, оправдываемая полным отсутствием традиции. Когда Вичентино говорит о расстоянии между строками, он определяет его как «не слишком широкое и не слишком узкое, но среднее» [5]. Когда же он устанавливает ширину расстояния между буквами, делая это на том же приблизительном уровне, что и средневековая каллиграфия, то сразу спешит оговориться: «Но поскольку этому правилу почти невозможно следовать, постарайся советоваться со своим глазомером» [6].

Человеком, введшим точные измерения в каллиграфию гуманистического курсива, стал Джанбаттиста Палатино, первое издание книги которого вышло в Риме в 1540 г.[7] Это был крупнейший каллиграф итальянского Ренессанса; его переиздававшиеся почти ежегодно работы оказали огромное влияние на гуманистический курсив в Италии и за ее пределами. Именно Палатино впервые измерил такие важнейшие характеристики письма, как пропорции букв, расстояние между строками, величину выносных, соотношение толщины волосных и нажима. Его нормы классически просты и легко запоминаются. Ширина корпуса буквы относится к высоте, как 1:2; величина всех верхних и нижних выносных одинакова и равна корпусу буквы, а величина незаполненного пространства между строками — двум корпусам. Это сделано специально для того, чтобы верхние и нижние выносные соседних строк не пересекались и не затемняли тем самым членение текста на строки. Этот набор нормативов покажется минимальным по сравнению с последующей классицистской каллиграфией XVII—XVIII вв., старающейся регламентировать все возможные «эффекты» письма. Но ведь не регламентация, а первооткрывательство составляло «пафос» ренессансной культуры. И здесь важнее всего подчеркнуть, что все эти столь простые нормы устанавливаются впервые в истории письма латинского алфавита.

Итак, сравнение немецкой и итальянской каллиграфии Возрождения по вопросу об отношении к измерениям позволяет выделить и общее им ренессансное начало, и очень сильные национальные отличия. Они сводятся не к тому, что одна каллиграфия больше, а другая меньше любит измерения, а скорее к тому, что измеряют они разные вещи. Немцев интересует правильность деталей, итальянцев — гармония целого.

Когда на рубеже XVI—XVII вв. в обеих странах утверждается эстетика барокко, устремления и Нейдорфера, и Палатино подвергаются критике их соотечественниками. Немцы Франк и Брехтель указывают, что пользование циркулем мешает проявиться виртуозности в построении изощренно сложных немец-

ких инициалов и вообще противоречит национальному характеру немецкого курсива. Итальянец Скальцини ставит вопрос в широком теоретическом плане, подчеркивая субъективность эстетических критериев: «Красота букв состоит в их употреблении, в привычке к ним и в общем одобрении со стороны пишущих, а потому в этой профессии нет определенных и неизменных правил, как те, которые оставлены Бартоли и Эвклидами»[8]. Верный этой декларации, сам Скальцини не дает в своем учебнике ни одной точной цифры. По обе стороны Альп превозносится глазомер, противопоставляемый расчету.

Материалами истории каллиграфии можно проиллюстрировать и такую, казалось бы, далекую от нее тему, как кризис ренессансного сознания, поскольку существуют вполне конкретные связующие звенья, делающие корректной подобную постановку вопроса.

Человек Возрождения был менее всего склонен к ограничению круга своих интересов, замыканию в пределах узкой специализации. Это самым непосредственным образом отражалось на составе первых учебников письма. Их авторы отнюдь не ограничивались образцами письма на родном языке или латыни. Каллиграфы смело брали на себя роль лингвистов и знатоков тогда еще не существовавшей науки палеографии. Достаточно перечислить состав таблиц в учебнике самого ренессансного в этом отношении мастера — Палатино. Здесь можно найти алфавиты письма французского, испанского, «лангобардского», «беглого лангобардского», фламандского, немецкого, греческого, древнееврейского, «халдейского», арабского, «египетского», «индийского», сирийского — и, наконец, «иллирийского» и «письма, созданного Кириллом». Не случайно, что именно в ренессансной каллиграфии впервые зародился сознательный интерес к истории письма. Французский каллиграф Пьер Амон (его сборник прописей впервые вышел в 1561 г.), мастер с необычайной любовью к разнообразию почерков (которая удовлетворялась, правда, не за счет экзотических алфавитов, а путем конструирования 14 французских и 12 итальянских типов письма), проводил специальные палеографические изыскания в Сен-Жермен-де-Пре, Сен-Дени и других французских хранилищах древних рукописей[9]. Спустя сто лет его подготовительные материалы были использованы «отцом латинской палеографии» Жаном Мабильоном.

С другой стороны, прописи XVI в. наполнены образцами чисто декоративных почерков. Таковы были «lettera mancina» (зеркальное письмо), «rognosa» с «кручеными» вертикалями букв, «tagliata» (все буквы разделены посредине тонким гори-

зонтальным просветом) и целый ряд других. Было совершенно ясно, что никакого практического применения все эти почерки иметь не могут,— но как было отказаться от соблазна продемонстрировать, каких необычайных высот может достигнуть искусство!

Увлечение как декоративными почерками, так и иноземными алфавитами было резко осуждено, когда во второй половине XVI в. происходила качественная перестройка гуманистического курсива. Начало было положено выходом в свет в 1560 г. работы писца Ватиканской библиотеки Джанфранческо Креши. Этот каллиграф принципиально ограничился лишь теми видами письма, которые действительно применялись на практике, решительно отвергнув все остальные («фламандские, испанские, немецкие, лангобардские, неаполитанские, rognose, spezzate») как «излишние, бесполезные, лишенные грации и искусства» [10]. Необходимость резкой полемики с предшественниками — и в первую очередь с Палатино — диктовалась Креши исключительной популярностью их энциклопедизма. Они, по его словам, «до такой степени ослепили толпу, что сегодня, когда хотят назвать кого-нибудь великим писцом, обычно говорят, что такой-то владеет 500—600 почерками» [11].

Последователь Креши, уже упоминавшийся нами Марчелло Скальцини (первое издание его учебника вышло в 1581 г. в Венеции) идет еще дальше. Для него совершенно чужда ренессансная широта интересов, приводившая человека Возрождения к стремлению овладеть многими профессиями. Он потому и осуждает декоративные почерки, что «это искусство художников и миниатюристов, а не писцов» [12]. Но один человек не может, по убеждению Скальцини, в совершенстве овладеть разными видами письма, а потому всякое нарушение рамок профессии представляется ему угрозой интересам специализации. Каллиграфы, обучающие излишним видам письма,— люди «не только бесполезные, но и вредные для государства (dannosi alla Republica)» — именно потому, что они мешают достигать совершенства в действительно необходимых почерках [13]. Тут же Скальцини напоминает, что ведь и Платон в своем идеальном государстве наказывал за совмещение разных профессий. Еще более сузив по сравнению с Креши поле деятельности каллиграфа, Скальцини по существу ориентирует его на овладение (но зато в совершенстве!) только одним видом письма — канцелярским курсивом, и само заглавие его книги («Секретарь») звучит уже манифестом.

Роль, сыгранная новым гуманистическим курсивом второй половины XVI в., была достаточно сложной и противоречивой [14].

Привнесение маньеристских черт в эстетику совмещалось с активным приспособлением письма к требованиям беглости и с окончательным закреплением принципов его гуманистической реформы. Именно Креши и его последователи, верно уловив процессы, происходившие на практике, сделали курсив таким же округлым, как и гуманистический книжный шрифт, именно они впервые принципиально отмежевались от готического письма, бросив ему обвинение в «варварстве» [15]. Но бесспорно и то, что подготовленное ими торжество канцелярского практицизма было отрицанием самого духа Возрождения.

К концу XVI в. почерки, объявленные излишними, исчезают из учебников и прописей. По всей Европе каллиграфия, отказавшись от чрезмерных запросов и претензий, всецело переходит на службу канцелярий.

Если согласиться с тем, что это явление — лишь часть гораздо более широкого культурно-исторического процесса, отмеченные нами хронологические вехи могут представить интерес и для периодизации Ренессанса.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Писарев Д. И.* Соч. в 4-х т., т. 2. М., 1955, с. 54.

[2] О Нейдорфере и других немецких каллиграфах см.: *Таценко Т. Н.* Учебники письма как источник по истории немецкого курсива XVI—XVII вв.— СВ, 1978, вып. 42.

[3] *Steinberg S. H.* The «Forma scribendi» of Hugo Spechtshart.— The Library. London, 1940—1941, v. XXI, N 3-4; *Kaspar J.* Pražský traktát o notule.— In: Knihtisk a universita Karlova. Praha, 1972.

[4] *Neudörffer d. A. I.* Ein Gesprechbüchlein zweyer schuler wie einer dem andern im zierlichen schreiben untherweyst. Nürnberg, 1549. S. a iiij.

[5] *Vicentino* (*Arrighi*) *L.* La operina... da imparare di scrivere littera cancellaresca. Roma, 1523, p. AXr.

[6] Ibid.

[7] *Palatino G.* Libro nuovo d'imparare a scrivere... Roma, 1540.

[8] *Scalzini M.* Il secretario. Venetia, 1599, p. B 3.

[9] *Omont H.* Le recueil d'anciennes écritures de Pierre Hamon (1566—1567).— Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, t. LXII (1901).

[10] *Cresci G.* Il perfetto scrittore. Roma, 1560, p. 2 v.

[11] Ibid., p. 4 r.

[12] *Scalzini M.* Op. cit., p. B v.

[13] Ibidem.

[14] См.: *Малов В. Н.* Происхождение современного письма (Палеография французских документов конца XV—XVIII вв.). М., 1975, гл. III; *Он же.* Итальянский гуманистический курсив XVI в.

[15] *Casamassima E.* Litterae Gothicae: note per la storia della riforma grafica umanistica.— La Bibliofilia, Firenze, 1960, disp. 2; *Idem.* Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon.— Studi medievali, 1964, fasc. II.

М. В. И Д. М. УРНОВЫ

ШЕКСПИР — НА ГРАНИ ВЕКОВ

Нижеследующая небольшая статья представляет собой опорный «каркас» шекспировского раздела, написанного авторами для «Истории всемирной литературы», которая готовится в ИМЛИ АН СССР. В соответствии с характером всего издания раздел разрабатывался как попытка подытожить на сокращенном пространстве достижения советского и зарубежного шекспироведения. Хотелось добиться типологической конкретности в облике великого драматурга. Во многих случаях это не составляло труда: шекспировский портрет прорисован уже не одним поколением исследователей даже в пределах только нашего века [1]. Иногда, однако, ощущались пробелы и несообразности. Кем же типологически был этот «человек из Стрэтфорда»? [2] Спорные для нас самих моменты мы и постарались вывести в этой статье на поверхность как своего рода схему, еще нуждающуюся в уточнениях.

* * *

Национальное единение, духовный подъем, насыщенность культурной жизни — такова была обстановка, в которой на рубеже XVI—XVII вв. развернулось творчество Шекспира. Этой насыщенностью в значительной мере объясняется выдвижение гениально одаренного простолюдина из провинции, который, не окончив приходской школы, пришел в столицу и стал национальным гением, а также одной из крупнейших величин мировой литературы.

Дарование Шекспира было отмечено современниками с первых его сочинений [3]. Он нашел поддержку в творческой среде, возглавил как автор и руководитель самую популярную театральную труппу той поры, и, по свидетельству современника, восторженное поклонение окружило его. Тот же современник, объективность мнения которого подкрепляется его полемиче-

ским отношением к шекспировскому «идолопоклонству», дал отчетливую, проверенную историей, оценку Шекспира: «Душа века нашего... Да будешь славен на все времена...» (Бен Джонсон, 1623) [4].

Следующая эпоха английской литературы в лице ее крупнейшего представителя, поэта-республиканца Джона Мильтона, родившегося в пору расцвета шекспировского гения, приняла и развила высокую оценку, данную Шекспиру современниками. Однако с началом английской буржуазной революции XVII в., когда были закрыты, а затем уничтожены лондонские театры, драматургия Шекспира лишилась доступа к широкой общенародной аудитории. (Театры были закрыты по распоряжению Оливера Кромвеля и вскоре сожжены. Во внимание следует принять обе стороны процесса: вырождение литературно-театральной традиции, что дало прямой повод поднимавшимся к власти пуританам привести в исполнение их постоянный приговор театру как «гнездилищу порока».) Восстановление Шекспира, совершившееся на переходе из XVII в XVIII в., несло на себе признаки существенных, в том числе уже необратимых, утрат. Практически разрыв с непосредственно шекспировской традицией выразился в потере рукописей, рассеянии биографических сведений, что позднее оказалось благодатной почвой для постановки так называемого шекспировского вопроса — о принадлежности Шекспиру шекспировских сочинений.

Многие легенды о Шекспире, начиная с рассказов о его браконьерстве в молодости и кончая преданием о последнем празднике с друзьями-поэтами, после которого Шекспир будто бы и умер, содержат, по мнению наиболее авторитетных шекспироведов, крупицу истины [5]. Проблема заключается в соединении этих крупиц и документально известных черт в цельный облик. На протяжении веков наблюдались колебания от «богемного» к «бюргерскому» Шекспиру. По одной линии Шекспир — это безграмотный, но лихой парень, который, попавшись в заповедном лесу, бежит от закона в столицу, подрабатывает в театре сторожем, затем становится актером и драматургом, возвращается в родной город и, предавшись как-то излишествам с друзьями, отправляется на тот свет. Или же Шекспир-делец, достойный сын своего отца-мясника, ушедший на заработки, сколотивший копейку и заживший на покое в «богатейшем доме города». Какой же из этих Шекспиров мог быть создателем «Гамлета» и «Короля Лира»? — с таким вопросом вклинились между крайностями ниспровергатели, предлагая своего Шекспира, знатного аристократа, выдающегося ученого или даже самое королеву. Дополнительную путаницу в решение

всех противоречий вносило чисто буржуазное ханжество, сложившееся в XIX в., в эпоху так называемого викторианского процветания, и желавшее видеть «хорошего писателя хорошим человеком», причем под «хорошим человеком» понималась «благопристойность» собственников. «А как же Шекспир в таверне «Русалка»?» — вопрос из романа Ричарда Олдингтона «Все люди враги» (1938), герой которого, лицо автобиографическое, родился еще в викторианскую эпоху и поднимает бунт против ханжеского морализаторства.

Сам по себе «шекспировский вопрос» является искусственным и его следует отнести к затянувшимся историко-литературным недоразумениям. Но с распространенными представлениями о Шекспире он всегда переплетался очень прочно, и это имело ряд разнохарактерных последствий.

Сто лет спустя после шекспировской эпохи, в начале XVIII в., даже не на развалинах шекспировского театра, а в совершенно других условиях стал Шекспир предметом нового поклонения и — специального изучения. Первым среди английских писателей сделался он достоянием комментаторов, подобно тому как прежде это было — из авторов нового времени — с Данте или же с античными классиками. Была составлена биография Шекспира, а главным образом одно за другим выходили издания его пьес с исправлениями и объяснениями текста. Символическим итогом этой работы могут послужить действия видного комментатора Эдмунда Мэлона, который много сделал для уточнения хронологии шекспировского творчества, и вместе с тем именно по его инициативе оказалась испорчена одна из основных шекспировских реликвий: бюст над гробницей драматурга, примитивный, но сохранивший известную подлинность скульптурный портрет, был выкрашен в белый цвет и безнадежно искажен.

Так и шекспировский текст вместе с дельными, точными исправлениями оказался покрыт слоем истолкований, сделанных в духе просветительства, классицизма, вопреки представлениям ренессансным. Энтузиасты, считавшие своим долгом восстановление шекспировского авторитета, видели свою задачу в том, чтобы стереть из представлений о Шекспире все, казавшееся им несуразным, слишком грубым, противоречивым, «варварским».

Двойственную роль играли и шекспировские спектакли, в первую очередь Дэвида Гаррика — исполина сцены, который, однако, играл Шекспира, им же самим (Гарриком) измененного, сокращенного, переписанного и дописанного.

Таким образом «шекспировский вопрос», возбужденный на рубеже XVIII—XIX вв., был попыткой (одной из попыток, по-

лучивших широкую известность благодаря своей сенсационности) все-таки рассмотреть в Шекспире то, что было не понято и не объяснено, а всего лишь сглажено и «замазано».

Поиски ответа на «шекспировский вопрос» или, вернее, на самые разнообразные вопросы, догадки, домыслы, выдвигаемые в антишекспировских версиях, служили своего рода стимулом активизации шекспироведения. Огромная работа была проведена, и уже в нашем веке была показана беспочвенность основных доводов ниспровергателей шекспировского канона.

Многие вопросы жизни и творчества Шекспира, несмотря на все усилия изыскателей, не решены, а многие решены только предположительно. Но преувеличивать противоречия и трудности, сложившиеся вокруг Шекспира, не следует. По шкале конкретно-исторических представлений проблемы, связанные с Шекспиром, не выглядят исключительными. Кроме того, споры о Шекспире, вернее, те полемические схватки, в которых фигурирует шекспировское имя, зачастую касаются его самого весьма относительно. Другое дело проблемы подлинные, поиски решения которых хотя и не привели к окончательному результату, но все же являются плодотворными.

С какой бы пунктуальностью не был выверен текстологами «Гамлет», все же гамлетовская смятенность, которой сам Шекспир не мог подыскать односложного определения, останется в известном смысле загадочной до тех пор, пока не изживет человечество проблем, художественно отображенных великим писателем.

Шекспир сам сознавал незавершенность, подвижность, открытость поднимаемых им проблем. До нас дошли разные авторизованные варианты шекспировских пьес — даже в пределах одного и того же замысла, одного произведения, наблюдаются у Шекспира изменения в ходе мысли. Еще бóльшие «разночтения» вносит в шекспировский текст сама история, «редактируя» вместе с текстом проблемы, Шекспиром поставленные. Следует учитывать, что, помимо невольной и неизбежной «редактуры», производимой самим временем, шекспировский текст пережил эволюцию более сложную, чем другие шедевры Возрождения. Не только новые истолкования наслаивались на старые строки, но и самый текст менялся, причем иные изменения, даже незначительные, однако по смыслу существенные, касавшиеся, например, гамлетовского возраста и внешности, сказывались на понимании всей пьесы.

Все-таки определяющим для нового понимания Шекспира оказывался контекст очередной эпохи в целом. Когда в Англии восемнадцатого столетия Шекспир был «возрожден», он тут

же был искажен купюрами, переделками и вообще воспринимался уже не так, как в его собственную эпоху, оставшуюся за гребнем пуританской революции. Все уже было другое: не тот театр, иначе устроена сцена, другой век, другая Англия, другой мир. Для прежнего Шекспира и его драмы не имелось уже не только актеров, но и зрителей. Что же от Шекспира осталось жить и где? Оглядка на Шекспира, заметная у Дефо и Свифта, помогает понять в этом плане больше, чем комментарии «отцов шекспироведения», хотя сделанное ими также обладает своим эпохальным значением. Разница вот в чем: пристально всматриваясь в шекспировский текст, Теобальд понял, что о «зеленых полях» лепетал умирающий Фальстаф — вместо бессмыслицы, которая стояла в хронике «Генрих V». Прочтение Теобальда принято на века, но суждения его о Шекспире свидетельствуют, насколько он не понимал, в чем тут собственно дело, в этих «зеленых полях». Понимал «зеленые поля» в ту же эпоху Дефо и его Робинзон. В «Приключениях Робинзона» нет «зеленых полей» как цитаты, но там есть эти «зеленые поля» как всесторонне обоснованная писательская позиция, передвинувшаяся с шекспировской сцены на страницы книг Дефо. И столь же многозначительна у Свифта просьба Гулливера, который, получив в ученом государстве Лапута фантастическую возможность оживить прошлое, вызывает одну за другой великие тени и в конце концов просит ему показать «поселян старого закала» — людей шекспировской среды. Эти демонстративные жесты представляют собой в буквальном и символическом смысле усилия памяти — олицетворение преемственности.

Переменчивость Шекспира от века к веку, разумеется, есть, но есть и преемственность, и не какая-нибудь реставрационная, но развивающаяся и в то же время сохраняющая цельность. Эпитафия на могиле первого исполнителя основных шекспировских ролей донесла до нас впечатление современников, в сущности совпадающее с нашим представлением о тех же образах. Мы по-своему понимаем гамлетовскую смятенность, но само состояние смятенности, как и потрясение, пережитое Лиром, и есть создания Шекспира, фактически столь же неизменно несокрушимые, как фигуры шекспировского современника Микеланджело, хотя скульптура в свою очередь по-разному рассматривается разными эпохами. Существующая за пределами переплета гамлетовская ситуация — это все же не «Гамлет». Но накапливаемый самой историей опыт по созданию и разрешению гамлетовской ситуации, конечно, помогает понять шекспировскую трагедию.

Нужно еще учитывать и перестройку всей шкалы проблем в шекспировских пьесах. Права престолонаследия, подробно обсуждаемые Шекспиром, признаки, ведьмы и прочая демонология, представлявшая особый интерес для современников,— все это, как и многое другое, отходит на второй план и даже вовсе исчезает, теснимое «муками совести», хотя и понятие о «совести» подвергается принципиальной исторической «редактуре». «Что происходит в «Гамлете»?» — этот вопрос видный шекспировед XX в. Довер Уилсон поставил в заглавие своей книги (1934) [6], постаравшись рассмотреть шекспировскую трагедию глазами современника. Он показал, насколько важно было «это дело с призраком», как выразился другой авторитет, шекспировед и режиссер Гарлей Гранвиль-Баркер [7], признавший многие доводы Уилсона основательными. Гранвиль-Баркер со своей стороны подчеркнул, что из старого материала многое можно «сделать понятным», но трудно, почти невозможно, заставить этот материал жить в восприятии зрителя другой эпохи. Трудности такого рода под силу разрешить только самому театру, где индивидуальность актера соединяет оттенки шекспировского образа, прежде распадавшиеся в нашем восприятии. Так, А. А. Остужев своим Отелло (1936) разрешил противоречие между ревностью и доверчивостью, Лоуренс Оливье в той же роли (1965) раскрыл диалектику нравственного падения «благородного мавра», который хотя и «хорошо любил», но — «не мудро» (V, 2) [8]. Не исключено, что в галерею Гамлетов войдет со временем исполнитель, отвечающий всей сложности духовного и внешнего облика этого героя, который «чекан изящества» (III, 1), а вместе с тем «толст и пыхтит» (V, 2).

* * *

Первостепенный по значению и силе среди гигантов, выдвинутых Возрождением, Шекспир по сравнению с ними обладает рядом особенностей. Один из крупнейших участников «величайшего прогрессивного переворота», нуждавшегося в людях универсального размаха, Шекспир не отличался разносторонностью, столь характерной для многих деятелей Ренессанса, в том числе для его современников, даже близких к нему. На пути Шекспира не было существенных отклонений от литературно-театральной деятельности, в пределах которой Шекспир также держался одного русла, прежде всего и главным образом драматургии.

Шекспир был и остался, по его самоопределению, «человеком из Стрэтфорда», коренным жителем графства Варвикшир,

которое местный поэт, современник Шекспира, назвал «сердцем Англии». Государственная централизация являлась насущной проблемой для страны в шекспировские времена, но никогда не терялся у англичан своего рода малый, местный патриотизм, духовная и практическая связь с конкретной родиной. Центром деятельности был Лондон, но в конечном итоге со всем нажитым, с плодами труда, возвращались к дому. Такой путь проделал и Шекспир.

Предки Шекспира обживали Варвикшир с давних пор. По всему краю прослеживаются их многочисленные фамильные связи и среди простых землепашцев, и среди ремесленников, и в семействах аристократических. Дед Шекспира по отцу был арендатором у деда с материнской стороны — семья переживала социальное становление, зная, впрочем, не только подъемы, но и полосы неудач.

Ко времени появления на свет Вильяма Шекспира в апреле 1564 г. его отец занимал как ремесленник и торговец видное положение в одном из основных деловых варвикширских городов Стрэтфорде-на-Эвоне. По материнской линии, уводившей пространственно из центра города от отцовских лавок и лабазов на окраину, в «зеленые поля», предками были мелкие сельские дворяне, вольные землепашцы и воины, йомены. «Старая веселая Англия», реально, хотя и мимолетно, пережившая свой расцвет за сто лет до рождения Шекспира, в XV в., это и есть тот жизненный уклад, с которым Шекспир еще мог соприкоснуться в доме родственников матери.

Память об этом доме оказывается в пьесах Шекспира через бытовые детали, названия мест, известных Шекспиру с детства. В людях своей среды Шекспир видел опору нации, о чем говорят в его пьесах немногочисленные, однако многозначительные характеристики йоменов как олицетворения надежности, стойкости и мужества. На всю жизнь сохранил Шекспир тягу к «зеленым полям», к замкнутому, укрытому от «непогоды и стужи», от больших бурь, пусть малому, но по-своему «веселому» миру.

Мировые масштабы политики и хозяйствования делали для незаурядных людей тесным по-своему устроенный, но глубоко провинциальный Стрэтфорд. «Сердце Англии» — в смысле расположения, богатства исторических воспоминаний и поэтической «душевности» берегов Эвона — эта характеристика оправдана. Однако на поиски удачи предприимчивая стрэтфордская молодежь уходила, конечно, в Лондон.

Так и Шекспир шел в ногу с эпохой открывавшихся горизонтов. Укрепление национального единства и мирового влия-

ния англичан, формирование Великобритании, первые колонии в Новом Свете — эти исторические рубежи, пройденные страной и народом в шекспировскую эпоху, нашли отражение в творчестве Шекспира.

На дорогу, протоптанную земляками, двадцатилетний Шекспир встал вместе со своим младшим братом [9]. На фоне многих стрэтфордских судеб, выясненных исследователями, предприятие братьев Шекспиров выглядит типичным. Если учесть, что издателями первых поэм и постановщиками первых пьес Шекспира были его земляки-стрэтфордцы, преуспевшие в печатном и театральном деле, то этим до известной степени можно объяснить быстрый и высокий подъем способного от природы молодого человека. А в конечном счете гениальное дарование оформила вся атмосфера, насыщенная новшествами и густо населенная талантами. В принципе такой подъем, как и уход на поиски удачи, не только возможен, но и характерен для своего времени.

Помимо похвал, прозвучавших по его адресу, начинающий Шекспир услыхал и оскорбление — «выскочка» (Роберт Грин, 1592) [10], в котором при всей злобности заключалась вполне объективная оценка его судьбы, его положения, в свою очередь типичного. Шекспировская эпоха выдвинула целый разряд таких людей, заявивших о себе во всех сферах государственной деятельности, в науке и искусстве. Представителями эпохи, наиболее выдающимися, оказались фигуры, подобные Шекспиру,— завоевали они место в обществе своими силами, а если за счет привилегий, то полученных сравнительно недавно. Покровитель Шекспира граф Саутгемптон был аристократом всего лишь второго поколения, происходил он из нового дворянства, по сравнению с которым предки Шекспира, «доблестные йомены», такие, что отличились в битвах при Ботсворте и Азинкуре, могли гордиться гораздо более давней причастностью к большой истории страны.

* * *

Участь Шекспира оказалась массовой. Позиция его была глубоко индивидуальна. Шекспир вышел из народа, неся за плечами груз исторической памяти, выражая мощь целой нации. Основное свойство его творчества, его мировоззрения — масштабность. «Особенную неприязнь вызывает у меня Шекспир в тот момент, когда я сравниваю размах его ума с моим собственным»,— эта шутка Шоу [11], одного из умнейших «ниспровергателей» Шекспира, содержит и серьезную оценку. На фоне

литературы его времени, очень богатой, охватившей противоречивость и пестроту бурной эпохи, отразившей конфликты между самыми разными социальными, культурными и клерикальными силами, позиция Шекспира выглядит достойным соответствием символу его театра — Геркулес с земным шаром на плечах.

Смелость мысли, широта дерзаний — это также в духе времени. Но по сравнению с титанизмом Марло в шекспировском размахе содержится гораздо более глубокая и конкретная жизненная диалектика. Отзыв об «английском» колорите шекспировских пьес, данный Энгельсом (1840) [12], подтверждается позднейшими изысканиями шекспироведов и в самом конкретном смысле, в меру множества местных примет, взятых Шекспиром прямо у себя «дома» и внедренных в текст. Не во Франции следует искать Арденский лес из комедии «Как вам это понравится», и даже Шервудский лес Робина Гуда не надо видеть в этом лесу, как делали прежние комментаторы. Своих персонажей Шекспир поселил соответственно в своем лесу, названном по имени матери — Мэри Арден, имя, которое было унаследовано в самом деле от тех мест, где жили шекспировские деды. Подобных реалий, сугубо локальных, у Шекспира множество — имена, названия, местные речения, со стороны непонятные и неслышные, но важные для Шекспира.

Оказываясь неизменно, хотя и не всегда для постороннего заметно, «под английским небом», по выражению Энгельса [13], шекспировский зритель и читатель видит все в масштабе общечеловеческом. Какие бы страсти и события общего и частного плана ни изображал Шекспир, создается впечатление величия, однако масштаб этого рода не является особенностью только шекспировской. Именно потому, что Шекспир один представляет в веках всю эпоху, в нем видят и те, общие для литературы его времени, особенности, которые Шекспиром были скорее пересмотрены, чем подчеркнуты. Какими бы величественными ни выглядели центральные герои Шекспира, они меньше по масштабам взгляда их оценивающего — шекспировского. Особая шкала оценок — этим определяется собственно шекспировский взгляд. Высота взгляда достигается не принижением персонажа, а через обилие оттенков в поведении и психологии, такого обилия, что намного превышает самооценку героя, даже если занят он углубленной интроспекцией. Точно также Шекспир не только наследовал, но переработал на своем уровне свободу, подвижность народного театра. Если для последующих времен Шекспир оказался примером совмещения комического с трагическим, свободы действия в отношении места и времени,

то в ситуации исторически конкретной позиция Шекспира ориентирована была иначе: «свободу» от неумения обращаться со сценическим временем и пространством Шекспир поставил под контроль, опять-таки пересмотрел.

Практически взгляды Шекспира выразились в том, что он не только шел в ногу со временем, но как бы сквозь эпоху, при этом так, что схватки и противоречия, к которым оказывался он причастен, словно не задевали его. В литературной борьбе Шекспир, в свою очередь, по выражению современника, «побил всех», не согласившихся ни с представителями «ученой» драмы, ни с так называемыми практиками, драматургами бытового направления.

В том и в другом случае поведение Шекспира отвечало его позиции. Ему была свойственна историческая память более глубокая, чем та, которой могли обладать только «выскочки». Сказалась связь со «старой веселой Англией»: каким бы кратким, почти призрачным ни был земной этот рай «под деревом зеленым», но существование его стало возможно при укреплении централизованной власти и ослаблении феодального своеволия. Вот о чем преемственно помнил Шекспир, и, когда феодалы новые, бароны вторых и третьих генераций, в том числе шекспировский покровитель Саутгемптон, оказались в оппозиции, он отошел от бунтовщиков, верный идее национального единения А в характеристике «войны» театральной, которую можно наблюдать по сценическому обозрению того времени («Возвращение с Парнаса», 1601), Шекспир предстает «острым малым», что в обиходе шекспировской эпохи имело значение более широкое, чем только остроумие. «Острый малый» — это, собственно говоря, и есть тот социально-исторический тип, который являл собой Шекспир,— природный ум, живость понимания, смекалка. В литературе той поры «остроумие» постоянно попадается как характеристика, выгодно отличающая подлинную, естественную одаренность от благоприобретенных привилегий. Только в данном случае распространенный тип выступает в обличье шекспировском, на уровне силы, способной «побить всех».

