

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
Возрождение древности?	12
Погибшее искусство	42
Главный парадокс	64
ТРЕЧЕНТО	73
Нет пророка...	81
Колокола славят живопись	105
Живописец-рыцарь	113
Триумфы жизни и смерти	121
Последний гений Треченто	132
КВАТРОЧЕНТО	141
Золотая середина	157
Протей	168
«Будете, как боги...»	186
Незамеченный переворот	189
Искушение перспективой	202
Земля устремляется к небесам	207
Небеса нисходят на землю	217
Свет святой Лючии	224
Живопись хочет стать скульптурой	229
Классицистический китч	232
Мир — это чистая видимость	240
Каменная живопись	260
Воздушная живопись	285
Кинематографический инстинкт	297
Скульптура вторгается в пространство	310
Интеллектуал или поэт?	319

Борьба с архитектурой	344
Благочестивые мечтания	350
Анатомический театр	359
Любимец Серениссимы	368
Венецианец из венецианцев	378
Урбанистическая лирика	390
Примечания	398
Библиография	441
Список иллюстраций	458
Словарь терминов	465
Указатель имен	476

ВВЕДЕНИЕ

Слово «Возрождение» — самое звучное и жизнерадостное, но если вдуматься, то и самое непонятное в истории искусства.

В XVI веке, когда Джорджо Вазари, отец истории искусства, пустил в ход слово *rinascità*¹, этому термину не придавали такого широкого смысла, как в наше время. Люди Возрождения говорили о возрождении того или иного искусства (называя искусством всякое умение — и ремесло, и художество в нынешнем понимании, и науку) и не писали «Возрождение» с важной прописной буквы. Но вот уже полтора столетия, вслед за Жюлем Мишле и Якобом Буркхардтом, произнося это слово, обычно имеют в виду нечто всеобъемлющее и целостное, историческую эпоху, охватывающую XIV–XVI века.

На первый взгляд это большое Возрождение вырисовывается как нечто определенное, не похожее ни на Средние века, ни на XVII–XIX столетия. Но чем пристальнее всматриваешься, тем менее ясной становится картина. Обнаруживаешь, что несходством со Средневековьем эта эпоха обязана зародившимся в ней чертам Нового времени, а ее несходство с Новым временем — от еще не изжившего себя Средневековья. Что же в ней собственно возрожденческого, ренессансного? Такой неопределенный предмет легко становится тем, чем хочет его видеть любой интересующийся Возрождением человек, которому не по душе всяческая неясность и расплывчатость. К таким людям принадлежат ученые.

Возрождение — это то, что думают специалисты по Возрождению, историки культуры и искусства. Их неустанные попытки внести ясность в вопросы о том, чем по существу было Возрождение, где его начало и где конец, привели к парадоксальному результату. Понятие «Возрождение» стало «универсалией» в средневековом, схоластическом смысле слова, то есть такой «вещью», которая существует якобы сама по себе, независимо от сознания ученых, в качестве идеального прообраза или программы развертывания всех тех конкретных событий, явлений и вещей, которые тот или иной ученый называет ренессансными. Истиной обладает тот, кому откроется сущность Возрождения.

Каждый видит эту сущность по-своему. Для одного Возрождение — это некий вечно воспроизводящийся и не знающий географических границ тип культуры (отсюда возможность искать и обнаруживать «ренессансы» не только в европейском Средневековье, но даже в старых дальневосточных культурах)². Для другого — это период, когда в литературе и искусстве Западной Европы подражание Античности совмещалось с острым чувством ценности индивидуальных творческих инициатив³. Для третьего — диалогический способ мышления и мировидения, неотделимый от особенностей городской жизни XIV–XVI веков⁴. Для четвертого — риторическая (не только в словесности, но и в искусстве) и тем самым напоминающая античную софистику культура утонченных людей, бывших притом мастерами на все руки⁵. Пятому Возрождение представляется оборотной стороной «титанизма», порочным, катастрофическим самоутверждением отдельных индивидов, воспринимающих и себя, и мир исключительно в материально-телесном аспекте⁶. Шестому — соединением благоговения перед Античностью с рыцарством и христианством⁷. Для кого-то это только возрождение искусства и словесности под влиянием классических образцов, которое началось в Италии в XIV веке и продолжалось в течение XV и XVI столетий⁸. Кто-то видит в Возрождении осознание и открытое признание суверенного права художников на осуществление их собственных идей⁹. Для кого-то другого Возрождение — восхитительно мощная и расточительная аристократическая культура, последнее великое время, время сверхчеловеков, презиравших сострадание, любовь к ближнему, недостаток самости и чувства собственного достоинства; пьяняще яркая пора разгула «тропического человека», которого хотят во что бы то ни стало дискредитировать в пользу «умеренных поясов», в пользу посредственного, морального, стало быть, трусливого буржуа¹⁰. Есть и такие, для кого Возрождение — это, напротив, эпоха основания господства буржуазии¹¹. И так далее...

