

ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИТАЛИИ

*Российская Академия наук
Институт мировой литературы им. А.М.Горького*

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИТАЛИИ

Редакционная коллегия:

М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов,
В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов,
Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский

ИМЛИ РАН
2007

STORIA DELLA
LETTERATURA
ITALIANA

diretta da M.L. Andreev

Volume II
RINASCIMENTO

tomo I
IL SECOLO DELL'UMANESIMO

*Российская Академия наук
Институт мировой литературы им. А.М.Горького*

Том II

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Книга 1

ВЕК ГУМАНИЗМА

Ответственный редактор

М.Л.Андреев

ИМЛИ РАН
2007

ББК 83 (4 ита)

Издание подготовлено и осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда
Исследовательский проект № 96-04-06190а
Издательский проект № 06-04-16092

Рецензенты

доктор искусствоведения И.Е.Данилова
доктор исторических наук О.Ф.Кудрявцев

Авторы

М.Л.Андреев, Ю.В.Иванова, А.В.Топорова,
И.К.Стаф, Р.И.Хлодовский, К.А.Чекалов

Истории литературы Италии, т. II кн. 1 — М.: ИМЛИ РАН, 2007 — 720 с.

Первая книга второго тома «Истории литературы Италии» (том первый вышел в 2000 г.) посвящена литературе XV века, первого века Возрождения. Особенное внимание уделяется гуманистической словесности, которая впервые анализируется с точки зрения ее жанрового состава. В отдельных главах рассматривается творчество таких значительных, но малоизученных у нас авторов, как Лоренцо Медичи, Луиджи Пульчи, Маттео Мария Боярдо, Якопо Саннадзаро. Специальные разделы отведены для рассмотрения литературных аспектов деятельности ярчайших представителей художественной культуры этого времени — Леона Батиста Альберти и Леонардо да Винчи. Издание предназначено для преподавателей и студентов филологических факультетов, а также для всех интересующихся культурой и литературой Италии.

*Памяти коллег и друзей,
выдающихся итальянистов
В.Н.Гращенкова и Р.И.Хлодовского
посвящают этот том авторы*

ВВЕДЕНИЕ

ПЕРВЫЙ ВЕК РЕНЕССАНСА

1

Понятие Возрождения относится к числу сравнительно молодых понятий истории культуры. Еще Люсьен Февр, рассказывая об его «открытии», обратил внимание, что до середины XIX в. оно не было общеупотребительным: Шарль Сент-Бев обходится без него, даже занимаясь тем, что сейчас именуется ренессансной поэзией¹. Ему достаточно порядкового номера столетия: «XVI век был великим веком, щедрым талантами, богатым мыслями, весьма ученым и в некоторых отношениях уже отменно утонченным, хотя еще и грубым и жестоким и со многих точек зрения неотесанным»². Ни Гете в своем «Путешествии в Италию», ни и Стендаль в своих «Прогулках по Риму» словом Возрождение не пользуются. За поколение до Сент-Бева Жермена де Сталь знает об эпохе Возрождения, но знает то же, что знал о ней Вазари, что знали о ней на протяжении двух веков, прошедших с ее окончания: знает ее как время, «когда из тьмы варварских времен внезапно и почти одновременно являются миру в разных странах Бэкон, Макьявелли, Монтень, Галилей»³. Метафора еще не стала понятием; именно как метафору это слово используют просветители (Д'Аламбер, к примеру, в статье, открывающей первый том «Энциклопедии», где он говорит о возрождении, сначала литературы, затем искусства и наконец философии, и при этом особенно отмечая то обстоятельство, что культура в своем пробуждении от варварского сна избрала такой не прямой путь) или Пушкин (в неоконченной статье «О ничтожестве литературы русской»)⁴. У Т.Н.Грановского в его лекциях по истории Европы XV – XVI вв. ни слова не сказано о Возрождении — лишь о «торжественной и радостной эпохе», «о великом движении, происходившем в сфере науки в Италии», «о рубеже между средним и новым миром»⁵. А в лекциях его друга и коллеги П.Н.Кудрявцева, читанных в Московском университете в те же годы (1848–1849), можно встретить упоминание об «особенной эпохе, известной под именем Ренессанса»⁶, но

понимается под ней, судя по всему, нечто вроде архитектурного стиля. Даже Де Санктис, лично знакомый с Буркхардтом и, видимо, знакомый с его «Культурой Возрождения», рассказывая о «великой эпохе, которая тянется от Боккаччо до второй половины XVI столетия»⁷, употребляет для ее обозначения другой термин — не Rinascimento, а Risorgimento.

«Особенной эпохой» Возрождение становится только после Жюлья Мишле (после очередных томов его «Истории Франции», посвященных Возрождению и Реформации, 1855) и Якоба Буркхардта («Культура Возрождения в Италии», 1860). «Особенной» — т.е. внутренне структурированной, терминологически определенной и строго обусловленной в качестве самостоятельного периода европейской истории, смысл которого заключается не только в подъеме наук и искусств, но и в открытии мира и человека. Специфика Возрождения, согласно его «первооткрывателям», состоит в единстве трех главных компонентов: опора на античность как на главный ресурс и источник всех культурных смыслов и ценностей, обмирщение духовной сферы и развитие индивидуального начала во всех областях человеческой жизнедеятельности. Именно Возрождение закладывает основы новоевропейской культуры, в центре которой стоит самодовлеющая и самодостаточная личность.

Свои начала, т.е. истоки того процесса, который, набирая силу, привел или неизбежно приведет к торжеству разума и научного знания, видели в Возрождении и просветители — Вольтер, Д'Аламбер, Кондорсе. Романтики в поисках исконных народных начал перенесли свои симпатии на Средневековье. С Мишле и Буркхардтом Возрождение вернуло себе центральное место в историческом пространстве, но после Буркхардта маятник вновь качнулся обратно — начался так называемый «бунт медиэвистов». Э.Жебар («Начала Возрождения в Италии», 1879; «Мистическая Италия», 1890) и Г.Тоде («Франциск Ассизский и начало ренессансного искусства», 1885) обращают внимание на то, чем Ренессанс обязан Средним векам, выделяют его религиозную составляющую и ищут его истоки в обновленном религиозном сознании XIII столетия. Первая книга Жебара открывается характерными словами: «Итальянское Возрождение начинается в действительности еще до Петрарки»⁸. Согласно Конраду Бурдаху («Реформация. Ренессанс. Гуманизм», 1918), «образ новой жизни, возрождения господствует уже в эпоху Бонавентуры, Данте, Петрарки, Боккаччо, Риенцо» и становится доминантой культурной деятельности, когда «францисканско-иоакимистское движение распространяется на светскую сферу»⁹. При этом ни Жебар, ни Бурдах, как бы они ни подчеркивали континуитет между Средними веками и Возрождением, не склонны

отрицать культурно положительный смысл ренессансного движения, его великую обновляющую силу. «Гуманизм и Ренессанс возникли из пламенного, безграничного ожидания и стремления стареющего времени, душа которого, возбужденная в своих глубинах, жаждала новой молодости»¹⁰.

Но с такой оценкой Возрождения были согласны далеко не все. Романтические симпатии к Средневековью, ожившие в начале XX в., могли продуцировать и резкое неприятие Возрождения, причем именно в том его образе, который был создан Мишле и Буркхардтом — как эпохи всепобеждающего индивидуализма и как решающего исторического рубежа на пути к современности. Начало этому пересмотру оценок положил сам Буркхардт в поздних своих работах, его идеи подхватили в Германии историки и эссеисты так называемой «школы Георге» и близкие к ним (самым известным из них был Эрнст Канторovich)¹¹. Возрождению вменялись в вину все пороки Нового времени — субъективизм, рационализм, партикуляризм, релятивизм, а Средневековье рассматривалось как своего рода потерянный рай европейской культуры, как царство общности и цельности, не знающее раздвоенности человека и общества, истины и красоты, веры и знания. В те же годы похожие обвинения были предъявлены Возрождению и русскими религиозными философами: по Николаю Бердяеву, Возрождение отделило земное от небесного («Смысл творчества», 1916); по Павлу Флоренскому, — субъективное от объективного («Обратная перспектива», 1919).

Критика Возрождения, неотделимая от критики (и самокритики) европейской культуры, с тех пор более или менее постоянно дает о себе знать, оставаясь в основе своей неизменной и лишь частично обновляя аргументы в зависимости от меняющихся интеллектуальных практик. Точка зрения Бердяева и Флоренского узнается в том образе Возрождения, который предстает в работах М.В.Алпатова («Художественные проблемы итальянского Возрождения», 1976) и А.Ф.Лосева («Эстетика Возрождения», 1978): согласно Алпатову, искусство Возрождения — это искусство видимости, внешней формы, торжествующей и самодовольной иллюзии, пожертвовавшее сущностью ради иллюзии, действительностью ради изображения, духом ради материи; согласно Лосеву, Возрождение самонадеянно выдвинуло индивида на роль первопринципа бытия, отвергнув как античную, так и средневековую картины мира — и более здоровые, и более уравновешенные. На Западе также время от времени раздаются проклятия в адрес «жадного и гегемонического Субъекта» (Э.Левинас), возвращенного эпохой Возрождения, которая дала первоначальный толчок процессу перехода западной

культуры «от созерцания к изобретательству (инструментализация интеллекта), от субстанциональных форм к механико-математическим конструктам (математизация мира), от ориентации на идеальные нормы к первичным импульсам (натурализация человека), от эсхатологии к историзму (демифологизация времени)»¹². Это линия Буркхардта, взятая с отрицательным знаком. Вместе с тем находит продолжение и иная линия, сторонники которой обнаруживают в Возрождении дорациональные и донаучные черты, порой выводя отсюда представление о присущей Ренессансу более универсальной и либеральной, чем современная, концепции природы, разума и человека. Ренессансная наука, к примеру, связана с магией не как с реликтом прошлого, а как со своей необходимой и определяющей предпосылкой¹³. Ренессансный индивид отличается от новоевропейской личности не только и не столько своей артистичностью, свободой и универсальностью, сколько особыми и уникальными формами своей сопричастности всеобщему¹⁴. Мишель Фуко видит в «современной эпистеме» те же изъяны, что видел в культуре современности Павел Флоренский — узурпацию субъектом центральной роли в мироздании и превращение мира в объект его активности. Но, в отличие от Флоренского, он датирует первую смену эпистемы XVII веком (затем будет еще вторая — в начале XIX в.), и тем самым Ренессанс, который был для Флоренского первым шагом в губительном процессе расторжения субъект-объектных связей, для Фуко оказывается последней культурой нераспавшейся космической и семиотической целостности¹⁵.

2

Место Возрождения в истории, иными словами, вопрос о том, следует ли видеть именно в нем начальное звено того исторического процесса, который ведет к современному состоянию культуры, оцениваемому как позитивно, так и негативно, — это один из главных дискуссионных моментов в полторавековой истории ренессансистики. Второй, и не менее спорный и важный — это структурированность Возрождения, иными словами, вопрос о том, является ли Ренессанс идейно-художественным движением, проявившимся только в высших сферах культурной деятельности и реализующем некую логически последовательную программу, или это явление и более объемное и более стихийное, захватывающее материальную жизнедеятельность человека — политику, хозяйственную практику, бытовое поведение, нравы и обычаи — и поэтому не во всех случаях подлежащее сведению к логически простой и непротиворечивой формуле.

Основатель ренессансистики выдвинул концепцию Возрождения как универсального явления, привлекая для демонстрации сделанного в эту эпоху «открытия мира и человека» материалы из сфер политики, общественной жизни, религии, быта, науки и литературы. Более того, для Буркхардта именно политика являлась наиболее адекватной формой самопроявления ренессансного индивидуализма («государство как произведение искусства»). Бурдах и в этом отношении ему противоположен¹⁶. Последователи нашлись и у того, и у другого. Линия Бурдаха в своем крайнем выражении дает сведение Ренессанса к гуманизму, а гуманизма — к деятельности профессиональных риториков¹⁷. Линия Буркхардта приводит, и также в качестве своего рода логического предела, к попыткам осмыслить Возрождение в качестве необходимой фазы мировой истории, по своему онтологическому статусу приближающейся к пяти сакраментальным общественно-экономическим формациям¹⁸. К последователям Буркхардта, явным или неявным, относятся не только те, кто, подобно советским историкам, искал для ренессансной культурной надстройки особый экономический базис, не только те, кто, как Ханс Барон, связывал формирование гуманистической антропологии с политической ситуацией во Флоренции XIV — начала XV вв.¹⁹, не только те, кто обнаруживал «человека Возрождения» под всеми социальными масками и во всех социальных ролях²⁰, но и те авторы, которые в последние годы активно внедряют в ренессансистику новомодные культурологические темы (гендер, телесность, социальные, культурные, сексуальные меньшинства и пр.)²¹.

Как бы ни различались в своих принципиальных позициях исследователи Возрождения, все они сходятся в том, что основными признаками этой культурной эпохи считают возвращение к жизни греко-римской древности и рост индивидуального начала во всех сферах социальной практики. Различия возникают, когда встает вопрос, какой из этих признаков считать первичным, а какой — сопутствующим, и какой диапазон присваивать порожденным ими культурным последствиям. Как правило, в первом случае («античность») он сужается — вплоть до полного растворения Возрождения в «позднем Средневековье»²², и расширяется во втором («индивидуализм») — вплоть до присвоения Возрождению статуса глобального цивилизационного перелома²³. Многое, конечно, определяется специализацией исследователя и соответствующим ракурсом обзора. Для итальянистов и историков культуры историческая роль Возрождения, с одной стороны, возрастает (Буркхардт и Бурдах и здесь предстают как антиподы: первый написал книгу об итальянском Возрождении, второй смотрел на Возрождение в Италии глаза-

ми германиста), а с другой, — ограничивается определенными рамками (неслучайно, среди сторонников концепции «мирового Возрождения» не оказалось ни одного итальяниста, и также неслучайно, что критика Ренессанса как проклятия западной цивилизации нередко раздается с инокультурных позиций)²⁴. В то же время значение Возрождения решительно уменьшается для тех, кто подходит к нему с меркой историка социальных структур или ментальностей.

Дело, разумеется, не в какой-то принципиальной несовместимости самих исследовательских специализаций; причину расхождения позиций нужно искать в том обстоятельстве, что два главных отличительных признака культуры Возрождения имеют разный генезис, разную судьбу и разное историческое наполнение. Подъемами интереса к дохристианской древности размечена вся история Средних веков. Так называемые средневековые «ренессансы» — это периоды оживления культурной деятельности, для которых характерно интенсивное использование античных текстов и производство собственных текстов, воспроизводящих определенную античную модель. Из тотальной деградации VII–VIII вв. европейскую культуру выводит в конце VIII в. каролингский ренессанс, главным итогом которого является присвоение античным авторам достоинства культурного и литературного образца и резкое расширение, по сравнению с ближайшим прошлым, круга известных и почитаемых античных произведений. Данный каролингским ренессансом культурный импульс постепенно замирает и сходит на нет в обстановке общего упадка конца IX в., который сменяется очередным подъемом оттоновского ренессанса (конец X — начало XI вв.). Затем следует новый, правда не такой катастрофический, упадок, и новый ренессанс — XII века. В следующем столетии культурная деятельность не ослабевает, но реализует другую парадигму — не «классицистическую» и не риторическую. Возрождение, начавшееся в XIV в. в Италии, предстает в этом ряду как естественное его продолжение, как очередной шаг в том же направлении, как самая масштабная, но ничем принципиально не отличающаяся от предыдущих акция по ассимиляции античного культурного наследства. И, во всяком случае, она затрагивает лишь верхние слои культуры, оставаясь совершенно незамеченной другими сферами социальной жизни²⁵.

Картина решительно меняется, если на роль главного признака Возрождения выдвигается индивидуализм. Если интерес к древности — это своеобразная константа средневековой культуры (правда, проявляющаяся дискретно), то интерес к индивидуальному началу — это новое качество, заявляющее о себе лишь к исходу Средних веков. Буркхардт писал, что «в конце XIII в.

Италия уже просто-таки кишит личностями»²⁶. Это весьма спорное утверждение, и оно останется спорным, пока не будет найден критерий, который позволил бы определить, почему Эццелино да Романо допустимо считать более развитой личностью, чем Ричарда Львиное Сердце. Другое дело, что источники и свидетельства XIII в. рисуют людей этого времени более рельефно, более пластично и, следовательно, в более независимых от общего типа ракурсах²⁷. Это уже некоторое указание на возросший интерес к проявлениям индивидуального начала. Но гораздо более существенным указанием (которое нельзя ослабить ссылкой на особенности самих этих источников и свидетельств, поскольку особенности в данном случае работают против свидетельств) является интерес к проявлениям индивидуального начала не в другом, а в себе.

Рассказ о себе для Средних веков — редкость, автобиографических текстов крайне мало, и совершенно невозможны случаи, когда такие тексты создает человек, ничем не выдающийся. При всей уникальности «Истории моих бедствий» Абеяра именно она типична для этого нетипичного жанра. В XIII в. элементы автобиографического нарратива проникают в самый имперсональный средневековый жанр, в хронику, меняя сам этот жанр. У Салимбене хроника еще универсальна и пределы ее не ограничены ничем, кроме доступных автору сведений, у Дино Компаньи она сжимается до истории одной флорентийской партии, а у Донато Веллутти — до истории одной флорентийской семьи. В XV в. у Питти из такой семейной хроники вырастет автобиография в полном смысле слова. Меняется и характер автобиографизма: если в средневековой автобиографии (у Ратхера Веронского, Отлоха Санкт-Эммерамского, Гвиберта Ножанского и даже у Абеяра) личное прочно соотносено с внеличным и любое биографическое событие выступает как знак, символ и пример, то Веллутти уже готов припоминать курьез исключительно ради его курьезности (и даже Салимбене, регулярно выстраивающий метаисторические контексты для эпизодов из собственной жизни, с увлечением рассказывает о «причудах» или чудачествах героев своей хроники, не заботясь о том, чтобы вписать их в некий высший ценностный ряд). Индивидуальное выступает порой как частное и повседневное — и в этом виде проникает в такой далекий от повседневности жанр как лирика (у Антонио Пуччи), порой как новое и необычайное — и в этом виде участвует в становлении такого жанра как новелла.

Однако свидетельства, указывающие на то, что в значении и осмыслении индивидуальности что-то существенным образом изменилось, в XIII и даже в XIV вв. спорадичны, разъединены и, как правило, проявляют себя на периферии культурной жизни (и

что характерно — не только в Италии). Это как бы некие слуховые окна, образующиеся на границах монолитной культуры и позволяющие, скорее, угадать, чем увидеть то, что происходит за ее парадным фасадом²⁸. Нет, поэтому, ничего удивительного в том, что для тех исследователей — от Буркхардта и Монье до Лосева, — которые именно становление индивидуальности считают главным признаком Возрождения²⁹, XV столетие в Италии предстает в виде резкого, на грани и за гранью тотальной культурной революции, перелома. Ни о каком континуитете речи уже, конечно, идти не может. Расхождение оценок связано, помимо прочего, и с тем обстоятельством, что до определенного момента два этих явления культуры — возрождение древности и рождение индивидуального сознания — никак не хотят смыкаться. Данте рассказывает о себе, о своей жизни и своих душевных состояниях, в нескольких произведениях. Рассказывает, чувствуя себя обладающим правом на такой рассказ, в «Новой жизни» — это право ему дано самим жанром комментария к любовной лирике, и в «Божественной Комедии» — это право дано ему вместе с голосом пророка и судьи. Он делает свой личный путь знаком и прообразом пути всего человечества — это, конечно, дерзость, но дерзость, не нарушающая границ средневекового автобиографизма (и у Гвиберта Ножанского, и Сугерия рассказ о частном неизбежно переходил в рассказ о целом и растворялся в нем). От Салимбене, сообщающего одной строкой о своем рождении и смерти св. Доминика, до Данте, датирующего свое путешествие в загробный мир годовщиной крестной смерти Христа, дистанция огромного размера, но проложена эта дистанция в едином смысловом пространстве. Так или иначе, Данте со своей биографией чувствует себя вполне непринужденно в границах поэзии, истории и мистики, но вот в «Пире», вступая на почву науки, на почву высокой культурной работы, вынужден многословно и не без некоторого смущения оправдываться, «ибо у риториков говорить о самом себе никому не дозволено без достаточных на то причин». И только Петрарка сводит воедино работу над собой и работу над завещанными древностью культурными ценностями, делает одно условием и как бы обратной стороной другого. «С наибольшим рвением предавался я изучению древности» — это чуть ли не главное, что он хочет сообщить о себе в адресованном потомкам автопортрете.

Если для средневековой индивидуальности характерны зыбкость и смазанность границ, отделяющих ее от надличных целостностей, если индивидуальность, условно говоря, предвозрожденческая ищет себя во впервые обретенной непубличности, т.е. хотя бы частично обрывает связи с всеобщим и родовым, то ренессансная индивидуальность уже осознает и утверждает себя в

качестве несомненной, хотя и не безотносительной ценности. Ценность эта состоит не в своеобразии и уникальности духовного мира и душевных свойств, как у личности новоевропейской, а в способности на особых условиях включиться в культурный универсум. Особые условия — это высокая роль собственного выбора и высокий градус напряжения в отношениях с культурной традицией.

Средневековый латинский поэт, которого мы сейчас причисляем к деятелям очередного средневекового возрождения, прямо продолжал в своих литературных экзерсисах то, чему он обучился на школьной скамье. Несмотря на то, что образованность в течение весьма длительного периода Средних веков была исключительной привилегией духовного сословия, характер образования и даже его содержание мало поменялись по сравнению с античностью: чтобы читать Священное Писание и чтобы отправлять церковную службу, нужно было учить латинский язык, а учить его можно было только по книгам и учебникам, созданным в ту пору, когда латынь была живым языком. Будущему клирику приходилось не только штудировать Вергилия и Теренция, но и самому кроить по их лекалам (сочинение стихов было введено в школьную программу в качестве своего рода фонологической тренировки: чтобы компенсировать утраченное на практике различение долгих и кратких слогов). Потом, конечно, уже вступали в дело личные пристрастия и личные способности: окончивший школу мог и дальше заниматься тем, чем занимался по указке учителя, мог и навсегда забыть о приобретенных в школе навыках сочинительства. Мог он и прямо пойти войной на приобретенную в школе ученость и все, что за ней стоит.

Программа средневековых «возрождений» вместе с их основной идеологической коллизией была заложена уже в эпоху раннего христианства, когда со всей определенностью обозначились два взгляда на языческую культуру: с одной стороны, полное и категорическое неприятие, понимание этой культуры не просто как нехристианской, но как антихристианской, не совместимой с христианством ни при каких условиях; с другой — сочувственный интерес, восприятие ее как неабсолютной, но несомненной ценности, стремление включить ее в христианский универсум и тем самым дать ей новую жизнь. У истоков первой линии стоит Тертуллиан, у истоков второй — Климент Александрийский. Драматическое противостояние этих позиций ярче всего представлено душевной борьбой Августина и Иеронима («Ты цicerонианец, а не христианин», — упрек Христа, явившегося Иерониму в сновидении). Их институционализованные формы даны в ближайший канун «темных веков» — Вивариум Кассиодора, где главной добродетелью монаха признается

ученость и ее распространение, и Монтекассино Бенедикта, где переписка книги расценивается наравне с возделыванием поля.

Материальной основой для воспроизводства либеральной позиции в отношении античной культуры была средневековая школа. Но и нигилистическая позиция также находила источники для своего воспроизводства на всем протяжении Средних веков: Алкуина, лидера каролингского возрождения, сменяет Одон, основатель клюнийского монастырского движения, сравнивавший поэзию Вергилия с прекрасным сосудом, в котором клубятся ядовитые змеи; Герберта из Ориака, самую яркую фигуру оттоновского возрождения, которому забота о хорошей жизни представлялась неотделимой от заботы о хорошей речи, — Петр Дамиани, отвергавший Платона, Пифагора, Евклида, «фантазии безумных поэтов». В XV в. также не было недостатка в сторонниках такого культурного аскетизма. Достаточно вспомнить доминиканского монаха Джованни Доминичи, который похвалялся тем, что не знает грамматических правил («Христос — вот моя грамматика», — говорил и Петр Дамиани), и полагал, что доброму христианину полезнее пахать землю, чем читать книги, написанные язычниками. Но уже его ученик Антонин Флорентийский, не менее горячо обличая «мудрость мира сего», высоко ценит «Генеалогию языческих богов» Боккаччо. А в начале XVI в. кардинал Адриан Корнето, заносся в разряд «пищи дьявольской» сочинения поэтов, составляет, вместе с тем, трактат о стилистике латинской речи³⁰. Петра Дамиани в такой роли представить невозможно.

В средневековых ренессансах две вышеозначенные позиции демонстрируют свою нераздельность: их деятелей так или иначе затрагивает или может затронуть иеронимовский конфликт цicerонианства и христианства (тот же Алкуин на старости лет предостерегал своих учеников от чрезмерного увлечения Вергилием). В итальянском Возрождении на смену нераздельности приходит неслиянность (Боккаччо даже его пресловутый религиозный кризис привел не к культурному аскетизму, а к усиленным гуманистическим штудиям). Это, конечно, свидетельствует в первую очередь о продолжающемся и набравшем новые силы процессе секуляризации: уже в зените Средних веков обозначились сферы духовной деятельности, в значительной степени независимые от религии, с каждым столетием их становилось больше; Возрождение и способствовало дальнейшему ходу обмирщения культуры, и само в какой-то степени на него опиралось. Если Петр Дамиани, посетив Монтекассино, радовался, что не нашел в нем школы, то иезуиты сделали одним из основных направлений своей деятельности именно педагогику, взяв от гуманизма все его культурно-реставрационные достижения.

Возвращаясь к нашему примеру с неким условным средневековым латинским поэтом, нужно заметить, что поэтом он был, как правило, на досуге. Служба и дело у него были другие — в университете, в монастыре, в канцелярии. Ярче всего это разделение сфер представлено в каролингском возрождении: дело — это обслуживание широкого реформаторства первых Каролингов (включавшего и государственную, и богослужебную, и образовательную реформу), поэзия находится вне дела и имеет собственные, внеслужебные статусы и разряды (деятелей каролингского ренессанса объединяло членство в «палатинской» академии, куда Алкуин и Ангильберт входили наравне с Карлом Великим и где каждому присваивался торжественный псевдоним и соответствующая культурная роль). Но и на всем протяжении Средних веков латинский поэт остается в большинстве своем любителем, что особенно заметно в сравнении с профессионализмом новоязычной традиции. Конечно, и среди итальянских гуманистов встречается немало профессоров, канцлеров, посланников, секретарей, но немало и людей без какого-либо прочного и стабильного служебного положения. Пример был подан Петраркой, который решительно отказывался от всех должностей и званий, всю жизнь оставаясь клириком без службы и прихода, и Боккаччо, который лишь за два года до смерти взялся за нечто, что выходило за рамки экстраординарного поручения — годичный курс лекций о «Божественной Комедии». Главным и всепоглощающим делом для них стала поэзия, и они смогли настоять на своем, смогли убедить в своей правоте не только себя, но и других, не только потомков, но и современников.

Это было нелегко, поскольку шло вразрез с традицией, со всем ее многовековым авторитетом. Ближе и нагляднее всего для Петрарки и Боккаччо он воплотился в авторитете родительском. Оба начали поиски своего пути с того, что пошли против воли отцов: сер Петракко хотел видеть в сыне, по своему примеру, нотариуса или правоведа, Боккаччо ди Келино — правоведа или торгового агента. Ни тот, ни другой, а уж сер Петракко во всяком случае, бурбонами и жестокими гонителями литературных занятий не были — они всего лишь боялись, что их сыновья так и останутся «ленивцами праздными», и заботились о том, чтобы те обзавелись уважаемыми и доходными профессиями. Сер Петракко, в частности, никак не мог понять, почему любовь к словесности несовместима с занятиями в университете Монпелье и с профессией нотариуса и, в общем, был прав, если вспомнить, сколько видных литераторов в предыдущем, XIII столетии, носили почетный титул «сер». Но его Франческо упорно не хотел совмещать занятия поэзией с какими-либо дру-

гими занятиями. Университетского курса, ни в Монпелье, ни в Болонье, он так и не закончил; сдал экзамен «обо всем известном» не коллегии профессоров, а королю Неаполя, и вместо докторской мантии получил лавровый венок от римского Сената.

Петрарка и Боккаччо не только утвердили в качестве дела то, что всегда считалось безделицей, — они поставили с ног на голову всю иерархию знаний. Поэзия в средневековой системе оценок либо отвергалась как нечто безусловно вредное, либо допускалась как нечто сравнительно безобидное — здесь колебания такие же, как в отношении языческой культурной традиции. Даже снисходительно настроенные к поэзии авторы считали ее «низшей из наук» (Фома Аквинский). В любом случае, место ей отводилось среди дисциплин тривиума — на начальной ступени школьной программы. Школяр, остановившийся на тривиуме с его грамматикой, риторикой и диалектикой и не овладевший дисциплинами квадриума (арифметика, геометрия, музыка, астрономия), считался недоучкой; студент, окончивший факультет «свободных искусств», довольствовался степенью магистра и не мог претендовать на степень лиценциата или доктора, — она доставалась тому, кто продолжил обучение на одном из высших факультетов, права, медицины или теологии. Петрарка и Боккаччо отвергли всю эту традиционную систему ценностей и статусов: высшее стало низшим (Петрарка настойчиво и азартно обличал в невежестве философов, правоведов, врачей — представителей высших разрядов средневековой учености), низшее — высшим. Поэзия была объявлена самой благородной формой человеческой деятельности, а великие поэты — своего рода оракулами человечества.

Аргументы, правда, при этом использовались не новые. Начиная с античности, камнем преткновения в понимании и, так сказать, культурной институционализации поэзии было ее отношение к истине. Поэзия говорит с читателем языком вымысла, другими словами — лжи. Этот язык либо уводит от истины ввиду своей приукрашенности и усложненности (точка зрения критиков поэзии, таких как Гуго Сен-Викторский), либо выводит на путь, к ней ведущий, но позволяет сделать на нем лишь несколько первых шагов — дальше ведет уже только путь философии (точка зрения защитников поэзии, таких как Бернард Сильвестр). Правда, Алан Лилльский, обращаясь к читателю своего прозометрического «Плача Природы», обещал, что истина, скрытая покровом вымысла, покажется ему еще прекраснее. То же самое обещал и Петрарка в своей капитолийской речи, в своих эпистолах и трактатах, вслед за ним Боккаччо в «Генеалогии языческих богов», а вслед за ними все гуманисты, от Салутати до Валлы и Ландино. Поэзия, утверждали ее первые ренес-

сансные защитники, отнюдь не забава праздных умов, она — дело серьезное, столь же серьезное, как и дело философа или богослова; более того, это, в сущности, одно и то же дело, ибо поэт и философ заняты одним и тем же предметом, истиной, которая всегда остается сама собой, как бы ее ни являли миру, явно или тайно. Философия, говорил Петрарка перед римским Сенатом, — это ясное небо, поэзия — небо, покрытое облаками; ленивый взглянет и отведет взор, пытливый пробьется через тучи, и перед ним предстанет то же сияние, как и перед идущими путем философии. «Поэзия тем сладостнее, чем шаг за шагом увлекательней становится с трудом отыскиваемая истина».