Ни предания, ни печатные источники не донесли до нас ни малейшего, хотя бы косвенного, упрека Шекспиру в какой-либо уклончивости, увертливости. Напротив, сохранилось непротиворечивое мнение о прямоте, честности его нрава. Бен Джонсон, который тогда, в театромахии, оказался в числе «побитых», дал, подводя итоги, характеристику Шекспира, в которой постарался с чрезвычайным тщанием и в национальной литературной традиции очертить исключительность положения Шек-

спира среди современников, которые, как видно, понимали и ценили этого «острого малого».

* * *

На рубеже XVI и XVII вв., в середине творческого пути, у Шекспира сложилось трагическое мироощущение, и произошло это как бы мгновенно. Значителен и очевиден контраст в атмосфере первого и второго периодов его творческой эволюции.

Мрачные, суровые, кровавые хроники сменяют друг друга, не образуя трагической перспективы. Мажорный тон комедий вовсе чужд подобной перспективе. Ранние трагедии перемежаются веселыми комедиями.

Ранние трагедии Шекспира выражали еще не трагическое мироощущение, а трагедию индивидуальных судеб в трагической ситуации. «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте»,— трагична гибель юных ренессансных героев, их восторженной, отважной и самоотверженной любви. Вместе с тем в пьесе точно определена и очевидна причина трагической ситуации: старинная вражда родовитых семейств, лишенная конкретного основания и реального смысла, осуждаемая не только историческим временем, но и верховной властью. Застарелые предрассудки, нечто отжившее, инерция неразумия, осознаваемая в итоге событий, что приводит к примирению враждующих сторон.

Однако и ранние трагедии содержат мотивы, предсказывающие трагизм «Гамлета» и «Короля Лира». Деятельное участие в судьбе Ромео и Джульетты Брата Лоренцо, побуждаемое и освященное ренессансным гуманизмом, завершается не торжеством его гуманного замысла, а гибелью юных героев. Обстоятельства оказываются сильнее его вдохновенных усилий и благих намерений. Роковое стечение событий, помешавшее их исполнению, не смягчает трагизма ситуации, не освобождает деятельного гуманиста от чувства личной вины и указывает на трагическое несоответствие идеальных представлений гуманистов своевольной действительности. Как ни запальчива реакция Ромео на предложение Брата Лоренцо облегчить его участь «спутницей гонимых», философией, реакция эта не безосновательна: «Твоя премудрость не создаст Джульетты, она не сдвинет стен, не упразднит приказа. Философия — не помощь» (III, 3). Казалось бы, беглая и малозаметная в общем контексте реплика не проходная, она выражает существенную черту характера Ромео: его умонастроение подчинено душевному состоянию. Вместе с тем она выражает мотив, который отра-

зится в «Гамлете» в словах Гамлета другу Горацио о философии гуманизма уже в ином соотношении душевного состояния и умонастроения.

Шекспировский трагизм, как все, Шекспиру присущее, отличается масштабностью. В романтической традиции, наиболее близкой к нам из влиятельных эпох истолкования Шекспира, на первое место выступили «страсти» и «характеры», соответственно большие страсти и крупные характеры, которые рассматривались в плане трансцендентности, пронизавшей так или иначе воззрения романтиков. Современный подход на основе историзма видит в шекспировских пьесах процессы — трагизм в развитии больших процессов, раскрывающихся через характеры и их борьбу.

Ход большого времени или даже разных времен, друг на друга наслаивающихся и сталкивающихся между собой,— такова ведущая линия шекспировских трагедий. В этих масштабах события, обычно рассматриваемые как причины трагического мироощущения у Шекспира — оппозиционный заговор Эссека с участием Саутгемптона, крах заговорщиков, суд, казни,— должны быть смещены на роль повода, непосредственного толчка, но не причин. На решающем этапе своего творчества Шекспир поднялся до трагизма, который пронизывал свершение «величайшего прогрессивного переворота». Следует отметить, что и центральные шекспировские герои не с собой приносят трагический конфликт, а внедряются в ситуацию и без того трагическую. В этом плане традиционное мнение, ставящее шекспировскую трагедию в прямую зависимость от характера центрального персонажа («Будь на месте Гамлета Отелло, трагедии бы не было»), в свою очередь следует переориентировать. Ведь в конечном счете каждый из шекспировских героев переживает трагедию, так что это опять-таки вопрос времени, большого-исторического и малого-личного, рано или поздно пересекающихся в трагической ситуации. Осознание давно и в больших масштабах совершающейся трагедии составляет основное направление мысли Шекспира в его зрелых созданиях.

Каждая из шекспировских трагедий — трагедия «своего времени», произошедшая из противоречий магистрального хода истории в эпоху Возрождения. Открытие Нового Света и — утрата иллюзий о каких-то землях обетованных; Коперник созданием своей системы — великим научным достижением — ставит человека вместе с Землей на место, не центральное; по мере роста могущества государственного гибнет «старая веселая Англия»; реформация раскрепощает умы и — преследует искусство, театр, литературу. Глубокими противоречиями ока-

зывается чреват и ренессансный гуманизм. «Александр Великий обратился в прах»,— говорит Гамлет (V, 1), который сам, как и другие шекспировские трагические герои, находит силы для преодоления всей глубины духовного кризиса, но вопрос в том, на какой основе ведет он поиск, какие собственно силы помогают Гамлету обрести состояние «готовности» (V, 2), а Лиру — умиротворяющее прозрение.

* * *

Если переход от первого ко второму периоду представлялся шекспироведам резким, но объяснимо закономерным, то Шекспир последнего периода в глазах многих интерпретаторов выглядел просто неузнаваемым. Переход здесь не является даже столь контрастным, как между оптимизмом хроник, комедий, с одной стороны, и мрачностью трагедий — с другой. На последнем этапе Шекспир становится как бы вообще другим драматургом, хотя продолжает развивать те же темы. Развитие тех же мотивов, однако в совершенно ином ключе, только подчеркивает принципиальность перемен. Если, говоря условно, меланхолик из комедии (Жак, «Как вам это нравится») и меланхолик из трагедии (Гамлет) обнаруживают все-таки родство, то между ревностью Отелло и ревностью Постума («Цимбелин»), кажется, нет общего в самом принципе анализа, в подходе к ситуациям подобным.

Общее впечатление от последних пьес Шекспира, разделяемое многими критиками, таково, что это шекспировские ситуации, изображенные вроде бы не Шекспиром, а драматургом другой школы, имеет известное основание, хотя никаких сомнений в шекспировском авторстве здесь нет: пьесы вошли в шекспировский «канон», а «Буря», заключившая шекспировский путь, открывала собрание 1623 г. Сам Шекспир значительно переменился и не только в границах своей собственной эволюции, но на фоне уже совершенно другой литературной эпохи. Это — Шекспир, старший современник Донна и Вебстера, молодого и принципиально нового поколения в литературе. Поколения, которое признавало свой долг перед шекспировским временем, перед Шекспиром персонально и которое вместе с тем определенно относило Шекспира к прошлому, пройденному. Шекспир со своей стороны делает попытку двигаться вровень с новым этапом. И «Анатомия мира» (1611) Донна и «Белый дьявол» (1612) Вебстера оказываются в одном потоке «текущей литературы» наряду с последними пьесами Шекспира, первые опыты которого были современниками «Тамерлана»

Марло и «Векфилдского полевого сторожа» Роберта Грина. Шекспир вступил на поле литературно-театральной деятельности при настороженном, подчас до ревнивой злобы, внимании старших, закончил он свой путь, сопровождаемый почтительным и в то же время критическим отношением младших: от «выскочки, вороны, украшенной ворованными павлиньими перьями» (Грин, 1592) — до «прямо удачливого и плодотворнейшего творчества мастера Шекспира» (Вебстер, 1612) [14].

* * *

С Шекспиром связан новый этап в познании действительности и ее идейно-эстетической оценки, беспощадной оценки складывающегося буржуазного общества и абсолютистского произвола, а также трезвого суждения о гуманизме Возрождения, о его величии и слабостях.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] На современном уровне все известное о Шекспире было собрано и освещено в кн.: *Chambers E. K.* William Shakespeare. A Study of Facts and Problems. Oxford, 1930, vol. I—II. Итоговая для своего времени работа не упразднила прежних жизнеописаний Шекспира (Сидней Ли, 1889; Дж. Адамс, 1923), не исключила надобности в новых его биографиях, которые с тех пор и появились (А. Л. Роуз, 1964; Айвор Браун, 1970). У нас современное состояние шекспировской биографии отражают книги М. М. Морозова (1947) и А. А. Аникста (1964).

[2] Так назвал себя Шекспир, давая ответы в качестве свидетеля в лондонском городском суде. См.: *Морозов М.* Шекспир. М., 1947, с. 164. В том же документе он назван «джентльменом». Шекспир, таким образом, считал себя провинциальным джентри. Известно, какие трудности испытывало шекспироведение, стремясь установить соответствие между биографией Шекспира и общей идеологической направленностью его творчества с социологической точки зрения. Некоторые вульгарные выводы, сделанные в этом плане, не должны затенить необходимости в самом деле понять общественно-историческую позицию Шекспира.

[3] См. отзывы современников о Шекспире в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» (сост. С. Мокульский. М., 1953, т. I, с. 510—511). См. также: *Аникст А.* Кто написал пьесы Шекспира? — Вопросы литературы, 1962, № 4.

[4] Ben Jonson's Literary Criticism. Ed. by James D. Redwine. Linconl, 1970, p. 165. Свидетельства личных и литературных взаимоотношений Шекспира и Бена Джонсона перепечатывались и освещались неоднократно, и все-таки пока что нет специальной работы с историко-теоретическим анализом этой дружбы-соперничества.

[5] Наиболее основательно мнение Эдгара Фриппа, многолетнего хранителя Мемориального Шекспировского музея Стрэтфорде-на-Эвоне. См.: *Fripp Edgar I.* Shakespeare.

Man and Artist, vol. I—II (1938). London, 1964.

[6] *Dover Wilson J.* What Happens in Hamlet (1934). London, 1951.

[7] Переписка их опубликована в книге воспоминаний Довера Уилсона. См.: *Dover Wilson J.* Milestones on the Dover Road. Cambridge, 1963.

[8] Здесь, как и в ряде других случаев, ради важных смысловых оттенков даем шекспировский текст в подстрочном переводе. Указываем акт и сцену. Ср.: *Шекспир.* Полн. собр. соч. в 8-ми т. Под ред. А. Смирнова и А. Аникста. М., 1958.

[9] Эдмунд Шекспир (1580—1607) также стал актером, скончался от чумы и похоронен в Лондоне. У него был незаконный сын, который умер в том же «чумном» году и похоронен в приходе Святого Джайлиса, где впоследствии отпевали Мильтона и Дефо.

[10] Из памфлета Роберта Грина «Крупица здравого смысла, купленная мильонами раскаяний», см.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра, с. 510.

[11] Shaw on Shakespeare. Penguin books, 1964.

[12] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2, с. 60.

[13] Там же.

[14] Elisabethan Dramatists as Critics. Ed. by W. Klein. N. Y., 1967, p. 327.

А. Т. ПАРФЕНОВ

ГРОТЕСКНЫЙ РЕАЛИЗМ НА РУБЕЖЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Прошло уже более 10 лет после выхода в свет книги М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», в которой были изложены его взгляды на природу народной смеховой культуры. Эта культура, как показал автор, противостояла серьезной и догматической идеологии социальных верхов; она переводила в низкий и телесный план все высокое и духовное серьезной идеологии, воспринимала все явления в диалектической связи и борьбе в них противоположных элементов; мир (умирающая — воскрешающаяся природа) выступал как весело движущееся единое целое, как «гротескное тело». Для особого типа образности «и шире — той особой эстетической концепции бытия, которая характерна для этой культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков (начиная с классицизма)»[1] М. М. Бахтин предложил название «гротескный реализм». В эпоху Возрождения, как далее показано в книге, гротескный реализм, как никогда ранее и никогда в последующее время, проник в передовое искусство, выступая при этом в несколько измененном виде как элемент ренессансного реализма, выражающего гуманистическую идеологию в разнообразных ее вариантах.

Идеи М. М. Бахтина относительно народной смеховой культуры нуждаются в критическом осмыслении, в уточнениях и — не в последнюю очередь — в применении к различным эпохам художественного развития, по отношению к которым можно говорить о существовании гротескного реализма как определенной *системы* (пусть даже в контексте другой эстетической концепции). Менее актуальной задачей представляется изучение «обломков» гротескно-реалистического типа образности, рассеянных в литературе последних трех столетий. Между тем работа во всех отмеченных нами направлениях ведется явно недостаточно активно.

В нашей статье делается попытка поставить вопрос о месте и функции гротескно-реалистического типа образности в одном из направлений западноевропейского искусства конца XVI — начала XVII в., что, в свою очередь, позволит уточнить критерии, на основе которых мы можем отнести творчество ряда художников к той или другой художественной эпохе.

Особый интерес, который представляет это время для исследователя, заключается в том, что на рубеже Возрождения и нового времени в искусстве становятся явными разнообразнейшие тенденции. В недрах ренессансного реализма начинает рождаться реализм нового типа, характерный для эпохи господства капиталистических отношений (сравни, например, чрезвычайно интересный в этом отношении анализ «Дон Кихота» в книге Л. Е. Пинского «Реализм эпохи Возрождения» [2]). Наряду с вызреванием, так сказать, «долговременно действующих» черт реалистического искусства, проявляются и черты ближайших по времени возникновения литературных и общехудожественных стилей — барокко, классицизма, реализма XVII в., или «внестилевой линии».

Для художественного сознания человека XX столетия в искусстве конца XVI — начала XVII в. заметны и понятны прежде всего черты того реализма, который сложился как система гораздо позднее; напротив, ставший в значительной мере достоянием истории искусства и культуры гротескный реализм воспринимается в последнюю очередь. Поэтому наше восприятие искусства этой эпохи особенно тяготеет к *модернизации* и может особенно резко вступить в конфликт с подлинной сутью произведений.

Каковы же место и роль гротескно-реалистического типа образности в ведущем направлении эпохи — в позднеренессансном искусстве? В самом общем виде ответ на этот вопрос мы находим в книге М. М. Бахтина. «Сложность ренессансного реализма до сих пор еще недостаточно раскрыта,— пишет он.— В нем скрещиваются два типа образной концепции мира: одна, восходящая к народной смеховой культуре, и другая, собственно буржуазная концепция готового и распыленного бытия» [3]. Анализируя роман Сервантеса, он показывает совмещение универсально-утопических и приватно-натуралистических черт образности в «Дон Кихоте», отмечая при этом, что у Сервантеса «драма отрыва тела и вещей от того единства рождающей земли и всенародного растущего и вечно обновляющегося тела, с которыми они были связаны в народной культуре» [4], только начинается. Что же касается искусства позднего Ренессанса вообще, то этот отрыв в нем «еще не завершился полностью» [5].

В самой общей форме этот ответ верен, хотя в нем заметна некоторая противоречивость или, во всяком случае, отсутствие необходимого уточнения. (У Сервантеса, чье творчество завершает собой историю ренессансного реализма, процесс этот только *в начале*, а в искусстве Возрождения он *не завершился полностью*; вызывает потребность в уточнении и характеристика концепции готового и распыленного бытия применительно к эпохе Возрождения как «собственно буржуазной»). Однако при анализе того чрезвычайного стилевого многообразия, с которым мы сталкиваемся на рубеже нового времени, удовольствоваться этим ответом мы не можем.

Чрезвычайно благодарным материалом для изучения с интересующей нас точки зрения является в литературе творчество английского комедиографа конца XVI — начала XVII в. Бенджамина Джонсона, второй после Шекспира по значению фигуры в английской литературе классического периода, а в живописи — замечательного нидерландского художника XVI в. Питера Брейгеля Старшего. Дело в том, что в комедиях первого и картинах второго чрезвычайно полно и подробно воспроизведены быт и нравы, развлечения, профессиональный труд, одежда современников. Оба они далеки от идеализирующих тенденций, столь характерных для искусства итальянского Возрождения, от фантастики, свойственной Рабле и — до известной степени — Шекспиру, от шекспировской многогранности индивидуальных характеристик. Их персонажи отличаются яркой характерностью и отсутствием того «титанизма», который Энгельс [6] назвал важной особенностью выдающихся людей эпохи Возрождения; при этом проявляют большой интерес к низменным реалиям быта, к физиологическим отправлениям человека.

Эти черты их творчества послужили причиной того, что оба они рассматривались исследователями главным образом не в связи с искусством Возрождения, а в связи с реализмом нового времени, в идеологическом отношении часто получали определения «буржуазных» художников. Так, например, в советском искусствоведении Брейгель квалифицировался как «буржуазный реалист» [7] и как художник эпохи, следующей за Возрождением [8]. По отношению к Джонсону термин «буржуазный реалист» применялся многократно, начиная со статей И. И. Анисимова и И. А. Аксенова 1931 г.[9] и не только во времена, когда был распространен вульгарный социологизм [10]. В книге А. А. Смирнова «Творчество Шекспира» был высказан взгляд, что «гуманистом Джонсон был в кавычках — только в смысле эрудированности» [11]. В своих последующих работах о Джонсоне А. А. Смирнов, правда, снимает упрек в «буржуазной ог-

раниченности», но зато развивает мысли о его «натурализме». Эта явно концептуальная оценка заслуживает того, чтобы быть приведенной почти полностью: «В эпоху Возрождения реализм еще не вполне отделился от натурализма, и стремление писателя быть до конца правдивым в изображении жизни приводило его к созданию весьма грубых, с нашей точки зрения, эпизодов. Стремление сорвать со своей модели «все покровы»... приводило писателей ... к нарочитому обнажению, подчеркиванию ужасающей грубости, низменности, грязи повседневной жизни. Мы находим такой натурализм у Рабле, в испанских плутовских романах, даже в некоторых новеллах Сервантеса. И мы находим его в гиперболизированном виде у Бена Джонсона, не боящегося никаких грубостей и скабрезностей речи... Но это не самоцель, это лишь средство беспощадного разоблачения творящихся в обществе подлостей и мерзостей» [12]. В восприятии исследователя Бен Джонсон — самый яркий представитель натуралистических тенденций в реализме Возрождения, которым в будущем суждено было обособиться от реализма в самостоятельный творческий метод.

Кроме черт, связывающих драматурга с будущим искусством натурализма, А. А. Смирнов находит в его комедиях черты и «бытового реализма» (картины городской жизни) и «классицизма». С классицистической поэтикой Джонсона связывает, по его мнению, склонность резко очерчивать характеры и придавать каждому персонажу какую-то одну черту поведения или склонность [13]. Так в модернизирующем восприятии искусство Джонсона и Брейгеля утрачивает ренессансную основу, в ней замечаются лишь черты, интерпретированные в связи с эстетическими концепциями нового времени. Но есть ли эта связь? Можно ли черты творческого метода, отмеченные исследователями, связать с натурализмом, классицизмом, бытовым реализмом или же эта «телеологическая» интерпретация не в состоянии показать качественного своеобразия этих черт, связывающих и Брейгеля и Джонсона с искусством Возрождения?

Обращаясь к полотнам Брейгеля Старшего, мы легко убедимся в том, что, несмотря на поразительную бытовую зоркость художника, перед нами отнюдь не бытовой реализм и не натуралистическое копирование действительности. Во всех значительных произведениях Брейгеля любой «бытовой» персонаж оказывается созданным на основе принципа гротескно-реалистической образности. Это относится не только к таким сказочно-смеховым сюжетам, как «Страна лентяев», где в традициях народной смеховой культуры изображается гротескная «жизнь навыворот» и тщательно воспроизведенные типы современников

Брейгеля предстают как персонажи «рая для дураков». В «Бое Поста с Карнавалом», в «Нидерландских пословицах» и других произведениях мы за бытовым обличьем повсюду видим карнавальное единство несовместимого, снижение высокого, подчеркивание телесного начала, амбивалентный, насмешливо-восхваляющий пафос. «Веселая битва» между смертью и жизнью («Бой Поста с Карнавалом») выглядит как реалистический городской жанр; в действительности перед нами — единое «гротескное тело»: Брейгель заботится о том, чтобы *все* сюжетные мотивы этой картины повторяли тот, который изображен в ее центре. Тем самым картина, реалистически изображающая карнавал, сама построена по его эстетическому принципу и состоит из бесчисленного количества «кадров», каждый из которых несет в себе однотипный гротескно-карнавальный смысл. То же самое — в «Нидерландских пословицах», где собрание разнородных сюжетов по мотивам пословиц обладает особым единством — тождеством гротескного смысла каждого из них. Так, например, гротескно-смеховой смысл сюжета по пословице «Слепой ведет слепых» повторяется в сюжете «Решетом воду носить» и др.

Итак, Брейгель исследует действительность по законам гротескно-реалистической образности, и его реализм бесконечно далек от «аналитического» реализма нового времени: сам принцип организации материала в «Бое Поста и Карнавала» и, скажем, «Крестном ходе в Курской губернии» как бы противоположен. В одном случае перед нами аналитическое исследование общества в его характерных, типических проявлениях. В другом — смеховое изображение *единства* человеческой *природы* в традиционных фольклорных мотивах, которые тем не менее одеты в бытовую, крайне правдоподобную «плоть».

Гротескно-реалистическая образность выступает в творчестве Брейгеля не в своем «первозданном» народно-праздничном виде, а будучи переработанной гуманистическим мировоззрением художника. Так, например, он использует народно-смеховой мотив в картине «Страна лентяев» для острой сатиры на общественную инертность нидерландцев. Однако нельзя забыть и о том, что современная и политически четкая сатира связана здесь с утверждающим, положительным, праздничным мироощущением. «Лентяи» — как бы омертвелые, остановившиеся члены вечно живого, веселого и динамичного «гротескного тела». То, что делает Брейгеля ренессансным художником,— это присутствующая в его картинах идейно-эстетическая концепция единства человека и материальной природы в бесконечном движении и обновлении.

Какое же значение имеет быт в картинах Брейгеля? Прежде всего нужно вспомнить, что бюргерская (не буржуазная, а именно бюргерская) культура XIV—XV вв. (ван Эйк, например, а также миниатюристы XIV—XV вв.) уже дала изображение мельчайших подробностей быта в картине уютного средневекового космоса, в котором нет места борьбе и единству противоположностей, где царствует плоско понимаемая телеология. Бюргерская ориентация гуманизма Брейгеля создает его вкус к бытовым подробностям, но это *гуманизм* — идеология революционной поры, идеология, в которой бюргерское сливается с общенародным. Поэтому правильнее сказать, что стихия повседневного частного существования и подробности быта не противоборствуют с утопическим праздничным восприятием мира как живого материального целого, а *выражают* его. На место религиозно одухотворенного серьезного бюргерского быта пришел быт «посюстороннего», материального, природного единства человека и мира, быт, погруженный в движущиеся стихии, быт гротескно-смеховой. Но так как в смеховой картине мира быт воспроизводится с большой мерой точности и, что не менее важно, с ренессансным универсальным размахом, появляется возможность — хотя бы теоретическая — изображения реальных социальных связей, управляющих этим конкретным бытом. У Брейгеля эта возможность реализована еще в очень небольшой мере («Времена года», «Крестьянская свадьба»). В гораздо большей мере она реализована в творчестве Джонсона, и это, действительно, слабые, небольшие, но ростки нового типа образности.

Литературное творчество Бена Джонсона принадлежит к тому же направлению, что и живопись Брейгеля Старшего. В ряде своих великих комедий — «Вольпоне», «Молчаливая женщина», «Алхимик», «Варфоломеевская ярмарка» — художник воспроизвел повседневную действительность и обычных людей его времени на основе гротескно-реалистической образности. Жанровой почвой его комедии явились средневековые фарсы, переработанные в ренессансно-реалистическом духе, а его комические персонажи — при всей их современности и правдоподобии — созданы на основе тысячелетних художественных трафаретов.

В качестве примера достаточно показательна комедия «Алхимик» [14]. Как и в других комедиях Джонсона, объектом сатирического изображения в «Алхимике» являются главные, с точки зрения драматурга, пороки времени: эгоизм и безудержное стремление к золоту и чувственным наслаждениям. Но особый акцент поставлен здесь на сатирическом изображении

надежд на достижение личной власти над миром и колоссального богатства посредством оккультных наук. Иными словами, в «Алхимике» возникает тема *комического Фауста*. Надежды эти изображаются, с одной стороны, как наивность и заблуждение, а с другой — как объект шарлатанской эксплуатации в корыстных целях. И наивность, ненаучность взглядов, и известная доля шарлатанства были свойственны европейским алхимикам и Фаустам разного калибра — в этом объективная почва комического в «Алхимике». Субъективная же оценка драматургом заблуждений современных ему Фаустов находится в русле бюргерско-гуманистических взглядов: отказ от мистики и вера в здравый смысл, культ Природы, но не культ Разума, прославление свободного поведения личности, однако в рамках гармонии личного и общего.

В своем комическом Фаусте — сэре Эпикуре Маммоне — Бен Джонсон пародировал трагического Фауста, созданного его старшим современником Кристофером Марло, однако литературная пародия составляет лишь одну грань реалистических сатирических образов комедии. Со свойственной ему обстоятельностью Джонсон нарисовал чрезвычайно достоверную картину деятельности алхимической лаборатории, со стереоскопической точностью воспроизвел галерею лондонцев начала XVII в.— клиентов алхимика, от мелкого торговца табаком и клерка до деятелей пуританских общин и дворян, не чуждых гуманистическим взглядам.

Вместе с тем социально-бытовая сатира в «Алхимике» выступает как элемент праздничного фарсового спектакля; в полном соответствии с фарсовой традицией сюжет комедии представляет собой историю торжества плутов над дураками, а в финале еще и одурачивания одного плута другим. Сатирический образ «алхимика» Сатла в своей основе восходит к смеховому образу фарсового «жреца»: по ходу действия Сатл много раз разыгрывает роль «святого», производит смеховые ритуальные действия. Сообщник Сатла Фейс связан с другим традиционным смеховым типом — слуги-плута, петрушки, в котором воплощаются хитрость, плутовство, смех и сквернословие. Перемены, перипетии — важнейший элемент судьбы плута-слуги; для него характерны постоянная смена социального состояния, смена хозяев, авантюра как стихия существования. Сатл в комедии — слуга двух господ: дворецкий в доме некого Лавуита, он становится подручным «алхимика» Сатла, а затем предает нового хозяина старому, продолжая плутовать с обоими. Фейс постоянно носит разные обличия: он переодевается то в одежду капитана, то в одежду «фамулюса» алхимика и выступает

под именем Уленшпигеля (что само по себе указывает на его природу фарсового плута).

Наконец, к фарсовому типу женщины восходит образ сообщницы плутов Дол Коммон (Всеобщая). Как блудница, она является смеховым вариантом «спасательницы». Чрезвычайно характерно, что в сюжете комедии Дол Коммон играет роль «богини», «царицы фей».

Типам плутов в комедии противопоставлены типы дураков с сэром Эпикуром Маммоном во главе. История средневековой и ренессансной литературы, театра, живописи знает огромное количество произведений, посвященных изображению Глупости. Глупцы здесь не представляют собой какое-то особое сословие среди умных: они — все человечество вообще, рассмотренное со смеховой точки зрения. Ограниченность, свойственная человеческому роду и каждому человеку в отдельности, является предметом осмеяния в универсальной картине Глупости; вместе с тем Глупость как свобода от всех серьезных форм разума является предметом смехового прославления.

И плуты и дураки в комедии Джонсона — сатирические реалистические образы, но и в тех и других как бы просвечивает их народно-праздничная амбивалентная основа. Сатира — лишь часть этих образов, в то время как в целом каждый и все они вместе являются веселым образом гротескного тела.

Но не только в комедиях, связанных с традициями средневекового фарса, и не только в своих наиболее выдающихся произведениях Бен Джонсон строит комедийные характеры и сюжеты на гротескно-реалистической основе. Так, его комедия 1625 г. «Склад новостей» в аллегорической форме, напоминающей о серьезном жанре моралите, изображает проблемы отношения к деньгам. Осуждая и расточительность и скряжничество, драматург проповедует принцип «золотой середины». На сцене действуют олицетворения: Пекуния (Деньги), Вексель, Печать, Подпись и т. д. Однако и сюжет и господствующий принцип образности восходят к фольклорным праздничным мотивам и образам через традицию древнеаттической комедии, в частности «Плутоса» Аристофана. В «сердцевине» обеих комедий — праздничный мотив нищего-богача как вариант мотива смерти-воскресения. У Аристофана божество богатства Плутос появляется в виде слепого нищего. Его чудесным образом исцеляют, и на земле воцаряется благоденствие. В комедии Джонсона источник изобилия — мнимоумерший, облаченный в нищенские одежды Пеннибой (Денежный).

Праздничное смеховое значение имеют и срамословия автора в устах хора, состоящего из тетушек Сплетни, Смехоты

(или Уморы) и Гадания. Приведем лишь один пример: *Смехота*:... Он (автор.— *А. П.*) там за сценой (я было зашла в уборную поглядеть, как актеры гримируются) катается между них прямо как *бочка* (курс. мой.— *А. П.*) и весь выворачивается, не хуже *бочки с суслом* или *вином*. Потеет так, как доброе *масленичное блюдо* ... поэт-жаркое. Сидит как *распотрошенный барабан*, в котором продавили одну шкуру. Ведь вы знаете, у авторов две шкуры, как у барабана: одна для творчества, а другая для репетиции. Так вот его репетиционная *шкура* в *клочья разорвана*, ее можно подбирать в уборных; он в авторском раже изорвал весь текст и *мертвецки нализался*...[15]

Семантика всех этих сравнений — с бочкой (что, кстати говоря, вполне соответствовало тучности Джонсона), с суслом или вином, с жарким — масленичным блюдом, с прорванным барабаном — карнавальная пиршественная и «производительная» (ср., например, мотив прорванного барабана у Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле», кн. IV, гл. XV).

Итак, творчество художников позднего Возрождения — Питера Брейгеля Старшего и Бена Джонсона — свидетельствует о том, что на пороге нового времени искусство, связанное с бюргерской культурой, а через нее и вместе с ней — с народной культурой, совмещает традиции гротескного реализма с точным воспроизведением быта и нравов (а иногда и с аллегорическим изображением пороков времени). Отдельная вещь и человек в их творчестве никогда не равны сами по себе. Однако от более раннего реализма Рабле их искусство отличает не только полное жизнеподобие и увеличение роли сатирической «маски» персонажа; универсальный утопический дух народной смеховой культуры постепенно переходит в их произведениях в субъективную сферу, подобно тому как великие деяния героев в искусстве расцвета Возрождения на закате эпохи сменяются великими помыслами, героическим сознанием.