Воззрения лучших умов XIX и XX веков на сущность Возрождения несовместимы и непримиримы друг с другом. Но у них есть общая предпосылка — вера в то, что Возрождение отнюдь не умозрительная конструкция, а реальность. Поскольку каждый мыслитель убежден, что говорит не о словах (о значении слов, в принципе, можно бы договориться), а о реальности, то никогда не кончатся споры между носителями противоположных убеждений. Было ли Возрождение продолжением Средневековья или переломом, концом Средневековья? Надо ли относить итальянское искусство Треченто к Проторенессансу, или это готика, родственная готике в других странах? Имело ли место Возрождение за Альпами, или его там не было; ины-

ми словами — есть ли смысл говорить о Возрождении в готических формах? Охватывало ли Возрождение всю культуру, науку, политику, экономику, или оно было элитарным явлением, и с чем оно было связано глубже — с бюргерской или придворной культурой? К чему сильнее стремилось искусство Возрождения — сообщать правду о человеке и мире или манипулировать чувствами и сознанием зрителя? Что такое Высокое Возрождение — одна из вершин мирового реалистического искусства или большой идеализирующий стиль? Чем был маньеризм — извращением или порождением искусства Высокого Возрождения — и к чему он ближе — к Ренессансу или к барокко?

За и против любого из этих тезисов написаны горы книг. Кто ищет, тот всегда найдет соответствующие его убеждениям факты и сможет искусно выстроить свою аргументацию. Поэтому все доктрины стоят друг друга и тем самым взаимно обесцениваются, причем девальвация их растет неуклонно с появлением все новых и новых доктрин, опровергающих и вытесняющих прежние. Всякого, кто пытается сохранить непредубежденный взгляд на Возрождение — а именно к этой породе причисляет себя автор этой книги, — описанное положение дел вынуждает усомниться в том, надо ли и возможно ли в принципе отвечать на вопрос, чем же было Возрождение «на самом деле»¹².

Скептически относясь к понятию «Возрождение» как к «универсалии», живущей в умах историков культуры и искусства, я не забываю о том, что в XIV–XVI веках в Европе иногда раздавались оптимистические голоса. Кто-то жаждал решительного обновления, кто-то другой приветствовал очевидные для него новшества, кто-то третий вдохновенно выдавал желаемое за действительное. Значит, можно все-таки говорить хотя бы о ренессансном настроении не как о фикции, придуманной историками, а как о факте самосознания людей того времени? Можно. Но таких голосов не так уж много; их, как драгоценности, по крупицам собрали ученые, заинтересованные именно в таких находках. Это по преимуществу голоса ученых-словесников, гуманистов. «Ликует в гораздо большей степени восторженный литератор, чем человек во всей своей цельности»¹³. Эти голоса кажутся громкими на фоне молчания огромного большинства, а рядом с ними, как это всегда бывает, звучит стройный хор пессимистов, причем последних в XVI веке (в пору Высокого Возрождения и после) становилось все больше. Настроения людей этого далекого времени — смутное и ненадежное основание для того, кто хотел бы преодолеть свои сомнения в объективном существовании Возрождения как определенной культурной и художественной целостности.

Отсюда первое предупреждение, с которым скептик обращается к читателю: я не вижу смысла в том, чтобы начинать книгу об искусстве эпохи Возрождения с ответа на вопрос: «Что такое Возрождение?» Такая постановка дела неизбежно превратила бы дальнейшее повествование в подтверждение либо хитро задуманное опровержение исходного тезиса ради доказательства антитезиса, припасенного в качестве сюрприза, а там, глядишь, и осуществления синтезиса. Исходного тезиса в этой книге нет.

Еще одно предупреждение вытекает из моего отношения к возможности построения истории искусства.