Мысль не новая, новостью является ее эмоциональное сопровождение. Спокойно и бесстрастно ее не высказывают, она включена в ситуацию спора, победа в котором имеет жизненно важное значение. Иногда возникает впечатление, что напряжение в этом споре взвинчивается искусственно и что все эти яростные хулители поэзии, лекари и законники, «диалектики» и монахи, существуют хотя бы в некоторой своей части только как условные риторические фигуры. Во всяком случае, чем больше у поэзии противников, тем основательнее ее универсалистские притязания. Однако, спрашивается, на что они опираются? Зачем — если вернуться к петрарковской метафоре — устремляться через облака, если можно просто дождаться ясного неба? Зачем истине покровы, отчего нужно говорить о ней языком лжи, когда у нее есть свой язык? Ни один из ответов на этот вопрос (например, что путь поэзии своей мнимой легкостью привлечет робких, или, напротив, своей кривизной остановит недостойных, или уделит от своей протяженности хоть часть богатств не дошедшим до конца пути) не освобождает поэзию от служения иной, более высокой науке и не присваивает ей полной самостоятельности. Чтобы полностью снять с поэзии обвинение в лживости, впервые сформулированное еще Платоном, нужно было покончить с этой ее подчиненностью и указать ей на другой, нефилософский и неисторический, предмет, что произошло только в XVI в., когда в европейскую культуру вернулась «Поэтика» Аристотеля, и с ее помощью обнаружилось, что у поэзии есть собственная цель и собственная истина, которую не разделяет с ней ни одна отрасль знания и которая только с помощью вымысла и может быть постигнута.

До этого, однако, еще было далеко. Петрарка не раз и не два говорил о том, что суть для него важнее формы³¹, но пока суть искали и находили вне поэзии — в философской истине или добрых нравах, задачей поэзии оставалось именно «оттачивание слова» (*studium eloquentiae*). И это опять же не новость. Стиль выдвинулся на роль специфического признака словесности уже

со времен древнегреческих софистов. Античная поэтика была описательной: она указывала на образцовых авторов, на образцовые в стилистическом отношении места у этих авторов и предлагала им подражать. Средневековая поэтика стала нормативной: она предлагала подражать на основе выработанных ею правил и приемов. Не подражать Петрарка не мог, но подражателем считаться не хотел. Он пытался убедить других и самого себя, что если его стих похож на вергилиевский, а его период — на Цицероновский, то дело тут всего лишь в слишком цепкой памяти и одновременно в естественной человеческой забывчивости. «Прочел что-то у Вергилия, Флакка, у Северина, у Туллия; читал не однажды, а тысячекратно, и не бегло, а прилежно, вдумываясь всей силой ума: что вобрал утром, переваривал вечером, что проглотил юношей, пережевывал, повзрослев. Все подобные вещи засели во мне так глубоко, причем не только в памяти, но проникли до мозга костей и стали одним целым с моим сознанием, что перестань я даже на всю остальную жизнь читать, они все равно никуда не уйдут, пустив корни в сокровенной части души; но между тем я забываю автора, потому что от долгой привычки и давнего владения словно отчуждаю его добро и считаю его своим. Заваленный грудой таких приобретений, я не помню как следует ни чьи они, ни даже, что они чужие» (Книга писем о делах повседневных, XXII, 2).

Для Петрарки подражание — необходимость и, вместе с тем, обуза и опасность. Обойтись без подражания нельзя: не существует бесосновного слова, поэзия не рождается в пустоте. С другой стороны, вечная оглядка на пример и традицию ведет к самопотере. Страшась ее, Петрарка запретил себе чтение «Комедий» Данте: он не хотел, чтобы мощное обаяние дантовской поэмы увлекло его на путь, на котором первым он уже быть не мог. Такую же угрозу Петрарка видел не только в Данте, с которым, положим, соперничал, но и в Вергилии, Горации, Цицероне, у которых прилежно учился. «Я тот, кому нравится идти по тропе лучших, но не всегда — по чужим следам: кто желал бы пользоваться творениями других не украдкой, а лишь когда приходится просить подавания, при возможности же полагаться на свое; кого привлекает подобие, не тождество, да и подобие не чрезмерное, показывающее свет ума подражателя, а не его слепоту или нищету; кто предпочел бы обойтись без всякого вождя, чем поневоле повсюду за ним плестись».

Тропа, по которой шествует Петрарка, протоптана другими, и как же можно, идя по ней, не попасть в чужой след? Сверни, торси собственную, довольствуйся своим, «пускай грубым и шероховатым», слогом, но и этого Петрарка не хочет: ему «нравится идти по тропе лучших». Не хочет и не может: не может освободи-

даться от вошедших в кровь и мозг слов и их сочетаний, не может отречься от тех, к кому привязан не только многолетним чтением, но и вечной любовью. Подражание, в понимании Петрарки, предполагает и приближение к образцу, и удаление от него. Вернее, так: сблизиться можно, только отдалившись, причем катастрофой грозит и то и другое, и рабская близость, и самонадеянная удаленность. Идеал, на который нельзя не равняться, авторитарен и в то же время единичен: достижение его возможно только через воспроизводство собственной единичности и, тем самым, через опровержение авторитарности идеала. «Не хочу вождя, который бы меня связывал или стеснял».

Петрарке был всегда чрезвычайно интересен он сам. Это, разумеется, свойство его характера, но это и явным образом обозначающаяся тенденция культуры — обострившийся интерес к личному. Фактом культуры эта тенденция, однако, не могла стать, оставаясь только немой и неоформленной силой — ей требовалось обрести язык. Современники Петрарки — хронисты, мемуаристы, новеллисты, поэты, проповедники — искали его в казусности, особенности, случайности, прихотливости человеческих судеб, поведения, поступков. Индивидуальное для них — это то, что общему прямо и решительно противоположно. Петрарка избрал другой путь и много более сложный — попытался выделить индивидуальное в общем и сделать общее языком для выражения индивидуального. Попытался в жизни — избрав для себя удел своего рода культурного отшельничества, в котором частное предстало как форма публичного. Попытался и преуспел в этой попытке в литературе — превратив риторически обработанное слово в инструмент для передачи индивидуальных состояний.

Общее и индивидуальное, начавшие расходиться в культуре позднего Средневековья, в культуре Возрождения вновь сходятся вместе, но при этом не уничтожают и не поглощают друг друга: одно начало выражает себя через то, которое ему заведомо противоположно, сохраняет свою форму и в то же время является формой другого. Чем оборачивается никак не сдерживаемое торжество индивидуального начала, показано в «Декамероне» Боккаччо, — это картина зачумленной Флоренции, где каждый заботится лишь о себе, где дети отворачиваются от родителей, а родители бросают детей, где полностью и до основания разрушены все межчеловеческие связи. А общество рассказчиков — это именно общество, где на первом плане не отдельное, а объединяющее — общность интересов, целей, желаний, дел и развлечений, это своего рода коллективная индивидуальность. Каждый, кто входит в это общество, индивидуален не сам по себе, а только объединившись с другими и как бы по-

жертвовав своей единичностью. Индивидуальное реализует себя через игру многообразных возможностей, заключенных в общем — в единой человеческой природе.

Вопрос о том, какой из признаков Возрождения — обращение к классической древности как к культурному образцу или развитие и рост индивидуального сознания — является главным, а какой второстепенным, некорректен по существу. Одно нет без другого. Специфика Возрождения состоит в том, что между его традиционалистской установкой (выразившейся в отношении к античной культуре как к абсолютной норме) и установкой инновационной (выразившейся в обостренном внимании к культурному смыслу индивидуальной деятельности) не существует никакого противоречия. Индивидуальное начало только тогда воспринимается как культурная ценность, когда умеет выразить себя на языке абсолютных моделей и образцов, когда открывает в себе общезначимое и всеобщее наравне с неповторимым и единичным³². Единственная область, где нормативное и индивидуальное могут встретиться на деле, — это область выражения, область стиля. В сфере смысла и содержания господствуют логика и дедукция: ничто индивидуально-казусное не может проникнуть сюда сквозь надежные фильтры категориальных рубрикаций. А стиль, несмотря на свою ориентированность на вечные и неизменные образцы, все же открыт и для обязательных проявлений личной инициативы: эстетически значимый результат может быть достигнут лишь в ходе индивидуальной работы с заданными традицией нормами и установлениями. Отсюда идет эстетическая доминанта Возрождения, которую отмечали все исследователи, начиная с Буркхардта, его своеобразный эстетический синкретизм: любая культурная деятельность, даже далекая от художественного творчества — скажем, философия или историография, — отмечена в рамках ренессансной культуры явными эстетическими коннотациями; с другой стороны, эстетическая составляющая так же явно перевешивает все остальные — религиозные, научные, дидактические, прагматические, функциональные — в собственно художественной продукции Возрождения.

3

XV век — первый век Возрождения. Если в середине предыдущего столетия Возрождение — это два имени, Петрарка и Боккаччо, если в конце его это по-прежнему всего лишь маленький флорентийский кружок, представленный их последователями и учениками, то в XV в. такие последователи, позволяющие себе порой взирать на своих предшественников свысо-

ка, исчисляются десятками и даже сотнями, а к итальянцам присоединяются одинокие ревнители новой культурной программы во Франции, Германии, Англии. Но дело, разумеется, не только в количественном росте; главное, что тот переворот в формах, целях и ценностях культурной деятельности, который пытались произвести Петрарка и Боккаччо, выступая против авторитета отцов, против авторитета школы, против авторитета университета, против всего веками складывавшегося авторитета организованного и устоявшегося в законченных структурах знания, теперь легитимизируется в рамках новой культурной институции, по-прежнему неформальной, но уже отмеченной явным социальным признанием — гуманистического движения. Гуманизм — это особый тип ориентации культурных интересов, из сферы которых исключается все, тяготеющее к чистой абстракции (наподобие логики) или, напротив, к чистой эмпирике (наподобие медицины и вообще природоведения). Входят же лишь те науки, в которых между нормативно-образцовым и материально-фактическим есть опосредствующее звено в виде индивидуальной духовной работы и в которых финальный результат выражается в виде стилистически обработанного слова — поэзия, риторика, политика, история, этика. Гуманизм, кроме того, — это особый тип деятельности, не столько отменяющий всю традиционную социальную и профессиональную разрядность, сколько располагающийся вне ее юрисдикции и создающий новые формы профессиональных сообществ и новые формы профессиональной коммуникации.

XV в. отмечен еще одним качественным сдвигом: о Возрождении в это время можно уже говорить применительно не только к словесности, но и к искусству. Античность и здесь предстает как абсолютная норма (отсутствие античного образца в живописи компенсируется с помощью смежных искусств: архитектура и скульптура, располагающие такими образцами, дают ей сведения об организации пространства и изображении тела), и здесь нормативное и индивидуальное вступают в сложные соотношения и унифицируются в стиле, и здесь присутствует ярко выраженная эстетическая доминанта. В то же время искусство данного периода, хотя и окружено отчетливой риторической аурой (на стадии замысла — в виде программы, в финальной стадии — в виде расшифровки), утрачивает прямую соотнесенность со словом, характерную для искусства средневекового: «словесное либретто в картинах Кватроченто зачастую выпадало в осадок, отслаиваясь от его визуального воплощения»³³.

При всем том Возрождение и в XV в. создается усилиями элитарной культурной группы: гуманистическое движение, конечно, возникло и осуществилось не вне социально-экономи-

ческой «среды», но эта среда была именно средой (а не причиной), т.е. пространством обитания и не более того — иногда благоприятным, иногда нейтральным и почти никогда не враждебным³⁴. В сфере экономической, основу которой, как и прежде, составляли перерабатывающие отрасли промышленности (прежде всего, сукноделие), торговля и финансовые операции, Италия успешно вышла из общеевропейского кризиса второй половины XIV в. и, во всяком случае, к середине XV столетия вступила в период стабильного роста. В сфере геополитической это столетие характеризуется окончательным формированием крупных территориальных государственных образований и, соответственно, постепенным исчезновением малых городов-государств. Венеция активно расширяет по всем направлениям свои материковые владения: в 1404 г. под ее власть попадает Виченца, в 1405 — Верона и Падуя, в 1426 — Брешиа; в 1409 г. она обзаводится форпостом на другом берегу Адриатики — городом Зара, в 1420 присоединяет Аквилейский патриархат и Фриули и вскоре всю Далмацию. Значительными темпами растет (и получает выход к морю) Флорентийская республика: в 1406 г. она присоединяет Пизу, в 1411 — Кортону, в 1421 — Ливорно, в 1439 — Вольтерру. Милан, утратив на некоторое время экспансионистскую потенцию после смерти Джан Галеаццо Висконти и раздела герцогства между тремя его сыновьями, с возвращением единовластия при Филиппо Мария вновь утвердил свою гегемонию в Ломбардии и забрал Геную у французов (1421). Неаполитанское королевство отхватывало кусок за куском у ослабленного «великим расколом» папского государства; с 1404 по 1413 г. король Владислав несколько раз занимал Рим. С избранием папой Мартина V (1422) Рим, однако, принялся возвращать под свою руку растерянные за полвека анархии земли и владения, а в Неаполе после смерти Владислава и воцарения Иоанны II постепенно разгорался пожар борьбы за право сменить ее на престоле.

В 1425 г. Венеция и Флоренция вступили в союз, направленный против Милана; в 1433 г. по Феррарскому мирному договору Милан лишился Брешии и Бергамо. После смерти Иоанны II (1435) за корону Неаполя завязалась война между Альфонсом Арагонским и Рене Анжуйским. Вся вторая треть XV в. — это период почти непрерывной и почти тотальной войны, войны всех против всех, время, когда на всю Италию наводили ужас имена отца и сына Сфорца, отца и сына Пиччинино, Браччо да Монтоне, графа Карманьолы, Бартоломео Коллеони, Гаттамелаты, время кондотьеров и авантюристов, внезапных и поражающих воображение переворотов и перемен (Козимо Медичи приговорен к изгнанию и на следующий год возвращается во Фло-

рению ее некоронованной главой; Франческо Сфорца, успешно воевавший против миланцев, женится на дочери миланского герцога и сменяет его на престоле; Карманьола, выигравший битву при Маклодио и завоевавший для Венеции Брешию и Бергамо, казнен по приговору венецианского суда) — время, давшее Макьявелли основной исторический материал для его размышлений о государе, доблести и фортуне.

Рубеж прочерчен Лодийским миром между Миланом и Венецией (9 апреля 1454 г.) и заключенным 30 августа того же года Миланом, Венецией и Флоренцией тройственным союзом, к которому в начале следующего года присоединились Неаполь и Рим. Достигнутые договоренности закрепляли за сторонами уже определившиеся к тому времени сферы влияния и констатировали фактически сложившийся в Италии баланс сил. Войны, конечно, полностью не прекратились (очередная война за неаполитанское наследство после смерти Альфонса в 1459 г.; война Неаполя и Рима против Флоренции после заговора Пацци; Феррарская война, в которой сошлись в первой половине восьмидесятых годов Венеция и Рим против Флоренции, Милана и Неаполя; «заговор баронов», потрясший Неаполитанское королевство в конце восьмидесятых — это не считая войн малых и мельчайших), но ни одна из них не смогла привести к существенным территориальным изменениям. Лига, временно распавшаяся, каждый раз возобновлялась на прежних условиях. На срок лет, до похода Карла VIII, в Италии установилось геополитическое равновесие. Милан прекратил свою экспансию в долине По, Неаполитанское королевство смирилось со своей исторической границей, Венеция — с тем, что дальше Бергамо на запад ей не продвинуться, Флоренция оставила свои притязания на Сиену и Лукку. Нарушить это равновесие смог только удар извне.

На тот же срок и до той же верхней границы, до начала итальянских войн, в составивших Лигу крупнейших итальянских государствах утвердилась и внутренняя политическая стабильность. В Неаполе правили наследники Альфонса Арагонского, в Милане — наследники Франческо Сфорца, во Флоренции олигархический режим сменился неформальной синьорией Козимо Медичи и его семейства, Венеция демонстрировала неуклонную верность своим складывавшимся веками политическим установлениям. Основным вектором политической эволюции, как и прежде, оставалась смена коммунального строя синьориями и принципатами; социальную опору этот процесс находил в новой аристократии, формировавшейся из высших слоев бюргерства, которое чем дальше, тем охотнее вкладывало средства не в ремесленное производство, не в торговлю и не в бан-

ковское дело, а в сельское хозяйство и земельные владения. Основным итогом этой эволюции явилось формирование нового типа государственного устройства, в своих основных компонентах предвосхищающего новоевропейский: в XV в. в Италии были сделаны первые шаги в создании постоянной армии, явным образом отличающейся как от городского ополчения, так и от феодально-рыцарского войска, возник подкласс государственных служащих вместе с системой органов государственного управления и появилась профессиональная дипломатия вместе с системой постоянных дипломатических представительств. Все это, разумеется, находилось пока только в процессе становления и сочеталось с давними и никем не отмененными обычаями, установлениями, нормами и законоположениями, но прежние социальные детерминации ощутимым образом ослабевают, новые и только формирующиеся не приобрели достаточной жесткости — в зазорах между ними образуются пространства выбора, пространства относительно свободной социальной и культурной идентификации. Это и есть то пространство, в котором находит себе место итальянский гуманизм: двор нового государя, куда гуманиста приглашают как воспитателя и педагога, новая государственная служба, где он востребован как оратор и стилист, — пространство, не предопределяющее его культурных интересов, но дающее им возможность осуществиться.

Итальянский гуманизм полицентричен, как итальянская политическая карта, но в первой половине века его столицей определенно является Флоренция, где все вышеозначенные процессы протекают в наиболее чистой форме и где у слова и дела Петрарки и Боккаччо находятся многочисленные и ревностные продолжатели. Именно во Флоренции домедицейского периода, выстоявшей в тяжелой борьбе с Висконти и гордой своими республиканскими традициями, нашел для себя благоприятную почву так называемый «гражданский гуманизм» с его этической доминантой и с акцентировкой активной социальной инициативы. Во Флоренции сменяют друг друга на канцлерском посту видные гуманисты — Колуччо Салутати, Леонардо Бруни, Карло Марсуппини, Поджо Браччолини. Во Флоренции уже в конце XIV в. формируются гуманистические кружки — в вилле Альберти, в монастыре Санто Спирито вокруг Луиджи Марсильи, у камальдулийцев в Санта Мария дельи Анджели. Во Флоренции открывается первая кафедра греческого языка и начинается история ренессансного эллинизма. На Флоренции скрещиваются маршруты гуманистов, ищущих себе синекур и товарищей по интересам. Приход к власти Козимо Медичи привел к изгнанию Филельфо и Манетти, но остались Бруни, Поджо Браччолини, Никколи, Пальмьери, Траверсари. В Козимо обрел вдохновите-

ля и покровителя Фичино, открывший историю ренессансного платонизма. Дело Козимо продолжил его знаменитый внук, пригласив во Флоренцию Джованни Пико делла Мирандола.

Но Флоренция не была одинока даже в начале века. В Милане выделяются Антонио Лоски, вичентинец по рождению, ученик Салутати, но автор жесткой антифлорентийской инвективы, на которую канцлер Флоренции написал не менее резкий ответ; возглавивший после него герцогскую канцелярию Уберто Дечембрио и его сын Пьер Кандидо Дечембрио, описавший жизнь Филиппо Мария Висконти, перебравшийся сюда после конфликта с Медичи Филельфо, Джованни Симонетта с его жизнеописанием Франческо Сфорцы. В Падуе уже в 1408 г. открыл школу Гаспарино Барцицца, в Мантуе преподавал с 1423 г. Витторино да Фельтре, в Ферраре с 1436 г. — Гварино да Верона. В Венеции первый гуманистический призыв составили представители патрициата (Эрмолао Барбаро Старший, Франческо Барбаро, Леонардо Джустиниан), и эта традиция удержалась до конца века, до Пьетро Бембо. В Риме в должности апостолических секретарей и аббревиаторов побывали в разное время и Бруни, и Поджо, и Верджерио, и Лоски, и Альберти, и Манетти, и Валла, Эней Сильвий Пикколомини стал папой под именем Пия II, более тридцати лет прослужил в папской канцелярии Флавио Бьондо, здесь учредил свою академию Помпоний Лет и собирал Ватиканскую библиотеку Платина. В Неаполе также оставили свой след Валла, Манетти, Пьер Кандидо Дечембрио, Эней Сильвий Пикколомини; Антонио Беккаделли ездил отсюда с королевскими посольствами во Флоренцию, Рим, Феррару, Геную, Джовиано Понтано исполнял здесь должность государственного секретаря.

Возрождение античности началось с открытия античности неизвестной. Первые гуманисты, обследовав монастырские книгохранилища в Италии и за ее пределами, извлекли на свет множество погребенных там произведений древнеримских авторов. Особенно замечательны подвиги Поджо Браччолини (в 1414 г. он нашел в Ключийском аббатстве две неизвестные речи Цицерона; в 1416 г. в Санкт-Галлене — полный текст Квинтилиана, еще несколько цитероновских речей, «Аргонавтику» Валерия Флакка; в 1417 г. — «Сельское хозяйство» Колумелы, «Сильвы» Стация, «Пунику» Силия Италика, «Римскую историю» Аммиана Марцелина, «Астрономию» Манилия и «О природе вещей» Лукреция), замечательны, но не уникальны. К латинской древности вскоре присоединилась греческая: и сами византийцы, которых приводит в Италию участие в договаривающихся о католическо-православной унии соборах и гонит в Италию турецкая экспансия, привозят с собой неизвестную до-

толе на Западе эллинскую классику, и итальянцы отправляются на Босфор, чтобы ее разыскивать (Джованни Ауриспа из своего второго библиофильского путешествия в 1421 г. привез 238 кодексов, среди которых были произведения Аристофана, Геродота, Демосфена, Диоскорида, Каллимаха, Лукиана, Прокла, Страбона, Феофраста, Эсила и др.). Раскопки в книгохранилищах идут рука об руку с раскопками на местности: ищут и находят древние надписи, фрагменты античных строений и античных скульптур, мелкую пластику, изделия из металла. В начале тридцатых годов Поджо Браччолини и Леон Баттиста Альберти публикуют подробные перечни сохранившихся памятников античного Рима — венцом этих реставрационных усилий явился «Рим восстановленный» (1446) Флавио Бьондо. Гуманистам в этой культурной работе сопутствуют художники: ок. 1430 г. в Рим отправляется Лоренцо Гиберти, и теми же тридцатыми годами, видимо, датируется знаменитая римская археологическая экспедиция Брунеллески и Донателло. Общее дело сближает: с этого времени набирает силу процесс постепенного преодоления векового ценностного разрыва искусств свободных, к которым относится словесность, и искусств механических, к которым относятся живопись, ваяние и зодчество. В XVI в. художников начнут жаловать графскими титулами и возводить в кавалеры рыцарских орденов, но уже в век Кватроченто никто не стал бы повторять слова Плутарха о благородном и одаренном юноше, который, любясь изваяниями Зевса и Геры, не захочет, тем не менее, сделаться ни Фидием, ни Поликлетом.

Ни одна из латинских рукописей, обнаруженных гуманистами, не создана в эпоху античности; все они средневековые (скажем, кодекс с шестнадцатью комедиями Плавта, в том числе двенадцатью дотолее неизвестными, разысканный Николаем Кузанским в 1429 г. в Кельне, по крайней мере трижды переписывался в XI—XII вв.), но если рукописи сохранялись и даже обновлялись, то произведения, в них содержащиеся, спали непробудным сном в том единственном книгохранилище, куда их забросила судьба. Они были выключены из жизни, потому что не читались в школе, не цитировались, не комментировались, не использовались в качестве образца при создании новых произведений — их мог окончательно лишить даже этого эфемерного бытия пожар, наводнение или писец, у которого под рукой не оказалось чистого пергамента. Таких потерь, наверняка, было множество. Из памятников, разысканных гуманистами, не утрачен ни один: они первым делом переписываются, но, главное, они вводятся в пространство активной литературной коммуникации — отсылаются друзьям или заказчикам, собираются в библиотеки (из библиотек, формировавшихся гуманистами для

себя или для своих патронов, выросли крупнейшие публичные книжные собрания)³⁵, теснят школьных классиков в каноне гуманистической образованности, входят необходимым элементом в язык гуманистической культуры (один из примеров в ряду ему подобных — стремительное освоение эпикуреизма после знакомства с Диогеном Лаэртцем и Лукрецием).

Рестаурационные и разыскательские усилия гуманистов приводят — помимо простого расширения пантеона античной словесности — к целому ряду немаловажных культурологических последствий. Они направлены на обнаружение текстов и артефактов, имеющих определенную временную локализацию, — ее правильность нужно каким-то образом обосновать. Текстология, т.е. комплекс приемов по извлечению исправного текста из-под груды искажений и прибавлений, была известна уже в античности, но исторической критики текстов античность не знала: только ренессансные гуманисты ввели в обиход понятие филологического анахронизма и развернули работу по атрибуции текстов (а также по разоблачению ложных атрибуций) — ее венцом стало «Рассуждение о подложности так называемой дарственной грамоты Константина» Лоренцо Валлы, где доказывалось, что язык, на котором «грамота» была написана, не мог существовать в IV в.

Средневековье оперировало понятием эпохи в рамках принятых в это время периодизаций (например, по четырем царствам или шести возрастам мира), но как бы глубоко в прошлое ни заглядывало, отделить его от настоящего было неспособно. Прошлое истории продолжало жить в настоящем, поскольку только из настоящего можно было прочесть прошлое как язык прообразов и предвестий. Прошлое культуры пребывало вне времени, поскольку воспринималось сквозь призму обобщенного и обезличенного стилевого и жанрового канона, в рамках которого не оставалось места для особенного, в том числе исторически особенного, и отдельного. Только ренессансные гуманисты с их пониманием образцового не как суммы, а как предела, к которому ведет последовательность индивидуальных усилий, сумели провести качественные границы внутри прошлого: Квинтилиан со Стацием предстали в их глазах не худшими и не лучшими ораторами и писателями, чем Цицерон и Вергилий, а другими, потому что жили и писали в другое время. Гуманисты возрождали античность, но тем самым они и отодвигали в прошлое саму античность (ибо возрождать можно только то, что умерло), и отодвигали прошлое от настоящего.

Вместе с представлением о прошлом менялось и представление о настоящем и будущем. Настоящее, опять же впервые, было осмыслено как эпоха, т.е. как некий отрезок времени, имею-

ший определенные границы (начало ее гуманисты связывали в изобразительном искусстве с именем Джотто, а в литературе — с Данте или Петраркой) и обладающий определенным содержанием (подъем свободных искусств и возрождение подлинной образованности), — тем самым настоящее не только отодвинулось от прошлого, оно отодвинулось от самого себя, разъединилось с субъектом истории и обрело самостоятельную предметность. Но если время, в которое ты живешь, обладает особым смыслом, то этот смысл можно сделать содержанием собственной деятельности, помочь времени в его усилиях породить новое. Будущее тем самым предстает как такой временной отрезок, по отношению к которому возможно рациональное планирование и в который допускается вторгаться человеческой инициативе. Одновременно возникает представление о прогрессе, хотя бы относительном — по сравнению со Средневековьем, но это делает теоретически возможным и следующий шаг — к представлению о прогрессе абсолютном, который и античность оставит позади.

В работу гуманистов по коррекции исторического времени вкралась одна знаменательная, но также богатая культурными последствиями ошибка. В начале шестидесятых годов Марсилио Фичино по поручению Козимо Медичи перевел с греческого недавно привезенный из Македонии текст так называемого Герметического свода — собрания трактатов мистико-окультистического содержания. Они возникли во II–IV вв., но уже современники, в том числе такие авторитетные, как Лактанций и Августин, не сомневались в том, что их автором является Гермес Трисмегист, египетский маг, живший, по преданию, в глубокой древности — до Платона и в одно время с Моисеем. Ренессансные гуманисты, разоблачившие немало ложных датировок, с этой как раз согласились: в итоге это сочинение, созданное в эпоху религиозного синкретизма, вобравшее в себя элементы платонизма, стоицизма, гностицизма, различных восточных учений и густо замешанное на магии, предстало в их глазах как первый и наиболее глубокий и чистый исток всей эллинской философской традиции. Именно в Герметическом своде они нашли мыслительный материал для оформления того, что потом было названо возрожденческим антропоцентризмом — идею человека как второго Бога, идею верховной его власти в подлунном мире³⁶. Во всяком случае, знаменитые ренессансные гимны человеку либо косвенно (в случае Джанотто Манетти), либо прямо (в случае Пико делла Мирандола) восходят к герметической традиции, а в основе ренессансных представлений о безграничных возможностях человека лежат позднеантичные представления о всемогуществе мага.

В первой половине XV в. в творчестве гуманистов явно преобладают риторические жанры (речь, послание, диалог) или жанры с выраженной прагматической установкой (историография). Поэзия определено на втором плане. Разрыв между латинской и новоязычной словесностью, провозглашенный уже Петраркой, достиг катастрофических размеров: к вольгаре гуманисты в этот период прибегают в редчайших случаях (Леонардо Джустиниан с его канцонеттами составляет очевидное исключение). С другой стороны, литература на народном языке (любовная и комическая поэзия, рыцарский эпос, новеллистика, проповедь, агиография, лауды, религиозный и комический театр) прямо продолжает традиции Треченто и нимало не затронута гуманистическим духом. Ближе к середине века положение дел постепенно меняется: уже в тридцатые годы среди сочинений гуманистов появляются написанные на вольгаре и, следовательно, адресованные аудитории, не имеющей специальной подготовки (Леон Баттиста Альберти, Маттео Пальмери). Авторы, прямо или косвенно причастные миру гуманистических интересов, обращаются к популярным жанрам новоязычной литературы: высокой лирике (Лоренцо Медичи, Полициано, Боярдо), рыцарской поэме (Пульчи, Боярдо), новелле (Мазуччо), священному представлению (Полициано, Боярдо), — существенно их видоизменяя. В то же время не наблюдается попыток дать новое языковое оформление тем жанрам античной литературы, которые не имеют прямых аналогий в новоязычной (таким как героический эпос, трагедия и комедия; единственное существенное исключение — эклога у братьев Пульчи, Лоренцо Медичи, Боярдо, Саннадзаро). В целом, итальянская литература второй половины XV в. возвращается к тому соотношению двух традиций, которое поддерживалось в творчестве Петрарки и Боккаччо: сохраняется традиционный репертуар жанров, сохраняется жанровая топика и форма, но существенно корректируется, с опорой на античные модели и с тенденцией на общее повышение регистра, стилистическая редакция. В XV в. экспансия ренессансной культурной модели в собственно литературное пространство только начинается. Изменения в самом типе литературного текста и в модусах его производства и потребления (возникновение профессиональной литературной деятельности и литературной критики в качестве ее регулятора, системы книгоиздания, сложно структурированной читательской среды, базовых моделей ведущих новоевропейских литературных жанров) придут позже, в следующем столетии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Февр Л.* Бои за историю. М., 1991. С. 377.
- ² *Сент-Бев Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 347.
- ³ *Де Сталь Ж.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 161.
- ⁴ Ср.: «С наступлением XIX в. понятие “Ренессанс” не стало намного более содержательным по сравнению с тем, чем оно было для Бейля или Вольтера. Значения культурного периода как такового оно еще не имело. Оно служит, так сказать, всего лишь обозначением, не будучи именем собственным» (*Хейзинга Й.* Проблема Ренессанса // *Хейзинга Й.* Homo ludens. Статьи по истории культуры. М., 1991. С. 312).
- ⁵ *Грановский Т.Н.* Лекции по истории средневековья. М., 1987. С. 9, 55, 57.
- ⁶ *Кудрявцев П.Н.* Лекции. Сочинения. Избранное. М., 1991. С. 15.
- ⁷ *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. М., 1963. Т. I. С. 534.
- ⁸ *Жебар Э.* Начала Возрождения в Италии. СПб., 1900. С. 1. Ср.: «Итальянское просвещение в эпоху Лаврентия (Лоренцо) Великолепного и Льва X не принесло ни одного плода, цвет которого не распустился бы во времена Данте, Джотто, Николая Пизанского и Петрарки» (Там же. С. 263).
- ⁹ *Бурдах К.* Реформация. Ренессанс. Гуманизм. М., 2004. С. 101, 105.
- ¹⁰ Там же. С. 128.
- ¹¹ *Эксле О.Г.* Немцы не в ладу с современностью. «Император Фридрих II» Эрнста Канторовича в политической полемике времен Веймарской республики. // *Одиссей.* Человек в истории. 1996.
- ¹² *Бибихин В.В.* Новый ренессанс. М., 1998. С. 134.
- ¹³ Эудженио Гарен в работе 1950 года: «Большая часть историографии, начиная с XIX века и позже, можно сказать с просвещенческого рационализма и далее, понимала Возрождение как первый шаг к разрыву между чистым, картезианским, научным, рассудочным мышлением и тайными жизнедеятельными силами, душами небес и вещей, реликтами, по словам Буркхардта, мрачных пережитков античности и средневековья. В действительности же шла борьба как раз против такого разрыва и такого рода противопоставления за новое их слияние» (*Гарен Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 346). Роль ренессансного герметизма и каббалистики в становлении прикладной науки анализирует в работе 1964 г. Фрэнсис Йейтс (см. русский перевод: *Йейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000).
- ¹⁴ *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989 и другие работы этого автора.
- ¹⁵ См. об этом во многих работах М.Фуко, в том числе: Слова вещи. Археология гуманитарных наук (1966, русский перевод — М., 1994). См., в частности, с. 79 о распаде ренессансной «сопричастности языка и мира».