В комедиях Джонсона этой субъективной сферой является речь персонажей и разыгрываемые ими «роли». Так, фигура автора комедии в речи тетушки Смехоты разрастается до размеров карнавального гротескного тела. Мелкий мошенник Сатл разыгрывает роль «жреца» оккультных наук, а его подруга Дол Коммон — роль «царицы фей», в игровой форме воскрешая свою праздничную смеховую суть, выходящую далеко за рамки социальных сатирических типов.

В творчестве Брейгеля субъективной сферой, в которой проявляется универсальный дух народной культуры, представляется точка зрения художника на мир, выраженная композицион-

но: мелкий масштаб и высокий горизонт позволяют Брейгелю выразить свое понимание единства реального и бесконечного мира.

Несомненно, что не только искусство позднего Возрождения, но и искусство барокко использовало гротеск как мощное художественное средство. Более того, в испанской барочной литературе (плутовской роман, например) мы видим совмещение гротеска с жизнеподобием, с изображением повседневной жизни в ее собственных формах (ср., например, «Историю жизни пройдохи по имени Дон Паблос» Кеведо). Но, хотя гротеск здесь восходит к народной смеховой культуре, «гротескного реализма», который подразумевает прежде всего стихийно материалистическое и стихийно диалектическое мировосприятие, здесь нет. Гротеск выражает дуалистическую концепцию бытия, ощущение разорванности мира на плотское и духовное, ощущение эфемерности реального. Функция его заключается в том, чтобы напомнить о безусловной и окончательной смертности всего живого. Своего рода амбивалентность в барочном гротескном образе есть: это всегда образ жизни-смерти, но это не подлинная праздничная амбивалентность, а замаскированная «остановка» жизненных процессов: жизнь есть смерть, но не наоборот; жизнь есть сон, иллюзия, завеса истинного трансцендентного бытия.

С другой стороны, нет сомнения и в том, что последующие за эпохой Возрождения века развития искусства многое используют из «верхнего», как бы масочного слоя реализма Брейгеля и Джонсона. Сатирическая характерность «маски», проявление характера человека в бытовых ситуациях и через огромное количество точно воспроизведенных предметов быта, нащупывание конкретно-социальной логики поведения персонажей — все эти элементы реализма позднего Возрождения были использованы в одном случае классицизмом, в другом — бытовым реализмом, в третьем — искусством критического реализма. Но ни Брейгеля, ни Джонсона нельзя назвать предшественниками бытового реализма или классицизма, ибо их реализм обладает собственной мерой и полностью интегрирован. Это художники, подчиняющие мир отдельных предметов и людей принципу всенародного и космического единства, художники последней, наиболее зрелой и плодотворной фазы Возрождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бахтин М. М.* Творчество Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 23.

[2] См.: *Пинский Л. Е.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

[3] *Бахтин М. М.* Указ. соч., с. 29.

[4] Там же, с. 28—29.

[5] Там же, с. 29.

[6] См.: *Энгельс Ф.* Диалектика природы.

[7] *Сидоров А. А.* Примечания к статье 5.— В кн.: *Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. М., 1934, с. 271.

[8] См.: *Климов В. Ф.* Питер Брейгель Старший. М., 1954, с. 5.

[9] См.: *Анисимов Ив.* Предисловие.— В кн.: *Джонсон Бен.* Драматические произведения. М.— Л., 1931, с. 18. См. также ст.: *Аксенов И. А.* Бен Джонсон. Жизнь и творчество.— Там же.

[10] См.: История английской литературы, т. I, вып. 2. М., 1945, с. 87—88.

[11] *Смирнов А. А.* Творчество Шекспира. Л., 1934, с. 46—47.

[12] *Смирнов А. А.* Драматургия Бена Джонсона.— В кн.: *Джонсон Бен.* Пьесы. М., 1960, с. 17.

[13] См. там же, с. 10.

[14] О гротескно-реалистической образности в комедиях «Вольпоне» и «Варфоломеевская ярмарка» см. нашу статью «Бен Джонсон и искусство позднего Возрождения» в изд. *Джонсон Бен.* Две комедии. На англ. яз. М., 1978; в комедии «Эписин» — нашу статью «Эписин, или Молчаливая женщина» Бена Джонсона. Метод и стиль».— В кн.: Шекспировские чтения. М., 1978.

[15] *Джонсон Бен.* Склад новостей.— В кн.: *Джонсон Бен.* Драматические произведения, 2. М.— Л., 1933, с. 367.

В. Н. ГРАЩЕНКОВ

О ПРИНЦИПАХ И СИСТЕМЕ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Пусть не говорят, что я ничего не сказал нового: расположение материала ново.

Б. Паскаль

I

Всякий историк искусства имеет дело с материалом художественной жизни, развивающейся во времени, исторически. Его наблюдения распространяются и на длительные периоды, в рамках которых происходит смена нескольких творческих поколений, и на кратковременные этапы, иной раз ограниченные всего лишь несколькими годами. Но во всех случаях он старается усмотреть в конкретных явлениях искусства их закономерное сцепление в движении, в развитии, в хронологической протяженности. Отсюда огромное методологическое значение для искусствознания проблем периодизации художественных процессов, когда в общей эволюции искусства, его идейного содержания и стилевых форм устанавливаются переломные рубежи, начало и конец какой-либо исторической эпохи, качественно отличной от предыдущей и последующей, а в ее хронологических пределах дополнительно выявляются внутренние границы отдельных идейно-стилевых стадий.

Все это, на первый взгляд, представляется очевидным и не требующим доказательств. Однако естественная сложность живого процесса художественного развития — как, впрочем, и любого другого исторического процесса — вызывает немалые методические затруднения и бесконечные споры, как только на этот целостный, стихийно разворачивающийся процесс «накладывается» рациональная система периодизации. Но значит ли это, что нужно избегать всякой точной и детальной периодизации, ограничиваясь лишь самыми общими хронологическими определениями данной эпохи? Нередко так и делается, когда мно-

гообразная и противоречивая картина исторического развития культурной эпохи сжимается и сгущается, а мы бы сказали — и схематизируется до понятия типа, структурной модели и т. п. Спора нет, такое *типологическое* абстрагирование вполне правомерно и даже необходимо для установления наиболее общих особенностей изучаемого периода. Но подобный подход к явлениям культурной действительности всегда нуждается в существенном корректировании на базе последовательно *исторического* исследования всей совокупности известных нам фактов. В противном случае метод «типологического моделирования», не свободный от слишком поспешных и субъективных обобщений, всегда будет грешить антиисторизмом, трактуя любую культурную эпоху как нечто застылое, статическое.

Вот почему недостаточно рассматривать Возрождение только под углом зрения целостного «типа культуры» или «стиля культуры» [1]. Эпоха Возрождения нуждается в более тонкой и разноплановой интерпретации, а ее историческая периодизация, в том числе и периодизация ее художественной культуры, должна базироваться на более совершенных методологических принципах, нежели те формально-стилевые классификации, которыми так привычно оперируют историки искусства.

Как ни много сделано в этой области, сущность культуры Возрождения, ее географические границы и хронологические рамки все еще остаются предметом острых дискуссий. Рядом с неправомерно расширительным толкованием понятия «Возрождение» соседствует прямо противоположная тенденция — сужение хронологических рамок ренессансной эпохи и нередко ее ограничение пределами одной Италии. В богатейшей, почти необъятной историографии Возрождения отражается и развитие всей исторической науки, и резкое столкновение разных методологических позиций (зачастую прямо продиктованных идеологическими и националистическими пристрастиями), и особенности сугубо цеховых интересов у представителей различных научных дисциплин, порознь изучающих отдельные аспекты истории культуры Возрождения [2]. Мы уже почти примирились с тем, что у современных историков социально-экономической жизни, искусства, литературы, музыки, философии, естественной науки — свои системы периодизации эпохи Возрождения, зачастую отличающиеся друг от друга и терминологически, и хронологически, и расстановкой акцентов. Правда, время от времени предпринимаются попытки выработать единую систему периодизации истории западноевропейской культуры. Обычно они основаны на широком использовании формально-стилевых категорий [3]. Но и тогда единым остаются лишь самые общие наиме-

нования периодов, следующих за средневековьем — Ренессанс, Маньеризм, Барокко, Классицизм...

Что касается историков искусства, то у них, пожалуй, раньше всего сложилась устойчивая система стилевых определений эпох и периодов, выстраиваемых в слишком стройный линейный ряд и дополняемых время от времени новыми категориями вроде «маньеризма». Наложенные на живой исторический процесс, они неизбежно вступают в противоречие с самим материалом художественной жизни. Происходит это оттого, что в основу традиционной периодизации западноевропейского искусства положен чисто *типологический* принцип, то есть учение о стилях, сформулированное в работах Г. Вёльфлина [4]. Кстати, сам Вёльфлин менее всего стремился рассматривать искусство Западной Европы XV—XVII вв. как исторический процесс. Искусство Возрождения он свел к понятию «классического», совпадающего с периодом так называемого Высокого Возрождения (1500—1520). Всю последующую историческую эпоху он обозначил термином «Барокко». Концепция Вёльфлина о цикличности двуединства «линейного» и «живописного» стилей, Ренессанса и барокко, в дальнейшем сливается с традиционной системой сменяющих друг друга стилей от средних веков к новому времени — Романика, Готика, Ренессанс, Барокко, Классицизм. При этом в развитии каждого стиля легко усматривается три органических периода — ранний, зрелый (высокий) и поздний. В итоге и получилась та схема формально-стилевой периодизации, которая начинает безраздельно господствовать в зарубежном и отечественном искусствознании, дополняясь в отдельных звеньях (маньеризм) и расчленяясь на несколько параллельных стилей (искусство XVII—XVIII вв.).

Было бы ошибкой вовсе отказаться от оперирования в истории искусства и литературы стилевыми характеристиками. Но не следует придавать им столь исключительное значение. Как бы расширительно не трактовать «проблему стиля» [5], она всегда остается по преимуществу проблемой формы. Ибо стиль — совокупность *формальных* признаков, устойчиво проявляющихся во всех главных видах искусства данной эпохи. Всякий процесс художественного развития отражается в различных стилевых формах, взаимоотношение и чередование которых — лишь внешнее и далеко не полное проявление более глубинных и сложных закономерностей — материальных и духовных — исторической действительности. Только изучение этих закономерностей и позволяет правильно уловить причины зарождения тех или иных стилевых форм, как и причины смены одного стиля другим. И, наоборот, абсолютизация таких стилевых понятий, как готи-

ка, Ренессанс, маньеризм, барокко, приводит к обедненному представлению историко-художественного процесса в его единстве формы и содержания и к чисто формальному принципу его периодизации.

Еще хуже, когда термины стилевой периодизации механически совмещаются с наименованиями столетий, принятыми в итальянской истории — дученто (XIII в.), треченто (XIV в.), кватроченто (XV в.), чинквеченто (XVI в.), сейченто (XVII в.), сеттеченто (XVIII в.) и т. д. Последнее особенно типично для итальянской историографии[6]. Конечно, назвав столетие или указав какую-нибудь его часть, мы сразу хронологически локализуем интересующее нас явление. Более того, за непритязательным понятием «такой-то век» вполне естественно мыслится нечто конкретное, относящееся к содержанию целой исторической эпохи. Но беда в том, что истинные границы такой эпохи, как и границы художественного стиля, не совпадают с безличной хронологией столетий. И совсем плохо, когда, например, термины «Проторенессанс», «раннее Возрождение», «треченто», «кватроченто» и «чинквеченто» соседствуют как равноценные определения разных этапов итальянского Возрождения.

Если не «стили» и не «века», то что же должно быть положено в основу периодизации искусства европейского Возрождения? Думается, что в первую очередь — этапы исторического развития всей *эпохи Возрождения*, понимаемой в самом широком смысле как культурной эпохи и в более узком смысле — как художественной эпохи. Действительно, Возрождение — не только определенный тип культуры или «стиль жизни»[7] и не только определенный художественный стиль в его становлении и развитии[8]. Подобное определение Ренессанса всегда будет односторонним и схематичным.

Возрождение — это целая культурная эпоха в процессе перехода от средних веков к новому времени, обладающая не только чертами известной типологической целостности, но и сложной исторической динамикой с глубокими внутренними противоречиями. Отсюда вытекает насущная необходимость научной периодизации этой эпохи как в целом, так и в отдельных течениях ее идейной и художественной жизни.

Нет сомнений в том, что и периодизация ренессансного искусства, продиктованная закономерностями его собственного развития, должна исходить также из понимания исторических особенностей всей культуры Возрождения, ее социально-экономических и идейных основ. Последние зачастую прямо предопределяли переломные точки, границы отдельных периодов в ходе художественной эволюции эпохи. Такие границы не совпа-

дают с границами стилей, которые к тому же развиваются параллельно. Так, на основе романского и готического стилей складывается искусство Проторенессанса, а из поздней готики рождается новая живопись Северного Возрождения. В XV столетии новые художественные идеалы зачастую проявляются в готизированной форме, а старые средневековые идеалы — в новой ренессансной форме. В XVI столетии маньеризм не только сменяет Ренессанс, но и входит составной частью в период позднего Возрождения, к которому восходят и истоки раннего барокко. Подобное смешение понятий может показаться хаотичным, если исходить из логики «чистых стилей», выражаясь языком Вёльфлина. Но мы уже говорили о том, что периодизацию искусства Возрождения следует строить не на формально-стилевой основе, а на исторических периодах, содержание которых может выражаться лишь до известной степени в законченной стилевой форме.

И еще одно предварительное соображение. Нельзя сводить эпоху Возрождения лишь к периоду высших ее творческих достижений. И не потому, что этот сравнительно краткий и соблазнительно «целостный» период не может быть понят вне своих прямых истоков и критического распада. Но и потому, что высшие творческие достижения Ренессанса вовсе не располагаются в пределах узкого хронологического отрезка, а размещаются на всем протяжении исторического развития эпохи. А также и потому, что ранние и поздние явления ренессансной культуры имеют не только относительную к зрелому Ренессансу, но и абсолютную, неповторимую ценность.

Коль скоро Возрождение не кратковременный эпизод и не расплывчатая тенденция в непрерывной эволюции исторического процесса, а длительная эпоха в жизни Западной Европы, на протяжении которой совершился революционный по своему значению переход от культуры средневековой к культуре нового времени, она имеет свои *начальные* и *конечные* рубежи, отмечающие ее хронологические пределы. Устанавливая эти рубежи, а также внутреннее членение эпохи, историки в конечном счете руководствуются некоторыми общими принципами и методами периодизации.

Здесь исследователи обычно идут двумя путями. Из множества примечательных событий и фактов они выбирают некоторые «ключевые» даты, к которым привязываются начальные и конечные границы изучаемого периода. Правда, такая подкупающая точность периодизации почти всегда относительна и до известной степени условна. Другой путь — установление «плавающих» границ периода, обозначенных в широком створе дат.

В первом случае применяется метод *хронологического* анализа исторического процесса по вертикальным разрезам. Во втором случае — метод *синхронистического* анализа по горизонтальным разрезам.

Хронологически прослеживая факты, памятники, связанные с какой-либо одной областью истории, мы сравнительно легко выявляем наиболее интенсивные линии развития в каждой из выбранных для анализа областей. Отмеченные нами факты фиксируют узловые точки исторического процесса и рубежи его качественных изменений. С такой узловой точки полезно бросить перспективный и ретроспективный взгляд на всю линию развития. В зависимости от избранной точки зрения наша оценка какого-либо события и памятника может измениться в ту или другую сторону. Либо мы слишком поспешно будем характеризовать его как явление новаторского значения, либо, наоборот, как нечто традиционное. К тому же даже факты, принадлежащие сравнительно узкой сфере культуры, не могут быть выстроены в одну линию. Разнотипные, они требуют раздельной обработки. Существенные коррективы вносит и чисто региональный фактор.

Таким образом, разрабатывая периодизацию эпохи путем линейного хронологического анализа, исследователь прибегает к целой системе вертикальных разрезов, явно не совпадающих в своих узловых точках. Отсюда вытекает необходимость в ином типе анализа, то есть в системе горизонтальных разрезов. Они дают картину исторического процесса во всей его широте и пестрой разнородности. Рождение нового и отживание старого, традиция и новаторство соседствуют и даже нерасторжимо переплетаются между собой. При этом особенно отчетливо выявляется *асинхронность* отдельных процессов, относящихся к различным областям социальной и культурной жизни. Они не совпадают по ритму и по качественным результатам, по хронологическим рубежам.

Только совмещая системы вертикальных и горизонтальных разрезов исторического процесса, исследователь достигает определенного синтеза своих наблюдений. В нем ему открывается внутреннее единство культурной эпохи и закономерности ее развития. Такое единство лишено простой однородности. Изменяясь исторически, оно слагается из противоречивых элементов, из сложного взаимодействия всех сторон общественного бытия и сознания, где детерминирующая роль социально-экономического фактора лишь в конечном счете прокладывает себе путь. Применительно к эпохе Возрождения мы тоже можем говорить о известном единстве самых общих принципов ее культуры,

о идейном единстве ее отдельных исторических периодов. Вместе с тем в ходе исследования различных областей ренессансной культуры в каждой из них обнаруживается своя закономерность развития, своя периодизация. Совмещенные друг с другом, такие частные периодизации лишь примерно могут совпадать в основных этапах и решительно не совпадать в точных хронологических границах. Таковы факты. Их легко извлечь из незамысловатой синхронистической таблицы. Они вполне объективны и не нуждаются в радикальном пересмотре.

Но отсюда может быть только один вывод — нужна общая периодизация всей эпохи Возрождения с учетом особенностей ее развития в Италии и других странах Западной Европы. Нужна периодизация, которая бы отражала социально-экономические изменения эпохи и в которую бы органически входили частные периодизации отдельных областей культуры. Причем последние в процессе своего принципиального и хронологического уточнения не должны противоречить принятой на их основе общей периодизации Ренессанса. Иными словами, целое рождается из синтеза частей, а те в свою очередь определяются жизнью целого. Подобный комплексный подход к отдельным проблемам эпохи Возрождения с учетом их исторических взаимосвязей, в том числе и к проблемам периодизации, У. Фергюсон назвал синтетическим и совершенно справедливо на нем настаивал [9].

Как известно, Ф. Энгельс относил начало эпохи Возрождения ко второй половине XV в., подчеркивая тем самым ее общеевропейский характер и ее историческое значение для последующего развития «современного буржуазного общества», светской культуры и новой, материалистической науки [10]. Это не помешало ему впоследствии наметить для Италии и более ранний рубеж, когда он назвал Данте «последним поэтом средневековья и вместе с тем первым поэтом нового времени» [11]. Эти два положения сохраняют и поныне всю свою научную актуальность. А именно: 1) раннее начало итальянского Возрождения, где Данте переходная фигура, отмечающая «конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры» [12]; 2) в широких масштабах европейское Возрождение начинается только с середины XV в. и достигает своей универсальности и наивысшего расцвета в XVI столетии, выступив как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством» [13].

В старой и новейшей историографии эпохи Возрождения — зарубежной и отечественной — мы столкнемся с большим разнообразием мнений, касающихся хронологических рубежей и

внутренней периодизации Ренессанса. Во многом они зависят от понимания тем или иным исследователем самой сущности эпохи, ее исторической роли, ее достижений. Почти каждый из них стремится обосновать свою хронологию, свое наименование и толкование отдельных периодов. И почти всегда оценивает эпоху с позиций той отрасли исторической науки, которой он занимается. Наверное, было бы любопытно провести детальный историографический анализ данной проблемы [14]. Но здесь мы ограничимся только констатацией некоторых общих тенденций.

1) Одна из них — начинать слишком рано историю итальянского Возрождения и слишком рано определять ее конец. Это особенно характерно для исследователей политической и экономической истории Италии: центр тяжести их интересов лежит в XIII и XIV вв.[15] Соответственно смещается в своих акцентах и внутренняя периодизация эпохи (для них первая половина XVI в.— уже «позднее Возрождение»). Такова, например, позиция М. А. Гуковского, который неоднократно формулировал с незначительными коррективами свою периодизацию итальянского Возрождения [16]. По его мнению, ранняя граница эпохи — 1250 г. (дата смерти императора Фридриха II), поздняя — 1530 г. (разгром республиканской Флоренции).

Вторая тенденция, особенно распространенная среди историков литературы,— начинать итальянский Ренессанс примерно с середины XIV в. (Петрарка, новая литература на вольгаре и ранний гуманизм) [17]. При этом в старой историографии, уже начиная с А. Н. Веселовского и Ф. Де Санктиса, блестящий расцвет итальянской национальной литературы в XIV в. противопоставлялся ученому «латинскому Ренессансу» XV столетия. Именно поэтому Г. Барон, высоко оценивая новаторство культуры кватроченто [18], предложил раннюю границу Возрождения переместить с середины XIV в. еще дальше, к 1400 г., когда, по его мнению, происходит решающий перелом («гражданский гуманизм» во Флоренции и его влияние на культуру и искусство) [19]. Для него не XIV, а XV столетие — раннее Возрождение.

Совершенно иными соображениями продиктовано стремление ряда авторов излишне сблизить культуру итальянского кватроченто с культурой заальпийских стран того же времени, что приводит к «размыванию» и этой, отодвинутой к 1400 г., границы начала Возрождения, ибо его ранняя фаза трактуется теперь в духе «медиевизации» и «готизации». Последнее типично для работ Г. Вейзе (см. ниже).

Третья характерная особенность в историографии нашей

проблемы — довольно единодушное отнесение начала Возрождения за пределами Италии к рубежу XV—XVI вв. Истоки этого так называемого Северного Возрождения усматривают в социально-экономических и культурных переменах на протяжении XV в., важная роль в них принадлежала и гуманизму итальянского Ренессанса [20]. Таким образом, эпоха Возрождения для всей Западной Европы прочно связывается с XVI в. Но именно этот период наивысшей зрелости и последующего кризиса ренессансной культуры вызывает особенно разноречивые суждения.

В старой науке, да отчасти и современной, есть склонность максимально отодвигать позднюю границу эпохи Возрождения к самому концу XVI — началу XVII в.[21] И даже в некотором смысле оставлять эту границу «открытой», когда в культуре XVII столетия усматривается если не прямое продолжение Ренессанса (но бывает и так), то его прямое наследование. Тогда Монтень, Бруно, Сервантес и Шекспир характеризуются как исторические фигуры, завершающие философию и литературу позднего европейского Возрождения и отмеченные печатью того «трагического гуманизма», о котором так уместно писал А. А. Смирнов [22].

Однако ныне возобладала другая тенденция: между эпохой Возрождения и эпохой Барокко, как нередко называют XVII столетие, тесня итальянский Ренессанс и почти поглощая северный, была образована целая новая «эпоха маньеризма», захватившая период между 1520 и 1600 гг. В результате такой критической ревизии Ренессанса произошло значительное перемещение его поздней границы к третьему десятилетию XVI в. А с другой стороны,— перемещение его ранней границы к XV в. (для Италии — к началу этого столетия, а для Севера — к концу). Так, у некоторых современных авторов европейский Ренессанс из длительной исторической эпохи превратился в краткий период протяженностью всего в несколько десятилетий, примерно между 1480 и 1520 гг.[23]

К счастью, в новейшей историографии встречается и другая тенденция, восходящая к старой традиции и, на наш взгляд, правильная. Речь идет о понимании эпохи Возрождения в ее максимально широких границах — примерно от 1300 до 1600 г.[24] Такой хронологический подход учитывает и длительность итальянского Ренессанса с его ранними социально-экономическими предпосылками, и кратковременность Северного Ренессанса, и неравномерность развития различных областей ренессансной культуры. Вместе с тем он вовсе не предполагает полную однородность эпохи Возрождения на протяжении

трех столетий. Напротив, заостряет внимание на проблемах ее исторического развития, от начальных истоков до завершающегося кризиса, где «начало» и «конец», отмеченные своими предельными датами, есть, по сути дела, довольно длительные периоды.

Действительно, культура Возрождения, представляющая собой революционный переход от культуры средних веков к культуре нового времени, уже в силу своего исторического местоположения тесно связана и с первой и со второй. Причем эта связь не равнозначна в обоих случаях.

Для начального периода эпохи во всех сферах ее материальной и духовной жизни огромное значение имеет методологическая проблема, которую можно определить как «Средние века и Возрождение». Это проблема мучительного рождения нового в недрах старого, борьба нового со старым, с победами и поражениями, с неустойчивыми компромиссами. Лишь постепенно вызревают формы новой культуры. Но когда это произойдет (в литературе раньше, в искусстве позднее), Возрождение, сохраняя множество связей с прошлым, будет уже решительно противостоять Средним векам, что и найдет свое отражение во внутренней периодизации эпохи.

Точно так же и завершающий этап Возрождения оказался сложным и противоречивым переходом к новой культурной эпохе, проявляясь в разнородных, подчас антагонистических, идейных и стилевых тенденциях. Одной из них будет маньеризм. Но, вероятно, весь этот период, падающий на вторую половину XVI в., следует обозначить термином «позднее Возрождение». Это правильнее еще и потому, что культура XVII в. рождалась из наследия Ренессанса и в преодолении маньеризма.

Что касается начального, а во многом еще подготовительного периода эпохи Возрождения, то здесь хотелось бы точнее оговорить его историческую специфику. Она проясняется, когда в систему периодизации и в структуру эпохи вводится понятие «Проторенессанс». Для Италии это тот — в точном смысле переходный — период, который одновременно является и связующим и разделяющим звеном между Средними веками и Возрождением. К нему восходят и самые непосредственные истоки и первые завоевания культуры Ренессанса. Начало его, подготовленное существенными сдвигами в социально-экономической и культурной жизни средневековых итальянских, в первую очередь — тосканских, городов, относится к последней трети XIII — первым двум десятилетиям XIV в. Оно отмечено яркими новаторскими достижениями в литературе и искусстве (поэзия

«нового сладостного стиля» и Данте, Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио, Каваллини, Джотто, Дуччо). Забегая вперед, можно сказать, что в истории итальянского искусства период Проторенессанса захватывает по меньшей мере полтора столетия — примерно до первой четверти XV в., а в истории итальянской литературы он много короче — до середины XIV в.

Для становления Возрождения в других странах Западной Европы также характерен «переходный период». Он хронологически не совпадает с итальянским Проторенессансом, отличен от последнего по своей сути и результатам, а поэтому не может быть определен тем же термином. Здесь имеется в виду позднесредневековая культура Нидерландов, Германии, Франции и Испании XV столетия. И преимущественно — живопись этих стран, в которой особенно полно выявились новые реалистические черты, принципиально родственные искусству раннего итальянского Возрождения.

Вслед за Проторенессансом в итальянской культуре четко прослеживается период раннего Возрождения. И хотя литературоведы склонны этим термином обозначать только вторую половину XIV в., оставляя обычно все развитие итальянской литературы в XV в. без аналогичного названия (чаще всего фигурирует безличный «кватроченто»), но и они единодушно признают наличие двух различных этапов в истории ренессансной литературы. Первым об этом переломе, происходящим в начале XV в., со всей остротой заговорил А. Н. Веселовский [25]. Много позже он стал предметом замечательных исследований Г. Барона [26]. А для историков итальянского искусства он всегда был качественным рубежом, с которого собственно и начиналась художественная жизнь Возрождения. Можно сказать, что со всех точек зрения — возьмем ли мы искусство, литературу, музыку, гуманистическую философию или точную науку — XV столетие рисуется как новый по отношению к предшествующему этап в становлении итальянского Возрождения.

Столь же исторически важным моментом в развитии всей культуры Возрождения окажется рубеж около 1500 г. Для Италии это — время серьезных политических потрясений, связанных с вторжением французских, а позднее имперских войск, но также начало нового, наиболее зрелого по своим идейным и художественным достижениям периода Возрождения, недаром названного в истории искусства Высоким Возрождением. Для большинства других стран Западной Европы указанная дата отмечает решительный поворот к классической культуре Италии, стремительное распространение гуманизма и начало

всего Северного Возрождения, судьбы которого затем так трагически переплелись с Реформацией.

Однако и на этот раз широкое, общеевропейское развитие новой, ренессансной культуры не было однородным и даже синхронным. В этот момент, когда классический итальянский Ренессанс впервые переживает острый идейный кризис, отразившийся в искусстве в формах раннего маньеризма, а немецкое Возрождение завершает свою короткую историю, французский Ренессанс еще только вступает в пору наивысшей зрелости. Эта неравномерность развития зрелой и поздней ренессансной культуры сохранится до самого конца. Поэтому последняя хронологическая граница, очерчивающая период позднего Возрождения в Западной Европе, пролегает очень извилистой и прерывистой линией в пределах второй половины XVI в., кое-где захватывая и начало следующего столетия.

Все сказанное позволяет сделать некоторые общие выводы. Так в длительном развитии итальянского Ренессанса мы выявили четыре исторических периода: Проторенессанс, раннее Возрождение, Высокое (зрелое) Возрождение, позднее Возрождение. Установили их примерные хронологические границы, отметили их специфику. А в происхождении и развитии Северного Возрождения — два больших периода, из которых первый, приходящийся на XV столетие, во многом имел еще подготовительный характер. Чтобы быть точным, мы назвали бы его «истоки и начальная пора Северного Возрождения», тогда как второй период — собственно «Северное Возрождение».

Поскольку весь процесс зарождения, расцвета и упадка Северного Ренессанса был существенно отличен от итальянского и хронологически не совпадал с ним в своих основных этапах, постольку неправомерно переносить на культуру Севера ту историческую периодизацию, которая была выработана для Италии. Термин «Северное Возрождение» достаточно точно определяет и то общее, что объединяет культуру итальянского Возрождения с новой культурой других европейских стран, и то особенное, что их различает. Но нельзя переносить на северную почву такие термины, как «Проторенессанс», «Раннее Возрождение», «Высокое Возрождение», тем более что первый и последний термины имеют вполне конкретное историческое содержание. Напротив, такие термины, как «Позднее Возрождение» и «маньеризм», могут быть использованы в культурной и художественной истории почти всех западноевропейских стран.

II

Намеченные нами принципы и термины периодизации всей эпохи Возрождения можно положить и в основу периодизации ее искусства. Последняя естественно вытекает из первой. Даже в историографическом плане тут много общего. Более того, многие суждения об эпохе и этапах ее развития были прямо перенесены из истории искусства. Еще Вазари создал ту историческую концепцию искусства итальянского Возрождения, которая на протяжении последующих столетий и вплоть до наших дней в общих чертах почти без изменений используется в литературе. Творчество итальянских мастеров XIII—XVI вв. он, по его словам, «разделил и распределил по трем разделам или эпохам, начиная от возрождения (rinascita) этих искусств и кончая тем столетием, в котором мы живем, на основании тех очевиднейших различий, которые легко между ними установить» [27].

Три «эпохи» все возрастающего совершенства нового искусства Италии, как их определяет Вазари, даже хронологически совпадают с периодами, которые мы называем «Проторенессансом», «ранним Возрождением» и «Высоким Возрождением». В этой трехэтапной периодизации Вазари, пожалуй, только первый период вызвал в новой историографии наибольшие разногласия. Так, довольно рано возникла тенденция рассматривать его не как первый, а как предварительный этап искусства Возрождения. Во многом такой подход предопределил уже Я. Буркхардт.