Нетрудно заметить, что, несмотря на взаимную непримиримость, все перечисленные выше (наверное, и все возможные) воззрения на Возрождение как на определенную, существовавшую в действительности цельность — суть частные выводы из различных концепций исторического процесса. А там, где видится исторический процесс, непременно мыслится и та или иная имманентная закономерность, благодаря которой только и можно говорить о множестве фактов как о процессе. Исторически мыслящий ученый должен быть уверен в том, что если бы открытая им закономерность была известна в эпоху Возрождения, то уже тогда оказалось бы возможно предсказывать, куда пойдет и каким станет искусство завтрашнего дня. Часто из прогнозов, составленных *post factum*, то есть благодаря ретроспективному знанию и целенаправленному истолкованию фактов и событий прошлого в свете будущего, о котором люди изучаемой эпохи знать не могли, выстраиваются весьма убедительные истории искусства.

Но я не верю в закономерности в искусстве. Я придерживаюсь давно высказанного мнения, что у гения плохие отношения с историками искусства. Поэтому в моей книге, где речь пойдет исключительно о гениальных художниках, нет не только ответа на вопрос, что такое Возрождение, — читатель не найдет в ней и истории искусства Возрождения. Перед ним пройдет не история, а калейдоскоп очерков о том, как гениальные живописцы и скульпторы, каждый по-своему, решали проблемы — личные и те, которые ставили перед ними Церковь, город, государь, частные лица. Шум времени — то, что происходило вне искусства, — будет слышен только местами, в экскурсах, которыми открываются большие разделы: «Треченто» и «Кватроченто». Шума этого в книге немного, так как я думаю, что только посредственный художник — продукт времени. Гений же сам изменяет время, в котором или наперекор которому он живет⁴.

Надеюсь, теперь читателю ясно, почему книга названа не «Искусство Возрождения» и не «История искусства Возрожде-

ния», а «Искусство эпохи Возрождения». Я предпочел бы еще более нейтральный заголовок «Западноевропейское искусство XIV–XVI веков». Но приходится считаться с отечественной традицией, относящей искусство XIV века вне Италии к Средним векам, что отражено в общем распределении материала по томам «Новой истории искусства». Эпохе Возрождения отведено три тома: тот, что в руках у читателя, — об искусстве Италии в XIV–XV веках; второй — об итальянском искусстве XVI века; третий — об искусстве Нидерландов, Германии, Франции, Испании и Англии в XV–XVI веках.

Хоть я и держусь в стороне от специалистов, которые с верой в то, что Возрождение отнюдь не умозрительное построение, отстаивают каждый свое представление об этой эпохе, — все-таки, как часто бывает в жизни, в такой ситуации практически невозможно оставаться равнодушным наблюдателем. Кому-то невольно симпатизируешь, кому-то сочувствуешь больше, чем его оппоненту, даже если предмет спора тебе не очень близок.

Наблюдая споры о Возрождении, я сочувствую скорее тем, кто полагает, что, во-первых, Возрождение возникло не вопреки Средневековью, а благодаря ему; что Возрождение — плоть от плоти Средних веков и что оно является затяжным и чрезвычайно плодотворным кризисом средневековой культуры¹⁵ (замечу, что различного рода «ренессансы» вообще обнаруживаются именно в Средних веках, отчего у меня складывается впечатление, что впадать время от времени в «состояние возрождения» было «врожденным пороком» или, если угодно, преимуществом Средневековья). Во-вторых, я на стороне тех, для кого итальянское искусство XIV века целиком, а Кватроченто во многом — это искусство готическое. В-третьих, я думаю, что говорить о Возрождении вне Италии — еще бо́льшая умозрительная смелость, чем утверждать то же самое об итальянском искусстве; но уж если кто-то признаёт возможность Возрождения в готических формах, то тогда будьте любезны согласиться и с тем, что готическая скульптура Северной Европы в XIII веке (Реймс, Наумбург и др.) не менее «проторенессансна», чем итальянская. В-четвертых, мне симпатичен взгляд, согласно которому Возрождение — это явление элитарной культуры, блиставшей в немногочисленных центрах; даже когда заказчиками были городские власти или состоятельные граждане коммун, они ориентировались в своих художественных запросах на придворные, аристократические ценности. В-пятых, я готов встать рядом с теми, кто настаивает на риторической природе ренессансного искусства, стремившегося скорее красноречиво убеждать, чем говорить правду. В-шестых, мне ближе мнение тех историков искусства, в чьих