¹⁶ «Гуманизм и Ренессанс в своей основе — духовные движения... Совершенно невозможно связывать их возникновение с экономическим и политическим прогрессом. Важные преобразования в материальной культуре, которые произошли в XIII в., влияние крестовых походов, заморской торговли, распространение капитализма и банковской системы, хозяйственный подъем и конституционные изменения в итальянских коммунах в сторону большей свободы — все это сами по себе значительные культурные события, которые, однако, можно считать лишь косвенно предпосылками гуманизма и Ренессанса» (Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм. С. 147).

¹⁷ *Seigel J. Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom. Princeton. 1968.* В отечественной историографии близкой точки зрения (впервые заявленной в публикации 1985 г., ныне см.: *Косиков Г.К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М., 2001. С. 8–39*) придерживается Г.К.Косиков: ренессансная культура (как система ценностей и норм) существует не только на фоне непоколебленной в своих основах средневековой цивилизации (как системы социальной институционализации этих ценностей и норм), но и в ее рамках, не вступая с ней в существенное противоречие. Ренессанс — это эпизод в истории Средних веков, не имеющий глобальных последствий для последующего исторического развития и если и сказавшийся в нем, то лишь благодаря совпадению его культуростроительных усилий с более мощными, собственно «цивилизационными» сдвигами, происходившими независимо от него.

¹⁸ Хотя идею «мирового Возрождения» поддерживали и продвигали заслуженно авторитетные ученые (среди прочих — Н.И.Конрад и Д.С.Лихачев), широкой поддержки она не обрела и в качестве официальной в советской историографии не утвердилась. Обзор связанных с этой концепцией дискуссий см.: *Петров М.Т. Проблема Возрождения в советской науке. Спорные вопросы региональных Ренессансов. Л., 1989.*

¹⁹ *Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny. Princeton, 1955.*

²⁰ От Кристиана Бека (*Bec C. Les marchands écrivains. Affaires et humanisme a Florence. 1375–1434. P., 1967*) до авторов сборника *L'uomo del Rinascimento / A cura di E. Garin. Roma; Bari, 1988* (английский перевод: *Renaissance Characters. Chicago, 1991*), где отдельные главы посвящены ренессансному государю, кондотьеру, кардиналу, придворному, философу и магу, купцу и банкиру, художнику, женщине, путешественнику.

²¹ *Rinascimento al femminile / A cura di O.Niccoli. Roma; Bari, 1991; Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance / Ed. by M.Miguel, J. Schiesari. Ithaca; London, 1991; Locke M. Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. Oxford, 1996; Frauen der Italienischen Renaissance. Dichteren — Herrscherin — Mäzenatin — Ordensgründerin — Kurtisane. Frankfurt am Main, 1999; Feminism and Renaissance Studies / Ed. by L.Hutson. Oxford, 1999.*

²² Сюда относятся и «осень Средневековья» Йохана Хейзинги, и «долгое Средневековье» Жака Ле Гоффа, и некоторые изыскания новейших амери-

канских историков (см.: *Molho A. The Italian Renaissance. Made in USA // Imagined Histories. American Historians Interpret the Past. Ed. by A.Molho, G.S.Wood. Princeton, 1998*). Бурдах не случайно протестовал против буркхардтовской формулы «ренессансный человек» (*Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм. С. 95*).

²³ Ср. предельно четкую формулировку этой позиции: «Определяющий момент в развитии новой ренессансной культуры в Западной Европе — не возрождение античной литературы и искусства само по себе, а факты более глубокого и общего порядка: эмансипация личности от сословно-корпоративной связанности средневекового общества, освобождение человеческой мысли от богословского догматизма, гуманистическое мирозерцание, делающее человека мерилom всех вещей, открытие и опытное познание мира — природы и человека, развитие светской гуманистической культуры, науки и искусства. При этом в Западной Европе гуманизм опирался на возрождение и своеобразное истолкование традиции античной культуры, искусства и литературы как культуры по преимуществу светской, человеческой (антропоцентрической), свободной от церковного догматизма и аскетического спиритуализма средневековой христианской культуры... Однако так называемое “возрождение классической древности” — не решающий признак эпохи Ренессанса и не единственный возможный путь для эмансипации от феодально-клерикальной идеологии средних веков» (*Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 175*). Сходную формулировку мы находим более, чем за полвека до этой статьи (статья «Алишер Навои и проблема Ренессанса в литературах Востока» впервые опубликована в 1961 г.): «Нет никакого сомнения, что изучение классических литератур является обстоятельством второстепенным, всего лишь внешним признаком, характеризующим эпоху, получившую имя Возрождения. Центральным и определяющим обстоятельством было рождение нового духовного мира...» (*Rossi V. Il Quattrocento. Milano, 1933. P. 2. 1 изд. — 1898*).

²⁴ *Бибихин В.В. Новый ренессанс. С. 134–140.*

²⁵ Ср.: «Для наступления гуманизма не потребовалось ничего другого кроме того, чтобы некий литературный кружок проявил более чем обычно усердия к чистоте латыни и классического стиля... По своей сути он не более чем дальнейшая разработка, идущая в русле средневековой школярской эрудиции, и мало чем отличается от оживления классической латыни, которое можно было наблюдать у Алкуина и его окружения во времена Карла Великого и затем вновь во французских школах XII столетия» (*Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. С. 355, 356*).

²⁶ *Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 122.*

²⁷ Ср.: «В XIII в. обостряется способность к наблюдению окружающего мира. Индивидуум, обратившийся к практической деятельности, смотрит более внимательно, видит лучше, запоминает надолго» (*Gurevic A.J. La nascita dell'individuo nell'Europa medievale. Roma; Bari, 1994. P. 225*). Надо заметить, что во второй половине XX в. в рамках продолжающегося «бунта медиевистов» возникло влиятельное историографическое направление, сторонники

которого отодвигали «рождение индивидуальности» еще глубже в Средние века — к XII в. и дальше (см.: *Chenu M.-D. L'éveil de la conscience dans la civilisation médiévale. P., 1969; Dronke P. Poetic Individuality in the Middle Ages: New Departures in Poetry 1000–1150. L., 1970; Morris C. The Discovery of the Individual. 1050–1200. L., 1972; Kantor N.F. The Meaning of the Middle Ages. Boston, 1973; Hanning R.W. The Individual in Twelfth-Century Romance. New Haven, 1977).*

²⁸ Ср. исследование А.Я.Гуревича о немецком проповеднике второй половины XIII в. Бертольде Регенсбургском (*Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 178–264.*)

²⁹ «Век Кватроченто, который возвратил человечеству веру в свои силы и в свой разум, который дал совершеннейшие образцы человеческого типа, самые гармоничные и самые универсальные, которые только были на земле, век, когда блистал Леоне Баттиста Альберти, царствовал Лоренцо Медичи, умер Пико делла Мирандола и родился Леонардо да Винчи, — Кватроченто показал все, что в состоянии был сделать человек» (*Монье Ф. Кватроченто. Опыт литературной истории Италии XV века. СПб., 1904. С. 561.*) «В раннем Ренессансе выдвигается на первый план свободная человеческая индивидуальность... В XIII в. все это еще было слито с другими философскими и художественными стилями... Теперь же, с начала XV в., сильная и свободная человеческая индивидуальность выступает весьма заметно и уже на достаточно крепком основании» (*Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 240–241.*)

³⁰ *Горфункель А.Х. Полемика вокруг античного наследия в эпоху Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 6–19.*

³¹ Ср.: «И хотя по привычке, по складу ума, по настроению души, по свойству возраста я нахожу удовольствие в оттачивании слова, однако размышляю ли о чужих прекрасных изречениях, у самого ли иногда рождается что благозвучное, в любом случае больше думаю о том, чтобы все несло пользу для жизни и избавляло меня от пороков юности, чем о словесных украшениях, среди которых мог бы порезвиться юношеский язык» (*Книга писем о делах повседневных, I, 3 / Пер. В.В.Бибикина // Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 63.*)

³² Ср.: «Ренессансная личность парадоксальна..., поскольку основание для каждого индивида отыскивается одновременно в норме и в исключении из нормы, в прекрасном и характерном, в том, чтобы стать в ряд (включиться в мировой перечень), и в том, чтобы выйти из ряда вон» (*Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 296.*)

³³ *Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 245.*

³⁴ Ср.: «Возрождение порождается не характером производительных сил и формами производственных отношений, не уровнем торговой активности и масштабом ремесленной деятельности, не специфическим социально-классовым устройством общества и типом политических структур и даже не просто условиями, стимулирующими размах культурной деятельности, энер-

гию научных открытий и технических изобретений. Ренессанс порождается только той культурной общностью, где экономико-социальные, политические и мировоззренческие структуры не встают непроходимой стеной на пути этой ясно обозначившейся потребности в культурных нововведениях» (*Петров М.Т.* Об историографической модели «мирового Возрождения» в связи с некоторыми политико-культурными характеристиками западноевропейского Ренессанса // Политические структуры эпохи феодализма в Западной Европе (VI–XVII вв.). Л., 1990. С. 187).

³⁵ Ср.: *Ревякина Н.В.* Библиотека Витторино да Фельтре // Книга в культуре Возрождения. М., 2002; *Брагина Л.М.* Библиотека Сан Марко во Флоренции // Там же; *Черняк И.Х.* Программа урбинской библиотеки Федерико да Монтефельтро в контексте культуры итальянского Возрождения // Там же.

³⁶ *Гайденко П.П.* Научная рациональность и философский разум. М., 2003. С. 164–165.

Глава первая

ИТАЛЬЯНСКИЙ ГУМАНИЗМ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

1

Согласно краткому и глубокому замечанию Августа Бека, «философствовать могут и необразованные народы, заниматься же филологией — только образованные». Начиная с середины XIX в., историки первых десятилетий гуманистического движения как будто селятся убедить нас в том, что народы, образованные в достаточной мере для того, чтобы заниматься филологией, философствовать как раз не могут: в исследованиях и пособиях по философии Возрождения имена ранних гуманистов упоминаются в порядке перечисления, если упоминаются вообще, и только Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола признаются первыми из тех, кто без всяких оговорок заслуживает и титула философа, и отдельной главы в истории ренессансной мысли. С философией дело обстоит настолько плохо, что авторам первой половины Кватроченто принято отказывать не только во всякой оригинальности, но даже и в сколько-нибудь существенной философской содержательности. Сходным образом обстоят дела и в истории литературы этого времени: калейдоскоп имен первой половины Кватроченто, в целом бесславной, сменяется полными уверенности в достоинствах своих протагонистов рассуждениями о Лоренцо Великолепном и Анджело Полициано, Луиджи Пульчи и Маттео Мария Боярдо. Примечательно, что даже ученые, которым мы обязаны самыми авторитетными и убедительными концепциями культурного развития первой половины Кватроченто, — Ханс Барон, Джузеппе Саитта, Эудженио Гарен, Риккардо Фубини, — говоря о творчестве ранних гуманистов, оказываются на оборонительных позициях. Их усилия слишком часто сводятся к собиранию или выстраиванию доказательств, подтверждающих право на место в истории литературы или философии сотен основательно забытых и отталкивающе увесистых томов, когда-то на досуге сочиненных флорентийскими канцлерами и секретарями папской курии.

Если смотреть на огромный корпус раннегуманистической литературы с традиционных для современного литературоведения позиций — то есть ставить беллетристику в центр литературной жизни, — то картина окажется довольно бледной. Время художественной прозы еще не настало: за полвека в гуманистической среде родились лишь «Фацетии» Поджо Браччолини и «История двух влюбленных» Энея Сильвия Пикколомини. Выходцы из небогатых городских семей, из обедневшего дворянства, а то и просто люди темного происхождения, которым благодаря природному дарованию и ценой немалых усилий удалось получить труднодоступное в начале века классическое образование и, главное, научиться писать на латыни, близкой к языку Цицерона, по большей части поглощены составлением и переводами исторических трудов. Это занятие и престижное, и хлебное, потому что служит прославлению государства и тех, кто его возглавляет: при любом режиме правления работа историка оплачивается властями. Лишь в редкие часы отдыха от государственной службы adepts *studia humanitatis* позволяют себе записать по памяти, а то и сочинить изящную беседу с участием коллег и единомышленников, обязательно исполненную дидактического смысла и самого изысканного красноречия. С поэзией дело обстоит и лучше, и хуже одновременно. Латинских стихов и эпических поэм (в той же степени зависящих от социального заказа, что и исторические труды) в первой половине века приверженцы *studia humanitatis* пишут много, даже слишком. Но вся гуманистическая поэзия подражательная и, как правило, скучная — хотя отдельные ее образцы, например, эпиграммы «Гермафродита» Антонио Беккаделли, и способны эпатировать даже читателя, закаленного самыми откровенными непристойностями Марциала. Драматургия скудная и опять-таки школьная. Почти все известные нам сейчас гуманистические комедии и трагедии Кватроченто были пробой пера для тех авторов, которые обрели известность, обратившись к другим жанрам, а драматургией никогда больше не занимались, словно разочаровавшись в ее возможностях.

И повсюду, будь то диалог, трактат, история города-государства, прозаическое жизнеописание исторического лица или поэма о нем, — угнетающая несамостоятельность, разросшаяся до масштабов господствующего творческого метода. Из античных классиков извлекают цитаты протяженностью в страницу и, не утруждая себя ссылками или обозначением границ чужого текста, вставляют в свои сочинения; переводы или пересказы, отличающиеся от текста источника лишь несколько худшим качеством стиля, выдают за собственные труды; изливая любовные чувства и прочие сильные эмоции, втискивают выражения

из недавно открытого Катутла в размер и ритм стиха Горация или попросту берут гекзаметры Вергилия и заменяют по два-три слова в каждой строке. Вычитать из так устроенной литературы сколько-нибудь оригинальные суждения прямым способом не представляется возможным. Одна расхожая истина науки о Ренессансе — что в основании гуманистической культуры лежит антропоцентристский поворот, так как она противопоставила натурфилософским штудиям и логическим исследованиям склонов изучение общественных и гуманитарных наук, — неотделима от другой, не менее очевидной: что радикально новые воззрения на человека и общество излагались в XIV и XV вв. языком этики Цицерона и Сенеки или, реже, в терминах свято-отеческой антропологии, то есть средствами, известными более чем за тысячу лет до возникновения в Италии гуманистического движения.

И тем не менее, отказав культуре первых поколений гуманистов в аутентичном содержании, мы допустим такую же грубую ошибку, как и если наивно примем в буквальном смысле все бесчисленные перепевы и рецитации античных авторов, аккуратно воспроизведенные в гуманистических трактатах, диалогах и историях. Исторические, политические и эстетические интуиции ранних гуманистов тем труднее доступны нам, что на них падает двойная тень. С одной стороны, последняя четверть XIV в. и две первые трети XV в. составляют в истории литературы период междуцарствия. Посмертная слава Петрарки и Боккаччо и предвкушаемое величие Лоренцо и Полициано, а равно Фичино и Пико, соблазняют исследователя искать в корпусе литературы первых гуманистических поколений только осколки наследия тречентистов или, наоборот, зачатки идей и образов больших философов и поэтов позднего Кватроченто. А так как при желании нетрудно найти и то, и другое, то собственно творчество ранних гуманистов превращается в балласт для заполнения лакуны между двумя великими эпохами. С другой стороны, и науки о литературе, и история философии до сих пор еще не уделяют внимания тому обстоятельству, что, поскольку содержание гуманистической культуры складывалось вместе с освоением системы жанров античных литератур, то ни на каком этапе своего формирования оно не может механически отчуждаться от этой становящейся системы, непрестанно претерпевающей внутренние трансформации.

Распространенная уничижительная оценка интеллектуального уровня авторов первой половины Кватроченто, на первый взгляд, весьма убедительная, черпает дополнительную силу в том факте, что они действительно проявляют себя крайне неудачно в жанрах, которые традиционно считаются основным

достоянием европейской теоретической культуры. Однако среди ранних гуманистов, в принципе склонных превращать свои слабости в силу, мы знаем, по меньшей мере, одного мыслителя, которому удалось блестяще реализовать весьма нетривиальную стратегию в области философии. Речь идет о Лоренцо Валле. Валла вполне эффективно философствует, удерживаясь вне традиционных задач теоретического мышления. Он никогда не ограничивает себя рамками изолированных теоретических жанров. В историографическом жанре Валла, выполняя в основном риторические и эстетические задачи создания композиционно завершенного исторического повествования, не может обойтись без философско-теоретических нововведений: он проводит весьма изощренную критику исторической достоверности своего материала, критику наивной сакрализации героев «парадной» историографии, и внедряет в теоретический обиход «негероическую», «прозаическую» концепцию общественного и исторического человека. В жанре диалога Валла создает заведомо условную и глубоко вторичную полемическую интригу между «стоиком», «эпикурейцем» и «христианином», и на основе каждой из этих позиций разрабатывает уникальную для нее, несводимую ни к какому теоретическому инварианту и отличающуюся существенной концептуальной новизной аргументативную стратегию. И даже в жанре теоретического трактата Валла верен себе: отталкиваясь от готового контекста традиционных схоластических обсуждений, он тут же демонстрирует игровой и условный характер своего притяжения схоластической проблематики и развивает совершенно чуждую схоластам, опирающуюся на совсем иную доказательную базу негативно-критическую стратегию философствования. В идеях Валлы, при всей их внешней фрагментарности и жанровой неустойчивости, есть некий связующий центр, и если за полемической пестротой увидеть то масштабное целое, в которое объединена жанровая мозаика его философии, то Валла предстанет мыслителем, далеко опередившим свое время и едва ли не самым интересным за всю эпоху Возрождения, — интеллектуалом, удивительно близким нашей современности с ее проблемами и разрывами.

Дело в том, что пренебрежение Валлы к аутентичным жанрам и стратегиям интеллектуальной работы далеко не случайно: здесь мы имеем дело с последовательно внетеоретической философской программой, с радикальным истолкованием мышления как внетеоретической практики. Все идеи Валлы опосредованы его жизненной и речевой практикой, и это опосредование заложено в каждый шаг его аргументации. На опыте убеждаясь в слабости изолирующего теоретического подхода, Валла практикует систематическое недоверие ко всякому теоретизму с по-

мощью средств философской критики. Так, рассматривая схоластическую проблематику трансценденций, Валла оставляет из них лишь одну — вещь (можно перевести как «то, о чем идет речь», «суть дела» и просто «дело»). Это значит, что предметом теоретических спекуляций, по сути, может быть только некоторая формально пустая тема высказывания, то, что остается после редукции всех возможных способов речи с их конкретными содержаниями к единому речевому инварианту. Такое формально выделенное «общее место» в конкретной ситуации высказывания никогда не бывает самостоятельным, вообще никогда не может быть выделено как некоторое отдельное содержание. «Вещь наполняется всяким содержанием», — говорит Валла. Только в таком истолковании теоретическое понятие может действительно выполнить свои аналитические функции.

Пожалуй, самой популярной в среде современных исследователей концепцией Валлы является его контекстная теория истины. Согласно этой теории, истина определяется «правильным употреблением слов». Очень важное у Валлы понятие «употребления» (*consuetudo* — в нашем случае это означает также «обычай», «языковая традиция») призвано очертить весь круг контекстуальных ситуативных (жизненно-практических и языковых) отсылок, определяющих герменевтическую истину высказывания в данном месте и в данное время. Валла вообще не ставит задачи отделить отвлеченный предмет научного рассмотрения от совокупного контекста значений, в котором он изначально присутствует и опознается. Его цели лежат в совершенно другой плоскости: в спонтанном высказывании актуализовать весь его языковой и жизненно-практический горизонт, обеспечивающий его ситуативную уместность, прагматическую эффективность и риторическую убедительность. Если же перед говорящим стоят какие-либо аналитические задачи, следует продвигаться к уточнению предметной структуры ситуации путем подбора и дифференциации точных значений слов, а также перебирая адекватные моменту жанровые контексты и речевые стратегии. Итак, вместо устойчивых предметных свойств в качестве критерия достоверности выдвигаются устойчивые способы обращения со значениями. Лишь с существенной долей условности можно назвать такую позицию «лингвоцентрической» — ведь «значения слов» для Валлы репрезентируют все актуальное в высказывании содержание жизненного мира.

Именно критическая основательность и своеобразная последовательность философских построений Валлы, именно убедительность его анализа речевой ситуации определяют подчиненный и вторичный характер «теории» в его работе. Теоретическое мышление — это не что иное, как анализ формально выде-

ляемых в конкретном речевом целом логических моментов, которые задают устойчивость его базовой структуры и согласованность общего хода речевого события; это то общее, что не может быть изменено ни в какой речи без отступления от элементарного здравого смысла. Актуальность подобной философской программы хорошо видна при сопоставлении с выдвинутой Гансом Георгом Гадамером (в сходном контексте критики культуры метафизического понятия) идеи философии как «службы понимания», — особой практики, обеспечивающей взаимодействие различных интерпретативных контекстов, уже воплотившихся с полной конкретностью в историческом процессе.

Воскрешая в памяти труды первых гуманистических поколений, мы убедимся, что одинокий Валла на самом деле вовсе не одинок. Его философия — инобытие раннегуманистической поэтики; то, что Валла формулирует, доказывает и анализирует, его современники, питающие гораздо меньший интерес к хитросплетениям философских умозаключений, с успехом создают в своей писательской практике, попросту минуя теоретические формулировки.

2

Ось культурной истории всякой эпохи — история образования, которое эта эпоха делает доступным и востребованным. В самом деле, в Европе, начиная от Платонова «Государства», вопрос о содержании образования был равнозначен вопросу о том, каким станет человек, достигший всей полноты наилучших из отпущенных ему возможностей, и как будет устроено общество, в котором ему придется жить. Образы совершенного социального мира, опять-таки начиная с Платона, находили воплощение в утопиях и антиутопиях, ключевой темой которых было содержание образования и характер воспитания: так мыслили Франсуа Рабле и Джонатан Свифт, Олдос Хаксли и Джордж Оруэлл, Владимир Набоков и Евгений Замятин. История ренессансного гуманизма практически совпадает с историей гуманистического образования. Ведь последнюю составляют частные истории университетов и школ; биографии виднейших ученых и преподавателей, составивших славу своей эпохи; дискуссии о предпочтительном наборе дисциплин и круге достойных изучения авторов, то и дело разгоравшиеся между адептами *studia humanitatis* и их оппонентами — схоластами и клириками консервативной ориентации; книжные находки и связанные с ними открытия; сочинения гуманистов, где трактованы проблемы воспитания и преподавания в самом общем смысле или изложены методы освоения отдельных дисциплин; наконец, факты исто-

рии литературы и истории повседневности, в том числе и такие, которые позволяют реконструировать тот образ человеческого совершенства, которому желали соответствовать представители гуманистического сообщества и к которому стремились привести своих воспитанников те, кто брал на себя нелегкое бремя педагогического труда.

Историю ренессансной пайдеи открывает Петрарка, в чьей деятельности обозначился отказ от той существеннейшей дилеммы, на которой зиждется все здание прежней культуры. Человеку Средневековья были открыты два пути: мистический, когда центром приложения духовных усилий была молитвенная практика и самопостижение, и рациональный, когда духовные усилия сосредоточивались на постижении внешнего мира — то есть на выработке метафизических схем, которыми, как предполагалось, можно исчерпать все многообразие явлений этого мира. Для тех, кто проявлял особые дарования, ступив на один из этих путей, рационализм и мистика могли сомкнуться: наградой ученых трудов св. Фомы Аквинского был голос Христа, с распятия подтвердившего истинность его сугубо рациональных построений, — Фома услышал его, как слышали мистики. Петрарке открылся путь третий и доселе неизвестный. Чтобы смотреть на мир, ему не надобилось никаких неодушевленных посредников в виде формул или классификаций; чтобы оценивать и высказывать происходящее в душе, не требовалось извлекать санкции из писаний авторитетов, когда-то испытавших что-то подобное. Его собственные переживания без всяких оправданий в виде их аллегорического значения, прообразовательного смысла и тому подобной экзегетики были интересны ему настолько, что он считал нужным изобразить их со всей возможной точностью. Хотя Лаура и явилась ему в Великую Пятницу, подобно тому как любому из предшественников Петрарки, не чуждых поэтического ремесла и причастных философии, могла явиться возлюбленная, окруженная мистическим ореолом, унаследованным от своего забытого прототипа, Мировой Души гностического происхождения, — тем не менее, Петрарка любил ее, пока в возрасте сорока трех лет, уже пожилой по меркам той эпохи женщиной, она не отошла в лучший мир. Как ни старались биографы Петрарки превратить живую Лауру в лавры, а любовь к ней в естественную для поэта жажду славы, она оставалась реальной. У Петрарки был ее портрет; однажды ему пришлось даже отвечать на расспросы римского папы, почему он не женится наконец на своей давней возлюбленной (он ответил, что приземленные брачные отношения могут погасить его высокую страсть).

Еще более реальными и конкретными, чем любовь в его стихах, сохранявшая черты изобретенной трубадурами «любви издалека» и донны стильновистов, становились для него вещи, приковывавшие взгляд: его собственная внешность в зеркале — по наблюдениям поэта, в юности «способная нравиться», да и в зрелые годы не утратившая привлекательности; очки, которыми ему пришлось пользоваться на закате лет; большой белый пес, которого излечили от чесотки купания во время долгих прогулок с хозяином. Вещи явились Петрарке в своей наивной самоидентифицируемости: постепенно утрачивая символическое измерение, они взамен обретали полновесность и сочность красок, осязаемую плотность контуров. Из эстетической интуиции самоценности деталей пейзажа и предметов быта, из привычки замечать даже самые малозначительные из них рождается умение видеть мир в его телесности, дробящейся на мириады частных вещей и вещей, каждая из которых замечательна своей особой, разворачивающейся в уготованных только ей обстоятельствах судьбой. Поэтому на смену толкованиям, возвышавшим вещь до символа и тем самым удостоверявшим ее право на существование, приходит слежение ее исторического пути — забота о тщательности и честности в составлении ее биографии. И если раньше не являлось и мысли о том, чтобы искать новые книги, когда в уже известных столько мудрости, которую можно исследовать до бесконечности, десятками способов сочетая друг с другом открывающиеся опытному взгляду экзегета смыслы, сочиняя или вычитывая у других толкования знакомых с детства слов, то теперь становится интересно все, что обещает поразить новым впечатлением глаз или ум: от рукописей с трудами прославленных древних философов, от языков, на которых эти труды сочинены, до полуграмотных надписей на погребениях тысячелетней давности, от обломков статуй до черепков амфор или осколков медной посуды. Интерес, по сути, той же природы — то есть интерес к индивидуальному облику и неповторимой судьбе — влечет к самопознанию. «Да и много знать — на что годится, если, изучив круговращение неба и земли, и протяжение моря, и бег светил, и свойства трав и камней, и тайны природы, вы остаетесь сами себе неизвестными?» — спрашивает Петрарка в «Сокровенном». Пристальное внимание к самому себе простирается от душевных движений до черт внешности, до позы перед зеркалом. Примечательно не то, что Петрарка заботится о своем костюме, а то, что он помнит эту заботу и говорит о ней: он уже способен видеть себя со стороны и наделен желанием письменной речью воссоздавать собственный облик. Если принять все это во внимание, то требование самопознания, многократно исходившее от Петрарки, наполнится для нас

вполне точным смыслом: он хочет, чтобы каждый слышащий его, обратив взгляд на себя, увидел и осознал абсолютную, неповторимую ценность того, чем располагает в первую очередь, — то есть собственной души со всеми перипетиями ее бытия; собственного тела, пусть не лишенного изъянов и обреченного тлению; собственной жизни и судьбы.

Итак, Петрарка овладевает умением останавливать взгляд на поверхности вещей, не стремясь пробиться к их метафизической сути и смысловым истокам, — поэтому изображение вещи или эмоции у него делается иконой себя самого и не желает больше возвещать ни о чем, кроме собственных свойств, доступных зрению или осязанию. Среди ближайших следствий этого поэтологического принципа — открывшаяся преемникам Петрарки возможность пристально исследовать стороны слова, стиля, текста, которыми его предшественники пренебрегали, не находя в них столь ценимых их эпохой глубокомыслия и вневременного значения. Смысл слова перестает быть чем-то раз навсегда данным — переводчики, комментаторы и издатели классических текстов учатся различать в нем оттенки, привносимые исторической эпохой и авторским почерком. Леонардо Бруни говорит об этом в трактате «О правильном способе перевода» («De interpretatione recta», ок. 1421), а Лоренцо Валла пишет «Красоты латинского языка» («Elegantiae linguae latinae», 1441) — шесть книг тончайших филологических наблюдений над языком латинских классиков, представленным в его исторической изменчивости. В истории латинского языка Валла различает «век Цицерона», к которому он относит Варрона, Саллюстия и Цезаря, исключая из него Энния и Плавта, — и «век Квинтилиана» с Вергилием, Горацием и Титом Ливием. Глубины и объема лингвистического опыта Валлы, составляющего свой труд во второй четверти века, хватает уже не только для того, чтобы исследовать значения слов и контекстные изменения этих значений (к этому он переходит только в III книге), но и освещать вопросы семантики грамматических форм и морфем, а уверенности в собственной компетентности оказывается достаточно, чтобы посвятить всю заключительную книгу своего труда разбору ошибок в словоупотреблении, допущенных классическими авторами.

Внимание к зримому миру и к конкретности вещей, свойственное Петрарке, у его последователей переходило порой в методическую поверхность мысли. И в его собственной среде, и в ближайших же поколениях его последователей ее следствиями бывали самые причудливые парадоксы — как в литературной деятельности, так и в повседневной жизни. В литературе они начинаются уже с Боккаччо, который, любя всевозможные аллегорические построения и посвятив их собиранию полжизни

(вспомним «Генеалогию языческих богов», работа над которой длилась более двадцати лет), питал не меньшую любовь и к материальному фундаменту этих иносказаний — к сюжетам и образам самим по себе, вне их символического значения. Поэтому, когда Боккаччо разворачивает в высшей степени занимательное повествование из какой-нибудь избитой аллегории, он может так увлечься сюжетом или описанием и увлечь всем этим читателя, что у того совсем пропадет желание искать скрытое содержание рассказа или образа, когда самый вид того и другого доставляет такое удовольствие. Языческая мифология предоставляла для таких манипуляций со словами и смыслами плодороднейшую почву; с достоянием христианской культуры проделывать то же самое было труднее, но Боккаччо удавалось и это. Если в «Амето» нимфа, олицетворяющая одну из высочайших добродетелей, Мудрость, хочет привлечь к себе юношу, чтобы подарить ему свою любовь, грамотный читатель, конечно, должен сразу же вспомнить, что в Библии Премудрость Божия неоднократно предстает в образе сладчайшей возлюбленной, желанной невесты и целомудренной супруги праведника. Но вся дальнейшая сцена соблазнения — Боккаччо подробно описывает, как Премудрость на глазах у смущенного юноши все выше и выше приподнимает свои покровы — легко затмевает библейские контексты даже в уме самого опытного экзегета. При всем богатстве аллегорического потенциала «Генеалогии богов» — а современники почитали ее самым серьезным из всех сочинений Боккаччо, — и это фундаментальное исследование грешит излишним вниманием к занимательности нарратива и эстетике (если не сказать — эротике) образов.