Известно, что свою деятельность Буркхардт начал как историк искусства публикацией замечательного «Чичероне» — путеводителя по истории искусства и художественным памятникам Италии (1855) [28]. Свой знаменитый труд «Культура Возрождения в Италии» (1860) он хотел дополнить специальной монографией, посвященной искусству столь любимой им эпохи. Это намерение он выполнил лишь отчасти, выпустив книгу об архитектуре итальянского Возрождения (1867) [29]. Здесь и в «Чичероне» мы находим вполне стройную историко-художественную концепцию итальянского Ренессанса, как и новый, формально-стилевой метод его рассмотрения.

В романской архитектуре Тосканы XI—XII вв. Буркхардт особо выделил группу флорентинских построек так называемого «инкрустационного стиля», впервые обозначив их неповторимо классический характер термином «Проторенессанс». Он был склонен распространить это понятие на все памятники романской архитектуры Тосканы с их антикизирующей мрамор-

ной декорацией и античными деталями. Это «предренессансное» стилевое направление итальянской средневековой архитектуры Буркхардт решительно отличал от готики XIII—XIV вв., пришедшей с севера, но получившей, по его представлению, яркое национальное своеобразие в Италии. А весь период «Проторенессанса и готики» он отделил от архитектуры собственно Ренессанса. В художественном развитии последней он усматривал три периода — 1420—1500, 1500—1540, 1540—1580, которые вскоре стали обозначаться как «раннее», «высокое» и «позднее» Возрождение. После 1580 г. в истории итальянской архитектуры, по мнению Буркхардта, начинается новый стиль — Барокко.

Свою систему стилевой периодизации, выработанную на материале архитектуры, Буркхардт фактически применил и к анализу истории изобразительного искусства Италии с XIII по XVI в. Он характеризует антикизирующую пластику Никколо Пизано как «преждевременный Ренессанс», быстро прерванный распространением в итальянской скульптуре готического стиля, первым представителем которого называется Джованни Пизано. Творчество Джотто и связанный с ним «первый расцвет живописи в Италии» также рассматривается им в рамках готического стиля [30]. При этом, как и в интерпретации итальянской готической архитектуры, всячески подчеркивается национальная художественная специфика скульптуры и живописи XIV в., огромное внимание уделяется новаторству Джотто и его исторической роли в искусстве треченто. Кстати, итальянский термин «треченто», а не термин «готика» обычно используется Буркхардтом применительно к скульптуре и живописи данного периода. В первые десятилетия XV в., по мнению Буркхардта, в итальянской скульптуре и живописи, как и в архитектуре, происходит качественный перелом, обусловленный рождением реалистического художественного языка [31]. Точно так же усматривается им стилистический рубеж между искусством кватроченто и чинквеченто [32]. В этой периодизации от раннего к позднему Ренессансу нашлось место и для маньеризма как особого стилистического направления в итальянской живописи после 1530 г.[33]

Конечно, свое изучение искусства итальянского Возрождения Буркхардт начинал не на пустом месте. Достаточно вспомнить только таких его предшественников, как К. фон Румор и Ф. Куглер. И все же именно с Буркхардта начинается современное изучение итальянского Ренессанса, его культуры и искусства. И мы сознательно остановились на его системе формально-стилевой периодизации искусства итальянского Возрождения, так как она во многом предопределила достоинства

и недостатки всех последующих. Более того, почти без изменений она будет повторяться позднейшими историками искусства. Правда, Г. Вёльфлин, наследуя многие методологические принципы и идеи Буркхардта, решительно отошел от историзма концепции своего учителя. Его «классический Ренессанс», как уже отмечалось, давал целостную, но статическую и ограниченную характеристику стилю эпохи в концентрированно «чистом» выражении, вне его длительной исторической эволюции. Вот почему Высокое Возрождение Вёльфлина было затем не очень ладно «вмонтировано» историками итальянского искусства в общую его периодизацию, предложенную Буркхардтом.

Традицию Буркхардта не поколебали и отдельные попытки трактовать «возрождение искусств» во времена Никколо Пизано и Джотто как начало эпохи Возрождения, а всю историю итальянского искусства «от Джотто до Рафаэля» — как единый художественный процесс [34]. Такой упрощенный подход обычно проистекал как в старой, так и в новой науке от неразработанности специальных проблем истории искусства и подчинения их другим аспектам эпохи. У Г. Тоде такой подход определялся его исходной идеей о происхождении итальянского Возрождения из религиозной реформы Франциска Ассизского, выразителем которой он в искусстве считал Джотто [35]. У М. А. Гуковского он связан со стилистически не дифференцированной характеристикой итальянского искусства от XIII до XV вв., приложенной к социально-экономической истории эпохи [36]. Вместе с тем высочайшая оценка новаторских достижений Джотто и его исторической роли, восходящая к Буркхардту, также влияла на интерпретацию всего итальянского искусства XIV в., как это можно, например, видеть у М. Дворжака [37]. Именно она послужила позднее отправной точкой для концепций «эпохи Данте и Джотто» у М. В. Алпатова и «Проторенессанса» у В. Н. Лазарева.

Однако в современном зарубежном искусствознании была полностью принята идея Буркхардта об отделении периода «Проторенессанса и готики» от Ренессанса, причем принята в самой односторонней форме. И если П. Тоэска, хотя и несколько механически, еще проводил в своем монументальном труде принципиальный водораздел между «средними веками» и «треченто» [38], то во всех других сводных историях итальянского искусства (или его отдельных видов) период, который Буркхардт все же мыслил как своеобразное «Предвозрождение», теперь почти безоговорочно относят к средневековью, растворяя его художественные произведения в романском и готическом искус-

стве, а Возрождение «начинают» сразу с XV столетия [39]. Иными словами, ранняя граница новой художественной эпохи решительно переносится с рубежа дученто — треченто на начало кватроченто. При этом проторенессансный классицизм Никколо Пизано нередко рассматривается как исторический анахронизм, как последнее проявление перманентных антикизирующих «ренессансов» в романской пластике Италии [40]. А творчество Джотто и вообще весь период с конца XIII до начала XV в. заключается в рамки готики, неизбежно понимаемой как последний великий стиль средневекового искусства.

Так в изучении итальянского искусства XIII—XIV вв. проблема Проторенессанса вытесняется проблемой готики. Одновременно подвергается «готической ревизии» и самый Ренессанс. Вместе с попытками дальнейшей «медиевизации» Возрождения, активно распространяемой на итальянскую культуру XV в.[41], в зарубежной научной литературе возникает и чисто искусствоведческая проблема — «раннее Возрождение и (или) поздняя готика».

Начало подобной «готизации» итальянского искусства раннего Возрождения, особенно популярной в немецком и французском искусствознании, положил еще в конце прошлого века Л. Куражо с его концепцией «интернациональной готики» и приоритета северного «реализма» [42]. Позднее эта методологическая тенденция ярко отразилась в работах А. Шмарзова, Ф. Анталя, В. Валентинера и многих других [43]. Ее деятельным и неустанным проводником был в своих многочисленных работах Г. Вейзе [44].

Самая постановка проблемы «Ренессанс и готика» с научной точки зрения не вызывает сомнений; она вполне правомерна и даже актуальна. Однако ее тенденциозное раздувание и ее одностороннее разрешение методом формально-стилевого ригоризма не могут быть нами приняты. Точно так же представляется чрезвычайно важным стремлением рассматривать процесс художественного развития Италии и заальпийских стран в XIII—XV вв. в его историческом единстве. Но решительно нельзя согласиться с такой установкой, когда все развитие итальянского искусства от Проторенессанса к раннему Возрождению подчиняется северной готике.

Именно так поступают Й. Хёйзинга, Г. Вейзе и многие другие сторонники всемерной «медиевизации» Возрождения, подчеркивая средневековый характер культуры XV в. на Севере и эфемерность «классического Ренессанса» в Италии [45]. Тогда-то и рождается мысль (ср. концепцию Г. Вейзе и А. Хаузера) о смыкании общеевропейской готики и итальянской «неоготики»

второй половины XV в. с антиклассическим маньеризмом и ранним барокко XVI в. Между «осенью средневековья» (пользуясь формулировкой Й. Хёйзинги) и «возрождением средних веков» в европейском маньеризме только в одной Италии находится место для кратковременного Высокого Возрождения с его «героическим идеалом» (Вейзе). Но здесь мы снова, по сути дела, вернулись к «классическому Ренессансу» Вёльфлина.

К счастью, в современной науке существуют и другие точки зрения на процесс зарождения и начального развития ренессансного искусства в Италии и на Севере. Они дают более верное и исторически объективное решение проблемы. Так, В. Н. Лазарев, избегая односторонних крайностей в понимании сущности и периодизации Ренессанса, выдвинул свою концепцию происхождения итальянского Возрождения [46]. В ней содержится развернутая и всесторонняя характеристика Проторенессанса, который рассматривается как «подготовка Ренессанса в недрах средневековой культуры», как «вступление к его истории, без которого последняя не может быть понята» [47]. Ученый настойчиво подчеркивает мысль о том, что итальянский Проторенессанс в корне отличен от многочисленных средневековых «проторенессансов», как он отличен и от культуры ранней и зрелой готики других европейских стран, но в то же время «он сохраняет и свое глубокое своеобразие по сравнению с ранним и Высоким Ренессансом» [48]. Этот период длительной подготовки ренессансного искусства В. Н. Лазарев делит на два существенно отличных этапа. Собственно Проторенессанс он ограничивает периодом позднего дученто — раннего треченто. Последующее столетие до начала раннего Возрождения он обозначает как «эпоха треченто» [49]. Справедливо отмечая неравномерность и противоречивость исторического развития новых художественных идей и форм от XIII к XV в., В. Н. Лазарев, быть может, слишком императивно разделяет два взаимосвязанных этапа проторенессансного процесса. Тем самым «классический» Проторенессанс отделяется от Ренессанса «готическим» треченто, как это было у Буркхардта. Правда, такое жесткое разделение носит скорее внешний характер. В самом тексте фундаментального исследования В. Н. Лазарева тонко прослеживается проблема борьбы и взаимосвязи проторенессансных и готических тенденций в итальянском искусстве XIV столетия.

Другой выдающийся историк искусства нашего времени, Э. Панофский, также посвятил одну из своих работ (1960) исследованию проблемы подготовки и зарождения ренессансного искусства в недрах средневекового [50]. Его историческая концепция строится на сравнительно узкой методологической базе.

Продолжая свои иконологические штудии 1930-х годов [51], он прослеживает на протяжении средних веков и Возрождения процесс сохранения и периодического возобновления античной художественной традиции, анализирует специфические формы и содержание этого процесса. Такой анализ позволяет Э. Панофскому четко отделить средневековые «ренессансы» от истинного Ренессанса. Ему удалось показать не только их наследственные связи, но и принципиальное отличие. Правда, он ошибочно считал Никколо Пизано лишь величайшим из «средневековых классицистов»; его творчество он не отделял от романского «Проторенессанса XII века» и аналогичных классицизирующих тенденций в апулийской пластике времен Фридриха II и в северной готике первой трети XIII в., достигающих своей кульминации в прославленных скульптурах Реймса [52]. Но тем энергичнее он подчеркивал историческое значение качественного перелома в эволюции средневекового искусства, вызванного реалистической реформой Джотто и ее распространением в итальянской живописи треченто.

Процесс становления нового искусства Э. Панофский справедливо связывал с развитием двух взаимооплодотворяющих тенденций — «возрождения античности» и «подражания природе». Рассматривая их исторически, он следующим образом сформулировал свою систему периодизации искусства итальянского Возрождения: «...историк искусства... будет вынужден принять тот основной факт, что первый решительный разрыв со средневековыми принципами изображения видимого мира при помощи линии и цвета был осуществлен в Италии на исходе тринадцатого века, что второе фундаментальное изменение, начавшееся скорее в архитектуре и скульптуре, чем в живописи, и предполагавшее интенсивную заинтересованность классической древностью, вступило в силу в начале пятнадцатого, что третья, венчающая стадия всего развития, показавшая, наконец, единовременность всех трех искусств и временно устранившая разделение натуралистической и классицистической точек зрения, началась на рубеже шестнадцатого» [53].

Важной научной заслугой Панофского является и то, что процесс зарождения и развития итальянского Ренессанса рассматривается им в тесной взаимосвязи с параллельным художественным процессом в других странах Западной Европы. Отметив внутреннее сродство «проторенессансов» XII и XIII вв., Панофский настойчиво проводит мысль о благотворном воздействии джоттовской традиции (в широком ее понимании) на северную готическую живопись и особенно миниатюру XIV — начала XV в.[54]. Здесь, по его мнению, лежали истоки будущего

реалистического искусства Яна ван Эйка. Это положение, выдвинутое в свое время М. Дворжаком, а позднее вместе с Э. Панофским разработанное О. Пэхтом, Л. Бальдасом и М. Миссом, стало теперь общепризнанным. Быть может, Панофский заходит слишком далеко, считая, что «история европейской живописи от примерно 1320 до примерно 1420 г. во многом может быть написана в пределах итальянского влияния» [55]. Но его главная мысль верна. Она послужила ему основанием для стройной концепции (впервые сформулированной еще М. Дворжаком [56]) о двух путях развития нового искусства в Италии и на Севере в XV в. Причем если в XIV столетии итальянская живопись по отношению к северной готике была дающей стороной (что не исключало и обратного влияния), то в XV в. положение изменилось. Новая нидерландская живопись привлекла внимание итальянских художников, которые немало позаимствовали для своего искусства из живописных достижений северного реализма [57].

Но сближая и сопоставляя раннее Возрождение в Италии с новой живописью XV в. на Севере, Панофский очень четко, вплоть до терминов, разграничивает эти два движения в их неповторимой идейно-художественной специфике. Начавшиеся с удивительной синхронностью сразу после 1420 г., в Италии — новаторской деятельностью Брунеллески, Донателло и Мазаччо, в Нидерландах — столь же решительным новаторством Яна ван Эйка и Мастера из Флемалля, они развивались своими путями. Итальянское искусство XV в. Панофский преимущественно ассоциирует с понятием «rinascimento dell'antichità» (возрождение античности). К нидерландской живописи того же времени он применяет термин «ars nova», остроумно им заимствованный из истории нидерландской музыки [58]. В первом случае подчеркивается значение классической традиции для искусства итальянского Возрождения. Во втором — происхождение «нового искусства» Севера из антиклассической готики определяется как «nascimento senza antichità» (рождение без античности) или даже как «nascimento incontro all'antichità» (рождение против античности) [59].

В то время как подавляющее большинство зарубежных историков искусства без колебания причисляют северную живопись XV в. к поздней готике, а некоторые из них склонны, как мы видели, «готизировать» и ранний итальянский Ренессанс, Панофский занимает правильную позицию в оценке исторической роли «нового искусства» Севера. Следует согласиться и с его терминологическим размежеванием. Напротив, представляется ошибочной бытующая в нашем искусствознании традиция

механического перенесения термина «Ренессанс», а то и «стиль Ренессанса» на северное искусство XV в. Причина тому ясна. Как в общей оценке Северного Возрождения, так и в его периодизации зачастую используется в качестве некого «эталона» итальянский Ренессанс. Но периоды развития нового искусства в Италии и на Севере, как правило, не только не совпадают по времени, но и весьма различны по своему формальному и идейному содержанию.

Изложенные выше историографические заметки, хотя и весьма далеки от желаемой полноты, все же позволяют сделать некоторые выводы, касающиеся проблемы зарождения и начального развития ренессансного искусства как в Италии, так и на Севере.

Первый вывод относится к проблеме итальянского Проторенессанса. Многочисленные исследования показали, что его истоки в области архитектуры и скульптуры восходят к глубинным антикизирующим течениям романского стиля. А его начало во всех трех видах искусства относится к тому периоду, когда романский стиль оказался вытесненным готическим. Последний же на протяжении XIII и XIV вв. претерпел значительную эволюцию с завершающей кульминацией в рафинированных формах «интернациональной готики».

Таким образом, классицизирующие и реалистические черты проторенессансного стиля сначала генетически были связаны с романской традицией, а затем тесно взаимодействовали с готической. На этой почве возникал довольно сложный и не всегда органичный сплав стилевых принципов, форм и конструкций, заставляющий говорить о готизированном Проторенессансе или, вернее,— о проторенессансном варианте готического стиля в Италии. Правда, как показал анализ северных «проторенессансов» XII и XIII вв., готическая скульптура на этом этапе своего развития отнюдь не была чужда антикизирующим устремлениям итальянского Проторенессанса. Однако последние своей почвенностью существенно отличались, что доказал В. Н. Лазарев, от поверхностного «классицизма» северной готики, который оказался лишь эпизодом и не получил дальнейшего развития. Напротив, «подражание античности» станет руководящим принципом итальянского Возрождения на всем протяжении его истории.

Творчество раннего Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио (как скульптора), Каваллини и Джотто осталось практически незатронутым готикой. Но уже искусство Джованни Пизано, Дуччо и особенно Симоне Мартини неотделимо от нее. Продолжая подобные наблюдения, можно видеть, как на каждом

новом этапе исторического развития итальянского искусства эпохи треченто по-разному взаимодействуют в нем проторенессансная и готическая идейно-художественные традиции. Первоначально антагонистические, они затем тесно переплетаются, опять-таки по-разному проявляясь в разных видах искусства. На рубеже XIV—XV вв. готическая стилевая линия резко возрастает в скульптуре, но особенно в живописи, совпадая с активностью «интернациональной готики». Не только изобразительное искусство Северной Италии и Умбрии, но и передовой Флоренции попадает в орбиту этого общеевропейского художественного движения.

Около 1425 г. Брунеллески, Донателло и Мазаччо решительно противопоставили свое новое искусство, открывшее дорогу раннему Возрождению, идеалам поздней готики. Однако эти идеалы еще долго будут сохранять свою притягательную силу и свое значение. Наряду с непримиримой враждебностью классического Ренессанса к антиклассической готике, во второй четверти XV в. можно наблюдать и их своеобразный компромисс, и живое слияние, в котором то превалируют ренессансные стилевые черты, то готические. Такими яркими «переходными» фигурами будут: во Флоренции — Гиберти, в Северной Италии — Пизанелло. Только во второй половине XV в. искусство раннего Возрождения приобретает внутреннюю цельность и широкий национальный масштаб при заметном стилевом различии местных художественных школ.

Тут возникает неизбежный вопрос: что же сближало и связывало итальянский Проторенессанс, а затем и ранний Ренессанс с северной готикой? Думается, что та неотъемлемая компонента стиля готического изобразительного искусства, которую М. Дворжак назвал «натурализмом».

Этот готический натурализм, из которого в XV в. родилось «новое искусство» Севера, прошел сложный путь развития. Он раньше и ярче всего проявился в скульптуре, позже и слабее — в живописи (в миниатюре и витраже). Он то усиливался, то затухал, уступая место плоскостно-линейной стилизации форм, то возобновлялся с новой силой в своей способности правдиво передавать детали реального мира, не порывая, однако, с условностью целого. На этом пути восприятие северной готикой реалистических принципов итальянской тречентистской живописи, восходивших к художественной реформе Каваллини и Джотто, имело решающее значение.

Плодотворная встреча двух национальных художественных традиций — итальянской и франко-фламандской — создало, как показал Э. Панофский, необходимые предпосылки для радикаль-

ного обновления всей изобразительной системы готики. Макрокосм готического собора как бы преобразился в микрокосм маленькой реалистической картины Яна ван Эйка, исполненной в новой технике масляной живописи, пронизанной светом и сверкающей драгоценными красками. Так, параллельно с Италией, в живописи Нидерландов, а затем Франции и отчасти Германии начинается процесс «открытия мира и человека», процесс, получающий на Севере свое полное гуманистическое выражение лишь в искусстве XVI столетия.

В свою очередь непосредственный и красочный «эмпирический реализм» (по выражению В. Н. Лазарева) поздней готики обогатил художественный язык итальянского искусства, всегда тяготевший в своей главной, флорентинской, линии развития к обобщенной типизации и классической идеальности форм, к рациональной пространственно-пластической архитектонике. А за пределами Флоренции и ее прямого художественного влияния итальянская скульптура и живопись вплоть до середины XV в., особенно в Северной Италии, обнаруживают свое глубокое родство со стилем общеевропейской «интернациональной готики», как в его декоративно-стилизаторских, так и натуралистических проявлениях.

Здесь мы вплотную подошли к решению проблемы хронологического рубежа, с которого начинается искусство Возрождения в Италии и остальных странах Западной Европы. Из наших рассуждений явствует, что в обоих случаях под словом «начало» следует понимать не кратковременный период, а длительный исторический процесс, переходный по своей природе, с двумя качественными границами. В их пределах и совершается переход от средневекового искусства к ренессансному. Но одновременно и — разрыв между старой художественной культурой и новой, между средними веками и Возрождением. Последнее положение очень важно. Принимая его, мы тем самым признаем, что, при всех оговорках, и Проторенессанс в Италии и северное «ars nova» — составные части истории европейского Возрождения. И всякий раз, когда при написании истории итальянского или всего западноевропейского искусства нам необходимо определить водораздел между средними веками и Возрождением, мы начнем характеристику новой художественной эпохи, озаглавив ее словом «Возрождение» или «Ренессанс», с искусства Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио, Каваллини и Джотто — в Италии, с искусства Яна ван Эйка и Мастера из Флемалля — на Севере, указав там на важную роль бургундской скульптуры Слютера и франко-фламандской живописи и особенно миниатюры «интернациональной го-

тики» начала XV в. Но если следующий период истории итальянского искусства, начинающийся творчеством Брунеллески, Донателло и Мазаччо, мы назовем «раннее Возрождение», то совпадающий с ним по времени период искусства заальпийских стран — только как «истоки и начальная пора Северного Возрождения».

Как уже не раз отмечалось выше, процесс зарождения и развития ренессансного искусства в Италии и на Севере шел двумя взаимосвязанными и обогащающими друг друга, но в целом различными путями, сходными лишь в самых общих тенденциях. Это различие, предопределенное особенностями социально-экономического, политического и мировоззренческого характера, ярко сказывалось и в сфере искусства — в художественных идеалах, принципах творческого выражения, стилистических формах. Оно нашло себя в XIV столетии в очевидной полярности итальянского Проторенессанса и северной поздней готики, несмотря на их взаимные влияния; только на время, на рубеже XIV—XV вв., этот исторический контраст сглаживается волной «интернациональной готики». Существенное различие сохранится и в XV столетии, когда магически завораживающий иллюзионизм в передаче реального мира и колористические достижения нидерландской живописи окажут сильное воздействие на итальянских художников. И даже последующее обращение северных мастеров к классическому идеалу Италии не сможет преодолеть главного расхождения в идейном и стилевом различии искусства Возрождения на Юге и на Севере.

Развитие итальянского искусства с самого начала неотделимо от активного творческого использования античного художественного наследия. Искусству Севера доступ к классической традиции — по-разному понимаемой во Франции и Германии, Испании и Нидерландах — откроется лишь в XVI в. и при прямом посредничестве итальянского Возрождения. Могучим фактором становления ренессансного искусства Италии сделалось гуманистическое мировоззрение. Северное Возрождение приобщится к нему на столетие позже, причем северный гуманизм окажется тесно связанным с идеями религиозной Реформации.

И всегда реализм северных мастеров будет иным, нежели реализм итальянских. В первом неизменно будет преобладать аналитичность наблюдения и натуралистическая непосредственность в передаче индивидуального, во втором — синтетичность восприятия действительности и ее возвышенная идеализация.

Заметим, кстати, что термин «реализм» применяется вполне обоснованно к искусству Возрождения. По отношению к искусству средних веков ренессансное искусство — реалистическое. По своей принципиальной ориентации на реальную действительность, по формам выражения художественных образов, по творческому методу. Прослеживая двумя путями возникновение и развитие этого нового реализма в западноевропейском искусстве, мы и сможем наметить основные вехи периодизации итальянского и северного Возрождения.

Говоря о принципах периодизации искусства европейского Возрождения, мы уделили специальное внимание характеристике его начального этапа, становлению Ренессанса. Методологически сходным образом должна решаться и проблема «конца» ренессансного искусства в Италии и других европейских странах.

Конечно, не смерть Рафаэля (1520), и не разграбление Рима имперскими войсками (1527), и не поражение республиканской Флоренции (1530), подчинившейся после героической обороны города деспотизму Медичи, определяют точную дату конца итальянского Возрождения. Скорее эти события отмечают лишь первую границу начинающегося кризиса. Ранний римско-тосканский и североитальянский маньеризм (1520—1540) — следствие этого кризиса. Но кризисом классического Ренессанса и рождением антиклассического маньеризма вовсе не исчерпывается сложное содержание того завершающего периода великой исторической эпохи, который мы обозначили традиционным понятием «позднее Возрождение», широко охватывая этим собирательным термином противоречивый конгломерат идейных устремлений и стилевых форм второй половины XVI в. Далеко не все, принадлежащее гуманистическому идеалу и художественному стилю Возрождения, умрет в этот период. Многое из наследия Ренессанса, как итальянского, так и северного, перейдет к искусству нового времени. В процессе этого перехода, этой смены одной художественной эпохи другой на рубеже XVI и XVII вв., маньеризм во всех его многообразных проявлениях будет энергично вытесняться из европейской художественной жизни.

Обособление маньеризма от искусства позднего Возрождения и превращения его в автономный стилевой период и даже в целую «эпоху», как это ныне широко принято в зарубежном искусствознании, упрощают и искажают перспективу исторического процесса[60]. Потому что самая суть концепции «эпохи маньеризма», от М. Дворжака до А. Хаузера, сводится в конце концов к идее, что не Ренессанс, а маньеризм обозначил реши-

тельный разрыв с культурой средних веков, что не с Ренессансом, а с маньеризмом связано новое мировоззрение и рождение нового человека и что это новое мировоззрение лежит в основании всей современной европейской культуры [61]. Столь настойчивая «маньеристическая ревизия» эпохи Возрождения легко смыкается с ее «медиевизацией». Но, когда период становления Ренессанса отдается средним векам, а его поздняя фаза — маньеризму, тогда не просто ограничиваются хронологические рамки Возрождения, но и грубо искажается его идейная сущность.

Можно и должно обсуждать проблему «Возрождение и маньеризм». Но решительные возражения вызывают ее сведение к формуле «Возрождение или маньеризм». Такая тенденция четко проведена в широко известной книге А. Хаузера «Маньеризм. Кризис Ренессанса и происхождение современного искусства», вышедшей почти одновременно, в 1964—1965 гг., на немецком, английском и итальянском языках. Жаль, что именно эту методологическую тенденцию А. А. Аникст обошел молчанием в весьма содержательной, но апологетической историографии маньеризма [62]. Однажды мы уже имели случай изложить свое понимание проблемы маньеризма и ее интерпретации в современном искусствознании [63]. Поэтому здесь ограничимся вышесказанным и некоторыми дополнительными соображениями в конце данной статьи. Проблема маньеризма заслуживает самого пристального и, главное, беспристрастного внимания. Автор надеется к ней вернуться более обстоятельно в какой-нибудь другой работе.

Рассмотрев в общей форме основные принципы и проблемы периодизации искусства Возрождения (не скроем, их характеристика далека от желаемой полноты), остается свести наши наблюдения в единую хронологическую систему. Ради необходимой четкости она будет изложена очень кратко, местами тезисно, но с неизбежными повторами некоторых уже высказанных положений.

III

В искусстве *итальянского Возрождения* четко различаются четыре исторических периода: Проторенессанс, раннее Возрождение, Высокое (зрелое) Возрождение и позднее Возрождение. В своей совокупности они охватывают эпоху в три столетия — с конца XIII по конец XVI в. Первый период связан с истоками художественного Ренессанса, последний — с его кризисом. При этом установление более точных хронологических границ

каждого из названных периодов находится в зависимости от особенностей развития ведущих художественных центров Италии, а также в зависимости от особенностей развития отдельных видов искусства.

Проторенессанс (1260/1280—1410/1425) — переходный период, предшествующий раннему Возрождению, первый рубеж между средневековой и ренессансной культурой. Для истории итальянской литературы этот период, вероятно, может быть обозначен как «Проторенессанс и начало раннего Возрождения». Расширительно толкуя понятие «Проторенессанс» в истории итальянского искусства, не следует забывать о своеобразии его отдельных этапов. Так, начальная пора проторенессансной эпохи, с одной стороны, связана с продолжением и завершением традиций средневековых антикизирующих «ренессансов», с общим подъемом европейской средневековой культуры XIII в. А с другой стороны, Проторенессанс, возникший на почве качественных изменений в социально-экономической и духовной жизни итальянских городов XIII в., будет принципиально отличаться от эфемерных и локальных попыток «возрождения» античности на протяжении средних веков. «Классицизм» Проторенессанса был и более почвенным, и более широким по масштабам, и более творческим. Однако им не исчерпывается все содержание нового художественного движения. В живописи его начало выразилось в решительном отрицании (Каваллини, Джотто) или переработке (Чимабуэ, Дуччо) «византийской манеры» XIII в., в замене иконного принципа картинным, то есть реалистическим в своих основах. Однако в живописи, как и в архитектуре и скульптуре, процесс дальнейшего развития был тесно взаимосвязан с готикой, о чем уже достаточно говорилось. Неравномерность и противоречивость этого процесса отразились во внутренней периодизации проторенессансного искусства.

Вслед за первым этапом, связанным с творчеством Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио, Каваллини, Джотто и Дуччо, примерно с 1320 г. наступает второй, длящийся до конца треченто. Он отмечен не только усилением готического стилевого начала, но и дальнейшим развитием элементов реалистического художественного мышления, интересом к новеллистическому жанризму, к правдивому изображению интерьера, ландшафта, портретности лиц (братья Лоренцетти, Андреа Пизано, Андреа Орканья как скульптор, Альтикьеро). Непоследовательность и незавершенность этих новаторских исканий особенно заметны на фоне общей консервативности церковного искусства зрелого треченто, возросшей после чумы 1348 г. «Ин-

тернациональная готика» в итальянском искусстве конца XIV — начала XV в. на время оттесняет антикизирующие и реалистические тенденции двух предшествующих этапов Проторенессанса. Очень характерно, что на всем протяжении этого периода искусство оставалось практически незатронуто идейным влиянием протогуманизма (конец XIII — начало XIV в.) и раннего гуманизма (вторая половина XIV в.).