глазах Высокое Возрождение — это вершина идеализма в искусстве, возвышенное мифотворчество, уводившее современников и от насущных жизненных проблем, и от конкретных жизненных форм. Наконец, я охотно поддержал бы тех, кто в маньеризме видит не извращение благородных основ искусства Высокого Возрождения, а бесстрашное доведение их до логического предела; но я не солидаризировался бы ни с теми, кто находит маньеризм не только в позднем Кватроченто, но и в эллинистическом и каком угодно другом «позднем» искусстве (вплоть до XX века), ни с теми, кто утверждает, что маньеризм — это начальная стадия барокко; короче, я сторонник тех, для кого маньеризм XVI века — это не универсальный принцип и не начало чего-то нового, а, напротив, завершение старого, конец Возрождения, лебединая песня Средневековья.

Признаваясь чистосердечно в этих предпочтениях, я вовсе не намерен превращать шедевры живописи и скульптуры, о которых пойдет речь, в иллюстрации к каким бы то ни было заранее провозглашенным тезисам, как бы заманчиво ни выглядели эти тезисы *in abstracto*. То, что кажется справедливым в общем и целом, далеко не всегда подтверждается в частном.

По прочтении этой книги читатель сам составит представление о том, чем же было искусство эпохи Возрождения. Сам решит, насколько получившаяся у него картина совпадает с той, что была у него раньше. Останется ли он при своем, изменит ли суждение об этом искусстве — в любом случае хочется, чтобы его суждение оставалось сугубо личным. Ведь у читателя на это права не меньше, чем у специалиста, стремящегося всех обратить в свою веру.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ДРЕВНОСТИ?

Что такое «возрождение» в обычном, житейском смысле слова? В счастливый момент любой из нас может почувствовать себя как бы рожденным заново. В этом смысле «возродиться» — значит вновь стать самим собой. Но, оставаясь собой, мы можем «возродить» и что-то иное — разрушенный город, пришедшее в упадок хозяйство, забытый навык или обычай, прерванные отношения с другими людьми. У такого «возрождения» есть деловитый синоним — «восстановление». Какой из этих двух смыслов имеется в виду, когда произносят слова «искусство Возрождения», — направленный внутрь человека или вовне? Или и тот и другой вместе?

Уже на примере Мишле и Буркхардта, повивальных бабок Возрождения, взятого как целостная историческая эпоха, видно, насколько могут быть далеки друг от друга намерения ис-



Неизвестный художник.
Вид Рима.
Фреска в палаццо
Дукале в Мантуе. XV в.
*Хорошо видны
прославленные
римские древности:
Коллизей и арка
Константина,
колонна Траяна
и термы
Диоклетиана,
статуи Диоскуров
на Квиринале,
Пантеон и колонна
Марка Аврелия,
базилика Св. Петра
и мавзолей
Адриана*

следователей. Для Жюль Мишле понятие «Возрождение» имело, скорее, субъективный смысл. Он почувствовал себя возрождающимся, начав работу над томом «Истории Франции», посвященным XVI веку. Этому труду предшествовал курс лекций о Возрождении, прочитанный в Коллеж де Франс в 1840 году, — курс, родившийся, по собственному признанию Мишле, из отчаяния, в которое его повергла смерть жены, и возрождения, которое принесла ему встреча с будущей второй женой. Другой исток термина «Ренессанс» — это чувство освобождения, испытанное Мишле, когда он «покинул» наконец Францию XV века, где главными его героями были два великих и страшных человека — безумный гордец герцог Бургундский Карл Смелый и его противник французский король Людовик XI, ужасавший современников своей холодной расчетливостью. Мишле добирается до царствования Карла VIII, до начавшегося в 1494 году победоносного похода французов через всю Италию, от Альп до Неаполя. Воображение историка следует за войском короля. «И вот он уже слышит на темных улицах Флоренции шаг гасконской пехоты. Он слышит, как скачут по мостовым кони адъютантов, слышит грохот тяжелых орудий, от которого сотрясается земля. Купол, творение Брунеллески, и красное здание Синьории, и Савонарола предстают перед ним». На спуске с Симплонского перевала перед нами сразу, вдруг расстилается вся Италия «с ее красивыми девушками под сверкающим небом, с ее золотистыми плодами, быстрыми, подвижными людьми, с ее городами, обремененными историей, с церквями, полными статуй и картин. Вся Италия и ее радость жить прекрасной, вдохновенной, бескорыстной жизнью, украшенной трудами и заботами духа. Вся Италия, и ее величие, и ее вечная поэзия». В голове захваченного этой картиной историка рождается понятие «Ренессанс». 1855 год, когда увидел свет седьмой том «Истории Франции»

Мишле под названием «Возрождение», считается датой рождения этого термина в его современном смысле¹.