В обыденной жизни повышенный интерес к собственной внутренней жизни, обозначившийся у Петрарки, уже у гуманистов первых поколений перерастает в каталептическую зачарованность собственным образом. Увлеченность своей персоной, помноженная на широту познаний в сочетании с их безосновностью, формирует особую атмосферу, царящую в гуманистической среде, а заодно и специфический тип риторики, эту атмосферу воспроизводящей. Гуманисты безудержны в похвалах, расточаемых друг другу, и неистовы в брани. Дружба между совершенными мужами, украшенными всяческими добродетелями, — один из взлелеянных ими идеалов, и в своих диалогах, письмах и стихах гуманисты рисуют ее в самых трогательных тонах. Но изображение ненависти дается им все же на порядок лучше. Напряженная политическая жизнь требует не менее быстрой реакции на все, в ней происходящее, нежели жизнь литературная, едва ли не еще более напряженная. Так рождается жанр инвективы — прообраз популярной журналистики Нового

времени, всегда готовой хлестко говорить о чем угодно, не слишком вдаваясь в настоящее содержание своего предмета. Становясь авторами инвектив, гуманисты хорошо помнят правила изящного стиля, не менее уместного в хулительной речи, нежели в хвалебной, зато напрочь забывают этикет и теряют всякую меру во взаимных оскорблениях и обвинениях. Когда Антонио Лоски, состоящий на государственной службе в Милане, пишет инвективу против флорентийцев; Колуччо Салутати, прежде состоявший с ним в дружбе, сочиняет ответную инвективу, где называет Лоски лягушкой, рабом рабов, зверем, болтуном и глупцом. Во «Флорентийских беседах об изгнании» Франческо Филельфо называет семейство Медичи кабатчиками, угольщиками, держателями игорных домов и грязных притонов, ростовщиками, обвиняет их в отравлении папы Иоанна XXIII, сравнивает Лоренцо с быком, Эверардо с волком, Козимо с лисицей. Отвратительные ругательства в адрес Медичи становятся в диалогах Филельфо композиционным приемом: везде, где, согласно сюжету, необходим отрицательный пример, всплывают (большой частью до смешного некстати) имена членов этого семейства. Поджо Браччолини в инвективе против Филельфо ссылается на свидетельства очевидцев, сообщавших, что Филельфо родился от торговки требухой, изнасилованной монахом. Филельфо обвиняется в мужеложстве и в том, что, живя в Константинополе в доме Иоанна Хризолора, он обесчестил его дочь и так вынудил ее выйти за себя замуж. Самому Поджо ученый византиец Георгий Трапезундский, служивший в папской курии, дал некогда две пощечины; между ними завязалась драка, и почтенных мужей еле удалось разнять. Позже Георгий жаловался, что Поджо подсылал к нему наемных убийц, а Поджо отвечал на это, что ему вообще нет никакого дела, жив убогий грек или нет. При желании таких примеров можно было бы насчитать сотни — история повседневной жизни гуманистов на них невероятно щедра.

После смерти Петрарки роль лидера гуманистического движения переходит к Лино Колуччо Салутати (1333–1406), поэту и канцлеру Флоренции, которому удалось наставить на путь *studia humanitatis* целое поколение молодых флорентийцев. «Диалоги к Петру Гистрию», сочиненные Леонардо Бруни Аретино, частым собеседником Салутати, позволяют судить о том, с каким почтением смотрели на старшего товарища по гуманистическим студиям юные единомышленники, пусть более сведущие в древней литературе и истории, лучше, чем Салутати, умевшие писать и говорить на латыни, а некоторые — даже на греческом языке, который Салутати начал постигать лишь в старости. Салутати принадлежал еще к той эпохе, когда гуманистам прихо-

дилось всерьез бороться за права языческой культуры в напряженной полемике с весьма сильными и отнюдь не лишенными литературных и филологических талантов оппонентами — для Салутати таковыми были Джованни Доминичи и Джованни да Сан Миньято (1360–1428), переводивший на вольгаре сочинения Григория Великого, св. Бернарда и, как ни удивительно, самого Петрарки. Вспоминая аллегорических нимф Боккаччо (который, кстати, выражал желание представить свое сочинение на суд «Святейшей Матери Церкви»), нам сейчас трудно признать, что противники Салутати говорили о развращающем действии языческой поэзии совсем без всяких оснований и что они были просто сухими ригористами, запрещая юношам чтение любовных стихов Овидия. Другое дело, что их интеллектуальные интуиции не были уравновешены интуициями эстетическими, в то время как лучшие представители набирающего силу гуманистического движения, обладая более эмансипированным эстетическим чувством, унаследованным от Петрарки, оставались не менее искренними католиками, чем их оппоненты. Сам Колуччо Салутати, защищавший деятельную гражданскую жизнь в письме к Пеллегрино Дзамбеккари, собиравшемуся поступить в монастырь, и отстаивавший высокое достоинство поэзии в трактате «О подвигах Геркулеса», был, вместе с тем, автором трактатов, хотя и изобилующих примерами и образами из классической литературы, но сочиненных вполне в традициях религиозной дидактики на темы, знакомые христианской литературе на протяжении тысячи лет: «О мирском и иноческом житии» («De saeculo et religione», 1381, с посвящением монаху Джакомо да Уццано), «О стыдливости» («De verecundia», 1390) и «О роке и фортуне» («De fato et fortuna», 1396–1399, с посвящением аббату Феличе Аньолелли).

Трудно было бы обвинить в отсутствии христианского рвения и Амброджо Траверсари (1386–1439), в пятнадцать лет поступившего в камальдульский орден и прославившегося святой жизнью настолько, что после его смерти в народе говорили, будто на месте, где он похоронен, сами собой расцветают розы. При этом он всегда был желанным гостем в кругу гуманистов, почитавших его за ученость и в особенности за знание греческого языка. Траверсари сделал в ордене неплохую карьеру: в 1431 г. он был уже его генеральным приором. Он управлял камальдулами довольно жестко, закрывая монастыри, в существовании которых не видел пользы, и укрепляя те, от восстановления которых, по его мнению, можно было ожидать добрых плодов. В обучении молодых монахов, о котором Траверсари очень заботился, у камальдулов применялись самые прогрессивные для того времени методы — те, что были в ходу в «Доме радо-

сти» у Витторино да Фельтре (о нем мы скажем позже). По делам ордена Траверсари приходилось совершать множество разъездов — он мог пользоваться этим для приобретения книг. Так, приехав в Рим в 1432 г., во время понтификата Евгения IV, он нашел в одной из библиотек жизнеописания Атика и Катона, принадлежащие Корнелию Непоту, а также тридцать девять гомилий Оригена в переводах Иеронима, семь писем св. Антония Аббата, хронику Евсевия Кесарийского и собрание документов древнейших церковных соборов. Он обладал ораторским даром, который ему пришлось однажды продемонстрировать в самом высоком обществе — на Базельском Соборе в 1435 г., когда он произнес приветственную речь по поводу присоединения к партии Евгения IV кардинала Джулиано Чезарини и Николая Кузанского. В 1438 г., во время прибытия в Италию византийского императора Иоанна VIII Палеолога, он подготовил торжественное выступление по-гречески, но говорить ему не пришлось — помешали неурядицы внутри папской делегации. Один из очень немногих итальянцев, знакомых с грекоязычной святоотеческой литературой, он был в числе самых деятельных посредников между восточной и западной сторонами в ходе Ферраро-Флорентийского Собора. Когда 6 июля 1439 г. в кафедральном соборе Флоренции было объявлено воссоединение церквей, Траверсари участвовал в греческом переводе и издании провозглашавшей его буллы *Laetentur coeli*.

Траверсари следует отнести к числу наиболее плодотворных издателей и переводчиков раннегуманистической эпохи, хотя из светских авторов он перевел только Диогена Лаэртция (1433) — этот труд, как и перевод проповедей Ефрема Сирина (1431), он посвятил Козимо Медичи, с которым был весьма дружен. В 1414 г. он выправил текст «Наставлений против язычников» Лактанция, затем перевел «Лествицу» св. Иоанна Лествичника, одно из писем св. Василия Великого, «О бессмертии души и воскресении тел» Энея Газского (1419); «Против заблуждений греков об исхождении Святого Духа» Мануила Калики (1420) — для папы Мартина V; «Против хулителей иноческого жития» Иоанна Златоуста (1420) — для своего приора Гвидоне; «Луг духовный» Иоанна Мосха — по просьбе кардинала Габриеле Кондульмера (будущего папы Евгения IV); «Против язычников» и «Против Ария» св. Афанасия; целый ряд сочинений Иоанна Златоуста — гомилии на послания свв. Павла и Иоанна и на Евангелие от Матфея, речь против Иудеев, трактат «О Божием промысле»; труд св. Василия Великого «Подлинное целомудрие девства» (1431) и «Житие св. Иоанна Златоуста», написанное Палладием; «Речь на смерть отца» Григория Назианзина и «Житие Григория Назианзина» Григория Пресвитера (1431); «Жития

мучеников Прота, Иакинфа и Евгении» Симеона Метафраста. Переводческое дерзновение Траверсари было так велико, что он взялся готовить латинские версии сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии», «О Божественных именах» и «О таинственном богословии», невероятно сложных и в отношении смысла, и в отношении языка и во все времена бывших для переводчиков наитруднейшей задачей. Насколько адекватно труды ареопагитического корпуса могли быть воспроизведены средствами языка латинского богословия и в какой мере удалась работа Траверсари — вопрос отдельный; скажем только, что спустя полвека к сочинениям Псевдо-Дионисия обратится Марсилио Фичино.

Учеником Амброджо Траверсари был Джаноццо Манетти (1396–1459), превзошедший учителя тем, что выучил не только греческий, но и древнееврейский язык. В литературном и богословском творчестве Манетти тяготел к поистине эпохальным масштабам: в своем «Жизнеописании Николая V» он обещал написать двадцать книг против иудеев и язычников, а также перевести с древнееврейского весь Ветхий Завет и с греческого — Новый. Против иноверцев он успел сочинить всего лишь десять книг, а из Ветхого Завета до нас дошла только Псалтирь, переведенная в 1455 г., однако Новый Завет Манетти, действительно, перевел.

В историю гуманистического движения он вошел прежде всего как автор обширного трактата «О достоинстве и превосходстве человека» («De dignitate et excellentia hominis», законч. в 1452 г.), написанного по поручению неаполитанского короля Альфонса. Прологом к созданию этого труда была неудача неаполитанского гуманиста Бартоломео Фацио, чье сочинение «О превосходстве и преимуществе человека» («De excellentia et praestantia hominis», 1443–1444), плод долгих споров, ведшихся при дворе, не вызвало у короля восторга: согласно Фацио, наше превосходство над животным миром состоит в том, что мы будем удостоены блаженства по ту сторону здешней жизни. Заказ перешел к Манетти, который некогда порадовал Альфонса ответом на вопрос о предназначении человека: «действовать и познавать» («agere et intelligere»). Эта реплика — отголосок флорентийских дискуссий, отражавших трудности в переводе этических сочинений Аристотеля: Леонардо Бруни, Франческо Филельфо и другие знатоки греческого языка спорили тогда об интерпретации аристотелева понятия наивысшего блага; согласно версии Бруни, выходило, что таковое благо состоит для человека в способности действовать. Манетти, знаток христианской литературы, в том числе и грекоязычной, действует гораздо более тонко, нежели Фацио, отославший человека на небеса:

рассуждая о совершенстве устройства человеческого тела, он основывается на писаниях отцов церкви; говоря о бессмертии души, умело сопрягает мнения христиан и язычников; возвышенной поэтической речью восхваляет красоту Вселенной, созданной Богом ради человека, и самого человека с его даром к освоению вверенного ему мира. Здесь он, блистая знанием языка Ветхого Завета, приводит сокрушительную критику воззрений папы Иннокентия III, автора трактата «О презрении к миру, или О ничтожестве человеческого состояния» (1194–1195), название которого говорит за себя. И лишь в конце сочинения Манетти переходит к изображению Небесного Иерусалима и блаженства праведников.

3

Начало истории гуманистической школы — цепь недоразумений, комедия ошибок, протагонистом которой выступает Джованни Конверсини из Равенны (1343–1408). Оценка его деятельности — дело трудное, потому что свидетельства о нем в высшей степени противоречивы. Педагогические декларации, изложенные в письмах Конверсини и в его автобиографии, называемой «Счет жизни», характеризуют автора как настоящего новатора, который не просто расширил горизонты педагогической мысли, но — не побоимся аллюзии на гуманистические жизнеописания Данте и Петрарки — едва ли не восставил ее из небытия. Правда, никаких конкретных указаний, относившихся собственно к содержанию образования, он не оставил: о том, что именно преподавал Конверсини, мы можем говорить лишь, исходя из сведений о его собственной эрудиции, — действительно, незаурядной, как позволяет заключить его автобиография. Она же позволяет судить и о том, как сильно не повезло с наставниками самому Конверсини в детстве: один из них избивал учеников до полусмерти и как-то раз даже вынужден был бежать из города, так как опасался, что от изощренных наказаний, примененных к восьмилетнему воспитаннику, тот отдал Богу душу. Очевидно, поэтому для Конверсини остро стоят вопросы взаимоотношений учителя и ученика, учителя и семьи, зависимости образования от насущных нужд общества. Безусловно, в контексте средневековой метафизической антропологии и метафизически же мотивированной структуры знания, определяющей устройство школы, такие рассуждения представляются радикальным пересмотром многовековой педагогической практики. Они прямо свидетельствуют об отказе от старой концепции воспитания — Конверсини ратует за отмену наказаний, в первую очередь телесных, при этом много говорит о

пользе поощрений и о необходимости самой горячей симпатии между учениками и учителем. Косвенно эти требования отражают изменения в самом наборе школьных знаний. Ведь личные отношения между учеником и учителем не играли роли ни в простом усвоении сведений из грамматики и арифметики, ни даже в более трудоемком чтении авторов и их комментировании в русле средневековой экзегезы. Чтобы ощутить необходимость этих отношений, нужен был новый взгляд на программу и цели школьного обучения. Приобретаемые детьми знания были в глазах Конверсини уже не столько разделами дисциплин, к ведению которых они относились, сколько средством формирования личности ученика. И речь здесь идет не просто о том, чтобы привить воспитаннику нравственные добродетели. Любовь к наставнику должна перерасти в любовь к науке и породить стремление к самообразованию, которое, в идеале, не завершится никогда. Конверсини с негодованием смотрит на венецианцев, которые подходят к объему обучения прагматически — они полагают, что есть знания необходимые, например, умение читать и считать, достаточное, чтобы вести купеческие дела, а есть ненужные, и их приобретению следует предпочесть более доходные занятия, скажем, торговлю. Унизительная зависимость педагога от гонорара, низкая ступень социальной лестницы, занимаемая наставником, — это знаки неуважения общества к тем знаниям, которые он призван распространять: вполне естественно, что, наблюдая, как мало старшие ценят учительский труд, дети теряют интерес к учению и на протяжении всей жизни остаются невеждами, довольными и пошлой социальной успешностью.

Однако, факты биографии Конверсини, а также постановления магистратов городов, где ему доводилось преподавать, говорят не в его пользу: если в его профессиональной карьере и случались эпизоды, когда с очередной кафедры педагога-реформатора не увольняли с позором (как это произошло в Болонье и в Тревизо), а тихо отпускали (в Конельяно), то мест, где бы Конверсини долго удерживали, сопротивляясь его горячему стремлению оставить службу, кажется, не было вовсе. Правда, заключалась ли причина его неуспеха в нем самом или же в общей атмосфере городской жизни, чуждой тем благородным студиям, к которым желал расположить воспитанников Конверсини, — не ясно. Жители города Беллуно, например, и не скрывали, что недовольны как раз чрезмерной образованностью учителя: «Нам этот преподаватель не подходит, у него слишком много литературы, он слишком много знает» (цит. по кн. Н.В.Ревякиной «Гуманистическое воспитание в Италии XIV–XV веков»). К одному с Конверсини поколению принадлежал Джованни Мальпагини (1346–1417), тоже из Равенны (в исто-

риографии XVIII и XIX вв. есть случаи путаницы двух Джованни из одного города), в разные периоды своей жизни служивший секретарем у Петрарки и обучавший во Флорентийском университете — перечислим только гуманистов первого ряда — Леонардо Бруни, Франческо ди Поджо Браччолини и Карло Марсуппини. Но он, по-видимому, не был такой противоречивой личностью, как Конверсини: история сохранила о нем лишь самые общие и малоинтересные сведения.

История педагогики первых десятилетий Кватроченто показывает, что труды Конверсини не вовсе пропали даром — его уроки все-таки были, по-видимому, усвоены некоторыми из его учеников, потому что в биографиях самых известных гуманистов следующего поколения мы то и дело встречаем сведения о том, что им доводилось быть его учениками. В 1402 г. Пьер Паоло Верджерио (1370–1444), юношей слушавший его в Падуанском университете, пишет трактат «О благородных нравах и свободных науках», адресованный юному Убертино, сыну и наследнику Франческо Каррара, правителя Падуи. Под тезисами, сформулированными в этом трактате, мог бы подписаться и его наставник — однако трудно судить, вправду ли это сродство воззрений обусловлено духовной близостью, столь желанной Конверсини (а Верджерио, по-видимому, действительно хорошо к нему относился, потому что упоминал о нем с благодарностью), или Верджерио просто изящным слогом повторяет идеи, носившиеся в воздухе. Рассуждая о предпочтительном для юношей образе жизни, он приветствует физическую выносливость, неприхотливость и воздержанность в развлечениях, разговорах, еде и питье — это станет топосом педагогической литературы гуманистов; почитает необходимым благочестие и терпеливо-почтительное отношение к старшим и порицает в родителях, особенно в овдовевших матерях, излишнюю мягкость и неумеренную любовь к сыновьям (лучше было бы, как это и происходит у некоторых народов, воспитывать детей и вовсе вне родной семьи). Но главный предмет его сочинения — способы обучения «свободным наукам» (*liberalia studia*), то есть занятиям, «которые достойны свободного человека», «которыми возделывается и совершенствуется добродетель и мудрость и благодаря которым тело и душа предрасполагаются ко всему лучшему, вследствие чего люди обычно достигают чести и славы» (зд. и далее пер. Н.В.Ревякиной). Верджерио придерживается расхожего мнения, что обучаться всему надлежит в юности, однако ему, как и Конверсини, не чужда мысль о перманентном образовании: так в педагогику проникало ощущение потенциальной бесконечности культурного пространства, порождаемое новыми и новыми открытиями артефактов античной культуры.

Верджерио демонстрирует умение рассуждать систематически. Почва его педагогической концепции целиком натурфилософская — свойства интеллекта и склонности характера он ставит в прямую зависимость от физиологии (конечно, в воззрениях современной ему эпохи): юноши «легко меняют мнение, так как соки в их организме из-за роста тел находятся в движении и в избытке жар, который производит это движение; душа же следует за строением тела <...> Юноши также жалостливые и не злого нрава, так как по рождению они недавние и потому имеют богатую кровь <...> мы не должны принимать во внимание бытующее чуть ли не повсюду мнение, что те, кто отличается умом в юности, превосходя свой возраст, с годами обычно глупеют. Хотя у некоторых детей это обстоятельство имеет физическое основание: у них умственные способности находятся в расцвете сил в отрочестве, в дальнейшем же с возрастом они слабеют <...> В особенности же следует обходиться без принуждения в отношении тех, в ком преобладает черная желчь...».

Из всех наук в первую очередь следует изучить философию — ибо она делает людей свободными и указывает, что следует делать и чего надлежит избегать, — и историю: зная ее, можно подобрать себе примеры поведения, уместного в любых жизненных обстоятельствах. Третья часть гражданской науки (*civilis scientia*) — красноречие, и пособницей в овладении им выступает опять-таки история: ведь мы охотно слушаем тех, «кто хранит в памяти деяния многих веков, достойные быть известными». Верджерио обращает внимание на то, что риторика в его эпоху утратила значение, которое имела в древности, когда находила применение в суде и в решении государственных дел. По-прежнему существует только торжественное красноречие, но как ему обучать, не совсем понятно, потому что оно никогда не руководствовалось никакими четкими правилами — «ведь при составлении речей почти все пользуются такими приемами, которые противоречат самому искусству красноречия». К красноречию близка поэзия, полезная в его изучении, хотя и служащая, скорее, для удовольствия. Верджерио перечисляет дисциплины, которым, как он полагает, учили своих детей греки. Во-первых, это грамматика (*litteras*) и смежное с ней искусство ведения спора (*disputandi ratio*). За ними следует музыка, которая «имеет большое значение для спокойствия души и обуздания страстей», и рисование — во времена автора забытое. Верджерио поощряет знакомство с астрономией, рассуждающей «о движении небесных светил, их величинах и расстояниях», с оптикой и физикой («учение о перспективе и о весе тел»). Что касается законоведения и медицины, то эти науки Верджерио подозрительны: хотя юриспруденция и ведет свое происхождение

ние от нравственной философии, а медицина — от естественной, врачебную практику он считает «не вполне благородной», а обычай взимать условленную плату за делопроизводство — недостойным. А впрочем, все науки в своих основаниях так тесно связаны между собой, что нельзя глубоко изучить какую-нибудь одну из них, не изучив других.

Далее автор переходит к видам способностей, позволяющих ученикам усваивать те или иные знания. Он рассматривает все возможные комбинации интеллектуальных свойств и склонностей (быстрый ум и быстрая речь, быстрый ум и медлительная речь, ум без памяти, память без ума и т.д.), а также недостатки образовательного процесса, грозящие эти свойства ослабить (избыток сведений, беспорядочное чтение); касается вопросов режима и гигиены обучения (к примеру, рекомендуется читать за обедом, чтобы не тратить времени попусту, однако если сопровождать слишком обильную трапезу чтением, это может повредить зрению).

Но все это касается лишь тех юношей, у которых «ум более склонен к наукам, чем тело к войнам». А для других, и особенно для детей знати и государей, военное искусство должно стать делом первостепенной важности — Верджерио ценит его наравне с занятиями словесностью. К оружию следует приучаться с самых нежных лет — тогда же, когда дети узнают первые буквы. О физических упражнениях автор говорит со знанием дела: нагрузки должны быть разнообразными и ориентированными на физиологическое устройство и, главное, возраст воспитанника (так как в чрезмерно тяжелых упражнениях есть опасность повредить «нерв роста» — «*aetatis nervus*»); он советует ежедневно менять вид оружия и доспехов, чтобы добиться совершенства в каждом роде. Сочинение заканчивается советами по организации досуга учащихся: разрешаются танцы (и даже с женщинами, чего многие педагоги-гуманисты не допускали), так как они развивают ловкость, и стрельба по мишени, но сурово осуждается игра в кости — то есть поощряются те развлечения, которые требуют искусства, и отвергаются те, что возбуждают азарт; однако гораздо охотнее всех прочих способов времяпрепровождения Верджерио одобряет чтение книг.

Трактат Верджерио — хронологически первый в длинном ряду педагогических сочинений XV в. Некоторых из них нам, очевидно, уже никогда не прочесть — мы знаем, например, что из гуманистов первого ряда Джанотто Манетти был автором сочинения «О воспитании детей» («*De liberis educandis*»), ныне утраченного. Однако многое до нашего времени все-таки дошло: это труд Франческо Барбаро «О браке» («*De re uxoria*»), одна глава которого посвящена воспитанию детей; трактат Маффео

Веджо «О воспитании детей и чистоте их нравов» («De educatione liberorum et eorum claris moribus»); сочинение Энея Сильвия Пикколомини «О воспитании детей» («De liberorum educatione»), написанное для венгерского короля Владислава; поэма Грегорио Корпера «Как надлежит воспитывать детей» («Quo modo educari debeant pueri»). Мы знаем письмо о воспитании к Маттео Тривиано, написанное Франческо Филельфо, и трактат Леонардо Бруни Аретино (1370–1444) «О наставлении юношей» («De institutione adolescentium»). Леонардо Бруни принадлежит и еще один памятник педагогической мысли, заслуживающий особого внимания потому, что здесь Бруни решается затронуть проблемы женского образования — начинание важное, так как в его эпоху сами необходимость и возможность женского образования нередко ставились под вопрос. И тем не менее, в среде высшей знати гуманистически образованные женщины появлялись — нам известны Ипполита Сфорца, отменно знавшая Тита Ливия и Вергилия и читавшая Евангелие по-гречески; Чечилия Гонзага — она выучила греческий язык еще подростком, а по-латыни говорила и писала едва ли не лучше мужчин, преподававших риторику в университетах; Костанца Варрано (1426–1447), славная красноречием; Кассандра Феделе (1465–1558), автор книги о классификации наук; Бьянка д'Эсте, сочинявшая стихи на вольгаре, латинском и греческом; Алессандра Скала, знавшая доступных в то время древнегреческих авторов так, что достойна была занять кафедру в университете; Изотта Ногарола (1418–1466), состоявшая в латинской переписке с виднейшими гуманистами своего времени и изящными посланиями исторгавшая у них град комплиментов.

Бруни адресует свои рассуждения «О научных и литературных занятиях» («De studiis et litteris», 1422–1429) Баттисте Малатеста. Если большинство его собратьев по гуманистическому цеху образованных женщин приветствовали, то у Бруни выходит, что именно женское образование как раз и есть образование настоящее, то есть не ориентированное прагматически, вдохновленное не целью приобретения государственных должностей или каких-либо других бранных благ, а чистой любовью к знаниям. Бруни считает его вершиной владения литературным языком (*litterarum peritia*), зиждущееся на глубоких познаниях в той области, которую мы сейчас назвали бы гуманитарными науками. Его рекомендации направлены главным образом на приобретение практических умений, связанных с составлением речи. Поэтому первоочередной задачей делается изучение языка, но такое, которое позволит быстро и без дополнительных затруднений перейти к письму: для ознакомления следует отбирать только книги, написанные лучшими авторами, наиболее

сведущими и искусными в латинской речи, — чтобы сохранить собственный язык неиспорченным; при чтении полезно анализировать устройство чужого текста — «что на какое место поставлено, что означают отдельные части и каков их смысл». Из авторов Бруни рекомендует Августина, Иеронима, Амвросия и Киприана, но особенно Лактанция; при обращении к переводам грекоязычной святоотеческой литературы предостерегает от латинских версий дурного качества. Чтение вслух тоже способствует улучшению стиля, а кроме того — развитию памяти; доскональное знание орфографии, грамматики и даже фонетики (долгот и краткостей слогов) позволяет не делать ошибок при чтении как стихов, так и прозы (ритмическая организация прозы занимает Бруни не только в этом послании — в его время это была тема новая, неисследованная и представлявшая большой интерес). Однако есть и дисциплины, на изучение которых не стоит тратить сил. Таковы геометрия и арифметика — ведь в них «как быть полностью невежественным мало пристойно, так и подниматься к их вершинам не принесет славы», а также астрология и, если речь идет о женском образовании, риторика: «как войны и битвы, так и судебные споры и состязания — занятия мужей». Напротив, есть предметы, достойные самого прилежного изучения: книги, где рассматриваются вопросы вероучения (но только не новых авторов, а древних), и этические сочинения древних; исторические труды и труды ораторов — они полезнее, чем книги философов, потому что в них говорится, собственно, о том же, но они предоставляют гораздо больше средств для совершенствования собственного стиля; языческая поэзия — ибо «кто не узнал поэзии, тот в известной мере несовершенен в знании языка».

Однако, в истории педагогики гуманистическое движение осталось не только в виде увесистых томов отвлеченных рассуждений, блистающих примерами из древней истории, и не проверенных на практике рецептов, переписанных у римских и греческих классиков. Со второй четверти XV в. самый консервативный из общественных институтов — школа — испытывает влияние гуманистических идей. Если Конверсини, стремившийся навязать приземленным умам провинциальных горожан свои многотрудные и казавшиеся совершенно бесполезными в действительной жизни знания, регулярно терпел неудачи, то менее чем через три десятилетия эти же знания будут продаваться уже по вполне достойной цене.

Витторино Рамбальдони из Фельтре (1373 или 1378–1446), основатель школы, названной «Домом радости» (*Casa gioiosa*), тоже был некогда среди учеников Конверсини, позже — Гаспарино Барциццы, а затем, почти в сорокалетнем возрасте, отпра-

вился в Венецию к прибывшему из Константинополя Гварино Гварини, чтобы изучать у него греческий язык. Особая притягательность педагогической программы Витторино и способов ее воплощения в «Доме радости», возможно, объясняется тем, что Витторино, в отличие от подавляющего большинства преподавателей-гуманистов, не был профессиональным гуманитарием. Он получил докторскую степень в Падуанском университете, то есть в центре схоластической учености европейского значения, и по завершении обучения продолжал слушать домашний курс у математика Бьяджо Палакани (?–1416), по причине отсутствия денег расплачиваясь за уроки геометрии мытьем посуды. Тем не менее, отношения с Палакани у Витторино не сложились. Однако, без учителя взявшись за труды Евклида и других светил математической науки, он вскоре сравнялся славой с виднейшими падуанскими профессорами. При этом латинским языком он владел так, что уже в зрелом возрасте мог обмениваться уроками с обучавшим его греческому Гварино. Обладая энциклопедической образованностью, он настаивал на ее полезности: «совершенный муж должен уметь рассуждать в зависимости от времени и пользы людей о природе, о нравах, о движении звезд, о геометрических формах, о гармонии и созвучии, об исчислении и измерении вещей» (так передает слова Витторино учившийся у него Бартоломео Платина — пер. Н.В.Ревякиной). От современников-гуманистов его выгодно отличает принципиальность и известная жесткость в нравственных вопросах. Унаследовав от Гаспарино Барциццы престижную кафедру в Падуанском университете (1422), он очень скоро покинул ее, объяснив свой поступок отвращением к поведению студентов, заносчивых и зачастую лишенных представлений о порядочности, и всю жизнь удовлетворялся частным преподаванием. В 1420 г. он основал свой первый пансион, где обучал юношей латинскому языку и математике, после неудачного университетского опыта уехал в Венецию, а в 1423 г. его известность была уже так велика, что маркиз Мантуи Джанфранческо Гонзага пригласил его стать воспитателем своих детей. Витторино отказался — нетрудно предположить, как он мог относиться к жизни при дворе и к нахождению в постоянной и полной зависимости от расположения к себе государя. Но маркиз настаивал. Витторино наконец дал согласие, поставив основными условиями невмешательство маркиза в ход обучения и право обучать других детей совместно с сыновьями и дочерьми маркиза. На этот раз педагогический эксперимент удался: в Мантуе Витторино оставался 22 года, до самой своей смерти. В его ведение передали бывший домик для отдыха (отсюда и название — «радостный», «веселый», «предназначенный для развлечений»), расписанный фре-

сками и хорошо обставленный. Кроме детей маркиза — Маргариты, Чечилии (которая семи лет от роду знала уже греческие склонения и спряжения), Лудовико, Карло, Джанлучидо, Алесандро, — и Барбары Гогенцоллерн, невесты Лудовико, прибывшей в Мантую в возрасте двенадцати лет, у Витторино обучались и дети гораздо менее знатного происхождения. К нему отправляли сыновей не только граждане Мантуи, но и греки, французы и немцы. Между детьми из разных по положению семей не делалось никакой разницы: Карло Гонзага за богохульство, вырвавшееся у него во время игры в мяч, получил пощечину и после прилюдно просил у наставника прощения, простершись на земле. Прославленные ученостью гуманисты доверяли Витторино своих детей. Среди его учеников был будущий герцог Урбино Федерико да Монтефельтро. И в Венеции, и в Мантуе он стремился перераспределить доходы от своего учительства так, чтобы избавить от платы детей бедных родителей и содержать их за счет гонораров от состоятельных семей. Иногда, чтобы удовлетворить нужды воспитанников, ему приходилось прибегать к помощи маркиза и богатых мантуанцев: его метод предполагал проживание в «Доме радости», и он сам следил за питанием и состоянием одежды своих учеников. Некоторых из них он впоследствии снабжал собственными средствами для обучения в университетах — к выявлению индивидуальных склонностей воспитанников Витторино подходил с исключительным вниманием.