Раннее Возрождение (1410/1425 — ок. 1500) — качественно новый период в истории итальянской художественной культуры, начало собственно ренессансного искусства. Гуманистическое мировоззрение, его этические, политические и эстетические идеалы составляют прочную идейную основу нового искусства. Гуманизм способствует разностороннему и глубокому освоению античного художественного наследия — его эстетики и его творческих принципов, его классических форм и образов. В этой связи исключительно велика роль гуманиста Альберти в создании ренессансной теории искусства. Его примеру следуют художники-практики, выступающие авторами исторических и теоретических трактатов об искусстве (Гиберти, Филарете, Пьеро делла Франческа, Франческо ди Джорджо Мартини); записки Леонардо да Винчи о живописи достойно венчают эту раннюю литературную традицию. Новая художественная теория порождается потребностями новой творческой практики и, в свою очередь, стимулирует ее развитие. Примечательная черта времени — обращение художников к науке (математике, геометрии, оптике, анатомии). Брунеллески и Альберти открывают законы линейной перспективы, которые теперь широко используются в построении реалистического картинного изображения в скульптурном рельефе и в живописи. Решительно преображается язык архитектуры, которая отныне использует в конструкции и декорации классическую ордерную систему.

Общеизвестно значение Флоренции в формировании идейных и стилевых принципов искусства раннего Возрождения. Подъем общественной жизни, вызванный острым внешнеполитическим кризисом (борьба за независимость республики от притязаний герцога Миланского), идейная атмосфера, созданная «гражданским гуманизмом», чрезвычайно способствовали радикальному перелому в искусстве Флоренции в первой трети XV в. Брунеллески, Донателло и Мазаччо выступили замечательными новаторами, по праву считаясь основоположниками искусства раннего Возрождения. Но и во Флоренции второй четверти XV в. можно наблюдать борьбу и живое переплетение нового и старого, ренессансного и готического. Их единый сплав предстает в драматической пластике сьенца Якопо делла Кверча. Рядом с

этим особенно заметна медленная эволюция Северной Италии в сторону нового искусства. Неотделимое от живых традиций «интернациональной готики», творчество Пизанелло, однако, уже многими нитями связано с художественными принципами раннего Возрождения (ср. его живописные произведения с рисунками с натуры и медалями).

С середины XV в. начинается быстрое распространение ренессансного стиля за пределами Флоренции. Этот процесс происходит одновременно в архитектуре, скульптуре и живописи, что придает ему значительную широту. К 1470-м годам он достигает своей высшей точки. За два прошедших десятилетия появилась целая плеяда блистательных мастеров раннего Ренессанса: Пьеро делла Франческа — в Центральной Италии, Мантенья — в Северной Италии, Антонелло да Мессина — в Сицилии, Джованни Беллини — в Венеции. Эти великие живописцы до известной степени затмили флорентинцев, взяв из их искусства самое существенное. Точно так же и Лучано да Лаурана, работавший в эти годы строителем Палаццо Дукале в Урбино, оказался одним из тончайших выразителей классического духа архитектуры раннего Возрождения. Только в скульптуре Флоренция по-прежнему сохраняет свое господствующее положение (поздний Донателло, братья Росселлино, Дезидерио да Сеттиньяно и др.).

С 1470-х годов начинается последний этап искусства раннего Возрождения. Он характерен расцветом местных художественных школ, среди которых помимо Флоренции и Венеции, выделяются Феррара, Мантуя, где работает Мантенья, Милан, умбрийские города; долгое время находившийся в запустении, Рим становится теперь тем центром, который привлекает множество пришлых мастеров — архитекторов, скульпторов и живописцев. Приглашение крупнейших флорентинских и умбрийских живописцев для росписи стен Сикстинской капеллы (1481—1482) положило начало множеству монументальных работ в папском Риме.

Два ведущих стилевых направления, связанных с деятельностью Брунеллески и Альберти, обеспечили широкое развитие принципов классической архитектуры по всей Италии, завершаясь к концу столетия творчеством флорентинца Джулиано да Сангалло и миланскими постройками Браманте. Самое значительное в скульптуре этого времени — утонченно-экспрессивный, полный беспокойной динамики стиль Верроккио и Антонио Поллайоло. Это новое направление в искусстве Флоренции достигает своего апогея в одухотворенной поэтике живописных образов Боттичелли. Бюргерски прозаическое творчество Гирландайо

образует как бы противоположный полюс флорентинской художественной жизни при Лоренцо Медичи Великолепном. Энергичный Синьорелли и сентиментальный Перуджино дополняют характеристику флорентинской и умбрийской живописи самого конца XV в. Рядом с ними и особенно рядом с драматической сумрачностью позднего Мантеньи и истерической экспрессивностью феррарцев поражает своими прозрачным лиризмом и глубокой религиозной созерцательностью искусство Джованни Беллини. Вообще вся живопись Венеции и террафермы рубежа XV—XVI вв. отмечена печатью подлинно классической безмятежности духа, предвосхищающей творчество Джорджоне и раннего Тициана. И в некоторых других явлениях искусства позднего кватроченто можно усмотреть прямую подготовку стиля Высокого Возрождения. Не следует забывать, что уже в 1480—1490-е годы новый художественный идеал нашел свое яркое воплощение в миланских работах Леонардо да Винчи. Вместе с тем в итальянском искусстве последней четверти XV в. остро проявляется ограниченность кватрочентистского реализма, исчерпавшего на этом последнем этапе свои потенциальные возможности. Творчество Боттичелли — самый выразительный тому пример.

На XVI столетие падает высший и завершающий периоды развития итальянского Возрождения. «Величайший прогрессивный переворот» (Ф. Энгельс) получает общеевропейский характер. Происходит широчайшее приобщение европейских народов к наследию античной культуры. Распространение гуманистической образованности способствует мощному подъему светского мировоззрения. Развивается новая натурфилософия и зарождается новая эмпирическая наука. Блистательный расцвет искусства и литературы довершает общую картину культурной жизни эпохи. Однако при более пристальном рассмотрении она не представляется столь радужной.

Трудности исторической оценки культуры XVI столетия в Италии и за ее пределами связаны с острыми коллизиями и глубокими противоречиями эпохи. С сильнейшими экономическими, политическими и духовными потрясениями. С внутренним кризисом идеальных гуманистических представлений о человеке и его месте в реальном мире. С самим пониманием этого мира и вселенной, смертельно поколебавшим утопический антропоцентризм раннего гуманизма. Великие географические открытия многое изменили не только в науке, экономике («революция цен»!) и политике, но и в сознании. То же самое можно сказать о влиянии на мировоззрение эпохи астрономического учения Коперника и космологии Джордано Бруно. Шестнадца-

тое столетие — это время гибели свободных городов и образования абсолютных монархий, «начала капиталистической эры» (К. Маркс) и процесса рефеодализации, Реформации и Контрреформации, первых революционных выступлений широких народных масс.

Итальянское искусство Высокого и позднего Возрождения — не «инерция» прошлого, XV столетия, хотя и органически связано с его традициями. Его характер и судьбы определялись всеми особенностями — социальными и идеологическими — своего времени. Отсюда проистекает сложность идейной и стилевой структуры итальянского искусства XVI в. и его периодизации.

Зрелое или Высокое Возрождение (ок. 1500—1520/1540) — период истории итальянского искусства, благодаря Вёльфлину прочно ассоциирующийся с представлением о «классическом стиле». Однако расширительное употребление термина «Высокое Возрождение» применительно к итальянскому и европейскому искусству большей части XVI в., часто встречающееся в искусствоведческой литературе, представляется еще менее удачным.

Как и в раннем Возрождении, хронологические границы Высокого Возрождения различны для флорентино-римского, венецианского и североитальянского искусства. Его начало уже четко определяется в миланских работах Леонардо (1480—1490-е годы) и в ранних произведениях Микеланджело (1490-е — начало 1500-х годов). Его конец в Риме и Флоренции — 1520 г., в Венеции — около 1540 г. Для художественных центров Северной Италии и венецианской террафермы период 1520—1540 гг. также уже во многом за пределами Высокого Возрождения. Но эти даты — не конец искусства Возрождения, а лишь конец его наиболее гармонического и героического периода.

Высокое Возрождение — кульминация в развитии идейно-художественных принципов итальянского Ренессанса, период наивысших и поистине классических творческих достижений (Леонардо, Рафаэль, Браманте, Микеланджело до 1520 г., Джорджоне и зрелый Тициан). Монументально-синтетический и идеально-возвышенный стиль этого времени, наследуя главнейшие тенденции итальянского искусства, идущие от Джотто, Мазаччо и Пьеро делла Франческа и дополненные поэтически непосредственным чувством реальности у венецианских живописцев, возник в условиях новой социальной и культурной ситуации. Придворный и патрицианский характер итальянской культуры того времени (конечно, со множеством важных социально-психологических оттенков) наложил заметный отпечаток на все

искусство Высокого Возрождения. Сильное влияние на него оказали философские и эстетические идеи неоплатонизма (хотя не следует придавать им всеобъемлющего значения). Ренессансный гуманистический идеал получает теперь новое, более глубокое и разностороннее преломление в художественных образах — в изображении событий и персонажей церковной легенды и античного мифа, в картинах природы и в портретах.

Общая черта художественной эпохи — стремление к монументальной величавости, героической торжественности и классической ясности образного строя, а порой и к его титанической грандиозности, как у Микеланджело. В архитектуре это — новый тип патрицианского дворца и центрально-купольного храма, строительство загородных вилл в подражание древнеримским, строгое следование витрувианским правилам классических ордеров. Создаются значительные по масштабам архитектурные постройки и целые комплексы (проект собора св. Петра и ватиканский Бельведер Браманте, вилла Мадама Рафаэля и его помощников), монументальные скульптурные и живописные ансамбли (гробница папы Юлия II и роспись потолка Сикстинской капеллы Микеланджело, фрески ватиканских станц Рафаэля, фресковые декорации светского содержания на вилле Фарнезина работы Перуцци, Рафаэля и др.), величественные алтарные картины («Сикстинская мадонна» и «Преображение» Рафаэля).

Уже этот перечень мастеров и их произведений (который легко можно расширить) указывает на исключительное значение Рима в создании стиля Высокого Возрождения. К нему сейчас как бы перешли в наследство и классический дух и изначальная грандиозность масштабов Вечного города. Перемещения художников, картин и гравюр способствовали широкому распространению нового стиля далеко за пределами римской художественной школы, в североитальянские города, в Венецию и даже в далекую Геную. Там это римское влияние особенно сильно проявится (начиная с 1520—1530-х годов) в области дворцового строительства и монументально-декоративной живописи. Но к тому времени в самом Риме уже шел быстрый процесс распада классического стиля.

Совершенно особое положение в искусстве Высокого Возрождения занимает венецианская школа живописи, по-прежнему развивающаяся в русле утонченных колористических традиций, но также говорящая теперь языком «большого стиля». Это чисто венецианское своеобразие нашло себя и в элегической пасторальности образов Джорджоне, породившего целое направление в живописи Венеции и террафермы, известного под

названием «джорджонизма», и в гедонистической праздничности и героической драматизации образов человека и природы в искусстве Тициана. Обращаясь к сюжетам античной литературы, он создает картины, воспевающие красоту и радости любви, по праву называя эти дивные полотна «поэзиями». А как портретист Тициан не знает себе равных, обладая чудодейственной способностью передавать сложные психологические состояния тончайшей хроматической нюансировкой.

Позднее Возрождение (1520/1540—1560/1590) хронологически охватывает тот период, когда искусство итальянского Возрождения утрачивает свою идейно-художественную целостность, свойственную предыдущему этапу. Он характеризуется, с одной стороны, началом острого кризиса гармонических идеалов Высокого Возрождения (ранний тосканский, римский и северо-итальянский маньеризм 1520—1540-х годов), расширяющегося в середине и второй половине XVI в. (зрелый и поздний маньеризм). Но рядом с этим процессом можно наблюдать и совсем иной. Рождается искусство, в котором сохраняется и углубляется гуманистическая сущность классического идеала, приобретающего теперь бóльшую емкость, драматическую напряженность, трагическую противоречивость, сложность формального выражения (Микеланджело, поздний Тициан). На этом этапе взаимодействие ренессансных и маньеристических тенденций порождает множество переходных форм, чрезвычайно усложняющих общую картину художественной жизни позднего Возрождения. В ней кристаллизуются предпосылки барочного искусства («протобарочность» Корреджо, Виньола и раннее барокко в римской архитектуре, Алесси и генуэзская архитектура второй половины XVI в.), происходит дальнейшее развитие как антиклассических, так и классических устремлений. С первыми связан Тинторетто, со вторыми — Веронезе и архитектура Венеции и Венето (Сансовино, Санмикели и, конечно, Палладио).

Во второй половине XVI в. маньеризм безраздельно господствует в искусстве Центральной Италии, играя большую роль и в искусстве Северной Италии. Но там наряду с маньеризмом сохраняются еще сильные очаги ренессансного искусства — в Венеции и венецианской провинции с ее более демократическими традициями [64]. И не случайно именно в Северной Италии в конце XVI в. возникнут художественные течения, враждебные маньеризму — болонский академизм и караваджизм, вскоре вступившие на римской почве в сложные взаимосвязи с нарождающимся барокко.

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что маньеризм, антагонистичный Ренессансу, не только рожден из его среды, но и про-

должает жить рядом с ним. Маньеризм многое заимствует из форм позднего Возрождения (ср. влияние искусства Микеланджело на итальянский и весь европейский маньеризм). В свою очередь элементы маньеризма проникают в искусство позднего Возрождения (например, влияние Джулио Романо и Пармиджанино на стиль Веронезе). Нисколько не отрицая значимость маньеризма в художественной жизни Италии XVI в. и прослеживая его собственную идейно-стилевую эволюцию, невозможно согласиться с попытками трактовать весь период позднего Ренессанса в Италии как самостоятельную «эпоху маньеризма». Правильная историческая локализация и правильное решение проблемы маньеризма возможны только в связи с проблемой конца эпохи Возрождения. В своей большей части история маньеристического искусства должна рассматриваться внутри периода позднего Возрождения (подобно тому как в итальянском искусстве проблема готики спаяна с проблематикой Проторенессанса и Раннего Возрождения).

Выше уже затрагивались в общей форме принципы периодизации искусства *Северного Возрождения*. Они вытекают из специфики социальной жизни, культуры и художественного развития заальпийских стран в XV—XVI вв. Одна из особенностей искусства Северного Возрождения — его происхождение из искусства поздней готики и длительное сохранение генетических связей с ней. Другая особенность — творческое усвоение достижений итальянского искусства, немаловажное для выявления глубинных истоков Северного Возрождения в готической живописи и миниатюре второй половины XIV — начале XV в., но проявившееся наиболее активно и широко во всех национальных школах Севера в XVI столетии. Однако, в целом развиваясь иными, чем итальянский Ренессанс, путями, современное ему искусство заальпийских стран проходит свои собственные этапы исторического становления. Период истоков и начальной поры Северного Возрождения, относящийся к XV в., существенно отличается от периода наивысшей зрелости ренессансных процессов в искусстве западноевропейских стран, приходящихся на XVI столетие.

При всей своей двойственности итальянский Проторенессанс уже не принадлежит всецело средневековой художественной культуре, а в своих высших достижениях заметно отдаляется от нее. Напротив, в северном искусстве XIV — начала XV в. лишь робко намечается постепенное разрушение художественного единства готики. Архитектура и декоративно-прикладное искусство остаются совершенно незатронутыми этим процессом. Но он дает о себе знать в растущем натурализме отдельных видов

пластики, обособляющихся от соборного ансамбля (надгробная скульптура, портретные статуи королей и других знатных лиц). Однако более всего исканиями нового отмечена жизнь маленькой готической миниатюры. Плоскостное изображение шаг за шагом превращается в достоверную картинку с передачей пространственной среды вокруг человеческих фигур. Усвоение реалистического опыта итальянской треченти́стской живописи имело на этом этапе хотя и не решающее, но очень важное значение. В круговороте художественных связей крупнейших придворных центров второй половины XIV в.— Париж, Дижон, Прага, Вена, Милан, Барселона — вырабатывалось стилистическое единство «интернациональной готики», достигающее своей высшей точки на рубеже XIV—XV вв. Но в этом кажущемся космополитическом единстве таилась глубокая противоречивость. Сквозь неистовую декоративно-орнаментальную стилизацию форм пробивается струя живого наблюдения реальности. Дальнейшее развитие натуралистических элементов во франко-фламандской миниатюре около 1410—1415 гг. (Мастер Бусико, братья Лимбурги) послужит прямой предпосылкой новой, реалистической живописи XV в. Натуралистически раскрашенная скульптура Слютера в его мастерской в Дижоне (конец XIV — начало XV в.) явилась другим источником нового живописного искусства Севера.

«Ars nova» — истоки и начальная пора Северного Возрождения (1420/1430 — ок. 1500). В 1420—1430-е годы в творчестве Мастера из Флемалля и Яна ван Эйка впервые появляется жанр реалистической картины — религиозной композиции или портрета. У последующих нидерландских живописцев XV в. (Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус, Мемлинг) можно видеть развитие и расширение этой новой традиции. К середине XV в. она получит распространение в самобытных национальных формах во Франции и Германии. И послужит определяющим фактором в сложении так называемой средиземноморской живописи 1440—1460-х годов, включившей в свою орбиту художественные центры Прованса, Испании и Южной Италии.

На первый взгляд, есть немало оснований для сближения северного «ars nova» с ранним итальянским Возрождением. И подчас трудно не поддаться соблазну этой аналогии[65]. Однако принципиальное различие здесь сильнее поверхностного сходства. Мы не можем забывать, что на Севере новое художественное движение нашло себя до конца только в живописи, оно очень слабо затронуло скульптуру и совсем не коснулось готической архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В основе художественного идеала раннего Возрождения в Ита-

лии лежали гуманистические представления о человеке, а духовной основой северной живописи XV в. было «Devotio moderna» («Новое благочестие»). Отсюда крепкая связь с прошлым в религиозном спиритуализме и скрытом символизме художественных образов. Правда, новая реалистическая форма их выражения придавала старым, во многом еще средневековым идеям новое жизненное содержание. Беспредельная фантастика уродливого гротеска, неотделимая от религиозного морализирования о ничтожестве и греховности человека и слитая с мистическим пантеизмом прекрасной природы,— вот далеко не полная обрисовка умопомрачительной способности Босха, говоря новым художественным языком, возвращаться к самым сумеречным слоям средневекового миропонимания. И это было на рубеже XV—XVI вв., когда в Италии на смену мастерам позднего кватроченто уже пришли создатели классического искусства Высокого Возрождения.

Если нидерландская живопись XV в. не Ренессанс, то и не поздняя готика. Это в полном смысле «новое искусство», которое определило первый рубеж между средневековьем и Возрождением на Севере. Так же следует рассматривать и французскую живопись XV в. во главе с Фуке и передовых живописцев Германии — от Мозера и Витца до Шонгауэра и Пахера. Аналогичные тенденции имели место и в живописи Испании и Португалии. Развитие «ars nova» протекало неравномерно и неоднородно. В нем легко возобновлялись средневековые и готические традиции. К концу XV в. реализм «ars nova», так и не преодолев своей внутренней компромиссности, оказался перед лицом глубокого кризиса, выход из которого первым стал искать молодой Дюрер. Наметившийся было разрыв со средневековым миросозерцанием так и не получил полного художественного разрешения. Переход от средних веков к Возрождению затянулся почти на столетие. Между первым рубежом, отмечающим начало Северного Возрождения, и вторым его рубежом, между ван Эйком и Дюрером, пролегла целая эпоха.

Северное Возрождение (ок. 1500—1540/1580) — общепринятое, но достаточно условное понятие, применяемое, по аналогии с итальянским Возрождением, к культуре и искусству XVI в. в странах Западной Европы, лежащих к северу от Альп. Имеется в виду Германия (вернее — германские земли, входившие в состав Священной Римской империи), Нидерланды и Франция. В советском искусствознании сложилась традиция безоговорочно включать в понятие «Северное Возрождение» и искусство XV в. в названных (и других европейских) странах; мы попытались найти более гибкое решение этой проблемы.

К региону Северного Возрождения можно было бы причислить и Англию. Но английское искусство XVI в. обнаруживает лишь отдельные тенденции ренессансного порядка, главным образом в архитектуре, где медленная трансформация готического «перпендикулярного стиля» только в первой трети XVII в. уступила место классицизму Иниго Джонса. Самое значительное явление английского изобразительнього искусства XVI в.— портретное творчество Гольбейна.

Хотя Испанию невозможно включить в круг стран, который мы для краткости именуем Севером (ее географическое положение в Европе никак не назовешь «северным»), в ее искусстве проходили процессы, весьма сходные с теми, что были характерны для Северного Возрождения. Художественные связи с Нидерландами (давние и постоянно возобновляемые в XV в.) уже с начала XVI в. все более энергично вытесняются в архитектуре, скульптуре и живописи сильными итальянскими влияниями. Последние накладываются на чисто местные традиции, образуя с ними своеобразный стилистический сплав. Даже в классическом Эскореале легко узнаются эти испанские черты.

Наконец, и отдельные явления искусства Венгрии, Чехии и Польши в XV—XVI вв. также могут рассматриваться в орбите общих художественных проблем Северного Возрождения. Но, конечно, после Италии самый значительный и оригинальный вклад в создание европейской ренессансной культуры принадлежал Нидерландам, Германии и Франции.

Поступательное развитие северного искусства XV в. проходило под знаком интенсивного формирования национальных художественных школ. То была историческая закономерность, присущая всем европейским странам. Но в Италии процесс сложения нового национального искусства протекал в рамках ренессансной культуры. На Севере он почти неотделим от общей эволюции культуры позднего средневековья. В Италии XVI столетия, в период Высокого Возрождения, национальный классический идеал достигает предельной полноты своего выражения. В искусстве Нидерландов, Германии и Франции нет такой непосредственной преемственности. Второй этап в художественном развитии этих стран, который уже с полным правом можно назвать Возрождением, обладал качественно новым характером. Выросшая из поздней готики, национальная традиция «ars nova» столкнулась и вступила в активное взаимодействие с классической традицией итальянского Ренессанса. Встреча эта проходила в разных странах по-разному — в одних более дружественно и плодотворно, в других — конфликтно. Но она была жизненно необходима и потому неизбежна.

Причины, внезапно побудившие северных художников обратиться к Италии, коренились в глубоких переменах социальной и духовной жизни средневековой Европы, определившихся во второй половине XV в. Потребность в светской науке и культуре порождает небывалый интерес к классической античности. Но северный гуманизм рубежа XV—XVI вв. имел свою идейную специфику, проявившуюся в его ярко выраженной религиозно-этической направленности. Гуманистическое движение способствовало идейному оформлению Реформации, которая, однако, преследовала иные цели и очень скоро заняла враждебную позицию по отношению к гуманизму. Столкновение гуманистического мировоззрения с воинствующим религиозным доктринерством протестантизма явилось одной из причин раннего кризиса Северного Возрождения. Но, прежде чем гуманизм сдал свои позиции, теснимый католической и протестантской реакцией, он заложил прочный фундамент всей новой европейской культуры. Классические идеалы, формы и образы стали составной частью идейной и художественной жизни европейских стран и вместе с тем стимулировали их дальнейшее национальное развитие.

Взаимодействие итальянского Ренессанса с местными традициями составляет важную особенность искусства Северного Возрождения, но далеко не исчерпывает его содержания. Своеобразие художественного идеала Севера сохраняется и выражается в неповторимо национальных формах в искусстве отдельных стран. При общности самых основных идейных и стилевых закономерностей все остальное в искусстве немецкого, нидерландского, французского или испанского Ренессанса будет различно — темпы развития и хронологические границы, формальный строй образов, отношение к классической и национальной традициям, ведущие жанры, связи с социальной средой и культурной жизнью.

Немецкий художественный Ренессанс — блестящий, но самый кратковременный. Он ограничивается периодом деятельности одного поколения великих мастеров (Дюрер, Грюневальд, ранний Кранах, Альтдорфер, Гольбейн). В их искусстве отражаются и сложно переплетаются идеи гуманизма, Реформации и новой натурфилософии. Образы, навеянные античной литературой и сочинениями гуманистов, нередко соседствуют с чисто средневековыми темами и аллегорическими ассоциациями. Зрелый реалистический язык сохраняет нечто от экспрессивной остроты поздней готики.

Рядом с немецким и французским Ренессансом нидерландское искусство XVI в. в целом не выдается своими достижения-

ми. Это тем более заметно, когда вспоминаешь об исключительной роли нидерландской живописи предшествующего столетия в художественной жизни Севера. И о фламандской и голландской живописи XVII в. Но нидерландская живопись XVI в. не только «критический переходный период» (М. Фридлендер) между двумя великими эпохами национального расцвета. Ее историческое значение шире. К середине XVI в. из синтеза национальной традиции «ars nova» и итальянизирующего романизма родилось искусство Брейгеля. В этом смысле оно было наивысшим выражением нидерландского Возрождения. Однако реальная действительность в Нидерландах слишком далеко разошлась с первоначальными идеалами Ренессанса, и потому искусство Брейгеля оказалось не столько высшей точкой этого национального Ренессанса, сколько его трагическим финалом.

После итальянского Ренессанс французский — самый широкий, самый почвенный и вместе с тем самый классический Ренессанс в Европе. И как культурное движение, и как художественный стиль. Подготовленный в XV в. национальным «ars nova» он захватывает почти все XVI столетие и приводит к радикальной перестройке идейной и художественной жизни Франции. В это время происходит классическое обновление французского языка, создается новый стиль в искусстве, более того — новый стиль мышления, формируются новые грани национального характера. От эпохи Возрождения ведет свое прямое происхождение вся последующая классицистическая и рационалистическая культура Франции, а также присущие ей реалистические и материалистические черты.

Историю французского Ренессанса всегда связывали с итальянским влиянием и с активным обращением к античному наследию в литературе и искусстве. Но в конечном счете итальянские и античные образцы лишь ускорили развитие французского Ренессанса, достигающее своей кульминации к середине XVI в. В этом развитии ясно различается несколько хронологических этапов.

Вся первая четверть XVI столетия — своего рода переходный период от традиционных форм предшествующего столетия к новому итальянизирующему стилю в скульптуре (Мишель Коломб) и архитектуре (замки Блуа, Азе-ле-Ридо, Шамбор). Следующий стилистический этап, падающий примерно на 1525—1540 гг., активно развивает естественное содружество традиционных и итальянских художественных принципов и форм. Возросший удельный вес итальянских, в данном случае уже не ренессансных, а маньеристических элементов («школа Фонтенбло» во главе с Россо Фьорентино и Приматиччо), по-прежнему не лишает

французское искусство его самобытности, лишь сильнее выявляя в нем его аристократическую сущность.

После 1540 г. французский Ренессанс вступает в свой наиболее зрелый, подлинно классический период, длящийся очень недолго, примерно до 1565 г. (архитекторы Леско и Делорм, скульпторы Гужон, Бонтан и ранний Пилон, живописец-портретист Ф. Клуэ). Он совпадает с расцветом школы Фонтенбло, роль которой в становлении национального художественного идеала была очень велика.

Итальянский маньеризм в лице Россо, Приматиччо и Никколо дель Аббате принес во Францию изощренную традицию светской монументально-декоративной живописи, базирующейся на разветвленном арсенале мифологических образов и тем, традицию, восходившую к приемам ренессансной декоративной живописи, выработанным еще в мастерской Рафаэля. Искусство итальянских маньеристов и по форме и по содержанию прекрасно отвечало, с одной стороны, классическим исканиям искусства французского Возрождения, а с другой стороны, его ограниченной аристократической направленности. Вместе со «стилем Фонтенбло» французские мастера наследуют и тот классический идеал, который был скрыт под маньеристическим обличьем. Так возникла довольно парадоксальная ситуация — итальянский маньеризм вошел активной стилистической компонентой в искусство французского Ренессанса.

Начало религиозных войн ускорило кризис классической культуры во Франции, под знаком которого проходит поздний период французского Возрождения, относящийся к 1570—1580-м годам. В области литературы он еще чрезвычайно плодотворен (поздняя лирика Ронсара, «Опыты» Монтеня, «Трагические поэмы» Агриппы д'Обинье). В архитектуре — продолжение и теоретическое оформление (Дюсерсо Старший) классицизирующей линии, в исторической перспективе ведущей к классицизму XVII столетия. Но в изобразительном искусстве все сильнее преобладает маньеризм. А поздние произведения Пилона овеяны мрачным трагизмом. На них лежит кровавый отсвет Варфоломеевской ночи. Французское искусство после 1580-х годов обнаруживает явные признаки творческого упадка. Повсеместно распространяются условные формы позднего маньеризма, центром которого стала так называемая вторая школа Фонтенбло, связанная со стилем нидерландских и немецких маньеристов, работавших при дворах Праги и Мюнхена.

Процесс развития ренессансного искусства Севера протекал напряженно, сжато и в очень сложных исторических условиях. Все это затрудняет его логическую периодизацию. Начавшись

почти одновременно, около 1500 г., он заканчивается в разных странах в различное время: в Германии — в 1530—1540-е годы, в Нидерландах — в 1560-е годы, во Франции — в 1580-е годы; причем применительно к французскому Ренессансу правомерно говорить о раннем, зрелом и позднем периодах. Такая схема периодизации искусства Северного Возрождения учитывает также развитие гуманизма и ренессансной литературы. После указанных дат в европейском изобразительном искусстве господствует маньеризм, приобретающий в конце XVI — начале XVII в. откровенно космополитический характер.

Работая над проблемами периодизации искусства европейского Возрождения, мы опирались на весьма обширную искусствоведческую и историческую литературу. К сожалению, только небольшая ее часть упоминается в тексте и указывается в примечаниях. Всякое дальнейшее расширение историографических аспектов попросту поглотило бы основную цель данной статьи. А она состояла в том, чтобы подвести некоторые итоги научного развития проблем периодизации искусства Возрождения и попытаться несколько по-новому их осмыслить, а главное — найти достаточно приемлемое их решение в русле современной концепции культуры европейского Возрождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср.: *Баткин Л. М.* Тип культуры как историческая целостность. Методологические заметки в связи с итальянским Возрождением.— Вопросы философии, 1969, № 9, с. 100. Вот как этот автор определяет метод, каким постигается целостность культуры, в том числе и ренессансной: «Целостность культуры должна быть схвачена интуитивно, до систематизирующей обработки материала. Материал подсказывает, но не диктует. Изучение прошлого становится возможным благодаря «связи времен», то есть предвзятости, с которой любой историк пытается осмыслить чужую культуру на основе доступных ему методов, представлений, ценностей, короче — через отношение к собственной культуре. Этот подход, однако, столь же необходимо сталкивается со встречным давлением материала. В результате диалога историка с прошлым *оба* теряют независимость» (там же).

[2] Лучшей работой по историографии Возрождения по-прежнему остается книга У. Фергюсона, опубликованная в 1948 г. и дополненная затем некоторыми его статьями: *Ferguson W. K.* The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation. Cambridge (Mass.), 1948; *Idem.* Renaissance Studies. London (Canada), 1963. См. также: *Angeleri C.* Il problema religioso del Rinascimento. Storia della critica e bibliografia. Firenze, 1952; The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age. T. Helton. (Ed.). Madison, 1964; *Chabod F.* Scritti sul Rinascimento. Torino, 1967, p. 7—23, 73—144; *Гуковский М. А.* Рождение и гибель итальянского Возрождения

(о новой литературе по вопросу о сущности и хронологических рамках Возрождения).— Труды Государственного Эрмитажа, т. VIII. Л.— М., 1965, с. 5—22; *Вайнштейн О. Л.* История советской медиевистики. 1917—1966. Л., 1968; *Trinkaus C.* Humanism, Religion, Society: Concepts and Motivations of Some Recent Studies.— XIV International Congress of Historical Sciences. San Francisco, August 22—29, 1975. Помимо публикаций специально историографического характера (список которых мог бы быть значительно расширен), почти каждая общая работа, посвященная эпохе Возрождения, содержит историографические анализы, обзоры или сводки литературы. Привести здесь все эти библиографические данные не представляется возможным.