Возрождение Жюль Мишле — отражение душевного подъема, охватившего его самого. «Полное обновление всей жизни. Достаток. Надежда. Лица людей, которые не наблюдают с отворачиванием упадок, жестокою агонию Средневековья, но, сияя, поворачиваются к будущему. Исполненные веры, со светом в глазах и счастливым смехом, смехом с ямочками на щеках, как у красивых детей работы Донателло»² — таков Ренессанс у Мишле.

Появись его труд в Италии XVI века, действующие лица вряд ли узнали бы в нем самих себя. Тот самый 1494 год, события которого так воодушевили Мишле, умный флорентийский политик и историк Франческо Гвиччардини считал годом рокового перелома в истории Италии: началась эпоха государственных переворотов, разрушения царств, разорения областей, грабежа городов, кровавых убийств, стали нормой самые жестокие способы ведения войны³. Кто прав — Гвиччардини или Мишле? Дело осложняется тем, что для нас, историков искусства, это время — начало Высокого Возрождения, эпохи Леонардо, Рафаэля, Микеланджело.

В научном обиходе понятие «Возрождение» утвердилось только после выхода в свет в 1860 году книги профессора Базельского университета Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (со скромным подзаголовком: «Опыт»). У Буркхардта эпоха Возрождения вызывала ностальгию по аристократической и интеллектуальной прародине современных европейцев — прародине, навсегда утраченной и тем не менее (или благодаря этому?) способной быть «путеводной звездой нашего времени»⁴. Но в книге он постарался выдержать беспристрастный тон. Труднее всего это было бы сделать по отношению к искусству Возрождения, тем более что Буркхардт знал его превосходно. Он вышел из затруднения радикальным образом, вовсе не коснувшись в этой книге искусства и демонстративно открыв ее главой «Государство как произведение искусства».

Буркхардт показал, что Возрождение было эпохой смертельной схватки свирепых тиранических режимов, которые выступали и в республиканском обличье. Главными их искусствами были политическая интрига и война. Циничная расчетливость государей и политических лидеров служила образцом поведения для их подданных и приверженцев. В Италии более, чем где-либо, человек был вынужден полагаться на себя. Утверждая себя, он не мог придерживаться нравственных норм христианского общежития. Вопросом жизни или смерти была для него возможность вовремя перевернуться к гибеллинам или



к гвельфам, поклясться в верности сегодня — Флорентийской республике, завтра — миланскому герцогу или французскому королю, стать верным другом то Медичи, то Строцци, поставить в политической игре на «жирных» или на «тощих». Один и тот же поступок не мог быть равно хорош или плох во всех этих отношениях. Единственным ясным и практически пригодным критерием оценки поступков стало собственное благополучие, успех. Успех — залог славы, а слава — залог бессмертия в памяти потомков. Христианское смирение, как и самоограничение, которое вытекало бы из уважения к чужим интересам или из подчинения закону, для такого человека было бы равносильно самоубийству⁵.

Один из ярких представителей патриотического, «гражданского гуманизма»⁶ — канцлер Флорентийской республики Поджо Браччолини, мечтавший о возрождении среди своих сограждан древнеримских республиканских добродетелей, вдруг начинал нести нечто отнюдь не республиканское, скорее уж напоминающее нам ницшеанскую риторику. Великие действия возможны только тогда, когда воля отдельного человека ломает законы большинства, заявлял этот защитник флорентийской демократии. «Только плебс и чернь связаны вашими законами, только для таких существуют узы права. Люди серьезные, благоразумные, целомудренные не нуждаются в законах... Сильные люди отвергают и ломают законы, приспособленные к слабым, к наемным работникам, нищим, лентяям, к тем, кто не имеет средств... В действительности все выдающиеся и достойные памяти деяния происходили благодаря несправедливости и насилию, то есть благодаря нарушению законов»⁷. Если таков государственный деятель, ответственный за каждое свое слово, то каковы же были сограждане этого республиканца? А ведь сказано это еще за полстолетия до рокового 1494 года.