Христианское благочестие и то, что греки называли *καλοκαγαθία*, союз благого и прекрасного, были устоями его школы. Учебный план Витторино в самых общих чертах напоминает средневековое деление школьного курса на дисциплины тривия и квадривия, но по содержанию семь свободных искусств, осваиваемых под его руководством, конечно, довольно далеко отстоят от того, как их представляли себе рядовые педагоги его времени. Судя по отзывам учеников (сам он ничего не писал, утверждая, что древние написали достаточно), когда Витторино обучал юношей тем же дисциплинам, что и его коллеги, он, в отличие от многих, не уповал на заучивание, а старался преподавать приведенные в логический порядок основания каждого раздела знаний. Обязательные дисциплины тривия и квадривия в его школе дополнялись обильным чтением римских поэтов и историков, но равным образом и естественнонаучных сочинений Плиния, Страбона, Цельса; высшей ступенью обучения было знакомство с философией Платона и Аристотеля. Культуре тела Витторино уделял забот не меньше, чем образованию ума: с щеделушностью Карло Гонзага и склонностью его брата Лудовико к полноте он боролся так же усердно, как у других воспи-

танников — с дурными свойствами характера. Все его ученики регулярно занимались физическими упражнениями и были приучены к аскетическим условиям жизни (ибо это предохраняет тело от расслабленности и позволяет сохранить ясность ума, тогда как изнеженность затмевает разум). Целью воспитания для Витторино был энциклопедизм в его изначальном, греческом смысле — как полный круг знаний, необходимых благородному юноше, чтобы сделаться государственным мужем. Выпускники его школы, покидая стены «Дома радости», были готовы к любому доступному в их время роду интеллектуальной работы и государственной деятельности и, как показывают дошедшие до нас свидетельства, достигали успеха на любой стезе, будь то военное дело или служение церкви, научные штудии или управление государством, педагогика или изящные искусства.

Биография Гварино из Вероны (1374—1460) во многом сходна с судьбой Витторино. Гварино получил университетское образование — в Падуе (там он, как предполагает Р.Саббадини, слушал Конверсини в 1392—1393 гг.) и в Венеции, где в 1403 г. встретил Мануила Хризолора и увлекся эллинистическими штудиями настолько, что отправился в Константинополь, где оставался на протяжении пяти лет, до 1408 г. Греческому языку он учился у Иоанна Хризолора, племянника Мануила. Затем вернулся в Венецию, не нашел подходящего места, уехал в Болонью и там основал частную школу. Какое-то время в учениках у Гварино ходил уже взрослый Никколо Никколи. Около двух лет (1412—1414) Гварино занимал во Флоренции кафедру, где за десять лет до него преподавал сам Хризолор; потом переехал в Венецию, чтобы обучать греческому молодых патрициев. Женившись в 1418 г., он наконец вернулся в Верону, откуда был родом, и сделался преподавателем риторики (в контракте было указано, что он должен «читать письма и речи Цицерона и изучать все предметы, которые касаются ораторского искусства»). От городских властей он получил право содержать пансион с двенадцатью учениками, в том числе иногородними. Каждый из них платил за обучение по 40 золотых в год. Его школа быстро стала известной; Виченца и Мантуя предлагали ему кафедры, но он отказался — по его рекомендации мантуанский маркиз Гонзага избрал в качестве учителя своих детей Витторино да Фельтре. Только в 1429 г. Гварино принял предложение правившего Феррарой Никколо III д'Эсте: он сделался учителем Леонелло, сына Никколо, уже достигшего к тому времени двадцати двух лет, но за ним было сохранено право содержать школу.

Если школа Витторино была школой жизни, то школа Гварино — это прежде всего школа риторики. Гварино не отличался щепетильностью и принципиальностью, свойственной Виттори-

но: если он видел, что воспитанник проявляет дурные склонности, но его семья не хочет этому препятствовать, то не считал нужным вмешиваться, хотя от самого учителя и требовал добрых нравов и чистой жизни. Зато нравам учеников, по всей видимости, такое невмешательство не шло на пользу: в одном из посланий Яна Паннония рассказывается о том, как некая девица по имени Сильвия приходит в школу Гварино искать, от кого из воспитанников она беременна.

Деление обучения на три ступени — начальную, грамматическую и риторическую — воспроизводит устройство школы в античности. Наряду с литературными, философскими и историческими сочинениями классиков в его школе, как и у Витторино, изучались естественнонаучные сочинения (у него даже преподавал византиец Феодор Газа, переводчик сочинений Аристотеля «О животных» и «О небе»). Но безусловным приоритетом пользовалась филологическая подготовка и знание истории, ей способствующее: воспитанники читали римских историков, особенно Валерия Максима, из поэтов более прочих — Овидия и Стация, а Вергилия им предписывалось и вовсе знать наизусть; читали Сенеку и Теренция, на старших курсах — риторические сочинения Цицерона и Квинтилиана и философские — Платона и Аристотеля. Сын Гварино Баттиста изложил школьный опыт в трактате весьма практического содержания, раскрывающем методы преподавания, принятые у Гварино, и способы коррекции и развития познавательных способностей учеников.

Гаспарино Барцицца (1360–1431) не имел собственной школы: он был сначала учителем, а потом университетским профессором риторики и преподавал в Болонье, Венеции, Павии, Ферраре, Падуе и, наконец, в Милане. На его счету — маленькая, но все же революция: он освоил и применял в занятиях с учениками особый метод составления писем, позволивший ему приблизиться к манере Цицерона, — предшественники Барциццы могли только грезить об этом. Он не слишком заботился о глубине суждений, к которой стремился Петрарка, и избегал риторических излишеств, свойственных письмам Салутати, требуя от послания сходства с живой беседой и потому допуская в его сочинении, по выражению Фойгта, «гениальную небрежность». В труде «О сочинении» («De compositione», 1423) он, вспоминая три элемента совершенной речи, указанных в псевдо-цицероновой «Риторике к Гереннию», — изложение, изящество и достоинство — трансформирует их в порядок (*ordo*), благозвучность (наиболее подходящий по смыслу перевод употребленного у Барциццы термина *junctura* — в первом значении «связность») и ритм (*ars numerorum*). Содержание этой триады терминов, в отличие от античной, исключительно грамматическое.

Под порядком подразумевается не расположение материала, а расстановка слов: латинский период, отмечает Барцицца, принято начинать придаточным предложением, а глагол лучше ставить в конце. «Заслуживает одобрения речь, которая заканчивается глаголом, а не какой-либо другой частью речи» — золотое правило синтаксиса, которым после Барциццы руководствовались уже все авторы, писавшие по-латыни в Новое время. Но Барцицца признавал возможным и завершение фразы отрицательным местоимением или прилагательным с ярким значением (*insignis, egregius, magnificus* и т.п.). Фразу не стоит перегружать словами, не относящимися к ее основному смыслу (*verba nihil agentia*), а речь, которая повествует о печальных событиях, должна избегать чрезмерной изысканности в подборе слов и стремиться к простоте. Благозвучность речи определяется сочетанием букв и слогов — слова следует подбирать так, чтобы избежать фонетических погрешностей (нагромождения аллитераций и ассонансов, зияний и т.п.). Что же касается ритма, то Барцицца требует, чтобы в конце фразы не сталкивались два ямба, или ямб и пиррихий, или пиррихий с трохеем или со спондеем. Гнев передается посредством кратких гласных, а радость — обилием долгих.

4

Ценность вклада Барциццы в гуманистическую культуру была очевидна современникам; нам же оценить ее трудно, пока мы не увидим, какие сдвиги в практике составления писем произвели его скромные наблюдения и рекомендации, касающиеся латинской стилистики. После Барциццы эпистолография наконец начинает превращаться в жанр изящной словесности, каким она и была в римской литературе. Частному письму становятся доступны любые события, любые вопросы, любые настроения — от публичной казни до идиллического пейзажа, от сопоставления Цезаря и Сципиона до литературных достоинств непристойных стихов. Такие шедевры, как письма Франческо ди Поджо Браччолини с присущим им разнообразием тем и выразительных средств возможны, только когда речь перестает быть скованной и уподобляется естественному течению разговора между двумя друзьями, не чуждыми учености, но при этом не лишенными и остроумия.

Совсем не обязательно, чтобы тема с самого начала была высокой и значительной: сочинительский талант и свободное владение приемами из арсенала риторики сделает послание занимательным, о чем бы в нем ни шла речь. В одном из писем к Никколо Никколи Поджо Браччолини, в очередной раз устремив-

шийся в далекую Германию в поисках новых книг, описывает баденские купальни. Купален в городе числом около тридцати: есть частные, а есть и общественные, где плещется всякий сброд и женского, и мужского пола вкупе с отроками и даже с незамужними девицами, и только изгородь отделяет купальщиков от купальщиц. Дряхлые старухи и те, кто помоложе, без всякого стыда выставляют на всеобщее обозрение свои прелести — Поджо даже уточняет, что именно (*verenda et nates hominibus ostentantes*), и признается, что зрелище это весьма его забавляет и вызывает в памяти римские Флоралии, игры в честь весенней богини. Но более всего он восхищается простодушием местных жителей, которые, как это ни удивительно, не глазят на купальщиц, раскрыв рот, и даже не думают и не говорят о них ничего дурного. Купальни, выстроенные в частных домах, отличаются изящной отделкой; они общие для женщин и мужчин, их разделяет на две половины лишь дощатая перегородка. Женское и мужское отделения сообщаются посредством многочисленных окошек, через которые можно разговаривать и даже прикасаться друг к другу — «как это у них в обычае». На верху купален расположены места для прогулок, дружеских встреч и бесед. И в этих-то частных купальнях женщины спускаются в воду, обнажив большую часть тела; и нет для них никакой стражи, никаких особых входов — и никакого подозрения в нечестии. Мужчины купаются в набедренных повязках (*campestre*), а женщины — в полотняных рубашках, с открытой шеей, плечами и грудью. Прямо над водой возводятся столы, за которыми купальщики пируют. Автор был зван на такой пир и внес деньги — застолья устраивались в складчину, — но пойти не захотел. Причиной тому послужила не стыдливость, а незнание германского наречия, — Поджо казалось, что, целый день наедаюсь и напиваясь в присутствии обнаженных женщин и будучи не в силах сказать им ни слова, он будет иметь дурацкий вид (Поджо, по-видимому, действительно было не до немецкого — в начале письма он на все лады высмеивал учителя, у которого в это самое время учился еврейскому языку). Однако двое из его товарищей на пир пошли и не только ели и пили, но и, облачившись в полотняные одеяния, как принято у мужчин, когда они приходят на женскую половину купален, общались с женщинами с помощью переводчика. За всеми их увеселениями автор наблюдал из галереи, предназначенной для прогулок. «Поистине удивительно видеть, в какой простоте живут они [германцы], с каким доверием смотрят мужья на жен своих, к которым прикасаются чужеземцы!» Хозяева взирают на эти забавы без всякой ревности — не изучив Платоновой доктрины (имеется в виду, конечно, положение об общности жен, сформу-

лированное в «Государстве»), они уже готовы стать ее приверженцами. А в некоторых купальнях мужчины и вовсе находятся вместе с женщинами — если они им родственники или близкие друзья. В купальне проводят большую часть суток, посещая ее трижды или четырежды в день и развлекаясь там пением, винопитием или танцами. Особую радость доставляет Поджо созерцание юных девушек, «уже созревших для мужа, достигших брачного возраста, с лицами чистыми и благородными: в танце движениями и видом они подобны богиням, когда их легкие одежды, вздымаясь за спиной, развеваются над водами, — такую ты легко примешь за новую Венеру». Есть игра, когда красавицы ловят в воде гирлянды и монеты, брошенные с берега, подталкивая одна другую, приподымая и без того эфемерные одежды, — автор и сам не упускал случая кинуть в купальню какую-нибудь вещицу, чтобы полюбоваться на их толкотню. Однако увеселения в обычае не только в купальнях: живописный луг располагает к игре в мяч — ее Поджо описывает во всех подробностях, исполнившись детского восторга, но после объявляет, что сообщил все это Никколи лишь для того, чтобы тот понял, что ему, Поджо, довелось обитать в подлинной школе эпикурейцев. «И я полагаю, что это то самое место, в котором был создан первый человек и которое евреи называют Гамедон, то есть сад наслаждения. Ибо если наслаждение делает жизнь блаженной, то я не вижу, чего недостает в этом месте для полного и совершенного наслаждения». Ведь вода купален обладает свойствами почти божественными: нигде на земле, пожалуй, нет источников, так легко исцеляющих женщин от бесплодия. И при том, что сюда стекаются толпы людей всех сортов: больных и здоровых, но притворяющихся больными из любви к здешним местам; красоток, убранных столькими драгоценностями, будто они собираются на свадебный пир, а не в воду; монахов, священников, аббатов, завивающих волосы перед тем, как идти купаться с женщинами, — при таком-то стечении народа никогда не случается здесь ни стычек, ни раздоров, ни прочих беспорядков. У всех на уме одно веселье; все хотят лишь убежать от печали и наслаждаться радостями. Поселившись здесь, мужья прекращают бранить жен, перестают ревновать их — ведь самое имя ревности в этих местах неизвестно, и это неудивительно, ибо вовсе нет такой вещи, которая могла бы им называться. «О нравы, которыми они так отличаются от нас, всегда готовых предполагать худшее, до того склонных к клевете и ревности, что нам довольно малейшего подозрения, чтобы тотчас же счесть преступление уже совершенным. Как часто я завидую их покою и проклиная извращенность наших душ: вечно мы требуем, вечно алчем, ради наживы весь мир вверх

дном поставим, никакой прибылью не довольствуемся, никакому достоянию не рады; грядущих бедствий страшимся, но оттого терпим стеснения и бедствия непрестанные; чтобы не впасть в бедность, никогда бедными быть не перестаем; вечно рвемся к богатствам, не щадя ни души, ни тела. А эти, довольные малым, живут одним днем, и каждый день у них праздник; не желают богатств, которые мало им помогут; радуются тому, что имеют; не боятся будущего, а если что недоброе и случится, снесут со спокойным сердцем».

На первый взгляд, письмо о купальнях — просто занятная вещица, написанная приятным слогом. Однако взгляд более внимательный обнаружит в нем черты едва ли не всех жанровых и идеологических программ раннего гуманизма и едва ли не все основные темы гуманистической литературы. Античный культ прекрасной природы, прекрасного тела и телесного здоровья, пестрый рой этических и антропологических идей, собранный из античных и библейских контекстов, от сада наслаждений книги Бытия до буколик Вергилия и эпикурейской философии; обостренная эстетическая чувствительность и поэтизация бытовых сцен, вытекающая из сатиры и перерастающая в утопию, хорошо помнящую свои истоки — «Государство» Платона с насаждаемой в нем общностью жен, — вот весьма беглый перечень предметов, затронутых в кратком дружеском послании. Письмо Поджо, живописующего купальщиц, сокрушающегося о собственном незнании варварского языка и бичующего обычай соотечественников прятать прелести своих жен от чужих глаз, заставляет вспомнить реплику М.М.Бахтина по поводу боккаччевой новеллы о Чаппеллетто — тоже в высшей степени несерьезного произведения: — «Это бездонно».

Глава вторая

ГРЕКИ В ИТАЛИИ

1

Обращение предвозрожденческой Италии к византийскому опыту в становлении итальянской гуманистической культуры, несомненно, очень значимо — настолько, что вопрос о греческом влиянии не следует относить к числу периферийных проблем итальянской культурной истории. И тем не менее, впервые прозвучавшее в XVIII столетии и до сих пор не утратившее популярности мнение, что итальянское Возрождение было целиком подготовлено приезжими византийцами и без них просто не могло бы состояться, приходится признать неумеренным преувеличением.

История византийской эмиграции в города Италии растянулась почти на полтора века. У самых истоков итальянского Возрождения стоит фигура калабрийца Варлаама, сделавшегося — правда, на очень краткий срок, — учителем древнегреческого языка у Петрарки. Впоследствии университеты Италии прилагали немало усилий к тому, чтобы иметь в числе своих профессоров урожденных греков. Из многих десятков гуманистов, от Колуччо Салутати до Анджело Полициано, трудно указать хотя бы одного, в чьей биографии не нашлось бы места для какого-нибудь греческого учителя. (Эти обстоятельства, заодно с видимым отсутствием связей между гуманизмом и предшествующей культурной традицией, и сделали возможным возникновение «византийских» концепций итальянского Возрождения.)

Представляется, однако, что ученым грекам попросту не нашлось бы в Италии места, если бы необходимость общения с ними прежде не была осознана самими итальянцами. Зарождающаяся эпоха гуманизма отличалась удивительной склонностью доверять сотворенным ею же мифам. Всякое важное культурное явление сначала предстает в модусе своего отсутствия. До 1363 г. Петрарка и Боккаччо никаким образом не могли познакомиться с поэмами Гомера, но их переписка свидетельствует о том, что они уже были совершенно убеждены в божествен-

ных достоинствах этих произведений. Поэтому Боккаччо изыскал средства и пригласил переводчика для создания их латинских версий. Петрарка, не зная греческого языка, не мог читать Платона, однако он бережно хранил в своей библиотеке том, где, согласно его утверждениям, содержалось «более шестидцати диалогов». Немногие случайные книжные находки заставляли младших единомышленников Петрарки и Боккаччо пускаться в далекие путешествия — в надежде, часто беспочвенной, что в германских монастырях хранятся библиографические редкости, которых не сыскать в странах не столь далеких и диких. Вере ранних гуманистов в то, что в библиотеках соборов и монастырей, среди затертых богослужебных книг, среди недавних списков пособий для разрешения сложных юридических вопросов, среди груд истлевших и не подлежащих спасению бумаг лежат бесчисленные сокровища древней литературы, и стоит только приложить минимум усилий, как эта литература воскреснет и явится во всем своем величии, — этой вере мы обязаны открытием большинства известных нам сегодня сочинений античности. Фойгт говорит, что к середине XV в. были собраны почти все классические произведения, которыми располагали его современники (1-е издание его труда о раннем гуманизме вышло в свет в 1859 г.).

Отношение людей рубежа XIV–XV вв. к своим греческим наставникам можно рассматривать в одном ряду с их отношением к еще не найденным, но уже вожделенным античным рукописям, да и вообще ко всем памятникам классической древности: и те, и другие, казалось, сулили пока неведомое, но предвкушаемое знание, овладение которым способно переменить ход истории. Почет и материальное благополучие, приобретенные некоторыми — действительно учеными — греками по приезде в Италию, следует признать фактом удивительным и никаких других предпосылок, кроме идеализма, свойственного их аудитории, не имеющим. Ведь хорошо известно, что *graeculi* («ничтожные греки», «гречишки» — прозвище, бывшее в ходу еще у римлян) вообще-то не пользовались в Италии особенной любовью. Причин тому находили множество, начиная отрицанием *filioque* и заканчивая византийской манерой носить ненавистные европейцам того времени косматые бороды и высокие шапки, противные итальянским модам. Пионер эллинизма в Италии — Петрарка — ликовал по поводу победы, которую миланский герцог одержал над войсками Крита, и отзывался о его противниках весьма пренебрежительно. Флорентийский гуманист Лапо да Кастильонкьо говорил: «Я никогда не могу смотреть на этих людей без смеха... Все они несхожи между собой манерами, костюмами, телосложением, внешностью — реши-

тельно всем, а многие из них на вид до того забавны, что не найдется человека столь сурового и печального, чтобы он смог удержаться от смеха, глядя на них» (диалог «О преимуществах Римской Курии»). Никколо Никколи, фанатичный собиратель рукописей и антиквариата, истративший на это свое увлечение все доставшееся ему по наследству состояние, тонкий знаток классической культуры, называл приезжих византийцев «вшивыми бородами». Таким образом, готовность некоторых гуманистов предоставить приезжим грекам стол и кров выглядела как неожиданное исключение из общего правила.

Впрочем, ставка на византийскую ученость себя оправдывала: сочетание светской и богословской учености позволяло просвещенным византийцам рубежа веков видеть и разрабатывать всякий научный вопрос, какой только мог интересовать приверженцев новой образованности, гораздо шире, чем это было доступно их западным современникам. В ранней итальянской гуманистической литературе бросается в глаза совершенное отсутствие метафизической и теологической проблематики: о ней как будто разом забыли, и «Перекапывание диалектики» Лоренцо Валлы кажется произведением, которое чудесным образом возникло из ничего. А в византийских театрах (то есть в собраниях философов и литераторов, где выслушивались и обсуждались произведения современных авторов) с одинаковым воодушевлением и риторическим изяществом произносились энкомии Богоматери и проводились диспуты о стилистических достоинствах Фукидида. Греческие учителя могли, например, публично читать Аристотеля, совмещая анализ свойственной ему манеры письма с изложением и критическим обсуждением его естествоведческих, этических или политических концепций. Достаточно бегло просмотреть перечень трудов некоторых наиболее известных представителей византийской эмиграции, чтобы понять, насколько существенным было расхождение в сферах интересов приезжих интеллектуалов и их итальянского окружения. Приобретенное образование не позволяло грекам отойти от богословских и метафизических штудий. Уже на рубеже XIV–XV вв. Мануил Хризолор делал попытки ввести платоновское учение в свой курс преподавания во Флорентийском университете, хотя был приглашен только для обучения грамматике (платоновские чтения не вызвали поддержки аудитории; черед философии придет лишь через полвека).

Античная и раннехристианская классика на Востоке никогда не знала такого забвения и одновременно мифологизации, какие ей пришлось пережить на Западе, и собственно художественную сторону всех видов творчества здесь не приходилось заново открывать. Возможно, как раз поэтому византийцы, при

всей любви к *studia humanitatis*, смотрели на эти занятия более трезво, чем их итальянские коллеги. А итальянцев часто повергала в полнейшее недоумение холодность, с которой даже самые образованные из греков относились к латинской словесности. Естественно, эмигранты были вынуждены выбирать род деятельности, исходя из возможности зарабатывать ею на жизнь. Некоторым грекам, особенно из переменивших вероисповедание лиц духовного звания, приходилось постоянно оправдывать ожидания Святого Престола, оказавшего им доверие. Нам предстоит убедиться, что для ряда византийских мыслителей, которые особенно стремились попасть в Италию и впоследствии пришли там ко двору, географическое перемещение было лишь физическим выражением пережитой ими интеллектуальной трансформации.

2

В XIV в. первым адептом греческой образованности, вынужденным воспользоваться итальянским гостеприимством, был калабрийский монах Варлаам. Судьба ненадолго свела его с Петраркой, который получал от него греческие рукописи и с его помощью пытался разбирать Платона в подлиннике. С ним был знаком и Боккаччо — некоторые толкования в «Генеалогии языческих богов» появились благодаря Варлааму. Однако роль этой фигуры в истории литературы Италии отнюдь не исчерпывается непосредственным влиянием на Петрарку и Боккаччо. Тем более, что факт этого влияния требует уточнения. Петрарка, например, утверждал, что Варлаам приобрел от него в области латинской словесности не меньше, если не больше, чем сам Петрарка в словесности эллинской. Но в самой истории жизни Варлаама и в содержании споров этого калабрийца с представителями византийской интеллектуальной элиты во многом предсказаны вопросы, которые столетия спустя возникнут и впоследствии разрешатся уже на итальянской почве.

О будущем наставнике Петрарки известно, что в молодости он поступил в один из монастырей ордена св. Василия в Калабрии, затем долго учился в Византии (в Фессалониках и в Константинополе). Трудно сказать, образование или же карьера (что вероятнее) были его целью, но преуспел Варлаам и в том, и в другом.

Византийские интеллектуалы позднего Средневековья чувствовали себя «в конце пути». Атмосфера застоя распространилась в то время на все пространство культуры, от изящной словесности до богословия: одним из наиболее распространенных клише в литературе того времени стало οὐκ ἔστι νῦν λέγειν,

«нечего нынче сказать» (такого, что бы не было уже сказано ранее) — вздыхая о великом прошлом, невозможно было не замечать ничтожества современности. Анджело Полициано отмечал: «Ты не встретишь за последние шестьсот лет ни одной поэмы, написанной греками, которую можно было бы читать без скуки» (Epist., V, 7). Среди образованных византийцев в это время распространилось увлечение Западом. В столице существовали целые школы, где наряду с прочими, преимущественно гуманитарными, дисциплинами преподавался также и латинский язык. Выпускники этих школ переводили труды католических богословов — их рационализм, экзотический для воспитанной в православии мысли, обладал определенной притягательностью в глазах интеллектуалов, падких до новых культурных впечатлений. Нашлось и слово, которым здесь нарекали «западников», — *λατινόφρων* («латиномыслящий»).

Неудивительно, что своей «латинской» ученостью Варлаам быстро добился не только расположения императора Андроника Младшего, весьма просвещенного монарха, но и высокой оценки виднейших представителей культурной элиты Константинополя. Сам Иоанн Кантакузин, впоследствии сделавшийся врагом Варлаама, не мог не признать этого калабрийца большим ученым. Ему, чужеземцу, было разрешено преподавать богословие, в том числе и объяснять *ex cathedra* сочинения Дионисия Ареопагита. Когда Варлаам принял православие, неизвестно; однако уже в 1331 г. он удостоился престижного места настоятеля столичного монастыря Пантократора. Но раздвоение между Востоком и Западом, коренившееся в национальном происхождении этого богослова и заставлявшее его склоняться то к византийскому, то к латинскому варианту христианства, не позволило ему провести остаток жизни в спокойствии и почете. С его именем связано начало одного из крупнейших споров в истории восточной церкви. Внимание Варлаама, человека, по духу оставшегося чуждым восточно-христианской традиции, привлекла практика афонских монахов-исихастов (от греч. *ἡσυχία* — «спокойствие, молчание»). Ее адепты полагали, что достигнуть созерцания божественного Света (подобного тому, который видели апостолы Петр, Иоанн и Иаков на Фаворской горе) можно путем постоянного творения Иисусовой молитвы при сохранении строго определенного положения тела в сочетании с особым способом дыхания. Исихасты, таким образом, стремились сделать не только разум и дух, но и тело причастным молитве (что отвечает православному учению об обожении), зато они оставляли без внимания привычные методы развития рациональной стороны человеческого существа. Именно в этом направлении Варлаам и развивал свою критику исихазма, доказывая, что

Фаворский свет, равно как и свет, созерцаемый наиболее совершенными из исихастов, имеет тварную, отличную от Творца природу, а не исходит из самого Божия существа, которое недоступно человеческому созерцанию. Являя приверженность западной антропологии со свойственным ей культом Ratio, Варлаам не мыслил общения с Богом вне разума, а описания этого общения — вне аристотелианской бинарной логики. Единственный путь сделать разум способным к принятию Бога он видел в занятиях науками, в том числе (если не по преимуществу) светскими — поскольку они очищают душу от страстей и избавляют ум от слепоты.

В защиту исихастов выступил архиепископ Фессалоникийский Григорий Палама. Его аргументация виртуозно разбивала доводы Варлаама, вовсе не нарушая границ его «формально-логической» территории. «Западничество» калабрийца, гордившегося своим «латинским» образованием, предопределило все дальнейшее развитие спора и его последствия. Против Варлаама, никогда, несмотря на все к нему уважение, не пользовавшегося в Константинополе особенной любовью, восстают даже те, кто не разделяет паламитских воззрений и не принимает исихазма. Поклонников светских наук в Византии в это время было довольно — во всяком случае, гораздо больше, чем в Италии и в других странах латинского Запада. Но значительная их часть обладала слишком тонким и искусственным интеллектуальным вкусом, чтобы встать на сторону Варлаама и не увидеть, что его умозаключения отрицают их культурные предпочтения едва ли не более решительно, нежели деятельность Паламы.

Не только личность Варлаама, но и сам тип его образованности, его философские пристрастия сделались предметом едкой сатиры — автором ее стал Никифор Григора (1295—ок. 1360), избравший Варлаама главным героем своего диалога «Флорентий». Калабриец выступает здесь под именем Ксенофана (буквально — «явивший чуждое», «странное»). Григора излагает его биографию, иронически обыгрывая тему странствий Ксенофана с его неумеренной жадой славы и отсутствием средств ее добиться. После длинного ряда бесплодных попыток снискать лавры мудрейшего и ученейшего этот выскочка, объявивший себя последователем Аристотеля, наконец решается вызвать на спор при большом стечении народа самого Григору (спор этот действительно имел место — зимой 1331–1332 г. он состоялся во дворце Иоанна Кантакузина). Григора, проявляя снисходительность к слабостям страдающего патологической завистливостью соперника, задает ему «простейшие», «известные каждому школьнику» вопросы. Выясняется, что Ксенофан не способен поддержать разговор, касающийся проблем астрономии. В

грамматике — казалось бы, «презреннейшей» из наук, имеющей исключительно вспомогательное значение, — он тоже не силен. Кроме того, он считает, что его кумир Аристотель полностью отрицал пользу грамматики и риторики. Правда, настоящего Аристотеля он никогда не читал; его сочинения известны Ксенофану из латинских книг — даже не переводов, а переложений. Ксенофан требует, чтобы ему предлагали способы рассуждения посредством силлогизмов — такого, которому якобы учил Аристотель, — и в итоге остроумная критика обладающего блестящей, истинно византийской эрудицией противника разбивает его тщедушную, однобокую аргументацию в пух и прах.

Этот пункт — приверженность к силлогизмам — становится общим местом в византийской критике «латинского» мышления. Примечательно, что византийские апологеты «западничества» как будто не понимают, почему «силлогизм» в устах их коллег-соотечественников звучит как бранное слово. «Неужели теперь нам бросить силлогизм, единственное средство к отысканию истины?» — искренне недоумевает единомышленник Варлаама монах Прохор Кидонис.

Варлаам попадает под перекрестный огонь. С одной стороны, поскольку его богословствование самым откровенным образом основывается на «мирской науке», он навлекает на себя ненависть сторонников Григория Паламы. С другой стороны, ясно, что и «мирская наука» известна ему вовсе не в той мере, в какой с нею должен быть знаком, по мнению его наиболее образованных оппонентов, «всякий школьник». Константинопольский эпизод в жизни Варлаама, начавшись поражением в полушуточном споре, заканчивается анафематствованием его учения на поместном соборе 1341 г. в храме св. Софии в присутствии императора. Он принимает благоразумное решение покинуть Империю, отправляется в Италию и в следующем же году получает епископскую кафедру в городе Джераче — в родной Калабрии. Такая щедрость Святого Престола в отношении человека, по крайней мере дважды переменявшего вероисповедание, вполне объяснима: среди католических ученых до сих пор распространена точка зрения, согласно которой Варлаам, даже когда он писал в защиту греков и против латинян, все равно высказывался против греческой догматики.

Сокровища византийского богословия всегда оставались ему недоступны — так же, как и классический аттический диалект, как и греческое красноречие. Но в то же время и возрождаемое Петраркой и его единомышленниками красноречие римское тоже не занимало его. Куда бы он ни приехал — в Константинополь или в Авиньон, — везде лучшие люди, которых только могла произвести его эпоха, не находили с ним общего языка.

Причина поражений Варлаама, очевидно, заключалась в свойственной ему нечуткости к требованиям истории. Его биографии суждено было стать зеркалом тех противоречий, которые в его время определяли отношения культур греческого Востока и латинского Запада.

Почему, обращаясь к культурной истории Византии XIV–XV вв., мы не наблюдаем здесь тех глобальных исторических перемен, которые узнала западная цивилизация в ту же эпоху? Почему, сколько бы ни предпринималось попыток говорить о «византийском Возрождении», этот термин в применении к Византии все равно продолжает звучать не слишком убедительно? В том, что христианский Восток не испытал существенной потребности в Возрождении западноевропейского образца, не последняя роль, по-видимому, принадлежала понятийному языку греческого богословия. Отождествление истинности теологических представлений с их формально-логической стройностью не приобрело для византийцев того значения, которое ему сообщала теология Запада. Даже терминологический аппарат философии и богословия, которым они располагали, не позволял им забывать о том, что возможности языка и мышления значительно превышают то строго определенное число способов технически эффективной эквилибристики терминами, в пределах которого так старались удержаться их западные коллеги, гордившиеся своим поистине виртуозным умением превращать смысл таинств церкви в упражнение для вышколенного ума.