[3] См., например: *Sypher W.* Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400—1700. N. Y., 1955; *Artz F. B.* From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style in Art, Literature and Music, 1300—1830. Chicago, 1962; Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.

[4] *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии [1888]. СПб., 1913; *Он же.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения [1899]. СПб., 1912; *Он же.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [1915]. М.— Л., 1930; *Он же.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса [Искусство Возрождения. Италия и немецкое чувство формы, 1931]. М., 1934.

[5] Ср. у Б. Р. Виппера: «Сущность стиля заключается именно в том, что ее определяет некая общность, сумма, совокупность, можно даже сказать система признаков, включающая и реальную действительность эпохи, и ее эстетические идеалы, и их интерпретацию в художественных образах, и способы художественного воплощения этой интерпретации» (Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков, с. 6). О стиле и пониманни проблемы стиля в искусствознании см. превосходную статью: *Schapiro M.* Style.— In: Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory. Chicago, 1953, p. 287—312.

[6] См., например: *Venturi A.* Storia dell'arte italiana, vol. I—XI. Milano, 1901—1940; *Argan G. C.* Storia dell'arte italiana, vol. 1—3. Firenze, 1968.

[7] О пониманни Ренессанса как нового «стиля жизни» см.: *Hay D.* The Italian Renaissance in its Historical Background. Cambridge, 1970, p. 2—3 (перв. изд.— 1961).

[8] Правильно протестуя против абсолютизации формальной и узкой категории стиля, А. Н. Немилов предлагает из слияния различных по своей сущности понятий «стиль Возрождения» и «эпоха Возрождения» образовать новое — «стиль эпохи». Но этот «стиль эпохи», рассматриваемый автором как «общность признаков, характерных для искусства данного периода»,— все тот же вёльфлиновский «стиль», только более расплывчатый и трудно уловимый в силу своей неизбежной эклектичности. См.: *Немилов А. Н.* О хронологических рамках и специфике эпохи Возрождения в Германии.— В кн.: Проблемы социальной структуры и идеологии средневекового общества, вып. 1. Л., 1974, с. 88—89.

[9] *Ferguson W. K.* The Renaissance. N. Y., 1945, p. 6—7; *Idem.* The Renaissance in Historical Thought, p. 389, 392; *Idem.* The Interpretation of the Renaissance: Suggestions for a Synthesis [1951].— In: *Ferguson W. K.* Renaissance Studies, p. 125—126.

[10] *Энгельс Ф.* Диалектика природы.— В кн.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 345—346.

[11] *Энгельс Ф.* Предисловие к итальи-

янскому изданию «Манифеста Коммунистической партии» 1893 года.— В кн.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 22, с. 382.

[12] Там же. Ф. Энгельс имел в виду прежде всего Данте, Петрарку и Боккаччо, говоря о «могучем литературном подъеме XIV века» (*Энгельс Ф.* Диалектика природы [Заметки и фрагменты], с. 506).

[13] *Энгельс Ф.* Диалектика природы, с. 346.

[14] Ср. интересные наблюдения на этот счет у Д. Кантимори (*Cantimori D.* La periodizzazione dell'età del Rinascimento; Il problema rinascimentale proposto da Armando Sapori.— In: *Cantimori D.* Studi di storia. Torino, 1959, p. 340—365, 366—378). См. также: *Рутенбург В. И.* Италия и Европа накануне нового времени (очерки). Л., 1974, с. 193—197.

[15] Так, для А. Сапори XIII в.— высшая точка того процесса, который он называет «экономическим Возрождением» (*Sapori A.* Il problema economico.— In: Il Rinascimento. Significato e limiti. Atti del III convegno internazionale sul Rinascimento, 1952. Firenze, 1953, p. 115).

[16] *Гуковский М. А.* К вопросу о сущности так называемого «итальянского Возрождения».— В кн.: Академия наук СССР — памяти К. Маркса. Л., 1933, с. 744; *Он же.* Итальянское Возрождение в трудах русских ученых XIX века.— Вопросы истории, 1945, № 5—6, с. 97; *Он же.* Итальянское Возрождение, т. II. Италия 1380—1450 годов. Л., 1961, с. 6; *Он же.* Рождение и гибель итальянского Возрождения, с. 20; *Idem.* Il Rinascimento italiano e la Russia.— Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano. Firenze, 1967, p. 126. В вышеуказанной статье 1933 г. (с. 744) М. А. Гуковский писал: «Вся эпоха делится на три периода. Первый — от середины XIII в. до начала XV в.; второй — от начала XV в. до конца XV в. и третий — от конца XV в. до середины XVI в.» В своих последующих работах он уже определяет границы эпохи 1250 и 1527—1530 гг., вводя систему более дробной, но менее обоснованной внутренней ее периодизации: 1250—1380, 1380—1450, 1450—1494, 1494—1530 гг. Первый из этих периодов он назовет «ранним Возрождением» (*Гуковский М. А.* Итальянское Возрождение, т. I. Италия с 1250 по 1380 год. Л., 1947, с. 4). Что касается сущности итальянского Возрождения, то М. А. Гуковский с немалой долей упрощения и модернизации определяет ее как «переворот в сфере социальной, экономической, политической и культурной, то есть как переворот универсальный» (*Гуковский М. А.* Итальянское Возрождение, т. I, с. 4—5). См. верные критические замечания по поводу этой императивной формулировки у Р. И. Хлодовского (Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М., 1974, с. 21—24) и А. Р. Корсунского (Средние века, вып. 39. М., 1975, с. 234).

В. И. Рутенбург (Италия и Европа накануне нового времени, с. 195—196) придерживается периодизации итальянского Возрождения, сходной с той, какую давал М. А. Гуковский (правда, вторую половину XIII в. он определяет лишь как «канун Возрождения»): «раннее Возрождение (XIV в.), зрелое Возрождение (с конца XIV до конца XV в.), позднее Возрождение (с конца XV до середины XVI в.)». См. также: *Рутенбург В. И.* Титаны Возрождения. Л., 1976, с. 136. В этой последней работе автор вновь уверенно именует первую треть XVI в. (Леонардо, Макьявелли, Дюрер, Лютер) «поздним Возрождением», но вносит терминологическую путаницу, называя этот период «поздним, или Высоким, Возрождением» (там же, с. 136). Как известно, термин «высокий» — синоним «зрелого», но отнюдь не «позднего». В искусствознании (главным образом — немецком и английском) этот термин обычно так и понимается примени-

тельно к периодам наивысшей художественной зрелости готики или Ренессанса.

[17] Эта точка зрения, восходящая еще к Г. Фойхту («Возрождение классической древности или первый век гуманизма», 1859 г.) и М. С. Корелину («Ранний итальянский гуманизм и его историография», 1892 г.), довольно популярна в современной науке. Она прочно укоренилась в советском литературоведении, определив и систему периодизации литературы итальянского Возрождения. В этой системе период со второй половины XIII в. до первой половины XIV в. («новый сладостный стиль» и Данте) рассматривается как «Предвозрождение» (см. особенно: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Данте и Предвозрождение.— В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967, с. 46—85), за которым следует истинное Возрождение. «С середины XIV в.,— писал С. С. Мокульский,— в Италии начинается широкое культурное движение, приводящее к решительному перевороту в литературе, искусстве, науке и философии. Это движение принято называть Возрождением, или Ренессансом. Начавшись в Италии, оно распространяется со второй половины XV в. в других европейских странах, постепенно приобретая общеевропейский размах, влияние и значение» (*Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С., Смирнов А. А.* История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение. М., 1947, с. 273). О Петрарке как зачинателе ренессансной культуры см.: *Хлодовский Р. И.* Франческа Петрарка. Поэзия гуманизма. М., 1974.

[18] *Baron H.* Toward a More Positive Evaluation of the Fifteenth-Century Renaissance.— Journal of the History of Ideas, 1943, IV, p. 21—49.

[19] *Baron H.* The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny, vol. I—II. Princeton, 1955 (второе, переработанное издание — Princeton, 1966); *Idem.* From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature. Chicago, 1968. Об исторической концепции Г. Барона с подробной библиографией его исследований см.: *Гращенков В. Н.* Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения, I.— В кн.: Советское искусствознание' 75. М., 1976, с. 140—143, 154—155.

[20] См. у Г. Барона весьма содержательную характеристику культурной жизни XV столетия в общеевропейском масштабе (*Baron H.* Fifteenth-Century Civilization and the Renaissance.— In: The New Cambridge Modern History, vol. I. Cambridge, 1957, p. 50—75). См. также: *Gilmore M. P.* The World of Humanism, 1453—1517. N. Y., 1952; *Ferguson W. K.* Europe in Transition, 1300—1520. Boston, 1962.

[21] «Продленный Ренессанс» особенно характерен для работ историков литературы, философии и науки. См., например: *Symonds J. A.* Renaissance in Italy [1886], vol. II. N. Y., 1935 (раздел «Католическая реакция»); *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках, т. II [1922]. М.— Л., 1934; *Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С., Смирнов А. А.* История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение. М., 1947; *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961; *Boas M.* The Scientific Renaissance, 1450—1630. N. Y., 1962; *Самарин Р. М.* Этот честный метод... (К истории реализма в западноевропейских литературах). М., 1974; *Горфункель А. Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977.

[22] *Смирнов А.* Шекспир, Ренессанс и барокко (к вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма) (1946).— В кн.: *Смирнов А.* Из истории западноевропейской

литературы. М.— Л., 1965, с. 195.

[23] См., например: *Hale J. R.* Renaissance Europe, 1480—1520. London, 1971; The New Cambridge Modern History, vol. I: The Renaissance, 1493—1520. Cambridge, 1957.

[24] Явно суммируя подвижное разнообразие хронологических вариантов «эпохи Возрождения», существующих в научной литературе, У. Фергюсон этими датами — 1300 и 1600 гг.— разумно устанавливает крайние пределы того исторического процесса, который характеризует длительный период перехода от средних веков к новому времени (*Ferguson W. K.* The Renaissance, p. 132; *Idem.* Europe in Transition, p. VIII; *Idem.* Renaissance Studies, p. 128, 155). Той же точки зрения придерживается П. О. Кристеллер (*Kristeller P. O.* Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanistic Strains. N. Y., 1961, p. 4) и Д. Хей, который, однако, сдвигает крайние рубежи эпохи в сторону более поздних дат — примерно между 1350 и 1700 гг. (*Hay D.* Op. cit., p. 1). При таком подходе более пристальный анализ становления и развития ренессансной культуры в целом и в ее отдельных течениях, как и в разных странах, позволяет фиксировать и более узкие границы эпохи Возрождения. Так поступает, например, Д. Хей (указ. соч., с. 46), определяя уже не процесс, а исторический период Ренессанса в пределах между 1330 и 1530 гг. Этими же датами оперирует и Р. Лопес (*Lopez R. S.* Hard Times and Investment in Culture [1953].— In: The Renaissance. Six Essays. N. Y., 1962, p. 32). Правда, позднее он довольно произвольно устанавливает для итальянского Возрождения «три возраста»: юность (1453—1494), зрелость (1494—1527) и старость (1527—1559), усматривая его родовое происхождение в предшествующем столетии — с середины XIV по середину XV в. (*Lopez R. S.* The Three Ages of the Italian Renaissance. Charlottesville, 1970).

[25] *Веселовский А. Н.* Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетий (1870); Взгляд на эпоху Возрождения в Италии (1870).— Собр. соч., т. III. СПб., 1908, с. 115—128, 349—381, 559—571.

[26] См. прим. 19.

[27] *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. II. М., 1963, с. 7.

[28] *Burckhardt J.* Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Bd I—II.— In: Gesammelte Werke, Bd. IX—X. Berlin, s. a. (1955—1959).

[29] *Burckhardt J.* Die Baukunst der Renaissance in Italien.— In: Gesammelte Werke, Bd II. Berlin, s. a. (1955—1959). См. особенно главу III («Проторенессанс и готика»).

[30] *Burckhardt J.* Der Cicerone, Bd II, S. 138.

[31] Ibid., S. 3, 174—175.

[32] Ibid., S. 45—47, 228.

[33] Ibid., S. 340—348.

[34] *Thode H.* Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin, 1885, S. 72.

[35] *Thode H.* Op. cit.

[36] *Гуковский М. А.* Итальянское Возрождение, т. I—II. Л., 1947—1961.

[37] *Dvořák M.* Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Bd I. München, 1927, S. 13—43.

[38] *Toesca P.* Storia dell'arte italiana, II: Il Trecento. Torino, 1951, p. XI—XII. Ср. также его более ранние замечания о специфике итальянского искусства конца XIII в. (*Toesca P.* Storia dell'arte italiana, I. Torino, 1927, p. 2).

[39] *Salmi M.* L'arte italiana, vol. II. Firenze, 1942, p. 149—151; *Idem.* Civiltà fiorentina del primo Rinascimento. Firenze, 1943, p. 4; *D'Ancona P., Gengaro M. L.* Umanesimo e Rinascimento («Storia dell' arte classica e italiana», vol. III). Torino, 1948, p. 3; *Paatz W.* Die Kunst der Renaissance in Italian. Zürich — Wien, 1953, S. 21; *Chas-*

tel A. L'arte italiana, vol. I. Firenze, 1957, p. 239—245; *Gould C.* An Introduction to Italian Renaissance Painting. London, 1957, p. 1; *Salmi M.* Rinascimento.— In: Enciclopedia universale dell'arte, vol. XI. Venezia — Roma, 1963, col. 391; *Idem.* Rinascimento, classicismo e anticlassicismo. — Rinascimento, 1966, VI, p. 3—4; *Heydenreich L. H.* Eclosion de la Renaissance. Italie. 1400—1460. Paris, 1972. Для зарубежной литературы редким исключением является книга Ф. Харта об искусстве итальянского Возрождения, первую часть которой составляет характеристика искусства XIII—XIV вв.; правда, она там дается под рубрикой «Позднее средневековье» (*Hartt F.* A History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture. London, 1970).

[40] Именно в этом направлении недавно была предпринята попытка радикальной ревизии исторической роли Никколо Пизано, из новатора превращенного в ретрограда (*Angiola E. M.* Nicola Pisano, Federigo Visconti and the Classical Style in Pisa.— The Art Bulletin, 1977, LIX, p. 26—27).

[41] См., например, острую дискуссию по теме «Традиция и новаторство в Италии XV в.», проведенную в Чикаго в 1941 г. с участием Г. Барона, Э. Кассирера, П. О. Кристеллера, Л. Сорндейка, Д. Дьюрэнда (Journal of the History of Ideas, 1943, IV, p. 1—74). Ср. также: *Лазарев В. Н.* Против фальсификации истории культуры Возрождения.— В кн.: Против буржуазного искусства и искусствознания. Сборник статей. М., 1951, с. 106—128.

[42] *Courajod L.* Leçons professées à l'École du Louvre (1887—1896), t. II: Origines de la Renaissance. Paris, 1901.

[43] *Schmarsow A.* Gotik in der Renaissance. Stuttgart, 1921; *Antal F.* Studien zur Gotik im Quattrocento.— Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1925, XLVI, S. 3—32. *Valentiner W. R.* Late Gothic Sculpture in the North and in Italy [1943].— In: *Valentiner W. R.* Studies of Italian Renaissance Sculpture. London, 1950, p. 22—43. Ср., например, заключительную главу книги А. Фосийона под красноречивым заглавием «Средневековый аспект итальянского Возрождения» (*Focillon H.* Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique. Paris, 1928) или популярную в Германии всеобщую историю искусства Р. Хамана (перв. изд.— 1933), где автор, характеризуя итальянское искусство XV в. терминами «натурализм», «неготика» и даже «протобарокко», вообще обходится без понятия «Ренессанс» в истории западноевропейского искусства (*Hamann R.* Geschichte der Kunst, Bd II. Berlin, 1955, S. 377—446). Конечно, здесь проявилась вся крайность и нелепость националистического пристрастия автора. Но нужно сказать, что подобный подход к раннему итальянскому Возрождению с позиций северной поздней готики весьма характерен для многих зарубежных авторов, рассматривающих западноевропейское искусство XV в. в целом. Такая переориентация точки зрения на эпоху свойственна и очень интересному (как всегда у этого автора) анализу художественной культуры XV столетия, данному Я. Бялостоцким (*Białostocki J.* Spätmittelalter und Beginnende Neuzeit. Berlin, 1972, S. 11—154.— «Propyläen Kunstgeschichte», Bd 7). В этой связи см. у Я. Бялостоцкого великолепный историографический очерк проблемы поздней готики (*Białostocki J.* Late Gothic: Disagreements about the Concept.— The Journal of the British Archaeological Association, 1966, XXIX, p. 76—105).

[44] *Weise G.* Die Geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italian. Halle, 1939; *Idem.* L'Italia e il mondo gotico. Firenze, 1956; *Idem.* L'ideale eroico del Rinascimento e le suo premesse umanistiche. Napoli, 1961, p. 1—78 («Il duplice con-

cetto di Rinascimento»); *Idem.* Il Rinascimento e la sua eredità. Napoli, 1969 (статьи: «Il termine di «tardo-gotico» nell'arte settentrionale» [1952], «La corrente stilistica tardo-gotica nell'arte italiana del Rinascimento» [1952], «Donatello e il problema del tardo-gotico» [1954]).

[45] *Huizinga J.* The Waning of the Middle Ages. A Study of Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Harmondsworth, 1955 (первое голландское издание — 1919); *Idem.* The Problem of the Renaissance [1920]; Renaissance and Realism [1929].— In: *Huizinga J.* Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance. N. Y., 1970, p. 243—309.

[46] *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения, т. I—II. М., 1956—1959.

[47] *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения, т. 1: Искусство Проторенессанса, с. 123.

[48] Там же, с. 126; ср. также с. 11—17, *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения, т. II: Искусство треченто, с. 5 и сл.

[49] *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.

[51] *Panofsky E., Saxl F.* Classical Mythology in Mediaeval Art.— In: Metropolitan Museum Studies, IV, 1932—1933. N. Y., 1933, p. 228—280; *Panofsky E.* Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. N. Y., 1939.

[52] *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art, p. 67—68.

[53] Ibid., p. 39.

[54] *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character, vol. I—II. Cambridge (Mass.), 1953, p. 18—20; *Idem.* Renaissance and Renascences..., p. 156—161.

[55] *Panofsky E.* Renaissance and Renascences..., p. 118.

[56] *Dvořák M.* Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei.— In: *Dvořák M.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1928, S. 119—147 (русский пер.: *Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. М., 1934, с. 134—160).

[57] *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting, p. 1—9.

[58] Ibid., p. 150—151; *Idem.* Renaissance and Renascences..., p. 165—166.

[59] *Panofsky E.* Renaissance and Renascences..., p. 205—206.

[60] После известных работ М. Дворжака, В. Вейсбаха, В. Фридлендера, Н. Певзнера, Л. Фрёлих-Бум и Ф. Анталя, относящихся к 1920-м годам, литература, посвященная проблеме европейского маньеризма, растет с чудодейственной быстротой, переживая очевидный подъем в послевоенный период. Хорошую библиографию по 1963 г. см. в статье: *Becherucci L.* Mannerism.— In: Encyclopedia of World Art, vol. IX. N. Y., 1964, cols. 476—478. См. также: *Haydn H.* The Counter-Renaissance. N. Y., 1950; *Алпатов М. В.* В защиту Возрождения (против теорий буржуазного искусствознания).— В кн.: Против буржуазного искусства и искусствознания. Сборник статей, с. 129—154; *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956 (ср.: *Виппер Б. Р.* Бенвенуто Челлини.— В кн.: *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. М., 1970, с. 511—538); *Battisti E.* L'antirinascimento. Milano, 1962; *Baumgart F.* Renaissance und Kunst des Manierismus. Köln, 1963; Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II: The Renaissance and Mannerism. Princeton, 1963, p. 163—255 («Recent Concepts of Mannerism»); *Frey D.* Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1964; *Hauser A.* Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art, vol. I—II. London, 1965; *Bialostocki J.* Der Manierismus zwischen Triumph

und Dämmering.— In: Michelangelo Heute. Berlin, 1965, S. 73—90; *Tafuri M.* L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo. Roma, 1966; *Shearman J.* Mannerism. Harmondsworth, 1967; *Chastel A.* La crise de la Renaissance, 1520—1600. Genève, 1968; *Freedberg S. J.* Painting in Italy, 1500 to 1600. Harmondsworth, 1971; *Weise G.* Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale. Firenze, 1971.

[61] Ср. концепцию «эпохи маньеризма» у М. Дворжака с ее расширенным возобновлением у А. Хаузера: *Dvořák M.* Über Greco und den Manierismus [1920].— In: *Dvořák M.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1928, S. 261—276; *Hauser A.* Op. cit.

[62] *Аникст А. А.* Концепция маньеризма в искусствознании XX века.— В кн.: Советское искусствознание' 76, вып. 2. М., 1977, с. 225—248.

[63] *Грищенков В. Н.* Книга О. Бенеша и проблемы Северного возрождения.— В кн.: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973, с. 43—50.

[64] См.: *Смирнова И. А.* К вопросу о периодизации венецианского искусства середины и второй половины XVI века.— В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, с. 528—537.

[65] См., например, в серии «Стиль и цивилизация» книгу М. Леви «Раннее Возрождение», где ранний итальянский Ренессанс рассматривается вкупе с северным искусством XV в. (*Levey M.* Early Renaissance. Harmondsworth, 1967). Противоположная тенденция — в очерке Я. Бялостоцкого «Позднее средневековье и начало нового времени» (1972), где ранний итальянский Ренессанс выступает в плотном кольце готического окружения (см. прим. 43).

М. Я. ЛИБМАН

ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ В НЕМЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (специфика и хронология)

В искусствоведческой науке впервые стали говорить о Возрождении по отношению к Италии. И по сей день Италия рассматривается как страна ренессансного искусства par excellence. Несмотря на неоднократные попытки «слить» итальянское Возрождение со средневековьем или с последующими периодами, несмотря на, правда, редкие стремления распространить его на предшествующие и последующие века, в конце концов все же победила точка зрения, по которой искусство Возрождения возникает в Италии в XIV или в XV столетии (ранний период), переживает свой расцвет на рубеже этого и следующего века (Высокое, «классическое», по Вёльфлину, Возрождение) и проходит завершающий этап до конца XVI столетия (позднее Возрождение). Дискуссии разворачивались лишь вокруг уточнения характерных свойств Ренессанса и его хронологических границ.

Иное положение мы наблюдаем в изучении проблем *немецкого* Возрождения [1]. Глубоко укоренилось мнение, что Ренессанс вообще был чужд немецкой «художественной воле» в отличие от готики и барокко. Этого мнения придерживались и продолжают придерживаться как исследователи, считающие, что Ренессанс был свойствен только Италии, так и те, кто возводят готику в типично северный стиль, нашедший свое самое высокое воплощение во Франции и Германии.

В последнее время стали признавать наличие Возрождения в период упадка немецкого изобразительного искусства в зрелом XVI в., когда началась широкая адаптация итальянских антикизирующих форм, в особенности в архитектуре и орнаменте. В общем эволюцию немецкого искусства от XIV к XVI в. рисуют следующим образом: XIV столетие — эпоха расцвета готики, начавшегося еще в 30-е годы предшествующего века, XV столетие вплоть до эпохи Дюрера, то есть до первой трети XVI в.,— поздняя готика; со второй трети XVI столетия и до начала XVII — Возрождение. Самое большее, на что идут сто-

ронники этой точки зрения, это то, чтобы считать началом немецкого Ренессанса время «сформировавшегося» Дюрера, то есть 1510-е годы.

Эти взгляды отражают формальный подход к проблеме стиля в искусстве, как его проповедовали ученики и вульгаризаторы Генриха Вёльфлина [2]. Для них «эталоном» Возрождения служило итальянское искусство. И только наличие итальянизирующих форм позволяло, с точки зрения этих ученых, причислять художественные произведения других школ к Ренессансу. Нет ничего удивительного в том, что для них немецкое Возрождение начинается в третьем десятилетии XVI в. и его первыми представителями являются Петер Флётнер и Конрад Мейт в скульптуре, поздний Бальдунг Грин, Ганс Гольбейн Младший и Георг Пенц в живописи и графике. А в архитектуре немецкий Ренессанс выступает в сооружениях еще более позднего времени — второй половины XVI — начала XVII в.

Однако, несмотря на численное преобладание сторонников формального подхода к Возрождению, высказывались и иные взгляды на эту проблему. Причем не кем-нибудь, а виднейшими учеными разных поколений, начиная с Августа Шмарзова, Фрица Бургера и Генриха Вёльфлина, кончая Отто Бенешом. При всех расхождениях в частных вопросах, взгляды этих искусствоведов сходятся на том, что так называемая «поздняя готика» XV столетия представляет собой эпоху возникновения нового искусства, борьбы между отживающим старым и грядущим новым. Если они и опасаются называть это время ранним Возрождением, то для них ясно, что «эпоха Дюрера» (1490—1530-е годы) и представляет собой собственно немецкий Ренессанс. Дальнейшее развитие искусства Германии движется по нисходящей линии и соответствует стадии позднего Возрождения.

Автор во многом опирается на взгляды, высказанные упомянутыми исследователями. Подробно его мнение изложено в ряде работ [3]. Поэтому он ограничится здесь конспективным их изложением.

Само собой разумеется, что выяснению хронологических границ явления должно предшествовать установление его сущности. Особенно, когда дело касается столь спорного предмета, как искусство немецкого Ренессанса. А для того чтобы вникнуть в его сущность, необходимо отрешиться от формального подхода к проблеме стиля в искусстве. Стиль — это общность образной системы и формального языка. В нем находят выражение глубинные идейные и культурные тенденции эпохи. Вот почему нельзя отрывать художественный стиль от его истори-

ческой основы. С другой стороны, художественный стиль не исчерпывает собой все тенденции эпохи. Его связь с другими элементами цивилизации и культуры чаще всего не бывает прямолинейной, она выступает в опосредованном виде. И это надо иметь в виду при рассмотрении проблемы стиля в искусстве XIV—XVI вв.

В отношении немецкого Возрождения надо исходить из общности развития искусства в католической Европе XIV—XVI вв. Эта общность — наследие унифицирующих и объединяющих тенденций в культуре средневековья. Но именно в эти столетия начинается бурное развитие национальных культур, стремление уйти от нивелирующего воздействия католической церкви. А искусство позднего средневековья, если уже и не находилось под полным контролем церкви, то во всяком случае было тесно связано с ней. Если к этому еще добавить все усиливающуюся роль индивидуальности творца и заказчика, то становится понятной пестрая картина искусства ренессансной Европы, где отдельные художественные школы идут разными путями к единой цели — западноевропейскому Возрождению.

Для того чтобы иметь возможность говорить о *немецком* Возрождении, следует установить основные критерии для искусства *Возрождения* в целом. При явно наметившихся национальных отличиях искусству Ренессанса присущи важнейшие черты, в большей или меньшей степени свойственные всем национальным школам.

Хотя тематика произведений в основном остается религиозной, она решается в более светском духе. Эта светскость проявляется в обращении к реальному миру. Возвышенный спиритуализм готики уступает место пристальному наблюдению природы. Более того, художники пытаются создать высокий синтез реальности путем отбора самого совершенного (синтезирующий реализм).

Человек занимает главное место в мироздании. Божеству придаются антропоморфные черты. Не обязательно это идеально прекрасные образы, как у итальянцев. Антропоморфность божества может воплотиться в обезображенном глубокими переживаниями и страданиями человеке. Так же как не всегда в искусстве находит выражение антропоцентризм эпохи. Иногда человек сливается с природой, как это имело место в произведениях «Дунайской школы». Но так или иначе человек является «мерой всех вещей».

И, наконец, опора на античность. Для Италии античное искусство было ее великим национальным прошлым. Сложнее об-

стоит дело с другими европейскими школами. Франция безболезненно восприняла античные воздействия. Для Нидерландов высший расцвет Возрождения прошел без сколько-нибудь ощутимого влияния античности. А проникновение антикизирующих итальянских форм привело как раз к кризису искусства. В германских землях именно в эпоху Дюрера началась очень своеобразная и национально окрашенная рецепция античности. В зрелом XVI в. она уступила натиску проникавших из Италии и Нидерландов маньеристических воздействий. Вместе с тем большую роль в Северном Возрождении играла опора на местные традиции — например, на позднюю романику и раннюю готику в Германии и Нидерландах.

Итак, в искусстве Ренессанса присутствуют в качестве важнейших компонентов обращенность к реальности, выявление роли человека в мироздании, в меньшей мере — опора на античность. Естественно, что именно в силу своеобразия национальных школ превалирует то один, то другой, то третий компонент и не всегда каждый из них выражен в достаточно ясной форме.

Надо еще учесть и то обстоятельство, что эволюция искусства в эпоху Возрождения идет в разных школах не совсем синхронно. Как, впрочем, и разные виды искусства не развиваются с одинаковой полнотой.

Как же протекало развитие немецкого искусства на фоне общей эволюции западноевропейского искусства от XIV к XVI в.?

Для большинства исследователей немецкого искусства XIV столетие — это еще время высокой готики. Несомненно то, что в XIV в. готика распространяется вширь и захватывает всю католическую Европу. Но при этом она постепенно переходит в свою позднюю фазу. Особенно ясно это видно как раз на примере немецких земель. В немецкой архитектуре и скульптуре все сильнее ощущаются схематизирующие тенденции. А во второй половине века и чем дальше к его концу, тем сильнее начинают проявляться черты усталости и вырождения. Если во время расцвета готики в XIII в. портальные скульптуры обладали удивительным многообразием, то теперь серии статуй превращаются в многократные повторения раз найденного шаблона.

Как правило, образы лишены просветленного спиритуализма, столь характерного для высокой готики. Они замкнуты и невыразительны. Конечно, имеются исключения. Достаточно назвать здесь архитектора и скульптора Петера Парлера. Но они как раз и подтверждают правило.

Но постепенно, под влиянием мистических настроений, по всей Западной Европе распространяется искусство, преисполненное экзальтации. Оно призывает к погружению в радости и страдания божества, оно апеллирует к чувствительности сердец. Образы кажутся бестелесными и бескостными, окутанные широкими одеяниями фигуры пребывают в состоянии восторженного подъема или же бездонного отчаяния. В искусствоведении готика конца XIV — начала XV в. получила название «мягкого стиля». Из-за широкого распространения ее называют также «интернациональной готикой». Черты усталости, вырождения свидетельствуют о завершении эволюции стиля. Вот почему именно этот этап в развитии искусства заслуживает названия поздней готики. Однако еще в недрах поздней готики рубежа XIV и XV вв. зарождаются новые тенденции. Общеевропейский характер стиля — это дань прошлому, наднациональным тенденциям церковной культуры. Уже в самом начале XV в. начинается консолидация национальных сил. Особенно сильно это ощущается в Италии и Нидерландах.