Делла Катена. Вид Флоренции. Ок. 1480

*В центре собор
Санта-Мария дель
Фьоре, кампанिला
и баптистерий,
на полпути
от собора к реке
Арно — palazzo
Веккьо;
на противоположном
берегу, над фигурой
художника, церковь
Санта-Мария
дель Кармине*

В политической жизни Италии XIV–XV веков Якоб Буркхардт увидел необходимые и достаточные предпосылки пробуждения индивидуализма. Культуру Возрождения он исследовал так, как можно было бы изучать конкретную человеческую индивидуальность, не интересуясь ни генеалогией этого человека, ни живущими рядом с ним другими людьми. В этом отношении Буркхардт похож не на историка, а на современного антрополога-структуралиста. Хотел он того или нет, но в итоге у него вырисовывается собирательный образ ренессансного человека, одновременно привлекательный и отталкивающий⁸.

Каковы бы ни были возраст и общественное положение этого человека, он похож на сорванца-подростка. Горящий ненасытной жадной жизнью, даровитый, любознательный, ловкий, непоседливый и неугомонный, хитроумный и дерзкий, вспыльчивый и драчливый. Чего там не было ни капельки, так это доброты⁹. Не старея душой до конца жизни, наш герой, когда он идет к своей цели, может быть остановлен только равносильным противодействием себе подобных. У психологов такой эгоцентризм считается симптомом индивидуальности, еще не ставшей личностью.

Чтобы выжить и утвердиться в характерных для Возрождения условиях политической и нравственной неопределенности, этому человеку надо непрерывно и неустанно изменять

окружающий мир в поисках новой определенности — в этом секрет его поразительной активности. Творчества в эпоху Возрождения оказалось больше, чем разрушения, только потому, что каждый такой индивид, как и каждое маленькое итальянское государство, наткнулся со всех сторон на агрессию таких же соседей. Франческо Гвиччардини отлично это понимал: «Италия, разбитая на многие государства, в разные времена перенесла столько бедствий, сколько не перенесла бы, будучи единой, — зато все это время она имела на своей территории столько цветущих городов, сколько, будучи единой, не могла бы иметь. Мне поэтому кажется, что единство было бы для нее скорее несчастьем, чем счастьем»¹⁰.

«Ренессанс — это не Средние века плюс человек, но Средние века минус Бог», — сказал в XX веке один католический философ. Это не обвинение, а выра-

Делла Катена.
Вид Флоренции.
Ок. 1480. Фрагмент
с изображением
Флорентийского
собора





Франческо Граначчи.
Вступление Карла VIII
во Флоренцию. 1494
Слева — палатца
Медичи

жение сочувствия. Не желая подчиняться прежним авторитетам, догмам и нормам, наш подросток сбежал из родительского дома и, не выработав еще правовых и нравственных навыков новоевропейской жизни, вошел в историю во всей красе оголтелой индивидуальности. Его отвратительные черты — оборотная сторона бесспорных достоинств. Его воображаемый портрет, встающий со страниц книги Якоба Буркхардта, так и просится, чтобы его на правах близкого родственника поместили рядом с портретом Карла Смелого работы Жюль Мишле¹¹, и он мало чем отличается от портретов других представителей французской и бургундской аристократии XIV–XV веков, выведенных голландским историком Йоханом Хейзингой, этим Буркхардтом Северной Европы, в книге «Осень Средневековья». И не надо думать, будто «ренессансным» вдруг стало все население Европы. Ренессансный человек — явление элитарное. Громадное большинство людей по обе стороны Альп не подозревало ни о том, что на дворе уже Ренессанс, ни о том, что привычный им уклад жизни потом назовут пережитком «темных», или «средних», веков¹². Так почему мы все-таки называем эту эпоху Возрождением? Что же, собственно, у них там возродилось?

Название эпохе, говорил Буркхардт, дало возрождение Античности. Однако он был убежден, что Возрождение состоялось бы и без Античности¹³. По-видимому, пытаясь отмежеваться от Средневековья, ренессансный человек нуждался



Неизвестный
художник.
Франческо Петрарка.
Миниатюра
середины XV в.

в иной опоре под ногами. И вот Античность, им самим идеализированная и потому в высшей степени благородная и героическая, стала его воображаемой прародиной, его спасительным мифом.