Через посредство единого межнационального языка римской церкви в культуру средневекового Запада вливалась предрасположенность к бесконечным классификациям, разграничениям, к спекуляциям, в основе которых лежала аристотелианская бинарная логика, а в более позднюю, уже схоластическую эпоху — стремление попросту отождествить логику и мышление. Господствующий язык философии, фактически, перестал осознавать нужду в средствах, позволяющих описывать индивидуальное бытие человека — очень плохо поддающееся логизированию. При всей огромной дистанции между такими несходными, на первый взгляд, явлениями, как деятельность Григория Паламы и его сторонников в Византии, с одной стороны, и гуманистическое движение в Италии, особенно во второй половине Кватроченто, — с другой, они обнаруживают парадоксальную общность. И паламизм, и итальянское Возрождение часто предстают в историографии как разрыв в ходе исторической преемственности — как бы естественном и подчиненном ясной логике. И в том, и в другом случае мы имеем дело с антропологическим поворотом, совершившимся в почти сверхъестественно краткие сроки после многих веков, в продолжение которых

вопросы антропологии не могли иметь самостоятельного значения. Но трудами Григория Паламы и его последователей восточно-христианская антропология не была сломана и отстроена заново, а получила новый мощный импульс в своем развитии — ведь существенной частью этих богословских построений оставался язык, восходящий через святоотеческую традицию к эллинской языческой философии, язык, вобравший в себя двухтысячелетний опыт осмысления и описания человека и человеческого сообщества. В то время как западноевропейским гуманистам первых поколений, чтобы отвоевать для человека по праву принадлежащее ему место в культуре, пришлось решительно отринуть (по крайней мере, в своих декларациях) всю предшествовавшую традицию с ее выродившейся технической латынью.

Поэтому гуманизм на латинском Западе должен был начинаться — и начался в поэзии и прозе первого гуманиста Франческо Петрарки — возвращением языка человеку и человека в язык. Гуманистическая критика схоластического мышления как пути к достижению истины исходит из того, что истины нет вне человека, в то время как любая логическая операция в схоластическом исполнении подменяет всякое существенное для человека содержание абстрагированной, очищенной от этого содержания структурой. Отсюда ненависть следующих за Петраркой поколений гуманистов ко всему отвлеченному и бестелесному (заставившая их при всем рвении к наукам пренебречь, в частности, логическими и метафизическими штудиями) и страстная, подчас кажущаяся то помешательством, то проявлением узости натуры любовь ко всему индивидуальному, конкретному и осязаемому, от редких латинских вокабул до полустершихся античных монет.

Таким образом, византийские поборники исихазма и сторонники Григория Паламы, с одной стороны, и адепты новой культуры в Италии, с другой, решали в чем-то сходные задачи — при всей громадной разнице между гуманистами и исихастами. Для исихастов Варлаам некогда изобрел не блистающее остроумием ругательство — *ὀμφαλοψυχία*, «пуподушие» (во время молитвы исихасты направляли взгляд в средоточие телесных сил — в пуп). Он не понял и не принял ни антропологии Паламы, ни антропологии Петрарки. Варлаама следует счесть не только первым византийским наставником в Италии, но и первым греком, не оправдавшим ожиданий жаждавших эллинской премудрости итальянцев. Петрарка недоумевал, почему его наставник не проявляет никакого интереса к латинской словесности (и это при уже известной нам склонности последнего к философствованию в «латинском» стиле!). Насколько мы можем

судить по дошедшим до нас латинским сочинениям калабрийского епископа (это письма, основная тема которых — превосходство римской церкви над константинопольской, труд по математике и трактаты об исхождении Святого Духа), Варлаам, в свою очередь тоже пытавшийся учиться у Петрарки, не слишком-то преуспел в этом начинании. Он навсегда остался *romanae facundiae pauperrimus* — «в римском красноречии слаб совершенно» (*Petrarca, Famil., XVIII, 2*), а Петрарка так и не смог прочитать Платона. Он писал, что постоянные разъезды Варлаама, а затем смерть наставника помешали ему добиться цели. Но настоящей причиной этого «двойного недоразумения», очевидно, было разительное несовпадение интеллектуальных приоритетов учителя и ученика. При всех уверениях во взаимном уважении и признательности, они должны были разойтись, не обнаружив способности понимать друг друга — живя в одно время, они принадлежали разным эпохам.

3

Несмотря на то обстоятельство, что литературная история раннего гуманизма прямо-таки изобилует именами невероятно плодovitых писателей, излагая ее, все же нельзя обойти молчанием и тех ее героев, которые сами не написали вовсе ничего (или, во всяком случае, ничего заслуживающего внимания), но, тем не менее, существенным образом повлияли на ее развитие. Заря эпохи гуманизма отмечена явлением трагикомического призрака «полудикого грека» — уроженца юга Италии Леонтия Пилата (по словам Боккаччо, *morbis incultus nec satis urbanus homo*, «человека нрава грубого и не слишком-то воспитанного»). Будучи калабрийцем, Пилат, видимо, не всегда и не вполне разумел язык греческих классиков. Поэтому, чтобы никто из его возможных покровителей не задумывался относительно его познаний в области эллинистики, он в Италии выдавал себя за фессалоникийца. Боккаччо, преклонявшийся перед греческой ученостью и страстно стремящийся хоть в малой мере овладеть ею, в 1360 г. пригласил Пилата во Флоренцию. «Умолкнувший звук божественной эллинской речи» время от времени раздавался теперь в его доме: в течение трех лет Леонтий Пилат проводил публичные чтения гомеровских поэм и даже как-то комментировал их. Предполагалось, что приезжий «византиец» возглавит первую во Флоренции кафедру греческой словесности (и соответствующая стипендия даже была выделена из средств города). И Пилат действительно читал в университете — не только Гомера, но и Еврипида. Однако вскоре обнаружилось обстоятельство, сильно омрачавшее утопическую радость живого об-

щения с мнимым соотечественником Гомера и Платона. И самым горячим италийским поклонникам эллинской словесности с их утонченной светскостью было трудно переносить надменный и суровый нрав грека и его патологическую неаккуратность. Переписка Петрарки и Боккаччо сохраняет для потомков память об угрюмом и злобном взгляде его маленьких глазок, о его вечно грязных и нечесаных волосах и засаленной клокастой бороде. Правда, изредка этот человек шутил и даже смеялся — поводом для этого, как правило, становилась какая-нибудь гнусная непристойность, привлекавшая его внимание. Его итальянских хозяев приводило в недоумение пристрастие столь серьезного ученого к комедиям Теренция, над которыми он, читая их в одиночестве, хохотал как безумный. (В «Генеалогии языческих богов» есть пример его остроумия: про одного мифологического героя Пилат сказал, что тот точно был сыном Зевса, раз расплодил столько детей по всей ойкумене.) Очевидно, гость Боккаччо не только физически, но и морально был не вполне чистоплотен: презирая и непрестанно ругая Запад во время пребывания во Флоренции, он по приезде в Константинополь стал бранить Византию и превозносить Италию. «Творческий метод» Леонтия Пилата служит достойным продолжением его в общем-то карикатурного, хотя и не лишённого некоторой загадочности образа.

Дошедшие до нас образцы пилатовой экзегетики (его пометы в рукописях переводов Гомера, некоторые пассажи в боккаччевой «Генеалогии богов», написанной, согласно признаниям самого автора, в сотрудничестве с «греческим» гостем) позволяют сделать определенные заключения относительно ее характера. Тот факт, что толкования Пилата называли абсурдом позитивисты Фойгт и Веселовский, сейчас уже следует признать историческим недоразумением — хотя бы в этом отношении несчастный калабриец должен быть реабилитирован. Познания в области языческой мифологии и способов ее истолкования (действительно глубокие, как показывают современные исследования) будущий наставник Боккаччо приобрел во время своего двухлетнего пребывания на Крите (1358–1359) — вряд ли в его время где-то можно было научиться всему этому лучше. Не отличаясь филологической изобретательностью, Пилат пользовался проверенными и уважаемыми способами интерпретации мифа и текста, которые к тому времени практиковались уже по меньшей мере две тысячи лет: это ложная этимология, аллегореза в духе стоиков (когда мифологические герои и их деяния понимаются как проявления природных стихий) и эвгемеризм (реалистическое объяснение мифологических событий, предполагающее, что их исторические прототипы существовали в дей-

ствительности, а позже естественная человеческая склонность к гипербололизации сообщила им их нынешний фантастический вид).

К тому же, он перевел и «Илиаду», и «Одиссею» — если плоды его титанического, но лишённого вдохновения труда можно назвать переводом. Пилат придерживался архаического метода (против которого выступал ещё Цицерон): довольно плохо усвоив латынь, он просто добросовестно заменял каждое гомеровское слово казавшимся ему подходящим словом латинским — и в итоге, конечно, весьма мало оставил от «царя поэтов». И все же он сумел передать если не дух, то, по крайней мере, содержание гомеровских произведений, хотя латинский слог давался ему так плохо, что вместо его переводов итальянцы предпочитали пользоваться краткими пересказами обеих поэм, а о его толкованиях Петрарка писал, что они непонятнее самого Гомера.

Очевидно, задетый непочтительностью итальянских коллег, Пилат покинул Флоренцию и отправился в Константинополь (хотя позже Боккаччо уверял, что не хотел его отъезда и сожалел о нем). Но в византийской столице Пилат тоже не прижился и решил вернуться обратно во Флоренцию. Он был убит молнией, когда с кормы его корабля уже близко виднелись итальянские берега.

4

Первая волна византийской эмиграции — если так можно назвать переселение в Тоскану двух калабрийских выходцев, какое-то время живших на территории Восточной Империи, — сменилась многолетним затишьем. Лишь в 1396 г. в Венецию с поручением от императора прибывает византийский аристократ Мануил Хризолор (1350–1415), известнейший ритор и философ (понятия в то время почти тождественные — но об этом речь впереди), педагог, на родине не знавший себе равных. С ним был и другой ученый византиец, тоже небесславный — переводчик св. Августина и Фомы Аквинского Димитрий Кидонис, которому когда-то о преимуществах римской церкви перед византийской обстоятельно писал Варлаам. На политическом поприще Хризолор, кажется, ничего не добился; его приезд имел другие следствия. Имя его в Италии уже знали — благодаря педагогу Гварино из Вероны, который, прослышав о славе Хризолора, отправился в Константинополь и, испытывая нужду в самых необходимых средствах для жизни, но в то же время желая как можно больше времени проводить в обществе мудрого наставника, стал слугой в его доме. Его отзвывы заставили двух знатных флорентийцев, Якопо Анджели из Скарперии (ок.

1360–1410/11) и Роберто де Росси, с целью знакомства с Хризолором и Кидонисом отправиться в Венецию. Первый из них впоследствии повторил предприятие Гварино — ради Кидониса уехал в Константинополь, а второй, вернувшись во Флоренцию, потратил немало сил, чтобы принести в свой город «свет с востока» — в лице Хризолора.

Во Флоренции его ждали с воодушевлением: даже шестидесятипятiletний канцлер республики Колуччо Салутати, вспоминая о Катоне, в старости начавшем учиться греческому, горел нетерпением сесть на студенческую скамью. В письмах он сулил византийскому учителю всевозможные блага — и это были отнюдь не пустые слова: не говоря о славе, сильно опередившей явление самого Хризолора, помимо выделенных правительством республики профессорского места в университете и вполне пристойного жалованья, нашлись и частные лица, располагавшие немалыми средствами и готовые жертвовать их на благо науки. В их числе оказался Палла Строцци — глава весьма состоятельной и знатной купеческой фамилии. Чтобы облегчить доступ к эллинской премудрости студентам из бедных семей, была разработана схема оплаты трудов профессора-византийца, в соответствии с которой он, обучая одновременно детей финансовых магнатов и неимущих граждан, не терпел никакого ущерба. Сначала лекции Хризолора пользовались удивительной популярностью: и юноши, и старики стремились услышать его (он неплохо говорил по-латыни, хотя и не сделал в латинском красноречии таких успехов, каких достигли несколько позже его соотечественники — Георгий Трапезундский, Иоанн Агриропул, Димитрий Халкокондил). Леонардо Бруни, Джаноццо Манетти, Карло Марсуппини, Амброджо Траверсари — эти в будущем, безусловно, выдающиеся переводчики были среди первых его учеников. Но не прошло и двух лет, как аудитория Хризолора начала редеть: по словам участника событий Леонардо Бруни, одних от занятий отвратила трудность предмета, других — разочарование в перспективах его изучения (ведь греческие штудии во Флоренции уже успели выйти из разряда сенсаций). Поэтому в марте 1400 г., воспользовавшись приглашением императора Мануила Палеолога, прибывшего в Милан, Хризолор прервал свой десятилетний контракт с Флорентийской республикой. Его пребывание в Милане было недолгим; получив предложение от герцога Джангалеаццо Висконти, в начале 1402 г. он стал преподавателем университета в Павии, однако долг перед родиной не позволял ему окончательно отказаться от политической деятельности. Ему приходится поэтому время от времени менять место пребывания: в 1408 г. по делам Империи он едет в Венецию, а затем в Рим, в 1413 — в Герма-

нию на переговоры относительно предстоящего церковного Собора. 15 апреля 1415 г. он умирает в Констанце, не успев исполнить возложенную на него миссию. Наверное, лучшей порой его жизни были все-таки годы, проведенные во Флоренции: покинув ее, всю оставшуюся жизнь в письмах к бывшим ученикам Хризолор жаловался на нерадивость новых, на их малочисленность — словом, его угнетало отсутствие интереса к делу всей его жизни.

Ни в Павии, ни в Риме, ни в Милане в первые десятилетия XV в. еще неоткуда было взяться спросу на эллинскую ученость. Если бы не усилия знавших Хризолора во Флоренции, память о нем, вероятно, угасла бы довольно быстро: удивительно, но после столь славного оратора и философа осталась только скучная книжка по греческой грамматике под названием Ἐρωτήματα, буквально — «Вопросы» (все-таки первый учебник греческого на Западе!). Осталось, правда, и немало писем — некоторые из них, как это было принято между образованными византийцами, посвящены подробному рассмотрению вопросов этических, исторических или литературных (хрестоматийным сделалось написанное Хризолором «Сопоставление Рима и Константинополя»). Его изложение всегда изящно, хотя и отличается многословием. Однако верное суждение об этом византийце, которому были обязаны своим образованием наиболее видные литераторы первой половины века, должно основываться не на оставшихся от него опусах, а на откликах его учеников. После смерти горячо любимого учителя они долго передавали друг другу право написать его биографию — эта задача представлялась им всем слишком трудоемкой и ответственной; решить ее ни у кого не достало сил. Литературное приношение памяти Хризолора состоялось лишь сорок лет спустя после его кончины, но формы жизнеописания оно не обрело: в возрасте восьмидесяти пяти лет Гварино издал «Хризолориану» — полное собрание посвященных византийскому наставнику сочинений в стихах и в прозе.

Ценнейшее, что сохранили для нас свидетельства его учеников, — и, видимо, ценнейшее, что дал Италии Хризолор, — даже не столько возникновение итальянской эллинистики (для этого существовали основания более объективного характера, нежели приезд одного, пусть даже выдающегося, ученого), сколько укоренившиеся в сознании его воспитанников представления о функциях языка и задачах словесности.

Хризолор первый произнес *ex cathedra* отречение от средневековой практики перевода с ее основным принципом — *ad verbum*. Преподавательский опыт и знание обоих классических языков говорили ему, что пословное переложение на латынь

греческого оригинала ведет к полному извращению его смысла: для многих, весьма часто употребляемых греческих слов-терминов (за которыми стояла к тому времени философская традиция протяженностью в два тысячелетия) попросту не может существовать точных латинских эквивалентов, как не может их существовать и для значительной части греческих синтаксических конструкций. До Хризолора процесс перевода подразумевал наличие своего рода «общественного договора»: для удобства переводчиком изобретались термины и грамматические образования, неизвестные классической латыни и нередко выглядевшие как надругательство над ней; в лучшем случае за некоторыми латинскими словами просто закреплялись не собственные им значения. Однако таким путем иногда удавалось достичь своеобразной точности, позволяющей исследователям последующих веков в случае утраты греческого оригинала восстановить его, используя латинский текст. Дословное воспроизведение оригинала имело и историческое обоснование: по сути, вся латинская философская терминология со времен Цицерона была переводом (и, что неизбежно, переосмыслением) терминологии, выработанной традицией эллинской философии. Возможно, это обстоятельство отчасти оправдывает непоследовательность Хризолора в его переводческой практике: требуя от учеников *sententiam transferre*, сам он перевел платоново «Государство» дословно. Этот перевод выправляли ученики Хризолора — сначала Уберто Дечембрио (1350–1427), а затем его сын Пьер Кандидо (1392–1477). Требование наставника — не допускать утраты стилистических особенностей греческого текста — они, овладев классической латынью, могли выполнить лучше, чем их учитель.

Фактически, флорентийскими лекциями Хризолора начинается история перевода и его теоретического осмысления в эпоху Возрождения — и не только. Когда фокус концепции перевода перемещается от изолированного термина к значению слова, определенному всем множеством связей, в которые это слово вовлекается, становясь элементом текста, — тогда коренным образом изменяется и взгляд на язык в целом. Хризолор не просто сделал эллинскую словесность частью культурной повседневности Италии — он инициировал революцию и в подходе к литературному творчеству на родном языке. Диалогизирующий фон греческого языка позволил изучающим его обрести дистанцию по отношению к знакомой со школьной скамьи латыни — дистанцию, которая предполагала совершенно новую степень свободы в обращении с языком. Эта свобода открыла путь идее автономной, самодовлеющей ценности языка. Усвоив это пред-

ставление, гуманистическая культура начала Кватроченто, по крайней мере, на полвека ступила на путь риторики.

5

История греко-италийских культурных отношений на протяжении XIV–XV вв., как и всякая история, знает свои мятежные времена и свои периоды затишья. Ферраро-Флорентийский Собор 1438–1439 гг. стал переломной вехой в ходе этой истории: постоянно находясь в обществе греческих гостей, по праву гордившиеся своими познаниями в эллинистике итальянцы имели много поводов померяться с ними ученостью и даже убедиться в том, что дух Афин, покинув свое прежнее обиталище, действительно переселился теперь во Флоренцию. Эней Сильвий Пикколомини рассказывает, как однажды сиенский врач Уго Бенци, пригласив нескольких приезжих византийцев на дружескую вечеринку, предложил им по примеру древних провести остаток дня за ученой беседой. Предметом ее были избраны разногласия между Платоном и Аристотелем — тема весьма почтенного возраста, ставшая актуальной еще при жизни обоих мыслителей. Он объявил, что примется защищать того из двух философов, чьи мнения станут оспаривать гости, — ему было безразлично, кого именно, и в ходе дискуссии он несколько раз менял позицию. Диспут с участием Уго Бенци длился несколько часов — но спору о превосходстве Платона или Аристотеля суждено было продолжаться еще много десятилетий. Победа, по общему мнению, осталась за сиенцем: он вряд ли когда-нибудь читал Платона и свои весьма приблизительные представления о нем мог почерпнуть только из сочинений отцов церкви, зато в искусстве диалектического рассуждения не знал себе равных. Однако история греческого наставничества в Италии на этом не закончилась — скорее, она вышла на качественно новый уровень: знакомство с азами греческой культуры, предполагавшее только знание языка и умение пользоваться им, уже состоялось, и настала пора приобщения к подлинному содержанию этой культуры — к эллинской философии.

В составе византийской делегации на Собор прибыл Георгий Гемист Плифон (ок. 1355–1442) — византийский аристократ, пользовавшийся особым влиянием при дворе Палеологов (в это время уже переместившемся на Пелопоннес, в Мистру), в высшей степени авторитетный ученый и, пожалуй, один из самых загадочных мыслителей в европейской истории. ореол таинственности вокруг фигуры Плифона, явившегося в Италию седобородым старцем восьмидесяти трех лет, не до конца развеян и сейчас, при всем обилии посвященных ему научных трудов. Он

заменял свое второе имя «Гемист» (γεμιστός — «наполненный») выразительным синонимом «Плетон» (πληθών — «достигший полноты»); современники с восторгом величали его «вторым Платоном»; поклонники платонова учения были убеждены, что душа древнего философа обитает в нем. Он был создателем эзотерической доктрины и основателем тайного общества — но статус учения, нашедшего отражение в произведениях Плифона, и в первую очередь в его трактате «Законы», не вполне поддается определению. Писания Плифона предоставляют множество поводов считать их автора закоренелым язычником, однако уже в XVII в. находились интерпретаторы, склонявшиеся к мысли, что его концепции представляют собой «всего лишь» новое, возможно, слишком свободное в выборе метафор, изложение христианского учения. Творчество Плифона — тот самый случай, когда приходится всерьез задаться вопросом: стоит ли безоговорочно доверять сравнительно новому мнению, признанному, тем не менее, классическим, или надлежит более внимательно отнестись к воззрениям исследователей, принадлежащих к эпохе филологически наивной, но все же не столь удаленной от времени жизни самого Плифона и потому, возможно, способной вернее оценить контекст развития его мысли, для нас безвозвратно утраченный?

Как бы то ни было, доподлинно известно, что византийский император советовался с Плифоном относительно поведения греческой партии на Соборе, а константинопольский патриарх Иосиф весьма интересовался его решением вопроса об исхождении Св. Духа. Защита православия, которую Плифон с блеском проводил в ходе работы Собора, не мешала ему вне церковных стен насаждать идеи о стремительно надвигающемся крахе всех традиционных монотеистических вероисповеданий и торжестве «прстой» религии, устроенной по образцу эллинского политеизма.

Доподлинно известно также и о существовании школы Плифона — школы, конечно, весьма отличной от тех, которые держали Хризолор и его коллеги в Византии и Италии. Плифон устроил свое заведение по образцу древних общин, собиравшихся вокруг философов-мистиков. Среди его слушателей исключительное положение занимали посвященные, самые близкие к учителю члены сообщества — они, очевидно, и могли перенять его доктрину в ее наиболее чистом виде (одному из них, Димитрию Кавакису, было позволено даже сделать список «Законов», хотя Плифон намеревался издать свои сочинения лишь посмертно, понимая, что его ждет в случае их прижизненной публикации). Но и остальным, кто не удостоился такой чести, в том числе и приезжим «со всех концов ойкумены», Плифон не отказывал в своем общении и подробно разъяснял занимавшие

их вопросы, касающиеся философии или религиозных культов. Такое внимательное отношение мистагога к «внешним» объясняется отнюдь не одним лишь стремлением постоянно пополнять ряды поклонников своей доктрины. Вспомним, что некогда Платон, в подражании которому так усердствовал философ из Мистры, отправился ко двору сицилийского тирана, надеясь найти в его лице основателя государства, где правителями были бы философы, а историей и идеологией — «правильно» рассказанная мифология.

Судя по останкам, уцелевшим после публичного сожжения «Законов» (после смерти автора трактат попал в руки константинопольского патриарха Геннадия, который предал его огню, но в оправдание своего решения, к счастью, сохранил важнейшие его фрагменты), учение Плифона было по духу неоплатоническим. Даже в свойственной ему манере изложения самым очевидным образом сказывается влияние писателей-неоплатоников. «Законы», помимо собственно правовых норм — уголовных, гражданских, связанных с отправлением религиозного культа, — заключают в себе сумму всех необходимых для поддержания человеческого существования знаний, от богословия, этики и политики до физики, логики и медицины, и завершаются собранием религиозных гимнов (написанных, по обычаю эллинов, гекзаметром). По сути, перед нами проект нового миропорядка, разумного, согласованного с требованиями самой высокой нравственности и (по мнению его создателя) непротиворечивого, поскольку в его основе лежит древнейшая, уходящая в непроглядную глубь веков мифология, будто бы известная еще Зороастру и тем, кто перенес его учение на эллинскую почву (Плифон ссылается, помимо сочинений Платона и неоплатоников, на «Халдейские оракулы» и «Орфические гимны»). Правда, в плифоновой редакции эта мифология изрядно запутана как эрудицией, так и личными амбициями автора и перегружена неоплатонической терминологией.

Родись Плифон на тысячу лет раньше, он занял бы почетное место в нестройных рядах активных соперников христианства — в пользу этого говорит универсальный характер созданной им системы знания и стремление сделать метафизику, изложенную в образах и сюжетах античной мифологии, непосредственным содержанием общественной и частной жизни, предписав это законодательно. Но и в XV столетии он не отчаивался совершить революцию вселенского масштаба: «Законы», после смерти их сочинителя увидев свет, должны были, по его мнению, потрясти мир, вследствие чего установление новой — то есть, согласно концепции автора, как раз самой древней, — религии в идеальном государстве станет уже неизбежным.

Трудно понять, с какой степенью откровенности Плифон излагал свои взгляды в ходе публичных выступлений, на которых присутствовали «внешние», — особенно во время пребывания в Италии, где ему пришлось играть роль поборника православия и критика католической догматики. Известно лишь, что во Флоренции он часто вел речь «о платоновских таинствах», и восторгу внимавших ему (каковых набиралось множество) не было предела. Фичино впоследствии связал Козимо Медичи, себя и Пико с этим неоплатоником изящной, в совершенно платоническом вкусе сочиненной легендой. Эта легенда, однако, принадлежит уже другой эпохе, и уместнее будет рассказать ее позже, тем более, что правдивость ее неоспорима; заметим только, что, если верить свидетельству Фичино, благодаря Плифону и великий Козимо оказался в числе тех властителей, чьи умы поддавались соблазнам платонизма.

Конечно, среди участников Собора могло найтись немало итальянцев, сведущих в греческом и способных разбирать и книги Платона, и речи Плифона. Имя Платона было с самого момента зарождения гуманизма начертано на знамени новой культуры и нового образа мышления — поскольку требовалось противопоставить Аристотелю схоластов фигуру, сравнимую с ним по масштабу. У истоков гуманистического культа Платона стоял Петрарка, который еще не мог читать его в подлиннике. Том платоновских сочинений, бережно сохраняемый первым гуманистом в его библиотеке, служил веским аргументом в спорах поэта со схоластами-аристотеликами, которые насмеялись над Платоном, утверждая, будто он никогда ничего не писал. Через три десятилетия единомышленники Петрарки не только знали, что именно написал Платон, не только могли читать и понимать его, но и переводили его сочинения (один только перечень переводов, сделанных в Италии в XV в., занимает несколько страниц в объемном труде Дж.Хэнкинса «Платон и итальянское Возрождение»). Гуманисты первой половины Кватроченто понимали Платона — но как? Весьма показательное сопоставление Платона и Аристотеля, которое Леонардо Бруни, переводчик многих платоновских трудов, помещает в своем жизнеописании Философа («*Vita Aristotelis*»).

«Учение Платона отрывочно и неопределенно (*varia est et incerta*)» — эти его свойства обусловлены, по мнению Бруни, влиянием Сократа, который, рассуждая, «как бы перескакивал с одного на другое» и говорил не столько то, что думал сам, сколько ссылаясь на мнения других. Аристотель в изложении был и последовательнее, и ответственнее Платона, никогда не высказывался бездоказательно. Главное, он не говорил ничего такого, что противоречило бы «должным» (то есть актуальным с

точки зрения гуманистов круга Бруни) представлениям об оптимальном государственном устройстве и образе жизни — в частности, не разделял порочного мнения об общности жен, детей и имущества. Бруни утверждает, что только из-за этого он и спорил со своим учителем Платоном. Высочайшая заслуга Аристотеля состоит в том, что всем наукам, до него пребывавшим в состоянии разрозненности и беспорядка, он придал систематический характер — *continuatio diligentiaque doctrinae*, — у Платона напрочь отсутствующий. Книги последнего полезны только для зрелых разумом, а для начинающих они не годятся; Аристотель же поступил как заботливый отец, составив свои сочинения так, что к их чтению можно приступать в любом возрасте и располагая каким угодно запасом знаний.

Утверждая, что гуманисты первой половины века прельщались, скорее, риторикой и эстетикой «Диалогов», а мистико-философский дух платонизма, который через несколько десятков лет овладеет умами их ближайших последователей, еще не тревожил их, мы располагаем и еще одним веским аргументом. Память жанра в диалогических сочинениях Поджо Браччолини или Лоренцо Валлы — это всегда память о Цицероне или Августине; ничего от Платона нет даже в диалогах Леонардо Бруни, переведившего сочинения платоновского корпуса. Несколько позже — например, у Кристофоро Ландино во второй половине века, — диалог, напротив, будет переполнен платоновскими аллюзиями, но пока до этого еще далеко.

Собственно, платоновская форма в ее оригинальном исполнении всегда была и будет недостижимой вершиной: важнейшее достижение Платона-писателя состоит в изобретении литературной техники, позволяющей обращаться в ходе обсуждения философских и богословских вопросов ко всем известным в его время сферам культурной практики. Диалектическое рассуждение в его философствовании представляет собой отнюдь не единственный способ приближения к истине: где диалектическая логика бессильна, там миф или событие действительной жизни вступает в свои права. Все элементы произведения (пейзаж, обстановка, жесты героев, последовательность реплик) по ходу действия легко поддаются не только символической интерпретации, но и ироническому переосмыслению. Именно поэтому воспроизведение платоновской формы невозможно: ее создатель сам реализует все потенции, которыми она располагает, и всякая попытка повторить ее неизбежно или принимает вид толкования платоновых сочинений (настоящие платоники писали трактаты, а не диалоги, подчиняясь, видимо, именно этому «закону жанра»), или выливается в пародию.

На первых порах итальянским почитателям Платона было достаточно видеть в своем кумире превосходного ратора, восхищаться красотами его стиля, в лучшем случае — совершенствоваться в добродетели, следуя его этике. Платон-метафизик, Платон-мистик, Платон-художник оставался не востребовавшимся. Пробуждение интереса к его собственно философской ипостаси совпадет с завершением «риторического» периода в истории итальянского гуманизма — и трудно сказать, что здесь чему причиной. Очевидно, что гуманисты первой половины века строили замок на песке: ситуация, когда все интеллектуальные усилия в конечном итоге сводятся к выработке литературного языка, заведомо классического, а язык при этом не имеет никакого другого назначения, кроме себя самого, неминуемо должна каким-то образом разрешиться. Манифесты Лоренцо Валлы, именовавшего правильную латынь «великим божеством» («*magnum numen*») и всерьез утверждавшего, что римляне некогда правили миром только благодаря величию своего языка, — ярчайшее проявление языкового нарциссизма, набирающего силу в условиях метафизического и теологического вакуума. Но власть риторической парадигмы с неизбежно сопутствующей ей фрагментарностью сознания, в погоне за ораторскими эффектами утрачивающего всякую способность к освоению предельных вопросов человеческого существования, не могла долго оставаться абсолютной: ведь одной из основных интуиций европейского мышления всегда было недоверие к видимому и осязаемому. За бранными очертаниями чувственного мира, в том числе и за непрестанно рождающимися и исчезающими звуками и знаками языка, всегда прозревалось нечто менее сомнительное и более существенное — неизреченная идея-первообраз, «бестелесная субстанция», истинное бытие.

Появление платоника Плифона во Флоренции в конце 1430-х гг. замечательно вписалось в логику развития итальянской гуманистической культуры: гуманистической мысли была предложена свежая пища как раз в тот самый момент, когда «чистая» риторика, узурпировавшая права философии, достигла предела своих возможностей.

Просвещенческая роль Плифона во Флоренции не исчерпывается «платоновскими» чтениями. Открытие подлинного Аристотеля — или, во всяком случае, донесение до итальянской аудитории образа этого мыслителя, сложившегося в греческой комментаторской традиции, — тоже следует отнести к числу его заслуг. Имя Философа на протяжении нескольких столетий слишком прочно связывалось с традициями схоластики в богословии, а в светских науках — и того хуже — аверроизма. Гуманистическая наука изначально представляла собой оппози-

цию этим направлениям мысли, но не увидеть и не оценить величия Аристотеля гуманисты, конечно, не могли. Впрочем, оправдать Стагирита не составило для них особого труда: ведь совершенно очевидно, что, в силу почти полного отсутствия эллинистов в большинстве европейских университетов, их выпускники довольствовались комментариями к сочинениям Философа, составленными в духе сирийской, еврейской и арабской традиций, а подлинный Аристотель оставался им неведом. Его, конечно, время от времени переводили (вспомним хотя бы неутомимого Вильгельма Мербекского, выпустившего в свет около двадцати латинских версий аристотелевых сочинений, в том числе и «Поэтику») и даже читали — но совсем не так, как нам сейчас кажется естественным. Его «Риторику» рядовой средневековый аристотелик помещал в корпус трудов по логике, а «Поэтику», благодаря содержащимся в ней описаниям эмоциональных аффектов, понимал в контексте аристотелевской антропологии.