О новом периоде развития в западноевропейском искусстве можно говорить во всяком случае начиная с 1420-х годов. По отношению к Италии — даже с начала века. Тут давно пользуются термином «раннее Возрождение». В Нидерландах и Франции рождается также своеобразный Ренессанс (Северное Возрождение, «ars nova»). Важно то, что как в Италии, так и на Севере отчетливо чувствуется начало этапа в развитии искусства, характерные черты которого могут быть обозначены понятиями, выявленными нами выше.

К концу первой четверти века действуют в полную силу Брунеллески, Донателло и Мазаччо во Флоренции, Робер Кампен, братья ван Эйк в Нидерландах. Однако мы не в праве забывать, что даже в Италии эти великие зачинатели Ренессанса выступают пока еще в позднеготическом окружении.

Германия также знает своих пионеров нового искусства. Чуть позже наиболее развитых стран, но уже в 1430-е годы создают свои новаторские произведения Лукас Мозер (Тифенброннский алтарь, 1431 г.), Ганс Мульчер (Вурцахский алтарь, 1437 г.), Конрад Витц (Алтарь «Зерцала искупления человечества», ок. 1435 г.). Для них характерно смелое вторжение в реальный мир, неуемное стремление к передаче даже мельчайших его явлений, желание «очеловечить» образ божества. Правда, надо опять-таки отметить малочисленность этого отряда новаторов. Но не только это: переход к новому искусству произошел в Германии под нидерландским воздействием и в формах не столь явных, как в Италии и Нидерландах.

Во второй половине XV в. ренессансное искусство распространяется вширь. Завоевания одиночек адаптируются, а иногда и развиваются широкими кругами художников. И, что не менее важно, они воспринимаются широкими же кругами заказчиков. Но сам процесс адаптации зачастую приводит к потерям: искусство лишается своего активного, а иногда и агрессивного характера. Нередко художники пытаются примирить новые завоевания и привычные традиционные формы. В большей или меньшей мере это приводит к своего рода реготизации, частичному возврату к готическим идеалам и образцам. Это явление мы можем проследить даже в итальянском искусстве (эволюция Паоло Учелло, «перевод» картин Филиппо Липпи на традиционный художественный язык в творчестве Пьерфранческо Фьорентино). Однако достижения искусства второй половины XV в. определяются теми мастерами, кто продолжал и развивал новаторские тенденции (пусть некоторые из них и испытали на себе влияние готического искусства). Передовые стремления в итальянском искусстве в это время представляли Пьеро делла Франческа, Андреа Мантенья, Антонелло да Мессина, в нидерландском — Рогир ван дер Вейден и Гуго ван дер Гус, во французском — Жан Фуке.

В Германии реготизация ощущается сильнее, чем в других развитых странах (хотя, например, Николаус Герхарт и Михаэль Пахер опирались в своем творчестве на самые передовые стремления — первый в Нидерландах, а второй — в Северной Италии). Почему именно в Германии готические реминисценции оказались наиболее стойкими, трудно сказать. Как ни странно, определенную роль тут могло сыграть распространение столь революционного искусства, каким оказалась графика: лучшие граверы, как монограммист ES и Мартин Шонгауэр, чьи гравюры служили образцами живописцам и скульпторам, в большой степени представляли эту «готическую» линию в немецком искусстве. Помимо этого, вторая половина XV в. знаменуется в Германии небывалым расцветом скульптуры, глубоко традиционного вида искусства. Во всяком случае опора на готику свидетельствует в Германии о неустойчивости новых стремлений и о том, что ренессансные идеи не успели там пустить глубокие корни. Вот почему не следует искусство Германии XV в. безоговорочно включать в ренессансное развитие. Борьба противоречивых тенденций заставляет нас говорить об этом времени как о переходном периоде, ибо собственно Ренессанс наступил в Германии на рубеже XV и XVI столетий.

От рубежа XV и XVI вв. до конца первой трети XVI столетия длится период высшей кристаллизации художественных

стремлений эпохи. Это Высокое Возрождение. Самое полное воплощение оно получило в Италии и Германии. Искусство Нидерландов именно на этой стадии переживает кризис. Не будучи специалистом в области нидерландского искусства, автор ограничивается тем, что указывает на основные моменты, в которых этот кризис нашел выражение. С одной стороны, художники консервируют достижения эпохи расцвета — времени Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса, не развивая их. С другой — они механически и внешне воспринимают формы итальянского Возрождения, становятся «романистами». Странным образом эти противоречивые стремления нередко уживались в одном художнике (Ян Госсарт, Квентин Массейс). Это не значит, что в начале XVI в. Нидерланды не знали выдающихся художников — достаточно назвать Луку Лейденского и Иоахима Патинира. Был в нидерландском искусстве того времени даже свой гений — Иероним Босх. Но их достижения, хотя и не были полностью забыты — о них в свое время вспомнил, их развил Питер Брейгель,— подверглись вульгаризации и упрощению, а «итальянская» мода их вытеснила.

Не так в Германии. Именно самый конец XV и первая треть XVI в. знаменуют собой высший расцвет немецкого искусства, особенно графики и живописи. Это время принято называть эпохой Дюрера. Но тогда же творили живописцы и граверы Матис Нитхарт-Готхарт (Грюневальд), Лукас Кранах Старший, Альбрехт Альтдорфер, Ганс Бальдунг Грин, Ганс Гольбейн Младший и скульпторы Петер Фишер Младший, Адольф Даухер, Адам Крафт. И они были не одиноки. В немецких землях работали превосходные мастера, немногим уступавшие перечисленным выше. Это были очень разнообразные художники, яркие индивидуальности, но все они — представители Ренессанса, вернее, *немецкого* Ренессанса.

В их творчестве ясно выступают черты, общие для западноевропейского Возрождения. Оно обращено к реальности, даже если в нем трактуются мистические сюжеты. Да и мистика Грюневальда или Ратгеба — это земная мистика не созерцания, а действия. Столь же несомненно, что немецкому Ренессансу свойственно стремление к обобщающему, синтезирующему реализму. Оно проявляется не только в возвышенных образах «Апостолов» Дюрера или «Эразма и Маврикия» Грюневальда, но и в маленьких пейзажах Альтдорфера, где частный и даже конкретный мотив поднят на уровень большого обобщения.

О высоком назначении человека в глазах художника немецкого Возрождения свидетельствует все творчество Дюрера, Грю-

невальда, молодого Бальдунга, Гольбейна, многих других. Их отношение к месту и роли человека в мироздании почти не отличается от отношения итальянцев к этой проблеме. В творчестве художников «Дунайской школы», но и не только у них, происходит слияние человека с природой. Это национальная черта немецкого Возрождения. Но стоит отметить, что такого рода тенденции имелись и в Нидерландах, и в венецианской школе живописи Высокого Возрождения. Только немецкие мастера наиболее последовательно вели свою линию, о чем будет сказано ниже.

Что касается опоры на античность, то она носила в немецком Возрождении двоякий характер. Художники охотно брали сюжеты из античной истории и мифологии. Значительно реже они включали в свои творения античные мотивы. Обычно древнегреческие и римские сюжеты решались в неантичном плане. Античный компонент в искусстве немецкого Возрождения играл в общем незначительную роль. Можно считать, что античность внесла свой вклад в секуляризацию искусства. Ее значению было суждено увеличиться в последующий период.

Выше шла речь о росте национальных тенденций в искусстве Возрождения. На высоком этапе немецкого Ренессанса они выступили с полной ясностью. Если итальянскому Возрождению свойственны рационализм, стремление все объяснить, измерить и вычислить (хотя и тут были важные исключения), то в немецком искусстве наряду с рационалистическими тенденциями продолжали существовать мистические стремления, чьи истоки восходят к учениям XIV в. Зачастую рационалистическое и мистическое начала уживались, боролись, сливались в одном творце; великий и превосходный тому пример — Альбрехт Дюрер.

В немецком ренессансном искусстве очень сильно, сильнее, чем в любой другой школе, выражена этически религиозная направленность. Величайшие художники во главе с Дюрером и Грюневальдом рассматривали себя в качестве учителей и проповедников. Лукас Кранах стал глашатаем лютеранства. Эти художники, да и многие другие отражали в своем творчестве самые жгучие проблемы времени. Отсюда удивительная актуальность немецкого искусства в преддверии и во время Реформации и Крестьянской войны.

Через нидерландское искусство XV в., через учения «братьев общей жизни» в немецкое искусство проникли и укрепились в нем идеи пантеизма и возвышения повседневного. Раз надо всем разлита божья благодать, раз во всем растворена частица бога, то все достойно изображения — человек и букашка,

Альпы и кусок дерна. Это убеждение открыло художникам путь к жанровой картине и пейзажу.

Сознание художников, в особенности работавших в гравюре, что их искусство предназначено для самых широких масс, заставляло их обращаться к народной тематике. Быть может поэтому Германия эпохи Возрождения стала родиной бытового жанра, сначала с морализующим подтекстом, а потом и без него.

Но немецкий Ренессанс не ограничился тем, что дал Европе жанровую картину и гравюру. Немецкие художники создали самостоятельный пейзаж — не только изображение природы без сюжетных вкраплений, но и изображение природы без человека. Эта первейшая заслуга «Дунайской школы» и ее величайшего представителя — Альбрехта Альтдорфера.

Из сказанного становится ясным, насколько самостоятельное место занимал немецкий Ренессанс в развитии западноевропейского искусства.

Со второй трети XVI в. наступает период позднего Возрождения в искусстве Западной Европы. Это было неоднородное явление, в котором переплетались разные, зачастую противоречивые тенденции. Кризис ренессансной культуры вызвал стремление сохранить, канонизировать достижения в искусстве высшего ее этапа. Эта консервативная линия была очень сильна в течение всего зрелого XVI в. С другой стороны, в творчестве ряда архитекторов и художников проступают часто еще не очень определенные новые моменты, предвещающие искусство барокко. И, наконец, сближаясь то с консервативной линией, то с протобарочной, развивалось искусство маньеризма. Очень своеобразное, оно иногда принимало эзотерический и формальный характер, иногда, напротив, чрезвычайно эмоциональный и перенапряженный. Это кризисное искусство, которое, однако, несло в себе много интересного и значительного.

Как же шла эволюция позднего Ренессанса? В Нидерландах кризисные явления обнаружились еще в начале века. Этот кризис развивался и дальше. Положение не изменилось даже в результате деятельности гениального Питера Брейгеля. И лишь в начале XVII столетия наступили перемены. Но это был новый этап в развитии искусства.

Несомненно трагические события 1527 и 1530 гг. повлияли также на культурную жизнь Италии, как впоследствии и Контрреформация. Повлияли, но не изменили ни господствующей роли архитектуры и изобразительных искусств в культуре страны, ни общего направления в их эволюции.

Что касается немецких земель, то здесь ситуация отлича-

лась от других стран Европы. Несомненно кризис Возрождения не миновал бы Германии, как он не миновал Нидерланды, Италию, Францию. Но здесь свою губительную роль сыграла Реформация. Правда, не все реформационные течения выступали с иконоборческими лозунгами, и уничтожение памятников церковного искусства не было повсеместным явлением. Но Реформация в лучшем случае относилась безразлично к изобразительному искусству. А изобразительное искусство Возрождения в основном служило религиозным нуждам. Таким образом, немецкое искусство потеряло главную основу своего существования.

Дало себя знать также отсутствие больших и постоянных заказов со стороны императора, князей и аристократии. Расцвели прикладное искусство и художественное ремесло. Они сумели подчинить своим нуждам изобразительное искусство (скульпторы делали модели для серебряников и мебельщиков, живописцы рисовали орнаменты). Произошло насильственное прекращение этапа, начавшегося еще в XV столетии.

С середины XVI в. в Германии намечается некоторое оживление художественной деятельности. В основном в землях, верных католичеству, и при княжеских дворах. Это то искусство, которое обычно называют немецким Ренессансом, хотя оно перенимает формы итальянского и романистского нидерландского искусства. При дворах, в особенности императорском в Праге и герцогском в Мюнхене, работают художники — космополиты, преимущественно голландцы и фламандцы. Они формируют утратившее свой национальный характер немецкое искусство. Искусство Германии второй половины XVI в. активно включается в маньеристическую струю развития западноевропейского искусства.

Автор кратко и может быть слишком схематично изложил свои взгляды на эволюцию немецкого искусства XIV—XVI столетий. Естественно, что эта эволюция была сложнее и противоречивее. Специалисты без труда обнаружат, быть может, даже упущения. Но наша основная задача состояла в том, чтобы вопреки глубоко укоренившемуся мнению показать, что немецкое искусство этого времени развивается в унисон с передовым западноевропейским искусством, что оно переживает свой расцвет в то же время, что и искусство Италии, и что, следовательно, мы вправе говорить об эпохе Дюрера (1490—1530-е годы), как о немецком Возрождении. Что касается периода с 1430 до конца XV в., то ренессансные стремления в нем, на наш взгляд, недостаточно четко выражены. И лучше воздержаться от определения его в качестве раннего Возрож-

дения. Это переходный период, в котором ощущаются ренессансные тенденции. Искусство Германии двух последних третей XVI в. маньеристично и знаменует собой упадок немецкого Возрождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробно об этом: *Либман М. Я.* Дюрер и его эпоха. М., 1972, с. 11—16. См. также: *Kaufmann R.* Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Winterthur, 1932; *Ferguson W. K.* The Renaissance in Historical Thought. Cambridge, 1948. Автор считает возможным в дальнейшем отказаться от частых ссылок.

[2] Сам Вёльфлин в значительной степени отказался от формального метода, о чем свидетельствует хотя бы его последняя большая работа «Italien und das deutsche Formgefühl» (München, 1931). В русском изд.: История Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.

[3] *Либман М.* Проблема эволюции стиля в немецком искусстве XV—XVI веков.— В кн.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку. М., 1963, с. 90—103; *Он же.* Дюрер и его эпоха. М., 1972.

А. Б. СТЕРЛИГОВ

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ XV ВЕКА

Разноголосый хор противоречивых суждений встретит исследователя, который попытается ознакомиться с точкой зрения мирового искусствоведения на французскую культуру XV в. Такая пестрота мнений неслучайна. Ее главные объективные причины — действительная сложность этой культуры и последующая трудная судьба ее наследия.

Эстетика позднего Возрождения, барокко, классицизма не оставила места в шкале художественных ценностей для всей французской живописи XV в., и она потеряла авторитет в самой Франции. Не отделявшаяся от всего средневекового искусства, она оценивалась как «ужасный готический вкус». Такая оценка губительно сказалась и на судьбе самих произведений. Обесценившиеся, они кочевали по случайным собраниям, часто исчезая навсегда и бесследно. Бурные события религиозных войн и революции 1789—1793 гг. тоже унесли с собой многое из наследия старых французских мастеров.

Возвращением к жизни искусство Фуке и его современников обязано романтизму. Однако и тогда это искусство воспринималось в целом как средневековое. Т. Готье в «Истории романтизма» впоследствии признавался: «...под средневековьем [романтиками] подразумевалось нечто такое, что не было ни греческим, ни римским и находилось где-то между XII и XVI веками»[1]. Проблема французского Возрождения возникла лишь во второй половине XIX в., когда Луи де Лаборд, Э. Мюнтц, а вслед за ними и Л. Куражо, не допускавшие, чтобы Франция оказалась в стороне от прогрессивных периодов в истории мировой культуры, начали распространять термин «Ренессанс» и на французский XV в.

С тех пор в искусствознании, в истории культуры оформились разные оценки этого периода французского искусства, которые можно при всей их пестроте объединить в три большие группы. Одни ученые рассматривают XV в. как «осень средне-

вековья» и относят все достижения французского искусства к позднему цветению готики. Для других это — «весна» новой культуры, раннее Возрождение, причем нередко, особенно у историков культуры в целом, «весенним» оказывается и XIV столетие. Наконец, для третьих XV век — переходный период, совмещающий черты старого и нового, время и поздней готики, и «первого Ренессанса», предваряющего торжество культуры Возрождения в XVI в. Поэтому среди определений живописи XV в. можно встретить и просто «примитивы», и позднюю готику, и раннее Возрождение, и «ars nova».

В зависимости от позиции ученого на первый план выдвигаются то позднерыцарская Бургундия, то опирающаяся на города политика королевской власти, то ужасы Столетней войны, то подвиги Жанны д'Арк, восстановление и централизация страны, то живые традиции поздней готики и «парижской школы», то влияние Италии и Нидерландов. Даже в характеристике отдельных личностей, таких, например, как Людовик XI, король Рене или Франсуа Вийон, выделяются то средневековые, то новые, прогрессивные черты. Меняется точка отсчета при определениях — или для сравнения берется кватроченто и «ars nova» в Нидерландах и демонстрируется «отсталость» французской живописи, ее «провинциализм», или подчеркивается ее новаторский характер по сравнению с готическим XIV в. Одни говорят о трагизме столетия, другие — о его плодотворности.

Вот лишь несколько характерных высказываний. П. Франкастель считает, что «за исключением введения пейзажа, завоевания пространства, облегчения рисунка французская живопись XV в. осталась живописью готической» [2]. Й. Хёйзинга утверждает, что «мужественная радость жизни, вера в свои силы, пронизывающая всю историю Ренессанса, едва ощутимы во франко-бургундском мире XV в.»; «гуманистическая форма была лишь одеждой, накинутой и стесняющей движения» [3]. Ж. Сушаль пишет, что вплоть до вторжения при Франциске I итальянских мастеров во Францию «Ренессанс и его торжествующее язычество не могли здесь воцариться» [4].

С другой стороны, Ш. Стерлинг называет живопись в Туре «первым французским ренессансом» [5], М. Молла считает, что XV в. можно назвать «весной нового времени» [6], а А.-М. Шмидт ищет приметы новой культуры и в предшествующем столетии и утверждает, что «все элементы так называемого Ренессанса были налицо в последние десятилетия XV в.» [7]

Подобные примеры и цитаты можно приводить бессчетно. Такие резкие мировоззренческие и методологические разногла-

сия опираются, как уже говорилось, на действительно противоречивый материал истории французской культуры. Любая исследовательская позиция, по видимости, может найти себе фактические подтверждения. В этой противоречивости — специфика французского пути к искусству нового времени, того «третьего пути», который отличен и от Нидерландов, и от Италии.

Общеизвестно, что национальная традиция «ars nova» на Севере Европы развилась из поздней готики и долго сохраняла генетические связи с ней [8]. Эта же особенность характерна и для Франции. Но здесь, помимо живой, актуальной позднеготической среды, в которой зарождалось новое искусство, значительную роль играло наследие высокой готики, зодчества и скульптуры, которое во Франции было особенно богатым, разработанным и рационалистическим. Поэтому, говоря о разумном построении пространства у французского мастера, о классичности, скульптурности фигур, об уравновешенности, не надо забывать о том, что у него перед глазами были не только модные измельченные и декоративные формы, но и совершенные архитектурно-скульптурно-витражные ансамбли великих соборов.

Другая важнейшая специфическая особенность Франции — принципиально иное, нежели в Италии или на Севере, соотношение придворной аристократическо-рыцарской и городской, ремесленно-бюргерской культуры. И хотя художники и здесь, естественно, были в основном выходцами из городской среды, вкусы, запросы и стиль жизни крупных феодалов и их окружения во Франции накладывали особенно зримый отпечаток на характер искусства. Эту особенность Франция сохранила вплоть до конца XVIII в. В XV же веке аристократизм означал нередко и дополнительное основание для живучести традиций готической рыцарской культуры. С другой стороны, историческая прогрессивность королевской политики способствовала новаторским тенденциям. Так у «придворности» французского искусства оказываются противоречивые последствия.

Иное, нежели в других европейских странах, и соотношение видов во французской живописи. Я подразумеваю важную, а в некоторые моменты и решающую роль книжной миниатюры. Она оказывалась и «опытным полем живописи», где разрабатывались новаторские приемы [9], и одновременно основным, массовым хранителем традиций позднеготической «Парижской школы». К тому же именно миниатюра, значительно полнее, чем станковая живопись, дошедшая до наших дней, позволяет проследить развитие изобразительного искусства Франции на протяжении всего столетия.

Политическая и социальная история страны, пережившей заключительный, самый тяжелый этап Столетней войны и воссоединение национального государства, тоже определила своеобразие судьбы французского искусства. В опыте мировой культуры это один из самых ярких примеров жесткой зависимости развития искусства от событий гражданской истории. Отсюда проистекает и еще одна особенность французской живописи — ее распадение на отдельные школы, своеобразие которых тоже дает пищу для разных оценок и концепций. И, наконец, существенную роль в судьбе живописи Франции сыграло географическое положение страны, оказавшейся между двух важнейших центров нового искусства — на Севере и на Юге. Возможно, именно в это время выработалась та специфическая, дожившая до наших дней восприимчивость французского гения к творческим новациям других народов и способность не только освоить их, но и переработать в собственных национальных интересах.

Некоторые из перечисленных особенностей искусства Франции XV в. получили освещение в появившихся в самые последние годы работах советских ученых. Я имею в виду прежде всего яркую, темпераментно написанную статью о французском Возрождении А. Д. Чегодаева [10] и соответствующий раздел в продуманном и методологически строгом предисловии В. Н. Гращенкова в книге О. Бенеша [11]. Однако общие оценки в этих работах достаточно суммарны: А. Д. Чегодаев выделяет лишь два периода — 1450—1500 гг.— раннее Возрождение и 1500—1570 гг.— Высокое. В. Н. Гращенков говорит о начальной поре французского Возрождения, о его подготовке живописью «ars nova», которая стала распространяться в середине XV в. и исчерпала свои возможности к концу столетия. Мне представляется, что на пути к дальнейшему выяснению сути французской культуры этого времени, генезиса нового национального искусства, полезной будет попытка оценить XV в. как процесс, где происходит смена различных по своему характеру периодов, и хотя бы в общих чертах определить эти периоды.

Предлагаемые мной хронологические рубежи относятся, как и было заявлено в названии статьи, только к живописи. Архитектура, скульптура, театр, литература привлекаются лишь в качестве вспомогательного материала, дабы избежать опасности «подгонки» этапов истории живописи под некую общую схему. Соотнесение периодизации живописи с развитием других форм художественной культуры — задача будущих комплексных исследований, где особенно ценным было бы сотрудничество с историками и литературоведами. К тому же во Франции — и это ее роднит с другими центрами Северного Возрождения —

именно в живописи произошли наиболее решительные и прогрессивные изменения. И в других областях культуры можно найти отдельные приметы «ренессансности», но в единую картину они сливаются только в изобразительном искусстве. И. Хёйзинга, со своих позиций оценивая XV в. и утверждая, что «помимо искусства везде царил мрак», пишет о «счастливой нежности и ясности души, запечатлевшихся в живописи» [12].

Эти слова Хёйзинги, пожалуй, наиболее отвечают характеру живописи первого из намечаемых периодов, охватывающего последнее десятилетие XIV и первые 15—20 лет XV столетия.

Это было время относительного затишья в Столетней войне. Занятые своими усобицами, англичане не могли вести активных военных действий и были оттеснены на побережье Атлантики. Однако покоя в самой Франции не наступило. Ослабела королевская власть и, соответственно, централизующая роль Парижа. За главенствующую роль в стране боролись дядья и опекуны психически больного Карла VI — герцоги Бургундский и Орлеанский. Это обстоятельство имело важное значение для французского искусства: наметилось его разделение на школы, так как при дворах герцогов начали формироваться новые культурные центры. Особенно много художников тяготело к двору третьего дяди короля — герцога Беррийского, знаменитого коллекционера и мецената.

Второе чреватое последствиями для искусства обстоятельство — усиление политических, торговых и культурных связей с Италией и особенно Нидерландами, вошедшими в состав Бургундского герцогства. Приток мастеров с Севера, их ассимиляция в Париже и при дворах крупных феодалов-меценатов привели к рождению своеобразного явления в истории искусства, известного в науке под названием «франко-фламандской живописи».

Проблема дуализма франко-фламандского искусства оказалась одной из самых дискуссионных в искусствознании. Одни считают, что «к старому французскому стволу, грозившему зачахнуть, необходимо было привить бодрость и смелость колорита фламандцев» [13], что все новаторство надо отнести на счет выходцев с Севера. Мнение других: «Фламандцы на мостовых Парижа — не более иностранцы, чем уроженцы Прованса или Пуату. До Эйка нет фламандской живописи, ее стиля. Есть парижский стиль, в который северяне добавляли свой вкус к детали» [14]. Ш. Стерлинг выделяет французское начало (элегантность, арабески контуров, сдержанность, умеряющая жизненный пыл) и северное (реалистическая наблюдательность, микрокосм цветов, гномов и насекомых, «весь зверинец «Спа в

Летнюю ночь», родившийся от старой германской мечты») [15]. И тем не менее все это искусство, казалось бы готовое распасться на разные направления, сохраняло в описываемый период единство, позволяющее говорить о «Парижской школе» и выделить характерные черты, определяющие весь период в целом.

Одна из таких черт — высокая продуктивность миниатюристов, работающих по заказам французской аристократии. До нас дошло сравнительно много иллюминованных рукописей, сохраняющих традиции рафинированного искусства времени Карла V. Изощренность и каллиграфичность рисунка, «балет силуэтов», нежность и праздничность колорита, компактность и ясность композиций, музыкально разработанная игра драпировок, несколько стандартная красивость тонких черт лиц персонажей, любовь к золоту и драгоценным краскам, сказочность и пристрастие к подробному рассказу — вот характерные качества французской позднеготической книжной миниатюры, обеспечившие ей популярность не только у принцев-меценатов во Франции, но и при других европейских дворах.

Популярность такого аристократического и эстетизированного искусства в придворной среде, а также мобильность миниатюры сыграли важную роль в распространении того международного стиля рубежа XIV и XV вв., который связан с понятием «интернациональной готики» [16].

Во Франции, где были живы традиции Ж. Пюселля и мастеров Карла V, этот стиль был наиболее закономерен и естествен, и его качества, перечисленные выше, во многом определили тип «Парижской школы». Именно во Франции, более, чем в других странах, этот стиль оказался жизнеспособным в течение значительного времени и оказал существенное влияние на последующее развитие национального искусства.

Однако такая характеристика первого периода неполна. Нельзя живопись рубежа веков расценивать только как традиционную, как окостеневающую рутину. В последние годы XIV в. произошли важные перемены. Стараниями главным образом выходцев из Нидерландов, осваивавших, в свою очередь, стилистику «Парижской школы», стал расцветать новый для Франции вид живописи — станковая. Здесь надо упомянуть произведения Мельхиора Брудерлама, Жана Малуеля, Анри Бельшоза, Большой и Малый диптихи из Барджелло, Полиптих из Эно. Молодая станковая живопись развивается, вбирая достижения итальянцев и особенно фламандцев, в сторону более полнокровного освоения реального мира. Здесь, в алтарных образах, наметилось преодоление характерной для Парижа мелоч-

ности и хрупкости, началось движение к масштабности и картинности.

Если же последовательно проследить изменения в «отношении искусства к действительности» в самом традиционно-французском виде живописи — в миниатюре — по работам лучших художников от Боневё, Жакмара, Мастера 1400 г. к Мастеру Бусико и Лимбургам, то не может не броситься в глаза еще более быстрое и решительное развитие. Расширяется тематический репертуар иллюминованных рукописей, множатся новые сюжеты миниатюр. Творческая фантазия мастеров и их интерес к наблюдению обогащают повествовательные возможности живописи. И, наконец, у Мастера Бусико и Лимбургов часословы превращаются в настоящие картинные галереи между драгоценными крышками переплетов, где при сохранении и даже дальнейшем развитии аристократической утонченности французской живописи совершаются подлинные открытия в пейзаже, в архитектурных фонах, в построении интерьера, передаче атмосферы. «Часослов Маршала Бусико», автора которого Э. Панофский считал «самым блестящим гением доэйковской живописи» [17], и «Роскошный часослов герцога Беррийского», называемой «лебединой песнью умирающей готики»,— вершины в развитии готической французской миниатюры. Вершины, с которых должны были, казалось, открыться совсем новые горизонты. Но история рассудила иначе.

Этот, так много обещавший период оборвался сразу. 25 октября 1415 г. французы терпят сокрушительное поражение при Азенкуре. Начинается — с конца 1410-х годов — следующий, самый темный и бесплодный период в истории французского искусства.

Прежде чем перейти к его краткой характеристике, подведем итоги предыдущего этапа. Э. Панофский называл конец XIV — начало XV в. «третьей и последней фазой «треченти-зма» во Франции» [18]. Действительно, в живописи этого времени шла упорная, подготавливающая перелом работа по расширению арсенала изобразительных средств и приемов, по освоению реальности. Этот процесс захватил и станковую живопись, и миниатюру, и Париж, и Дижон, и дворы сеньеров в Берри и Анжу, и Юг, где создавалась живопись второго авиньонского стиля. Поэтому трудно согласиться с А. Д. Чегодаевым, писавшим об «изготовлении достаточно однообразных миниатюр в разных церковных книгах» и лишь об «отдельных находках, вроде пейзажных мотивов» [19] у Лимбургов. Но стоит ли применять к французскому искусству итальянскую терминологию, поневоле провоцирующую на сравнения?

Французская культура этого времени, весь стиль жизни рыцарства и горожан, архитектура, литература оставались позднеготическими, средневековыми. Кружок гуманистов, группировавшихся вокруг Николя де Кламанжа и братьев Коль, восхищавшихся Петраркой, читавших Горация, Вергилия, Овидия, Цицерона, был крайне узок — всего несколько человек. Множившиеся переводы на французский язык произведений итальянских и античных авторов оказывались по существу переложениями в духе морализирующих средневековых трактатов или куртуазных рыцарских романов.

Так же «перекладывались» на язык придворного аристократического искусства и итальянские открытия в пейзаже и освоении пространства, и нидерландский порыв к реальному миру. Поэтому лучше определить этот период как высший, последний, богатый предвозрожденческими новациями и чреватый близкими переменами позднеготический период во французской живописи. Оценивая его значение для последующего развития искусства, хочется вспомнить слова В. Н. Лазарева, утверждавшего в полемике с Сальвини, что если «на флорентинской почве готика тянула назад... ее абстрактный дух был враждебен реформе ренессансных новаторов», то на Севере Европы «позднеготический стиль явился определенным шагом вперед. Он нес в себе зачатки того эмпирического реализма, который перерос в новое качество у братьев ван Эйков»[20]. Итак, на рубеже веков в Париже, куда стекались разные опыты, мастера, тенденции, находки, достижения рыцарско-придворной французской и бюргерских нидерландской и итальянской культур, подготавливалась будущая жизнь искусства в Северной Европе. Однако сами французы сразу воспользоваться новыми возможностями не смогли.