Мысленно заменяя над своей неприкаянной головой благодатные своды готического собора возбуждающими тщеславие сводами римских триумфальных арок, ренессансный человек все еще оставался истинным сыном Средневековья⁴. Как и у средневековых людей, его будущее было давно прошедшим; как и они, он «входил в будущее, пятясь задом»⁵. Сменились лишь приоритеты и авторитеты.

Но жить только прошлым невозможно. Поэтому миф Античности не затрагивал существа ренессансной психики и ренессансной культуры. Окажись античный человек в этом мире, он не признал бы его своим. Античность, говорит Буркхардт, дала Возрождению только образ выражения, внешнюю форму жизни⁶. Иными словами, она послужила универсальным кодом новой культуры, идеологии, политики, юриспруденции, гуманитарных наук. Кроме того, Античность дала в высшей степени своевременное основание для двойной морали: опираясь, смотря по обстоятельствам, то на христианские, то на античные

прецеденты и авторитеты, ренессансному человеку было легко оправдать любой помысел, любой поступок.

Раньше, решительнее, полнее, ярче всего Возрождение проявилось в словесности. При дворах государей и в кругах знати, в светских и духовных канцеляриях, в скрипториях и архивах, в университетах и школах, при дипломатических миссиях, рядом с военачальниками, даже на проповеднических кафедрах — всюду появились люди особой породы, горделиво называвшие себя гуманистами. Талантливые, беспокойные и необузданные умы, быстро работающие, непомерно самолюбивые, никогда не довольные, со стоическими речами на языке, но падкие на деньги, на блага жизни, на почести и уважение, беспардонно заискивающие перед знатными и богатыми, злобно соперничающие между собой.

«Насколько красноречие дороже самой жизни для всех нас, вращающихся в пыли литературной палестры, насколько горячее стремимся мы к славе, чем к добродетели!» — восклицал духовный отец этого племени Франческо Петрарка⁷. Презирая

«жалкое» настоящее, он мечтал очистить латинскую речь и грамматику, возродить греческий и вернуться от средневековых компиляторов и комментаторов к древним классическим текстам. Овладев античным красноречием, гуманисты соединяли приятное с полезным. Сильным мира сего они могли предложить обоюдovýгодный принцип Петрарки: ты даришь нас своим покровительством и знакомством, а мы позаботимся о твоей посмертной славе¹⁸. А всем остальным? Дадим слово Анджело Полициано: «Что может быть поразительнее, чем проникновение твоей речи в сердца и умы огромной толпы людей, позволяющее устремить их волю куда угодно и отвлечь ее от чего угодно, управлять возбуждением и ослаблением их страсти и, наконец, господствовать в их душах по собственной их воле и желанию»¹⁹.

Быть гуманистом значило не жалеть ни времени, ни сил на поиск, переписывание, изучение, комментирование и критическое издание всевозможных античных текстов; блистать латынью в частной переписке и в дипломатических посланиях, в приветственных и надгробных речах; не оплошать и в самых актуальных науках — астрологии и магии; уметь составить жизнеописание своего покровителя или очерк истории своего города в духе бессмертных сочинений римских историков; писать стихами и прозой в различных античных жанрах так, чтобы даже сведущий читатель не заметил подделки; учить классической латыни и латинскому красноречию с университетской кафедры и в школе; быть знатоком античной мифологии и космологии, этических учений и практической морали древних.

Слова, слова, слова... А мы-то воображаем, что Возрождение — это прежде всего архитектура, живопись, скульптура. Господство слова в культуре Возрождения жестче всего сказалося на оплате труда. В Италии XV — начала XVI века прибыль мастера от изготовления алтаря равнялась в среднем двухгодичному заработку наемного работника²⁰ — того самого, кого Поджо Браччолини поставил в ряд с другими «слабыми людьми» — нищими и лентяями. Но наняться на работу было легче, чем получить заказ на алтарь. И не всякий алтарь успевали написать за год — на иные уходила и пара лет, да еще приходилось содержать помощников. За выполнение большой работы заказчики, бывало, расплачивались не звонкой монетой, а натурой — зерном, землей, освобождением от налогов. Если художник не растрачивался вчистую на содержание семьи или не проматывал заработок, он мог обеспечить себе и близким сносное будущее, приобретая ценные бумаги или получая