В жизнеописаниях Философа, составленных гуманистами (два наиболее известных принадлежат Гварино и Леонардо Бруни), Аристотель — это прежде всего гуманистический идеал человека, способного к свободному творчеству во всех областях знания, от поэтики и риторики до метафизики и теологии, от биологии и астрономии до этики и политики. В этом смысле даже Платон, интересы которого все же не столь разносторонни, оказывается фигурой менее притягательной. Бруни, прочитавший, пожалуй, все доступные в его время труды обоих философов (и даже лишнее — то, что им только приписывалось), ценил свойственную Аристотелю систематическую манеру изложения и практическую полезность его сочинений выше, чем кажущиеся ему лишенными логической стройности и проникнутые пафосом ухода от действительной жизни писания Платона. Итак, условия для воскрешения древнего противостояния платоников и перипатетиков на итальянской почве созрели.

Трактат «О расхождениях между Платоном и Аристотелем», в весьма сжатые сроки написанный Плифоном во Флоренции, положил начало спору, который не утихнет здесь и в следующем, XVI в. Первым Плифону ответил Георгий Схоларий — в будущем тот самый Константинопольский патриарх Геннадий, по благословию которого сожгут плифоновы «Законы». Принадлежа к византийской делегации, он, тогда еще мирянин, но не чуждый интереса к теологии, особенно католической, поддерживал церковную Унию (поэтому его желание возразить Плифону объяснимо и с чисто политической точки зрения). Георгий защищал Аристотеля, находя его учение согласным с христианским богословием, и уличал Плифона в том, что он по-

просту пользуется неискушенностью своих итальянских поклонников в вопросах философии. Презрительно называя итальянцев «грамматиками», он заявлял, что в тех случаях, когда надлежит подняться выше литературной формы, когда требуется оценить мощь самой мысли, а не одно лишь изящество ее выражения, их невежество и отсутствие интеллектуального вкуса не позволяет им составить верное суждение. Концепции оппонента, очень латинско-католической по духу, Плифон противопоставил (попутно обвинив его в атеизме) свою «древнюю теологию» (*prisca theologia*), восходящую к Зороастру, Гермесу Трисмегисту и Пифагору. Понятно, что контраргументами главы Восточной Церкви в этой затянувшейся дискуссии могли стать только анафематствование — для автора и костер — для его сочинений.

Во времена, называемые «осенью Средневековья», православному миру не доводилось так часто наблюдать аутодафе и их последствия, как многим странам Западной Европы, так что история Плифона здесь была в диковину. Однако ни опасная двусмысленность его прижизненной славы, ни дым костра, уготованного «Законам» после его кончины (впрочем, вполне мирной, в возрасте немногим менее девяноста лет от роду, в довольстве и почете), не омрачили памяти об этом величественном старце, и всему, прямо или косвенно связанному с его именем, оказалась суждена долгая жизнь.

В Плифоне было слишком много от настоящего эллина, чтобы остаться в Италии. Повинуясь голосу крови и вполне естественному для такого отъявленного платоника стремлению к глобальным политическим преобразованиям, он отправился обратно ко двору деспота Мистры (судя по тому, что Плифон был у него в большой милости, тоже грешившего платонизмом). Что же касается большинства его соотечественников, то в них голос крови смолк, когда стало ясно, что богословы и гуманисты обеих партий, хотя они и могли уже свободно разговаривать на одном языке, обсуждать тончайшие оттенки семантики греческих грамматических форм в святоотеческих текстах и выводить из такого рода рассуждений догматические заключения, — от этого не стали сговорчивее. Латинская сторона проявила самую пылкую любовь к историческому прошлому Византии, самое полное равнодушие к ее настоящему и совершеннейшее пренебрежение в отношении ее будущего, предсказать которое после этого было уже нетрудно. Поэтому многие приехавшие во Флоренцию греки не торопились с отъездом; напротив, в Италии их становилось все больше и больше. Естественно предположить, что отнюдь не все они обладали познаниями и талантами Хризолора или Плифона. Леонардо Бруни, часто встречавшийся с

византийцами во время службы в Риме, говорил: «Опасаясь, как бы не выгнали нынче греков из курии по их никчемности, как некогда выгнали халдеев из Рима». Позже Джовиано Понтано отмечал: «А есть среди недавно прибывших из Греции и такие недоросли, что не знают ни по-гречески, ни по-латыни, и однако же спесивы паче всякой меры. А отними у них шапку да бороду — глядишь, ничего греческого-то и не останется». Преподобный Максим Грек (в миру Михаил Триволис, ок. 1475–1556), в последнее десятилетие XV в. посетивший Италию и сделавший там несколько примечательных знакомств, в том числе с Джан Франческо Пико делла Мирандола (племянником Джованни Пико), Альдом Мануцием и Джироламо Савонаролой, оставил письмо, содержание которого является ценным свидетельством состояния эллинской образованности того времени. В русском переводе творений преподобного оно озаглавлено «О пришельцах-философах».

Так как многие обходят грады и страны, иные ради купли, другие для различных художеств и ремесел, некоторые же и для проповедания другим книжного учения — или греческого, или латинского, то есть римского, — и одни из них вполне образованны, а другие только наполовину, некоторые же совсем и не начинали обучаться познанию научных книг, как-то: грамматике, риторике и прочим уважаемым эллинским наукам, однако хвалятся знать все, дабы этим способом приобрести себе выгоды и средства к пропитанию, — я рассудил, что справедливость требует оставить вам, господам моим, несколько строк, написанные мною эллинским способом, достаточным для испытания всякого хвлящегося. Если кто после моей смерти придет к вам, то если он в состоянии будет перевести вам эти строки согласно с моим переводом, — верьте ему как опытному и доброму. Если же не может перевести вполне согласно моему переводу, не верьте ему, хотя бы он тысячу раз хвалился, и прежде спросите его, каким размером сочинены эти строки, и если скажет: эпическим (гекзаметром) и элегическим (пентаметром), то он прав. Спросите его еще, сколько стоп имеет тот и другой размер. И если ответит, что эпический размер имеет шесть стоп, а элегический — пять, то не имейте никакого сомнения в том, что он очень хорош, и примите его с любовью и честью, и сколько бы времени он ни пожелал прожить у вас, награждайте его, не скупясь, а если пожелает возвратиться в свое место, отпустите его с миром... (Далее приводится греческое стихотворение «О том, как подобает входить во святые Божии храмы» и два варианта его перевода на латынь, подстрочный и литературный.)

Многие византийские эмигранты, будучи довольно образованными, даже в каком-то смысле выдающимися людьми, не

всегда умели верно сориентироваться и сыскать себе место там, где их возможностям нашлось бы достойное применение. В первой половине века положение греков (конечно, действительно ученых) в том или ином городе Италии в какой-то мере позволяет определить уровень развития гуманистической культуры. Благоговение, которым окружает Флоренция Хризолора и — несколько позже — Аргиропула, говорит о многом, равно как и засвидетельствованный греком Константином Ласкарисом факт, что в Риме тот же Аргиропул по причине крайней нищеты был вынужден по одной распродавать свои книги. Для многих менее компетентных *graeculi esurientes* — «алчущих», или, попросту говоря, «голодных гречишек» — продажа спасенных из турецкого огня книг стала основным источником средств к существованию. В целом же участь византийцев в Италии оказывалась подчас настолько жалкой, что у наиболее удачливых эмигрантов возникали утопические проекты обустройства приютов для своих бедствующих соотечественников. Так, Анна Нотара, невеста ученого Константина Драгазеса, хотела основать колонию для византийских беженцев под Сиеной.

Одним из приезжих греков, кому действительно удалось если не обеспечить соотечественникам процветание, то, по крайней мере, избавить многих из них от мук интеграции в чужое общество, был присутствовавший на Ферраро-Флорентийском Соборе архиепископ Никейский Виссарион (1403–1472), ученик Плифона, гордившийся особым расположением своего учителя. Его обращение в католицизм совершилось непосредственно в ходе заседаний Собора — будто бы под действием аргументов латинской стороны. Исповедав *filioque*, он лишился архиепископского сана, но Святой Престол оценил его жертву, вскоре сделав его кардиналом (примечательно, что его возвели в кардиналы римской церкви одновременно с митрополитом Киевским Исидором). В Риме вокруг кардинала Виссариона, от большинства своих соотечественников выгодно отличавшегося живым и мягким нравом, незаурядным дипломатическим талантом и обходительностью, скорее, европейской, чем восточной, быстро возникло нечто подобное византийскому *θέατρον*, куда были вхожи не одни только греки, но и итальянцы. Папа Николай V, прославленный покровитель гуманистов, особенно привечавший тех из них, кто мог доставить ему новые переводы с греческого языка, назначил Виссариона легатом Папской области.

Когда новый легат прибыл в Болонью, его внимание привлёк местный университет, еще недавно один из лучших в Европе, а к середине XV в. пришедший в полное запустение: не только преподаватели и их подопечные, но даже здания его сильно пострадали от постоянно вспыхивавших здесь междоусобиц. Вис-

сарион восстанавливал университет, привлекая к работе итальянских гуманистов и перенимая их язык и вкусы, а заодно изыскивая возможности дать заработок и своим соотечественникам. Он собирал книги: богословские, от древних отцов церкви до новейших схоластов и византийских латинофилов, служившие ему подспорьем в непрекращающихся дискуссиях с его недавними единоверцами; во множестве — труды Аристотеля и философов эпохи эллинизма, в основном неоплатоников, поскольку и сам был неоплатоником; а кроме того, Гомера, Софокла, Еврипида, Аристофана, — отдавая дань модному увлечению изящной словесностью. Незадолго до смерти он передал свою огромную библиотеку Венеции, которую он любил (за то, что своей архитектурой она напоминала ему Родину) и называл *alterum Bizantium*. Желая Венецианской республике всяческого процветания, Виссарион сделал условием своего дара общедоступность книг — так была создана знаменитая венецианская библиотека св. Марка. Он основал две кафедры эллинистики в Мессине — там позже преподавал один из славнейших ученых греков Константин Ласкарис. Виссарион много переводил и писал по-латыни — в основном, в защиту католических догматов (а заодно и в оправдание собственного отступничества-обращения). Но, при всем старании, он никогда не мог похвалиться изяществом и легкостью латинского стиля, которыми блистали сочинения его итальянских современников. Зато в знании древнегреческой философии, от ее истоков до последних платоников-язычников, весьма немногие, даже среди греков, могли сравниться с ним.

Расставшись с Плифоном, своим обожаемым наставником, Виссарион оставался верным его учению и возобновил проповедь платонизма, которая прервалась с отъездом философа. На итальянско-гуманистической почве спор о достоинствах доктрин Платона и Аристотеля преобразовался в обсуждение одного из ключевых вопросов эстетики: творят ли природа и искусство сознательно, разумно (как учил Платон), или же (согласно Аристотелю) они действуют слепо, хотя, возможно, перед ними и стоит некоторая разумная цель. Протагонистами разгоревшегося спора были сплошь греки; итальянцы на протяжении всей второй трети века оставались заинтересованными наблюдателями — не больше.

Первым настоящим (то есть не принадлежащим к схоластической традиции) итальянским гуманистом-аристотеликом XV столетия надлежит признать византийца Феодора Газу (ок. 1400–1470), немало потрудившегося для того, чтобы латиноязычный Аристотель сделался наконец похожим на себя — в хороших переводах и в эллинистических комментариях вместо арабско-

аверроистских. Газа приехал в Италию уже в зрелом возрасте (он оказался в Риме в начале 1450-го г.) и весьма преуспел в изучении латыни. Он даже написал на этом языке пособие по грамматике (*Introductivae grammatices libri quattuor*).

В отличие от многих своих соотечественников, Газа не относился к римской словесности свысока. Он почти постоянно преподавал древнегреческий язык, литературу и философию (в Феррарском университете, в Неаполе и Риме), по поручению папы готовил множество переводов (в основном из Аристотеля и Иоанна Златоуста), участвовал в поистине огромном количестве издательских проектов (и нельзя сказать, чтобы это доставляло ему какие-то материальные выгоды). Но, при всей занятости, в редчайшие часы досуга он все-таки успел перевести на родной язык цицероновские «О старости» и «Сон Сципиона». Несмотря на явные расхождения во взглядах, кардинал Виссарион покровительствовал ему. Причиной тому, вероятно, был добрый нрав и честность Газы: даже с большим ученым Франческо Филельфо, продажность, заносчивость и злоба которого были известны всей Европе, ему на протяжении многих лет удавалось сохранять самые теплые отношения — факт почти невероятный. В пользу Газы говорит и то обстоятельство, что он, кажется, никогда не писал никаких апологетических сочинений.

Газа оспорил тезис Плифона о разумности природы и искусства с аристотелианских позиций. Отсылая свой труд Виссариону, он просил его дать ответ, который не замедлил явиться: в трактате «О природе и искусстве» Виссарион настаивал на том, что и в жизни природы, и в художественной деятельности являет себя божественный, универсальный разум. До этих пор выяснение отношений между перипатетиками и платониками оставалось в границах исключительно философской проблематики. Но совершенно отвлечься от того, что в сознании аудитории, равнодушной к теме диспута, стояло за каждым из двух великих имен, было невозможно — и нарушение культурно-политического равновесия, спровоцированное смертью папы Николая V, снова вызвало к жизни издавна известный, но, казалось, утративший свою актуальность ассоциативный ряд. Выяснилось, что суть дискуссии не сводится к разрешению сомнений относительно превосходства Платона над Аристотелем или наоборот. Взаимоотношения философии и богословия, или, иными словами, совместимость двух путей рассуждения — «по духу» и «по стихиям» — вот в чем на самом деле заключался вопрос. Вспомнить об этом обе стороны заставил, вступив в спор, соотечественник Виссариона и Газы, уроженец Трапезунда по имени Георгий (1395–1472/73).

Биография этого персонажа литературной истории Кватроченто представляет собой историко-культурный казус. Гуманист Франческо Барбаро когда-то пригласил Георгия в свою родную Венецию для переписывания книг, но затем, оценив по достоинству способности своего протеже, предоставил ему — в то время уже женатому мужчине тридцати пяти лет! — возможность посещать школу Витторино да Фельтре и там обучаться латинскому языку. Три года отсидев на школьной скамье в окружении подростков, Георгий приобрел такие познания в области римской словесности, что вскоре и сам сделался наставником латинского красноречия. Правда, в силу некоторых особенностей характера ораторское мастерство гораздо чаще употреблялось им во зло, чем во благо: он обладал настолько неуживчивым, надменным и злобным нравом, что не только в частных и официальных письмах, но даже и в своей латинской «Риторике» не мог удержаться от клеветы и брани — примеры всевозможных стилистических ошибок и неправильностей в построении речи он черпал из сочинения Гварино. О себе и о своем риторском искусстве Георгий был мнения весьма высокого — и, как это ни странно, не он один: такой авторитетный латинист, как Лоренцо Валла, тоже признавал латинский стиль этого византийца образцовым. Действительно хорошее знание языка позволило Георгию Трапезундскому быстро войти в милость к Николаю V, мечтавшему о переводе всех известных ему греческих классиков, и получить весьма солидный заказ. Он перевел «Физику», «О небе», «О душе» и «О зарождении и разрушении» Аристотеля, псевдоаристотелевские «Проблемы», а кроме того — «Законы» и «Парменида» Платона.

Объем работ, порученных понтификом-гуманистом переводческому цеху, был столь огромен, а скорость их выполнения так велика, что о строгом контроле, естественно, не приходилось и думать. Сравнив некоторые «новые» варианты классических сочинений с их средневековыми латинскими версиями, нетрудно заключить, что процесс перевода порой сводился к простой ревизии и легкой стилистической правке уже существовавшего текста. С другой стороны, образованное общество проявляло к новым версиям классических произведений немалый интерес, поэтому недостатки переводов все же обнаруживались. Не вполне ясно, ненавидел ли Георгий Трапезундский учение Платона совершенно искренне или же его философско-богословские приоритеты сложились под влиянием политической конъюнктуры, но если, переводя Аристотеля, он проявлял всего лишь небрежность (впоследствии его переводы по высочайшему поручению пришлось исправлять более добросовестному Газе), то с Платоном и с теми авторами, которые грешили склонно-

стью к платонизму, он обошелся варварски. Так, якобы следуя приказу папы, пожелавшего, чтобы сомнительные по смыслу пассажи сочинений классиков в переводе звучали мягче, чем в подлиннике, а если это невозможно, то были бы и вовсе устранены, Георгий изъял из «Евангелических приуготовлений» Евсевия Кесарийского раздел, где в качестве одного из возможных источников платоновского учения рассматривается Ветхий Завет. В объяснительной записке к переводу платоновых «Законов», адресованной понтифику, он сообщал о гигантском вреде этого развращающего общественные нравы сочинения (правда, все это не мешало Георгию, когда он искал себе места в Венеции, в самых восторженных выражениях хвалить венецианскую конституцию именно за то, что она отвечает духу и букве платоновых «Законов»). Соратника по переводческому цеху Феодора Газу, когда тот опубликовал свою версию аристотелевых «Проблем» (1456), он обвинил в преднамеренном искажении текста — по его мнению, таким образом Газа покушается на аристотелизм доктрин великих христианских учителей Фомы Аквинского, Альберта Великого и Дунса Скота, а следовательно, подрывает основы католицизма.

Объявив себя апологетом аристотелевского учения, Георгий, конечно, не мог обойти молчанием появление трактата Виссариона «О природе и искусстве». Но смелости выступить против духовного лица, да к тому же облеченного кардинальским достоинством, ему не доставало. Поэтому он сделал вид, что считает автором сочинения Газу, и опубликовал весьма ядовитый памфлет против Платона и его приверженцев. Виссарион, в свою очередь, тоже не мог удержаться от продолжения полемики, но выпад Трапезундца заставил его соблюдать осторожность, не забывая о том, что Аристотель был, фактически, превращен в христианского философа самим Аквином — в отличие от Платона, наиболее откровенных последователей которого во все времена анафематствовали, в том числе и в родной Виссариону Византии. Он продолжил свой трактат, но в это время увидел свет труд Михаила Апостолия, содержащий резкую критику сочинения Феодора Газы и настолько платонический, что самому Виссариону, никогда не отрицавшему до конца значения Аристотеля (все-таки он перевел на латынь четырнадцать книг «Метафизики» и подготовил критическое издание ее греческого оригинала), пришлось просить умеренного аристотелика Андроника Каллиста написать опровержение Апостолия.

Несмотря на это последнее обстоятельство, за Виссарионом основательно закрепилась слава поборника платонизма, и когда папский престол занял Павел II, консерватор, далекий от гуманистических интересов, кардиналу на собственном опыте дове-

лось прочувствовать, насколько ничтожной в глазах Святого Престола вдруг сделалась разница между платоником и еретиком. Зато Георгий мог теперь развивать присущие ему незаурядные критические способности, рассчитывая на высочайшее поощрение. В годы понтификата Павла II он создал свой главный труд «Сопоставление философов Аристотеля и Платона» (1458), где доказывал превосходство первого над вторым во всех отношениях. Первая часть его сочинения содержит сравнение доктрин двух философов (в пользу Аристотеля, конечно). Не отказывая «Диалогам» в известных литературных достоинствах, Георгий осуждал Платона за его писательский талант, утверждая, что эlegantность формы — при отсутствии подлинно философской глубины содержания (!) — только соблазняет профанов и заставляет их коснеть в невежестве. Во второй книге поставлен вопрос о согласии обоих философов с христианским учением. Платон обвиняется в противной духу христианства приверженности многобожию, в пропаганде учения о предсуществовании материи и вере в метемпсихоз, в то время как у Аристотеля Трапезундец усматривает монотеистические убеждения, доктрину о сотворении вселенной из ничего и о бессмертии души. В третьей, заключительной книге выстраивается своеобразная генеалогия паганизма, исповедуемого, по мнению автора, Плифоном. Логическим продолжением платоновского идеализма в изображении Георгия оказываются эпикурейство и материализм. Исследование метафизических вопросов приобретает уже совершенно отчетливо выраженный политический характер: Георгию в самом Риме мерещится тайное плифоново-магометанско-платоническое общество, стремящееся разрушить христианскую католическую религию.

Книга Георгия, при несомненном ее риторическом совершенстве, представлялась таким бессовестным искажением действительного положения вещей любому, кто мог хоть что-то разобрать в писаниях обоих греческих философов, что Виссарион, отринув все опасения за свою репутацию не только в философском и богословском, но и в политическом мире, открыто провозгласил себя апологетом Платона. В обращении к папе, недвусмысленно озаглавленном «Против клеветующего на Платона» (1462), он привел опровержение «Сопоставления» — подробное, сознательно выстроенное по образцу сочинения противника, чтобы ни один из пунктов, затронутых обвинителем, не ускользнул от внимания защитника. Виссарион отвечал на адресованные Платону упреки в бессистемности его философствования, исходя из того традиционного представления, что у Платона было две доктрины, а не одна: досужие разговоры, которым предаются платоновские герои, понадобились философу,

чтобы его настоящие убеждения не стали достоянием толпы; подлинную же истину он никогда не вверял письму, а только слову, открывая ее избранным в тайных беседах. Премудрость Платона поистине божественна, поскольку он, по сути, впервые изложил основы христианской тринитологии; он же говорил о бессмертии души, о провидении, о том, что есть бесплотный мир и что духовные блага неизмеримо выше благ земных, — как можно после этого подвергать сомнению праведность его нравственного учения? Примечательна иерархия знаний, по мнению Виссариона, облегчающая беспристрастное сопоставление двух философов: как ритор, диалектик и математик Платон, бесспорно, превосходит Аристотеля; последний выше только в естественных науках, но ведь их значение — второстепенно!

6

Виссарион отправил во Флоренцию два экземпляра своего сочинения: для молодого Марсилио Фичино и для византийского ученого Иоанна Аргиропула. Восторженные отзывы, которыми итальянские эллинисты, от старого Филельфо до юного Фичино, встретили виссарионову книгу, показали, насколько желанной и своевременной была защита Платона в интеллектуальной атмосфере 60-х годов. Достоинство упоминания совпадение двух дат — публикации этой апологии и основания флорентийской Платоновской академии. Конечно, было бы ошибкой утверждать, что платоновско-аристотелевский вопрос, волновавший когда-то Петрарку, оказался полностью исчерпан спустя всего лишь столетие после своего возникновения, — хотя в известном смысле его разрешение и осуществилось. Миф о противостоянии Платона и Аристотеля зарождается в середине XIV в. наряду с другими ренессансными мифами. Образы греческих философов в сознании тех, кто в эпоху Петрарки воспринял этот миф, были кое-как слеплены из фрагментов средневековой иконографии, случайных цитат и — в лучшем случае — переводов-пересказов, большей частью тенденциозных. Из примитивного представления, не основанного ни на чем, кроме желания подорвать старые авторитеты, навязывающие, как теперь казалось, совершенно ложный, искаженный образ мира и человека, этот миф вырастает в историко-философскую концепцию — то есть, переставая быть мифом, превращается в факт истории науки. Два условия — наличие в распоряжении заинтересованных сторон полных и выверенных собраний текстов и владение прекрасно разработанной техникой анализа этих текстов — обеспечивают то отношение к обоим философам, которое сейчас назвали бы стремлением к научной объективности, и уже во

второй половине века мы наблюдаем своеобразное примирение Платона и Аристотеля. Платон не вошел еще в это время в университетские аудитории, где по-прежнему царил Аристотель, но византиец Иоанн Аргиропул (ок. 1410–1487?), в публичных утренних лекциях комментировавший Аристотеля, вечером, собирая самых способных и преданных учению студентов в своем доме, беседовал с ними «о божественном Платоне».

Творческая биография Аргиропула охватывает период протяженностью более полувека. События жизни этого византийского ученого повторяют перипетии культурной истории Италии с удивительной точностью — это даже заставляет некоторых исследователей оценивать флорентийский платонизм второй половины Кватроченто как следствие деятельности Аргиропула. Он был в составе византийской делегации на Ферраро-Флорентийском Соборе, затем принял приглашение флорентийского изгнанника Паллы Строцци, обосновавшегося в Падуе, и вместе со своим младшим соотечественником Андроником Каллистом учил его греческому языку, свободные часы посвящая занятиям в Падуанском университете. Аргиропул стал первым эмигрантом, добившимся докторской степени в Европе, к тому же в двух областях — в медицине и в свободных искусствах — одновременно. Получив эту степень, он несколько лет преподавал в константинопольском *καθολικόν Μουσείον* (высшей школе, основанной в период латинской оккупации Константинополя в 1204 г., а в 1261 г. перешедшей в распоряжение византийцев и просуществовавшей вплоть до 1453 г.). Путь Аргиропула в Италию был тем же, что и у большинства греков, — исповедание *filioque* и создание догматического трактата. События 1453 г. заставили его поспешить с отъездом.

Он бежал во Флоренцию — но прошло чуть больше десяти лет, а она оказалась уже совсем не та, что во времена Собора: Никколи, Траверсари, Бруни, Марсуппини умерли, Поджо превратился в немощного старика, а Джаноццо Манетти, не угодивший Козимо Медичи, удалился в изгнание. Из прежних близких знакомых Аргиропула здесь не осталось, пожалуй, никого. Зато выросло новое поколение — поколение, для которого великолепное знание древнегреческого языка было уже не роскошью, а школьным требованием, философия не ограничивалась этикой и политикой, а поэзия не сводилась к риторике. С молодыми Донато Аччайуоли, Аламанно Ринуччини, Кристофоро Ландино, Анджело Полициано и Марсилио Фичино у Аргиропула нашлось гораздо больше общего, нежели с его итальянскими сверстниками, пренебрежительно относившимися к традиции схоластов (которую Аргиропул, напротив, весьма прилежно изучал в Падуе) и полагававшими, что созерцательная философия (ко-

торую он, как подлинный грек, самозабвенно любил) лишена какой бы то ни было ценности для повседневной жизни.

Вскоре после приезда Аргиропула, в 1454 году, во Флоренции возникла первая Академия, которую возглавили внук Паллы Строцци Донато Аччайуоли и Аламанно Ринуччини (1419–1499), тоже аристократ, блестящий знаток обоих классических языков и переводчик Плутарха. Результатом деятельности этой Академии явился декрет городского правительства (от 24 февраля 1455 г.) об учреждении кафедр красноречия и поэтики во Флорентийском университете. Однако этот же декрет запрещал занимать профессорские должности негражданам Флоренции. Положение Аргиропула сделалось двусмысленным. Хотя размеры его потенциальной аудитории и превосходили все ожидания, но от возделенной должности, когда-то принадлежавшей славному Хризолору, его отделяла теперь не одна лишь причуда бюрократической машины. Его конкурентом стал Кристофоро Ландино — соперник, заслуживающий всяческого уважения, да к тому же, и флорентиец. Только в следующем, 1456-м, году почитатели Аргиропула наконец смогли добиться для него места и жалованья (вполне, впрочем, солидного — 400 флоринов в год).

Аргиропул оказал флорентийской культурной элите услугу из разряда тех, что уже не раз оказывали его соотечественники: нам и ранее приходилось отмечать, что, в силу особенностей полученного византийцами образования, всякий сколько-нибудь значительный вопрос в их интерпретации приобретал измерения, их итальянским современникам неизвестные. Вот и теперь Аргиропул усмотрел в отрицании значения философских абстракций, распространенном среди гуманистов первых поколений, издревле известное противостояние философии и риторики — память подсказывала ему, что взаимная враждебность этих дисциплин обнаружила себя еще в споре между Платоном и Исократом. Только объективное знание истории греческой философии могло уберечь гуманистически настроенные умы от опасностей отождествления философии с красноречием. Аргиропул, обладавший редким умом, воспитанным в Константинополе и отточенным в Падуе, стремился быть беспристрастным, составляя собственную историю греческой философской мысли. Многообразие материала (от досократиков до схоластов) он сочетал с многообразием видов научной практики. Его университетский курс лекций об Аристотеле открывался рассмотрением этических, экономических, политических и естественнонаучных трудов, а завершался анализом метафизической проблематики. В его дискуссиях с учениками обсуждение аристотелевых сочинений, посвященных проблемам логики, служило приготовлением к чтению Платона, начинавшемуся, согласно методу Аргиропу-

ла, с «Менона» (латинский перевод которого существовал еще в Средние века). Из Аристотеля он перевел «Никомахову Этику», «Органон», «О душе» и «О небе».

Жизнь Аргиропула во Флоренции поначалу складывалась счастливо: его начинания — платоновские штудии и философские агоны — почтил вниманием сам Козимо Медичи. Четыре года спустя за особые заслуги перед коммунной Аргиропул был удостоен всех привилегий флорентийского гражданина, флорентийское гражданство получили вместе с ним и члены его семьи. Однако в 1471 г. внезапная смерть уносит жену и троих из четырех сыновей Аргиропула. Не находя в себе сил остаться в снова опустевшей для него Флоренции, он отправляется в Рим, где проводит свои последние годы в забвении и бедности, но все же не оставляет *studia humanitatis*. На закате жизни Аргиропул, столько лет отдавший постижению мудрости язычников, принимается за святоотеческие писания. Но и здесь он остается верным себе, выбирая для перевода и комментария сотканный из переосмысленных в христианском духе фрагментов аристотелевских естественнонаучных штудий «Шестоднев» св. Василия.

Курс «истории идей» Иоанна Аргиропула ознаменовал собой конец безраздельного господства риторики в культуре итальянского гуманизма. Более полувека красноречие выдавало себя не за одну только философию, но также и за поэзию. Ранним гуманистам удавалось не задумываясь смешивать три этих ремесла — замечательным примером здесь может служить высказывание Колуччо Салутати по поводу того злосчастного перевода Гомера, над которым корпел Леонтий Пилат. Салутати полагал, что основная работа по созданию латинских «Илиады» и «Одиссеи», в сущности, уже проделана; следует только оснастить топорный язык пилатова опуса тем количеством риторических излишеств, которое пристало поэзии, да переписать все это гекзаметрами — и латинский мир получит своего собственного Гомера, ничуть не уступающего природному, греческому. Этого замечания, принадлежащего одному из самых образованных людей рубежа XIV–XV вв., в общем, достаточно, чтобы понять всю меру нечувствительности ранних гуманистов к тому, что принято называть поэзией. Философии в их исполнении повезло и того меньше: доказательства тому — мелочные придирки к словоупотреблению, часто ставящие стилистическую точность выше точности понятийной, и нескрываемое презрение к метафизике. Указанный Аргиропулом путь осмысления отношений между теоретической философией и действительной жизнью в дальнейшем позволил высвободить философию из политикориторической плазмы и вернуть ей достоинство самостоятельной, развивающейся по собственным законам дисциплины.

Глава третья

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ

1

«Богу было угодно, чтобы государство римлян простерлось до самых пределов земного круга, вследствие чего было облегчено и распространение Церкви». Потребовалось без малого тысячелетие, чтобы смысл этих слов, в IV в. произнесенных св. Амвросием Медиоланским, вдруг обнаружил свою неустойчивость. «Не знаю, сказано ли это, скорее, по благочестию или же в смысле историческом» (*Nescio an devote potius dictum quam ystorice*) — заметил по поводу изречения св. Амвросия Франческо Петрарка. Безусловно, сколько-нибудь образованного человека его эпохи различением нескольких смыслов в одном суждении удивить было трудно. Особенно если это суждение касалось времени или истории, к которым христианские богословы во все времена относились с недоверием. Здесь они оставались наследниками эллинских философов-язычников, видевших неустранимую апорию во всяком движении. С одной стороны, от начала христианской эры история мыслилась как результат грехопадения; грех, согласно Аврелию Августину, является ее движущей силой, и с течением времени возрастает мера творимого человечеством зла. «Дни лукавы», — говорит апостол Павел; «время надлежит искупить», — вторит ему Августин. С другой стороны, история для человека Средневековья была формой божественного откровения: в ней происходит боговоплощение, за ним следуют просвещение и спасение человечества, достижение им Царства Божия, торжество которого ознаменует собой конец времен.