Хронологические границы второго периода таковы: вторая половина 1410 — середина 1440-х годов. В это время в Италии расцветает культура раннего Ренессанса, в Нидерландах совершают революционный переворот Мастер из Флемалля и Ян ван Эйк и рождается живопись «ars nova». С 1430-х годов создаются новаторские произведения в Германии. Европейская художественная культура вступает в новую фазу своей истории. А что же Франция? В силу превратности гражданской судьбы она оказалась в стороне от решения задач преобразования искусства.

На следующий год после Азенкура умирает герцог Беррийский и без следа исчезают Лимбурги. Первые ростки гуманизма зачахли — уходят в небытие братья Коль, а Кламанж, отрекаясь от прежних убеждений, заявляет в 1418 г.: «Чтение язы-

ческих сочинений бессмысленно, ценность для человека имеет только молитва». В 1419 г. убит в распре с арманьяками Жан Бесстрашный Бургундский, и его наследник Филипп Добрый заключает союз с англичанами. В 1422 г. в замке Меэн-сюр-Йевр, запечатленном Лимбургами, скончался полоумный Карл VI. У его сына остается лишь часть королевства. По кабальному договору в Труа в 1420 г. Париж оккупируется англичанами. Город пустеет, по его улицам рыщут волки. Мастера бегут в более спокойные места: в Прованс, в Северную Италию, в Бургундию. С «Парижской школой» покончено, сам Париж на долгие годы утрачивает значение центра, определяющего вкусы и скрепляющего воедино все французское искусство.

«Поэты отступили перед солдатами»,— писал об этом времени А. Мартен[21]. Продуктивность французского искусства резко упала. До нас дошли считанные образцы книжной миниатюры тех лет и еще меньше памятников станковой живописи. Но и эти единственные примеры демонстрируют отсутствие творческих поисков, перерыв в поступательном развитии изобразительного искусства и даже отступление от достижений Мастера Бусико и Лимбургов. Всерьез можно говорить лишь о двух мастерских, чьи произведения представляют интерес.

В Париже по заказам английского наместника герцога Бедфорда работало ателье, сохранившее традиции «Парижской школы». Его руководитель получил в литературе наименование «Мастер Бедфорда». Из ателье выходили роскошные, украшенные огромным количеством миниатюр, часто заполняющими поля листов, иллюминированные рукописи. Мастер Бедфорда обладал тонким чувством колорита и фантазией, изобретательно задуманные сценки обильно населены фигурками, но многословное и в целом рутинерское его искусство органичней выглядело бы где-то в начале века.

Гораздо ярче творчество другого мастера, выполнившего между 1418 и 1425 гг. по заказу Иоланды Арагонской, жены Людовика II Анжуйского иллюминацию рукописи, известной под названием Часослов Роганов. Этот художник тоже связан с традициями Парижа, откуда он, по всей видимости, и перебрался в Анжу. Но большие миниатюры часослова отличаются невиданной до сих пор во французской живописи эмоциональностью, позволяющей специалистам при характеристике его манеры употреблять термин «экспрессионизм». Мастера Роганов не интересуют пластические открытия, он стремится создать образы патетические, пользуясь арсеналом средств позднеготической живописи. Уникальность во французской миниатюре такого

взволнованного драматизма побуждает исследователей искать истоки творчества мастера то в Германии, то в Каталонии или Арагоне. Но, учитывая французский характер всего оформления данной рукописи и других работ, приписываемых Мастеру Роганов, можно говорить о трагизме его искусства и как об отражении жизни Франции тех лет.

Деятельность упомянутых художников, особенно Мастера Бедфорда, имела существенное значение для последующего развития французской живописи. В тяжелое для страны время они обеспечивали преемственность традиции высокопрофессионального мастерства французских миниатюристов. Недаром сейчас предполагают учебу в ателье Мастера Бедфорда молодого Жана Фуке, недаром здесь видят истоки искусства Симона Мармиона.

Подводя итоги второму периоду, хотелось бы остановиться еще на двух его аспектах, важных для будущего. Во-первых, именно в эту четверть века состоялось наметившееся ранее раздробление искусства Франции на региональные школы. Обособилась Бургундия, пока еще единичные памятники предсказывают своеобразные черты в живописи Амьена и Руана, перемещение королевского двора в долину Луары создало предпосылки для появления там нового центра искусств. Во-вторых, трагические события последнего этапа Столетней войны расшатали устои средневековой жизни, подвергли сомнению старые идеалы, представления о морали и социальном порядке, утвердили ценность активных действий, личных качеств человека. В завершающих битвах, под гром появившихся пушек терпело поражение рыцарство, распадались сеньериальные связи.

Этот период, отбросивший живопись Франции назад по сравнению с соседями, можно определить как печальный эпилог средневекового позднеготического искусства. По контрасту он особенно резко оттеняет подъем в живописи Франции следующего этапа.

Третий период охватывает около 30 лет — с середины 1440-х до середины 1470-х годов. Срок деятельности одного поколения мастеров, поколения, которое могло пройти выучку в ателье последователей «Парижской школы» и познакомиться с новаторскими достижениями передовых художников Италии и Нидерландов. Это поколение пережило и бедствия, обрушившиеся на Францию, и подъем национального самосознания (вспомним Жанну д'Арк), оно научилось ценить жизнь, порядок, мир, разум. Наиболее чуткие к новому художники этого поколения выполняли заказы знати и высшей буржуазии самостоятельнее, чем их предшественники, они творчески обогащали сюжеты и

иконографию, охотно обращались к соседям за теми открытиями, которые им были нужны, им хотелось больше рассказать о мире и человеке, свободнее выразить свои чувства, перешагнуть барьеры сковывающих устарелых традиций и архаических формул. Им предстояло наверстать отставание живописи своей страны, вывести ее из позднеготического тупика на пути создания нового искусства. Обстановка во Франции теперь благоприятствовала решению этой задачи.

Договор 1444 г. в Туре закрепил первые военные успехи французов. Победы при Форминьи (1450) и Кастильоне (1453) привели к освобождению Нормандии и Гиени и фактически положили конец Столетней войне. Оживились торговые культурные связи с Италией и Севером. Правительства Карла VII и Людовика XI, выражая общенациональные интересы и опираясь на крепнущее бюргерство, занялись восстановлением королевства. В 1470-е годы, после гибели Карла Смелого, французская часть Бургундии отошла к короне и объединение страны в основном было завершено. Создались предпосылки для объединения французской культуры.

Однако в течение всего третьего периода разделение на школы сохранялось, причем оригинальность вариантов их ответа на запросы времени окончательно оформилась. Так, особняком держалась школа Бургундии, ставшей после поражений англичан основным противником французских королей. Двор Филиппа Доброго, а затем Карла Смелого, переехавший в Брюссель, стал главным центром рыцарской культуры. (Естественно, я имею в виду лишь придворную, так сказать французскую ветвь культуры Бургундии, оставляя в стороне бюргерскую культуру нидерландских городов, входивших в герцогство.) Поэтому именно сюда переместился в середине XV в. из Парижа центр изготовления иллюминованных рукописей, часто выполнявшихся непосредственно для герцогской библиотеки. Интересно, что, несмотря на благоприятнейшие возможности контактов с передовой нидерландской живописью, бургундская миниатюра сохранила многие черты «Парижской школы» — утонченность и прихотливость рисунка, абстрактную красоту цвета, элегантность бесплотных фигур, оттенок сказочности в рассказе, в фантазии, в общей атмосфере.

Таков стиль «принца миниатюры» Симона Мармиона, определенный Г. Ринг как «приятный и веселый». Близки по стилю к миниатюрам и его станковые работы. Это изящное искусство, рафинированное и несколько анемичное, производящее впечатление анахронизма рядом с нидерландской живописью или произведениями Фуке, удовлетворяло вкусы бургундского двора.

Не случайно в XX в. ученые медиевизаторского направления выдвигают Бургундию на первое место. Д. Эванс пишет: «Лучшие художники и скульпторы выполняют свои лучшие работы не в Париже, а в Бургундии»[22]. Однако исторической перспективы не имели ни само герцогство, ни его придворное искусство. Они были обречены на скорую гибель. Смертельная рана, полученная при Нанси Карлом Смелым, погубила архаичное «промежуточное» бургундское государство. Вместе с распадом герцогства прекратила существование и эта ветвь старой французской традиции, выявив тем самым свою нежизненность в новых условиях. Если бы искусство Франции этого времени сводилось к бургундскому варианту, то вряд ли стоило выделять особый, третий период.

Между тем как раз в середине века во французской живописи произошел решительный прогрессивный переворот. Начался он на Юге, где после длительного перерыва возобновилась художественная жизнь. В середине 1440-х годов в Эксе по заказу купца Корпиччи был написан триптих «Благовещение из Экса» — одно из самых загадочных произведений. Его автора считают выходцем и из Бургундии, и из Сицилии и Неаполя, из Нидерландов или центральной Франции, в нем видят то вдохновителя Антонелло, то пропагандиста искусства ван Эйка. Для нас же важна здесь новая для Франции концепция произведения живописи, произведения гармоничного, с ясным построением центральной части, реальной архитектурой, рациональной передачей света, лишенного какой-либо мистичности. На створках — по-слютеровски скульптурно вылепленные сильные фигуры пророков и замечательные, с шарденовским чувством реальности написанные натюрморты. Триптихом «Благовещение» и начался третий период.

Влияние Мастера из Экса нередко видят в другом новаторском произведении южнофранцузской живописи — в 17 иллюстрациях к пасторально-рыцарскому роману «Сердце, плененное любовью», чье сочинение приписывается знаменитому королю Рене. Поэтичные пейзажи, написанные необыкновенно свободной для миниатюриста кистью, насыщены вибрирующим светом. Смелость и тонкость эффектов освещения, вплоть до попытки передать игру света в ночном интерьере, позволяют сравнивать Мастера Рене с Пьеро делла Франческа. Произведения этих художников с Юга Франции, уже далеко ушедших от условности позднеготического искусства, переносят нас в новый мир образов.

Одновременно с такой, более камерной линией, здесь расцвела живопись больших форм, сильных чувств и широкого ох-

вата действительности. В 1440-е годы в Авиньоне появился художник Ангерран Картон. Его главное произведение — монументальный алтарный образ «Коронование Девы Марии» — иногда сравнивают по масштабности концепции с Гентским алтарем. В мáстерском декоративном использовании цвета, умении с помощью симметричности композиции убедительно объединить на одной плоскости разновеликие фигуры, в типе лиц нельзя не увидеть глубинных традиций французского искусства. Но эти традиционные черты, обретшие новое качество, гармонично соединились с новаторской трактовкой реального пейзажа, с естественностью человеческих фигур, рождая у зрителя ощущение творческой свободы, с которой художник строит из разных элементов свой образный мир. С именем Картона иногда связывают другой этапный памятник французской живописи — знаменитую «Пьету из Вилльнев-лез-Авиньона». По силе выражения эмоций, по умению создать атмосферу значительности трагической ситуации автор «Пьеты» может выдержать сравнение с Рогиром. Мне хотелось бы отметить и здесь ту органичность, с какой обретают новую жизненность традиции, восходящие к старому французскому искусству,— ясность и простота композиции, построенной на рассчитанном равновесии, золото фона и элегантность очерка силуэтов.

Другие произведения, созданные в третий период на Юге Франции («Мадонна Милосердная», «Алтарь Бульбона», «Триптих из Сен-Сиффрена», «Пьета из Тараскона»), если и не поднимаются до уровня упомянутых выше, то демонстрируют тем не менее широту этого нового движения в живописи. Но наиболее важным для будущего оказалось искусство, расцветшее в середине XV в. в новом очаге культуры — в долине Луары, в Туре и Бурже, куда почти на сто лет переместился из Парижа двор французских королей. Организованная в 1952 г. в Туре выставка «Искусство в долине Луары» показала жизненность и прогрессивность этого искусства [23]. В последнее время выделяют все новых мастеров, входивших в этот круг. Центральной фигурой школы Луары, да и всей французской живописи XV в. стал Жан Фуке, чье значение для Франции сопоставимо со значением ван Эйка для Нидерландов или Дюрера для Германии.

Творчество Фуке достаточно хорошо известно, а его новаторство — тема слишком обширная для данной статьи. Упомяну лишь некоторые его аспекты, существенные для характеристики данного периода. Прежде всего его живопись наиболее полно отвечает известной формуле «открытие мира и человека». Такого напора разнообразного жизненного материала, такого ох-

вата разных сторон жизни, как в миниатюрах из «Часослова Шевалье», не знало французское искусство. Фуке как бы следовал Дюреру, писавшему, что «способный и опытный художник может даже в грубой мужицкой фигуре и в малых вещах больше показать свою великую силу и искусство, чем иной в своем большом произведении» [24]. Его пейзажи в миниатюрах из «Иудейских древностей» впервые показывают подлинную французскую природу в конкретном месте — на берегах Луары, а городские виды создают правдоподобные образы городов Франции. «Суд над герцогом Алансонским» превосходит по хроникерской точности и подробности записи историков. И, наконец, Фуке, преодолев отставание от соседей, утвердил во французской живописи портрет.

Если верно, что он, как и Мармион, прошел школу у Мастера Бедфорда, то его творчество с особой выразительностью подчеркивает революционность переворота в искусстве Франции.

Фуке решительно реформировал традиционную книжную миниатюру [25] и вывел на современный уровень станковую живопись. Духу времени отвечали такие качества искусства Фуке, как свобода в использовании разных приемов, логичность и ясность построений, структурное единство объемов и пространства, достоинство и серьезность в портретах, светоносность, рождающая ощущение покоя и мира в пейзажах, отсутствие и мистической экзальтации, и натуралистического прозаизма. Через его творчество, осуществившее «связь времен», прошла нить французской традиции от скульптуры высокой готики к лучшим творениям французского классицизма.

Первую высокую оценку искусства Фуке дали итальянцы, назвав его имя вместе со столь ценимыми в Италии мастерами из Нидерландов. О нем писал Филарете, а итальянский путешественник Флорио утверждал, что «Жеан Фуке превосходит своим искусством других живописцев всех времен». Фуке, как никто другой к северу от Альп, знал и понимал революцию кватроченти стов и сумел оценить новаторство нидерландского «ars nova», по-хозяйски распорядившись этим знанием в своих собственных целях. Он сумел найти «формулу равновесия между двумя решениями, предложенными за 20 лет до него Мазаччо и Эйками» [26].

Конечно, мы можем говорить об искусстве Фуке как о раннем Возрождении, нетрудно обнаружить в нем множество «ренессансных» черт. Но как определить весь период в целом? В мощи, целеустремленности, одновременности прорвавшегося потока нового в живописи и Юга, и Центра Франции нельзя не

видеть принципиального отличия от предыдущих этапов. Здесь уже не предпосылки, «ростки», «отдельные завоевания», а, по выражению А. Д. Чегодаева, «целый согласный хор... замечательных созданий первых мастеров раннего французского Возрождения» [27]. Но сопровождался ли этот подъем живописи столь же широким общекультурным движением? Возникла ли здесь гуманистическая мировоззренческая основа?

Ситуация оказывается противоречивой. Конечно, окрепла буржуазия, отдельные представители которой вроде Кёра, Шевалье или Жирара прорвались к власти. В сочинении А. Шартье рыцарь жалуется, что «буржуа захватили наши замки и теперь покрикивают на нас» [28]. Но эти «выскочки» быстро перенимали придворные вкусы. Появилась новая, более человечная и комфортабельная архитектура, вроде знаменитого дома Жака Кёра, но в массе зодчество оставалось позднеготическим. На фоне все еще традиционной, хотя и приобретавшей все более личный характер поэзии Карла Орлеанского и «великих риториков» выделяется гениальный бунтарь Вийон, но вряд ли мы можем назвать ренессансным его трагическое творчество. Громоздкая конструкция мистерий, даже сочиненных мэтром Арну Гребаном, еще средневековая, хотя и содержит массу живых наблюдений, юмора и бытовых деталей. Торжествует «буржуазный позитивистский образ мыслей над героическими химерами рыцарства» [29] в романе Антуана де Ласаля «Маленький Жан де Сантре», под влиянием итальянской литературы появляются «15 радостей брака» и «Сто новых новелл», свидетельствуя о новых вкусах, но говорить о торжестве Возрождения в литературе еще рано. В Туре руководил хором в королевской капелле один из создателей «ars nova» ван Окегем, чьи произведения тем не менее характеризуются сейчас как «динамические готические конструкции» [30]. С 1470 г. в Париже началось книгопечатание. Возобновилось собирание библиотек, предметов античного и антикизирующего итальянского искусства, но собирателями были такие персонажи, как герцог Гиеньский, кардинал Жан Балю, епископ Жан Жуффруа. Противоречиями были полны и ведущие личности эпохи, вроде мечущегося между расчетливым практицизмом и мистическим суеверием Людовика XI или совмещающего любовь к искусству со страстным желанием возродить рыцарские турниры Рене Анжуйского. Нет, культуру Франции этого периода определить как ренессансную невозможно, мы вправе говорить о ней лишь как о переходном этапе, подготавливающем торжество Возрождения. Самым последовательно передовым видом художественного творчества оказалось изобразительное искусство.

Несмотря на региональные различия, французскую живопись третьего периода на Юге и в долине Луары объединяли многие общие черты не только стадиальные, но и национальные. В ней продолжают ощущаться традиции Парижа, она сохраняет аристократизм и национальное чувство цвета, ее творения освещены спокойным мирным светом, она рациональна, компактна и проста в композициях, в целом сдержанна в выражении чувств. От нидерландского «ars nova» ее отличает гораздо меньшая зависимость от «нового благочестия», меньший эмпиризм, более светский характер и более органичная восприимчивость к итальянским влияниям. Поэтому, хотя во Франции и сходное с Нидерландами соотношение прогресса в живописи с общим состоянием культуры, нет необходимости распространять термин «ars nova» на всю французскую живопись. Неоднократно отмечалось, например, что «Этьен Шевалье» Фуке рядом с итальянскими картинами кажется фламандским, но в зале нидерландской живописи он воспринимается как произведение тосканского искусства. Поэтому лучше говорить о «третьем», французском, пути к Ренессансу, считая этот революционный для Франции период первым, начальным этапом Возрождения во французской живописи.

Нам осталось охарактеризовать последнюю четверть XV в.— от официального мирного договора с англичанами и победы над бургундцами до итальянских походов Карла VIII. Это был период феодальных распрей и воссоединения страны путем договоров, династических браков и торговых сделок. Героическая пора больших свершений, творческого подъема миновала. Юридический конец Столетней войны (соглашение Людовика XI и Эдуарда IV в Пикиньи в 1475 г.) был в духе времени отмечен забавной песенкой, которую распевали по всей стране. В ней рассказывалось, как английский король, собрав большое войско, захотел быстро завоевать Францию, но хитрый Луи послал ему навстречу 300 повозок доброго вина, и вполне ублаготворенный король вернул войско назад [31]. Песенка, кстати, точно воспроизвела подлинные события.

Иссяк творческий подъем и в живописи. Создается впечатление, что кончился завод пружины, так быстро начавшей раскручиваться в предыдущий период. Живопись этого времени довольно метко называют «l'art de detente» («искусство разрядки»). Мягкость, иногда доходящая до слащавости, детализация, порой ведущая к мелочности, пристрастие к роскоши — вот общие отличительные черты этого искусства. Сказанное, однако, не означает, что четвертый период оказался совершенно бесплодным и бедным на таланты.

Шло заметное развитие вширь новой живописи, созданной предыдущим поколением. Возникают новые центры искусства, оживают старые. Более чем в 20 городах страны появляются книгопечатни. Распространяется гуманистическая ученость и восстанавливается роль Парижа как интеллектуального центра. Сюда приезжают итальянские эрудиты, выпускаются сочинения античных авторов. Гуманист Г. Фише пишет своему ученику Р. Гагэпу: «Великая радость охватывает меня, ученейший Робер, когда я вижу, что Музы и все виды элоквенции расцветают в этом городе, доселе их не знавшем» [32]. Возрождается и художественный потенциал Парижа, где работает, в частности, искусный Мастер св. Жиля.

В бывших бургундских землях, в Дижоне, Боне, Отене развивается живопись, отмеченная печатью нидерландского влияния. В окружении Рене, проведшего последние годы в Эксе, Никола Фроманом был создан один из значительных памятников французской живописи — алтарный образ «Неопалимая купина».

Произведение Фромана, где рядом с уравновешенностью композиции, логичностью целого появилась чрезмерная детализация, идущая от фламандцев, можно считать переходным, открывающим новый период. В 1480-е годы многие мастера на Юге подражали модному искусству Фромана. В конце века в многочисленной продукции Авиньона, у провансальских художников — Мастера св. Себастьяна, Никола Дипра, Луи Бреа и др.— ощущается итальянское влияние.

В новом художественном центре, при дворе Бурбонов работал самый талантливый французский живописец конца века — Мастер из Мулена. Генетическая связь его со школой Луары, с Фуке очевидна, но не менее важны для художника были уроки нидерландцев, Гуго ван дер Гуса. Муленский мастер тоньше в колорите, чем Фуке, он идилличней и мягче, но не наделен той жаждой открытий, которая присуща мастеру из Тура.

Характерна судьба искусства при королевском дворе. Как круги от брошенного в воду камня, расходились мотивы и приемы Фуке, выплескиваясь за пределы долины Луары. В наметившемся в этот период сближении школ уроки Фуке сыграли важную роль. Они ощущаются и в Париже, и в Мулене, и на Юге. Особенно заметно его влияние в миниатюре. Но непосредственные последователи мастера не сумели удержаться на его уровне и вместо развития продемонстрированных им новых возможностей живописи ограничились использованием мотивов, декораций, типов из репертуара миниатюр Фуке.

Работавший в Бурже Жан Коломб чрезмерно увлекался золотом, эффектами освещения, театральной жестикуляцией персонажей. Особенно показательно для этого времени искусство Жана Бурдишона, с 1484 г. ставшего королевским живописцем. История французского искусства знает немало примеров, когда живопись, тесно связав себя с властью, академизируется, приобретает помпезные и слащавые черты. Бурдишон и Фуке побуждают вспомнить о Лебрене и Пуссене, Буше и Ватто, императорском и республиканском Давиде. Рядом с полным достоинства и трезвым Фуке живопись «любезного Бурдишона» слащава и льстива. Отвечая на запросы моды, он наполнял свои миниатюры итальянской орнаментикой и украшал поля по-фламандски натурально выписанными фруктами, цветами и бабочками. Продуктивность мастерских Коломба и особенно Бурдишона поразительна. Исполненные в их стиле многочисленные иллюминованные рукописи повсюду разносят новые вкусы.

Итак, последняя четверть XV в. ознаменовалась широким распространением нового искусства и новых идей. Разделение на школы сохранилось, но границы между ними, прежде всего на севере и в центре страны, заметно стерлись, и это стало важным итогом четвертого периода, не принесшего новых открытий, но подготовившего общество к близкому вторжению итальянской культуры после походов Карла VIII и Людовика XII. Однако творческий спад в четвертом периоде сказался на способности живописи первой четверти XVI в. так же плодотворно, как, например, зодчество, воспринять широкое знакомство с Италией. Наметилось то отставание живописи от архитектуры, скульптуры, литературы, которое станет характерной чертой французского Возрождения XVI в. Долина Луары, где для королей возводились знаменитые замки, оставалась главным центром уже объединенного французского искусства. Здесь был популярен поверхностный «итальянист» Жан Перреаль, продолжали до 1520-х годов работать Коломб и Бурдишон. Доживала последние годы трансформированная под влиянием станковой живописи книжная миниатюра, окончательно уничтоженная книгопечатанием к 1530 г. Талантливый поэт Жан Лемер в стихотворных посланиях восторгается Фуке и Мармионом, что говорит о сохранении ими позиций во вкусах общества, несмотря на торжество итальянизма. Таким образом, первые годы XVI в. оказываются для живописи (подчеркиваю — именно для живописи) теснее связаны с предыдущим столетием. Поэтому граница между четвертым и этим, условно говоря, пятым периодами оказывается в живописи зыбкой, хотя значение итальянских походов для всей французской культуры беспорно.

Я попытался бегло проследить поэтапно нелегкий и неровный путь живописи Франции в XV в. Несмотря на трудности и перерывы, на традиционность тематики (исключение составляет утвердившийся портрет), это путь к новому реалистическому искусству, уведший живопись далеко за пределы поздней готики. В начале XX в. известный впоследствии исследователь французской культуры В. Ф. Шишмарев писал: «Великая река Возрождения образовалась не только из бурного потока, спустившегося во Францию из-за альпийских вершин, или мощных вод античной древности, но и из тех скромных ручьев и рек, которые, сплетаясь и сливаясь, дали на почве Франции значительные запасы драгоценной влаги»[33]. Вклад живописи в эти запасы особенно велик.

Г. Ринг предполагала, что, объединив произведения разных школ Франции XV в. и расположив их в хронологическом порядке, мы получим гораздо более согласованную картину, нежели можно было ожидать[34]. Мне кажется, что наша периодизация подтверждает справедливость ее мысли. Мы имеем дело с национальным вариантом пути к Ренессансу, отличным от пути Италии, Нидерландов или Германии. Мне хотелось не только показать сложность этого пути, где решительное преодоление поздней готики началось лишь в середине столетия, но и выделить в каждом периоде эти общие национальные черты: ясность, рациональность и аристократизм французской живописи, ее умение находить равновесие между старым и новым, феодально-рыцарским и бюргерским, между своими традициями и заимствованиями у соседей. Поэтому в ряду художественных явлений, связанных с глубинной, коренной традицией французского искусства, в его классической линии от высокой готики до Пуссена, Шардена, Давида и Энгра, Дега и Сезанна, лучшие мастера XV в. во главе с Фуке занимают достойное место.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Готье Т.* История романтизма.— В кн.: *Теофиль Готье.* Избранные произведения в 2-х т., т. 1. М., 1972, с. 509.

[2] *Francastel P.* Histoire de la peinture française, t. I. Bruxelles — Paris, 1955, p. 50.

[3] *Huizinga J.* Le declin du Moyen âge. Paris, 1948, p. 39, 403.

[4] *Souchal G.* La peinture gothique en France.— La Peinture gothique. Paris, 1964, p. 25.

[5] *Sterling Ch.* La Peinture à Tours ou la Première Renaissance Française.— L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet. Paris, 1952.

[6] *Mollat M.* Genèse médiévale de la France moderne. XIV^e—XV^e siècles. Paris, 1970, p. 7.

[8] *Shmidt A.-M.* XIV^e et XV^e siècles

française. Les Sources de l'Humanisme. Paris, 1964, p. 237.

[8] См.: *Гращенков В. Н.* Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения.— В кн.: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973, с. 21.

[9] *Ring G.* A Century of French Painting. 1400—1500. London, 1949, p. 10.

[10] *Чегодаев А. Д.* Французское Возрождение.— В кн.: *Чегодаев А. Д.* Мои художники. М., 1974.

[11] *Гращенков В. Н.* Указ. соч.

[12] *Huizinga J.* Op. cit., p. 33.

[13] *Porcher J.* L'Enluminure Française. Paris, 1959, p. 55.

[14] *Francastel P.* Op. cit., p. 22.

[15] *Sterling Ch.* Les Peintres du Moyen Âge. Paris, 1942, p. 14.

[16] О проблематике «интернациональной готики» см.: *Bialostocki J.* Le gothique tardig: désaccorde sur le concept.— Information d'histoire de l'art, 1968, XIII, p. 106—128; *Либман М. Я.* Западноевропейское искусство около 1400 года и проблема так называемой интернациональной готики.— В кн.: Современное искусство Запада о классическом искусстве XIII—XVII вв. М., 1977, с. 55—65.

[17] *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting. Cambridge, Mass., 1953, p. 53.

[18] *Panofsky E.* Op. cit., p. 63.

[19] *Чегодаев А. Д.* Указ. соч., с. 48, 49.

[20] *Лазарев В. Н.* Происхождение Итальянского Возрождения, т. II. М., 1959, с. 216.

[21] *Martin H.* Les Peintres de manuscrits et la miniature en France. Paris, 1927, p. 88.

[22] *Evans J.* Life in Medieval France. London, 1957, p. 139.

[23] См. подробный каталог: L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet. 1450—1540. Paris, 1952.

[24] *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты, т. II. Л.— М., 1957, с. 189.

[25] См.: *Стерлигов А. Б.* «Часовник Этьена Шевалье» и его место в истории французской книжной миниатюры.— В кн.: Античность. Средние века. Новое время. М., 1977, с. 48—65.

[26] *Laclotte M.* Rencontres franco-italiennes au milieu du XV[e] siècle.— Acta hist. artium academiae scientiarum Hungaricae, 1967, XIII, p. 40.

[27] *Чегодаев А. Д.* Указ. соч., с. 50.

[28] *Mollat M.* Op. cit., p. 136.

[29] *Petit de Julleville L.* Les derniers poètes du Moyen Âge.— Histoire de la Langue et de la littérature française, t. II, p. 2. Paris, 1896, p. 395.

[30] *Конен В. Ж.* Этюды о зарубежной музыке. М., 1975, с. 127.

[31] *Mollat M.* Op. cit., p. 23.

[32] *Petit-Dutailles Ch.* Charles VII, Louis XI et les premières années de Charles VIII.— In: Histoire de France, t. IV, liv. II. Paris, 1902, p. 443.

[33] *Шишмарев В. Ф.* Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911, с. 557.

[34] *Ring G.* Op. cit., p. 10.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

А. Д. Люблинская
Государство эпохи Возрождения в Западной Европе . . 7

В. И. Рутенбург
Возрождение и религия 16

Л. М. Брагина
Итальянский гуманизм. Этапы развития 26

А. Н. Немилов
Специфика гуманизма Северного Возрождения 39

А. Х. Горфункель
Основные этапы развития итальянской философии в эпоху Возрождения 52

А. Ф. Лосев
Начальные стадии неоплатонической эстетики Ренессанса . . . 61

А. Э. Штекли
Возрождение и утопический коммунизм XVI — начала XVII в. К постановке вопроса 84

Б. Г. Кузнецов
От Данте к Галилею. Проблема Проторенессанса и Постренессанса как гносеологическая проблема 107

Р. И. Хлодовский
О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы 120

Ю. Б. Виппер
Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе? 140

Н. Г. Елина
К вопросу о преемственности культуры Возрождения 161

В. Н. Малов
Каллиграфия и ренессансное сознание 169

М. В. и Д. М. Урновы
Шекспир — на грани веков 175

А. Т. Парфенов
Гротескный реализм на рубеже нового времени 190

В. Н. Гращенков
О принципах и системе периодизации искусства Возрождения 201

М. Я. Либман
Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве 248

А. Б. Стерлигов
Периодизация французской живописи XV века 259

ТИПОЛОГИЯ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Утверждено к печати
Научным советом по истории мировой культуры

Редактор издательства Н. А. Алпатова
Художник В. В. Фирсова. Художественный редактор Т. П. Поленова
Технический редактор А. М. Сатарова.
Корректоры Л. Д. Собко, В. А. Шварцер

ИБ № 5203

Сдано в набор 29.06.78. Подписано к печати 28.08.78.
Т-10771. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 2.
Гарнитура литературная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 16,3. Уч.-изд. л. 17,4. Тираж 13000 экз. Тип. зак. 679.
Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Наука» 117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10