Эта двойственность заставляла богословов первых веков христианской эры особенно заботиться о том, чтобы среди вещей тварного мира время и история получили трансцендентное оправдание в первую очередь. Средством, позволяющим осуществить такое оправдание, стал тотальный символизм: церковные писатели первых веков старались по возможности вовсе избавиться образы времени от буквального значения. Августин пред-

ложил делить историю на эпохи, прообразом которых явились дни сотворения мира, — они, в свою очередь, соотносились с возрастами человеческой жизни и этапами просвещения обратившейся к Богу души. Когда речь шла об историческом событии или персонаже, создание аллегорий оказывалось наиболее эффективным средством устранения всего темпорального и имманентно-исторического из истории. Правда, аллегореза (видевшая за образами Священной истории категории духовной жизни) и типология (считавшая эпизоды Ветхого Завета прообразами событий Нового Завета) в глазах толкователей не отменяли «буквального» (*litteraliter*) и «исторического» (*historice*) значения образа или события (во всяком случае, если эти толкователи не хотели сойти за еретиков — вспомним, что Ориген был осужден церковью как раз за то, что решился поставить аллегорические толкования библейских текстов выше буквы Писания). Однако под «буквальным» и «историческим» значением экзегеты понимали то, что нам сейчас показалось бы отсутствием значения как такового: событие в его сугубо внешнем проявлении, не наполненное никаким содержанием, не включенное ни в какие смысловые связи. Собственно, «буквальное» или «историческое» (в терминологии экзегетов) значение события совпадает с повествованием об этом событии, а само событие вне повествования вообще не существует.

Так что различие буквального смысла и иносказания в замечании Петрарки вполне традиционно. Новой оказывается дилемма, вставшая перед ним: предпочесть ли ему мистическое содержание высказывания св. Амвросия Медиоланского или, как мы сказали бы сейчас, историческое содержание события действительной жизни. Таким образом, для Петрарки реальность земного мира — и реальность истории, — совпав с собою и отделившись от своего трансцендентного перетолкования, обрела автономный смысл.

Тысячелетие, разделяющее св. Амвросия и Петрарку, даст нам примеры самых причудливых соседств вещей и имен, бывших достоянием разных исторических эпох: могила императрицы Констанции, известной в свое время отравительницы, почитается в Риме как место погребения святой, носившей то же имя; историки называют Катилину королем, а Цезаря — епископом (всего лишь на том основании, что у Светония он фигурирует как *pontifex maximus*); библейский Авраам стоит в Реймском соборе, одетый в рыцарские доспехи XIV в. Трудно понять, отчего и каким именно образом в этом полнейшем безразличии к счету и облику времен зарождается мышление, способное не просто отделить себя от прошлого, но и воспринять свою от него обособленность как трагедию. Рукописи сочине-

ний римских классиков все еще продолжают тлеть в монастырских библиотеках, а римский Форум остается пастбищем для скота, когда Петрарка пишет свои «Письма к древним», жалуясь Гомеру и Цицерону на убожество времени, в которое ему приходится жить.

В этих посланиях Петрарка, стоявший у истоков гуманистического культа античности, мог еще воображать поэтов и ораторов далекой древности своими собеседниками, говорить им «ты». Через четверть века после его смерти такого «личного» отношения к классической эпохе уже нельзя себе представить. Ближайшие последователи Петрарки продолжают идеализировать античность, но содержание классической культуры всё отчетливее воспринимается ими в качестве объекта для изучения, содержания дисциплины, от успехов в освоении которой напрямую зависят как место человека в социуме, так и степень его соответствия антропологическому идеалу — причем мерой этого соответствия считается не только знание предмета, но и любовь к нему.

Примечательно, что такие, казалось бы, далекие от практической жизни дисциплины, как археология и эпиграфика, обязаны своим рождением в середине XIV в. самым насущным политическим потребностям. Первыми каталогизаторами римских древностей, от развалин зданий до монет, сохранивших изображения императоров, были Петрарка и Кола ди Риенцо. Оба они находились под влиянием идеи, будто Риму можно вернуть давно утраченное могущество руками людей нынешнего века — стоит лишь предъявить им и истолковать для них свидетельства славного прошлого столицы мира, а этими свидетельствами и должны служить памятники античности. В напоминание о былом величии Рима Петрарка составил путеводитель по римским достопримечательностям. М.С.Корелин, считавший Кола ди Риенцо автором сочинения «Описание города Рима и его достопримечательностей» («*Descriptio urbis Romae ejusque excellentiarum*»), характеризует кульминацию его политической карьеры яркой метафорой: «...на один момент археологические утопии сделались фантастическою, почти сумасбродною действительностью, когда восторженный археолог, захвативши в руки власть, попытался осуществить свои заветные мечты». Однако, если у первого гуманиста любовь к древностям во многом обусловливалась политическими надеждами, то интерес к антикам, питаемый его младшими единомышленниками, как правило, был чисто научного свойства.

Энтузиазм последователей Петрарки на заре Кватроченто дал начало эпиграфике. В Риме Франческо ди Поджо Браччолини (1380–1459), к недоумению прохожих, часами просиживал у

каменей, испещренных полустершимися надписями, и старательно переписывал на бумагу то, что уже тысячу лет не устаивалось человеческого взгляда. Плодом его многолетних трудов было посвященное папе Николаю V «Описание города Рима» (1429) и диалог «О превратностях Фортуны» (изд. 1448, первая часть этого сочинения представляет собой описание римских археологических достопримечательностей). В ряду отцов-основателей науки о надписях выделяется гротескная фигура полуученого купца из Анконы по имени Чириако деи Пициколли (1391–1455). Всюду, куда бы судьба ни забрасывала этого мученика науки, он стремился осмотреть все, что имело отношение к древности, — остатки дворцов, театров, терм, обелисков, мостов, водопроводов, — и приобрести все, на что хватало денег и что можно было увести с собой: древние украшения, монеты, геммы, урны, статуи. Обнаруженные антики Чириако не только осматривал и описывал, но также делал их зарисовки и тщательно копировал надписи. Характерно, что граждане, заставшие Чириако за этим занятием, принимали его за умалишенного. И, по-видимому, они не были совсем уж далеки от истины: до сих пор никому из биографов Чириако не удается вразумительно объяснить, почему человек, который из-за нехватки самых необходимых знаний был едва способен разобрать фразу даже на латинском языке, не говоря уже о греческом со всеми его диалектами, тем не менее, был столь сильно увлечен классическими штудиями. Прикрываясь коммерческой необходимостью, он предпринимал, часто за собственный счет, экспедиции, целью которых на самом деле был осмотр интересующих его исторических достопримечательностей и, по возможности, приобретение антикварных редкостей: Италию и Грецию он исколесил вдоль и поперек, бывал в Сирии, Турции, Египте. На своей латыни, вечно служившей предметом насмешек более образованных, хотя и меньше повадавших современников, Чириако смог все же некогда выразить мысль, что в деле изучения античности материальные свидетельства «заслуживают гораздо большего доверия и внимания, чем даже книги». От Чириако осталось шесть томов «Записок о памятниках древности» («*Regrum antiquarum commentarius*») — дневники путешествий, копии надписей и зарисовки достопримечательностей. Чириако адресовано около сорока стихотворных и прозаических посланий, содержащих восторженные отзывы о предпринятых им археологических разысканиях, но, вместе с тем, и самые неумеренные похвалы, превозносящие его над Демосфеном и Цицероном в красноречии, над Гомером и Вергилием — в поэзии и над Апеллесом и Фидием — в живописи и ваянии. По-видимому, за самоотверженную преданность науке и постоянное стремление

представить на публичное обозрение результаты своих путешествий современники готовы были простить Чириако очень многое, даже самые тяжкие прегрешения против литературного языка. Ведь сносили же они дурной нрав и выдающееся злоязычие одного из приятелей Чириако — флорентийца Никколо Никколи (1364—1437), прославляя свойственную ему преданность всему античному и великодушие, заставлявшее его всегда держать открытыми для сограждан двери своей роскошной библиотеки. В отличие от Чириако, Никколи был человек слабого здоровья и потому домосед, но питал такую любовь к классике, что даже ел с античной посуды. Он превратил свое жилище в археологический музей с коллекциями найденных в ходе земледельческих работ ваз, мозаик, резных камней, монет и медалей и даже с собственной галереей античной скульптуры.

Но более всех вышеназванных на благо новой науки потрудился, безусловно, Флавио Бьондо (1392—1463). Наделенный великим стремлением не только к приобретению исторических познаний, но и к их систематизации, и склонный к созданию проектов огромного размаха (которые, надо сказать, он в большинстве случаев реализовывал), Бьондо сначала поставил себе целью восстановление топографии античного Рима. Результаты его штудий составили сочинение «Рим восстановленный» («*Roma instaurata*», 1444—1446), где изыскания археологического характера поверялись свидетельствами, извлеченными из сочинений древних авторов. Успех сочинения подвигнул Бьондо к расширению первоначального замысла до пределов Италии («*Italia illustrata*», 1448—1453). Из-под его пера вышло поистине монументальное сочинение — энциклопедия жизни восемнадцати итальянских провинций, вобравшая в себя не только сведения, касающиеся возникновения и истории больших и малых городов, селений, замков, но также биографии известных людей, проживавших в каждом из упоминаемых мест, а заодно и «дней минувших анекдоты», которые трудно отнести к ведению какой-либо дисциплины. Завершив описание Италии, Бьондо снова вернулся к римской теме и создал сочинение «Рим торжествующий» («*Roma triumphans*», 1459), где изложил все, что ему было известно о религии римлян, об их празднествах, триумфах и театральных представлениях, о политическом устройстве, о законодательстве и судопроизводстве, о финансовой системе, о налогообложении, об устройстве войска, о быте, о частной жизни и даже об истории костюма. Этот труд пользовался такой популярностью, что знатнейшие люди Италии, желавшие приобрести для себя его копии, были вынуждены ждать очереди.

Но все же самым грандиозным из предприятий Флавио Бьондо были «Десять книг истории от упадка Римской империи»

(публиковались фрагментами с 1439 по 1453 г.). Это уже не археологическое, а собственно историческое сочинение, хотя по развитому в нем исследовательскому методу оно и близко к прежним трудам своего создателя. По примеру Тита Ливия Бьондо разделил историю на декады (всего — 31); он начал с современных ему событий и продолжал изыскания, продвигаясь в глубь веков. «Декады» примечательны тем, что их автор выбирает в качестве предмета исследования эпоху, к которой гуманисты, начиная с Петрарки, питали более или менее ярко выраженное отвращение (некоторые из них даже признавались, что стыдятся о ней писать). Бьондо пожелал изложить историю тысячелетия, начинавшегося взятием Рима готами под предводительством Алариха (он ошибочно считал датой этого нашествия 412 г.) и завершавшегося современностью, когда Рим «почти дошел до такого порядка вещей, при котором был основан в ничтожном виде пастухами». Очевидно, что его усилия направлял интерес сугубо исследовательский, чуждый инонаучных примесей. Тяготы ждали Бьондо на каждом этапе его труда — от поиска источников «по всему христианскому миру» до отделения зерен от плевел в сочинениях средневековых хронистов, писавших слогом, весьма далеким от классической ясности, и дополнительно затемнявших свои повествования всевозможными выдумками и досужими рассказами. На этот раз усердие Бьондо не было вознаграждено: его труд оказался столь же непопулярен, как и эпоха, которой он был посвящен.

Из современников Бьондо, известных своей образованностью и талантами, «Декады» оценил по достоинству только Эней Сильвий Пикколомини (1405–1464) — первый гуманист, взошедший на престол св. Петра. Помимо эротических стихов, любовной повести и комедии в римском духе, сочиненных в молодости, папа Пий II был также автором ученых сочинений «История готов» («*Historia gotorum*», 1453), «Об обычаях, местоположении, нравах и условиях жизни германцев» («*De ritu, situ, moribus et conditione Germanorum*», 1457), «О Европе» («*De Europa*», 1458), «Об Азии» («*De Asia*», 1461), «История императора Фридриха III» («*Historia Friderici III Imperatoris*», ок. 1458), «Истории Богемии» («*Historia Bohemica*», ок. 1458) и замечательнейших «Записок о достопамятных делах нашего времени» («*Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contingerunt*»). Он лелеял грандиозный замысел «Истории событий, где бы то ни было происшедших, и описание местностей» («*Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio*, известна также под названием *Cosmographia*) — в том же жанре, в котором работал Бьондо, но совсем иного масштаба (папа умер, успев завершить лишь раздел, посвященный странам и народам Азии).

Археологические открытия, находки рукописей незнакомых ранее классических произведений и новых списков сочинений, уже известных прежде, ставили огромное количество вопросов, обнаруживали противоречия в представлениях, правильность которых ранее не вызывала сомнений. Стремительно растущий объем материала, который предстояло освоить, требовал создания методов его обработки. Воспитанная археологическими штудиями интуиция предметной реальности прошлого от героико-дидактических преданий о нем заставляла обратиться «к самим вещам». Наряду с идеей, что настоящее может быть понято и объяснено из прошлого, то есть генетически, формировалось и представление об исключительности, даже изолированности каждой эпохи (ведь классическую древность отделяли от современности долгие «темные века»), о том, что всякое время создает свои реалии, которые не всегда допустимо мыслить по аналогии с реалиями настоящего.

Когда император Карл IV обратился к Петрарке с вопросом о подлинном авторстве грамоты, посредством которой Юлий Цезарь якобы даровал особые привилегии австрийским территориям, Петрарка легко доказал подложность документа. Он сопоставил грамоту с известными ему посланиями, атрибуция которых Цезарю не вызывала у него сомнений, и обнаружил разительное несоответствие стилей; явные анахронизмы в тексте письма привели его в исступление — там Цезарь сам называет себя Августом и королем, будто он начитался средневековых хронистов. Среди последователей Петрарки трудно отыскать поклонника *studia humanitatis*, которому никогда не приходилось бы в той или иной мере заниматься исторической критикой. Через полвека после смерти первого гуманиста в трудах Лоренцо Валлы (1407–1457) она из рабочего инструмента, применяемого в повседневной практике, вырастает в метод. В «Рассуждении о подложности так называемой дарственной грамоты Константина» («*De falso credita et ementita Constantini Donatione Declamatio*», 1440) Валла дал убедительное опровержение документа, где речь шла о передаче императором Константином папе Сильвестру власти над всей Западной Империей. Этот вопрос носился в воздухе: помимо Валлы, в подлинности дарственной грамоты почти одновременно и совершенно независимо друг от друга выразили сомнения епископ Чичестерский Реджинальд Пикок и Николай Кузанский. Однако сочинение Валлы представляет для нас интерес не столько в отношении проблематики, сколько с точки зрения блестяще последовательного применения исследовательского метода, созданного его автором. Предшественники Валлы, как правило, ограничивались в своей критике текстов анализом стиля и ука-

занием явных или скрытых анахронизмов. Отправным пунктом для них служили их собственная эрудиция и здравый смысл — не более. Дистанция, отделявшая их от эпохи памятника, осознавалась ими, но не становилась предметом рефлексии. Это произошло у Валлы. В своей аргументации он исходит не из того общего, что могло иметь его время с временем Константина, а из различий между эпохами. Он реконструирует не только правовую систему, но и идеологию Константиновой эпохи, доказывая их радикальное отличие от современных: действие, которое нынешний век пытается представить как возможное в любую эпоху, в прошлом не могло быть осуществлено уже в силу своей несовместимости с основными нормами жизни.

Но Валла с его историко-критической интуицией оказался впереди своего времени и в культурном пространстве XV в. остался одинок. На его современников, увлеченных гуманистическими штудиями, роковое действие произвели идеи Цицерона, введшего составление истории в число обязанностей оратора. Об истории классиками древности было сказано очень немного: скорее всего, XV в. мог знать лишь с десятков кратких замечаний Цицерона, разбросанных по разным его трудам, в буквальном смысле несколько слов Квинтилиана (полную версию его труда в 1415 г. нашел Поджо Браччолини) и, возможно, трактат Лукиана «Как писать историю» (но Лукиан был, пожалуй, слишком ироничен и, к тому же, не во всем согласен с Цицероном, поэтому к его опусу предпочитали относиться с осторожностью). Как личность Цицерона считалась идеалом *humanitas*, просвещенной человечности, достигшей полноты отпущенных ей природой возможностей, так и цицероновы представления о достоинствах различных отраслей *studia humanitatis* и об иерархических отношениях между гуманитарными дисциплинами представлялись парадигматическими. Цицерон назвал историю «свидетельницей времен, светом истины, жизнью памяти, учительницей жизни, вестницей старины» и добавил, что лишь голос оратора «способен ее обессмертить». Изучение истории по сочинениям греческих и римских классиков в культуре гуманистов конца XIV — первой половины XV в. заняло такое же место, какое в культуре предшествующего им времени занимало изучение богословия (усилиями гуманистов следующего, XVI, столетия история делается университетской дисциплиной). Составление же собственных исторических сочинений для многих было венцом трудов всей жизни. Но древность не оставила почти ничего, что могло бы помочь разобраться в том, как именно следует писать историю. Понять, как сделана античная историография, оказалось пока невозможно. Зато ее устройство можно было симулировать.

Десятки страниц Тита Ливия, Саллюстия, Тацита заучивались наизусть (или просто западали в память?); вместе с речениями, пригодными для составления истории, заимствовались полуинтуитивные представления об исторической «субстанции» — концепция истории, не поверенная разумом, зато исподволь проникшая в плоть и кровь новых историографов. Давление языка и эстетических воззрений, воспитанных усердным чтением классиков, было таково, что реалии современной жизни становились помехой для историка, затруднявшегося подобрать для них подходящие слова. Положим, за городами и селениями можно было сохранить их античные названия; имена и фамилии персонажей легко переделать на латинский лад; храмы, называемые обычно в честь христианских святых, хотя бы на бумаге вернуть языческим богам; но как поступить, например, с достижениями военной техники? Решительный Лоренцо Валла призывал давать «новые имена новым вещам»; многие считали это непозволительной выходкой, проявлением дурного вкуса и продолжали изощряться в искусстве именованья успехов цивилизации посредством вокабул полуторатысячелетней давности. Историки-позитивисты XIX — начала XX в. приходили в сильнейшее раздражение оттого, что из множества десятков томов гуманистических историй почти невозможно извлечь ни грана сведений, которые на поверку не оказались бы пространнейшей цитатой из какого-нибудь античного труда. Но подходить к ренессансным историям как к историческим источникам значит безжалостно переиначивать логику, которую писатели того времени усматривали в историографической деятельности, и видеть сущность и цель исторического труда в том, что в воззрениях гуманистической культуры было только бессмысленным хаотическим нагромождением разрозненных свидетельств. Гуманист Марино Санудо (1466–1535), всю жизнь посвятивший собиранию и изложению сведений из истории Венеции, называл плоды своих трудов «грубым, необработанным сырьем», всего лишь «материалами к истории». Факты сами по себе слепы. Они могут преобразиться в историю только под пером просвещенного писателя, виртуозно владеющего словом и потому способного внести в хаос действительности логическую ясность и дидактическую убедительность. События минувшего обретают смысл, лишь когда они превращены в частные примеры (*exempla*) абстрактных качеств, присущих человеческой природе во все времена. Мы сталкиваемся с одним из примечательнейших парадоксов гуманистического мировоззрения: только утратив свою историчность, прошлое может стать материалом для исторического повествования.

Если согласиться с тем, что историография всякой традиционалистской эпохи рождается из эпоса, то можно, наверное, считать, что гуманистическая историография открывается «Африкой» Петрарки. В какой-то мере, наверное, можно даже утверждать, что она начинается именно неудачей «Африки». Было ли поражение ее автора, попытавшегося сделаться Вергилием своего времени, мнимым или действительным, в данном случае не имеет значения, — важно, что работа над эпическим сочинением заставила Петрарку искать для себя еще одно (но тоже вполне классическое) амплуа. Время от времени оставляя гекзаметры, он говорит прозой, составляя параллельно с поэтическим прозаическое жизнеописание Сципиона. Обращение к биографии оказалось для Петрарки весьма плодотворным: тридцать два жизнеописания прославленных римлян от Ромула до императора Тита вышли из-под его пера. Конечно, в историографии у него были знаменитые предшественники (хотя и довольно-таки давние). Петрарка во многом следует им, но отнюдь не всегда хочет им доверять. Он преисполнен почтения к Титу Ливию, но, тем не менее, считает нужным перепроверять его, обращаясь к другим источникам. Он выискивает противоречия в свидетельствах прошлого и стремится устранить их. Он безжалостно отбрасывает все то, что кажется ему вписанным в древнюю историю «темными веками». Позже, оставив биографический жанр, Петрарка воспользовался возможностью не просто писать историю, но и заставлять ее «поучать, развлекая». Приняв за образец форму сочинения Валерия Максима (и часто заимствуя из него же материал), он собрал множество исторических анекдотов и объединил их в рубрики, соответствующие разнообразным качествам человеческого характера, — так получилась «Книга достопамятных историй».

Боккаччо, преданно следовавший за Петраркой в большинстве его начинаний, вторил ему и в историографии. Петрарка пишет «О знаменитых мужах», Боккаччо — «О знаменитых женщинах» и «О несчастиях знаменитых мужей». Петрарка хочет, следуя Цицерону, вернуть в историю нравоучение, но, вместе с тем, оказывается не в силах идти против повествовательной (по терминологии Аристотеля — диегетической) природы истории, и история превращается у него в собрание занимательных рассказов. Боккаччо еще более откровенным образом черпает из истории, от Адама и Евы до самого недавнего прошлого, сюжеты для забавных, не всегда пристойных новелл; когда же он оказывается в мрачном настроении, его «исторические» обобщения совпадают с женоненавистническими lamentациями героя «Корбаччо».

В историографии, как и в прочих жанрах, у Петрарки нашлось множество эпигонов. Сначала Петрарка издал сокращенную версию собственных «Знаменитых мужей» (1373). Затем его близкий друг Ломбардо да Сериго присоединил к его сочинению еще четыре биографии; он же написал «О языческих женщинах, знаменитых или оружием, или науками». Страсть к древнеримским историкам вылилась в избирательное переписывание их трудов: даже до нашего времени сохранилось несколько компендиумов, составленных преимущественно из сочинений Тита Ливия, но задействующих и другие источники. Наиболее известные из них принадлежат перу Бенвенуто Рамбальди да Имола (ок. 1340–1390), комментатора Данте, состоявшего в переписке с Петраркой, — это «Ромулеон» (римская история, начинающаяся — в лучших традициях — падением Трои и прерванная на правлении Диоклетиана) и «Augustalis libellus» — о правителях Римской империи от Цезаря до Венцеслава. Бенвенуто не чужд историко-критической подозрительности, свойственной Петрарке, и не склонен безоговорочно соглашаться, например, с Плутархом, когда тот называет Сенеку величайшим моралистом (Бенвенуто хочет, чтобы таковым считался Аристотель), — или верить Вергилию, если его слова о Дидоне опровергают Августин и Иероним. Созданием компендиумов не пренебрегали и гуманисты первого ряда: так, сам Леонардо Бруни написал три книги «Записок о пунической войне» (1421), черпая сведения из Полибия, и подражал его же похвале Афинам в сочинении «О государственном устройстве флорентийцев» («Περὶ τῶν φλωρεντινῶν πολιτείας», 1439), которое написал по-гречески; опираясь на Ксенофонта, он составил «Записки о деяниях греков» (1439), а Прокопию был обязан сочинением «Об италийской войне с готами» (1441). Интересно, что Бруни настаивал на своем собственном авторстве всех этих произведений — хотя совершенно очевидно, что честнее было бы назвать их попросту переводами. Разительное сходство «Италийской войны с готами» с сочинением Прокопия навлекло на Бруни критику коллег, знатоков и любителей античной историографии. Бруни ответил, что, во-первых, он попросту заимствовал факты у «очевидца описанных событий» (т.е. Прокопия, имени которого он упорно не называет) — способ приобретения сведений, никоим образом не порочащий историка; а во-вторых, назвал свой опус всего лишь «Записками» («*compendarius*») — можно ли быть скромнее?

2

Леонардо Бруни был первым гуманистом, которого без всяких оговорок и уточнений можно назвать почтенным именем

историка. Как и в других областях гуманитарно-научной деятельности, в гуманистической историографии он выступил отцом-основателем. Именно поэтому мы могли бы ожидать от него столь же тонкого осмысления концептуальных оснований работы историка, какое он дал в отношении деятельности переводчика, поэта, воспитателя юношества и даже военачальника. Однако, — при всей грандиозности его историографических предприятий — сколько-нибудь отчетливо сформулированных идей, которые проясняли бы для нас эти головокружительные замыслы, от Бруни осталось очень мало. До сих пор исследователи его творчества увязают в дискуссиях, пытаясь оценить Бруни как историка: непроясненность концептуального контекста его деятельности весьма затрудняет выработку критериев, которые позволили бы судить о ее результатах. Тем более, что Бруни в области историографии был не только на редкость плодовит, но и почти сверхъестественно многолик: от смиренно-мыслия компиляций до дерзких и замечательных своей новизной суждений на исторические темы в дружеских посланиях, от кратких жизнеописаний до истории целого народа с древнейших времен до современности — нет такой известной его эпохе формы, в которой Бруни не попробовал бы своих сил. Его карьера официального историка начинается «Похвалой городу Флоренции» («*Laudatio florentinae urbis*», ок. 1403) — кратким сочинением, в котором, однако, уже угадываются контуры будущей «большой» истории. Флоренция превосходит прочие города всем, от совершенства общественных установлений до красоты городских построек, от приятности климата до просвещенности населения, а любовь к свободе (*florentina libertas*) флорентийцы унаследовали от римлян времен Республики, и теперь долг Флоренции — нести свободу другим итальянским народам.

«Похвалу Флоренции» Бруни написал, вдохновленный инвективой Колуччо Салутати против миланского гуманиста Антонио Лоски, которая, в свою очередь, была ответом на опубликованную Лоски «Инвективу против флорентийцев». Сразу же после выхода «Похвалы» в свет Бруни пришлось услышать обвинения в сознательном искажении действительного положения вещей. Он оправдался законами жанра: первая задача истории, действительно, состоит в том, чтобы, как велел Цицерон, «ни под каким видом не допускать лжи»; но полное право и даже обязанность панегириста — идти в восхвалениях своего предмета так далеко, как только он того пожелает, в том и состоит разница между ним и историком.

Панегирик и описание устройства современного автору государства (чистый пример которого Бруни позже даст в своем грекоязычном сочинении «О государственном устройстве фло-

рентийцев») — два этих жанра определяют метод изложения «Истории флорентийского народа». Настоящее, из которого историк смотрит на события прошлого, признается эпохой идеального состояния народа и государства, апогеем и целью исторического процесса; это настоящее достойно быть изображенным согласно тем же правилам и с помощью тех же языковых средств, которые изобрели классические авторы для описания совершенных государственных устройств древности. В «Истории флорентийского народа» Бруни уже приближается к той точности, которая будет присуща описаниям политических институтов в сочинении «О государственном устройстве флорентийцев». Происхождение государственной системы, ее совершенствование в ходе времени, причины и следствия переживаемых ею трансформаций — все это становится основным предметом внимания Бруни-историка. Конфигурация его интересов вполне объяснима биографически: политическая история Флоренции — это в каком-то смысле его личная история, ведь большая часть его труда написана уже в то время, когда он занимал пост канцлера Флоренции (с 1427 г.). «Историю флорентийского народа» от основания города Бруни успел довести до победы Флоренции в войне с Миланом, т.е. до 1402 г. (хотя в предисловии к этому труду упоминается взятие Пизы, относящееся к 1406 г.). «Большую» историю он дополнил «Записками о делах нашего времени» («*Rezum suo tempore gestarum commentaries*», после 1440). Они начинаются событиями 1378 г. и доходят до 1440 г. (когда их автору было уже около семидесяти лет). Незавершенность настоящего времени нуждается в особой форме выражения, которая, конечно же, снова заимствуется из наследия античности: пример повествования о событиях, совершившихся на глазах у повествователя и изложенных без всякой предварительной обработки, — это «Записки о галльской войне» Гая Юлия Цезаря. Примечательно, однако, что в предисловии к «Запискам» Бруни о Цезаре не вспоминает. Он вообще не очень любит признавать кого-то своим предшественником (вспомним Прокопия, которого он добросовестно переписал в других своих «Записках», о войне с готами, ни разу на него не сославшись). Во вводных ремарках к «Истории флорентийского народа» нет никаких авторитетных имен — случай из ряда вон выходящий для предисловия к большому историческому труду, написанному гуманистом. Зато там есть веские замечания о трудности, даже исключительности обязанностей писателя-историка — в отличие от задач того, кто берется составить «книжку» (*libellum*) или «послание» (*epistola*). История требует не только энциклопедических знаний, часто приобретаемых немалым трудом, но и напряженного размышления о причинах и

следствиях событий, о последовательности и связности в их изложении. «Я полагаю, нет таких, кому бы недоставало желаний (*voluntatem*) писать, а вот способности (*facultatem scribendi*) недостает многим. Однако же писания, если они не вняты и не красноречивы (*nisi sint illustres atque disertae*), не придадут событиям ясности (*claritatem*) и памяти о них не продлят».

В предисловии к «Запискам о делах нашего времени» у Бруни наконец возникают имена предшественников на ниве историописания. Их перечень поучителен. Сначала появляются Цицерон и Демосфен, эпоха которых, по мнению Бруни, его современникам известна лучше, чем события, скажем, шестидесятилетней давности: великие ораторы говорят о делах далеких времен так ясно и с таким чувством, что прошлое будто оживает перед нашим взором. Таковы же и письма Платона (!), запечатлевшего в них память об ученых занятиях своей юности, о событиях в родных Афинах, о происшествиях, имевших место при сицилийском дворе. Ход мысли Бруни ясен. Небрежность в повествовании, будь то погрешность против логики изложения или череда грамматических ошибок, препятствует нормальному восприятию текста — а под нормальным восприятием у Бруни имплицитно понимается простое подверстывание прочитанного под раз навсегда установленные языковые нормы и риторические приемы, известные всякому грамотному читателю. Онтологический статус события попадает у Бруни в неожиданно жесткую зависимость от качества стиля. Интуиция переводчика говорит ему, что повествователь вполне в силах испортить дела и мысли, то есть лишить их действительности, если он изложит их без должной эlegantности. Об этом легко заключить, читая труды средневековых авторов — от хронистов до переводчиков.

Бруни не хотел видеть особой разницы между историографией и переводческой деятельностью, указывая на их вторичность по отношению к чужому слову или совершившейся уже когда-то череде событий, — возведенная в ранг теории принципиальная наивность, странная в устах того, кому не единожды довелось испытать себя и в переводе, и в составлении истории. Хороший слог историка — условие действительности исторического факта. Поэтому к собственно рефлексивно-исторической части такого свободного жанра, как записки о современности, по мнению Бруни, не стоит предъявлять слишком строгих требований. «Дела своего времени» в ораторских (т.е. у Демосфена и Цицерона) и эпистолярных (в случае Платона) жанрах описываются как бы между прочим, их автор погружен в поток действительных событий, и от него нельзя требовать того, чего непременно следует требовать от писателя-историка, — интерпретаций, осмысления исторического места всякого факта и установления

причинно-следственных связей. Commentarius — только собрание этюдов, материал для историка будущих времен. Но долг его автора — писать «ясно и красноречиво», чтобы облик событий не исказила и не поглотила тьма грядущих веков.

«Записки о делах нашего времени» Бруни писал почти до самой смерти, а публикация гигантской «Истории флорентийского народа» началась задолго до ее завершения и длилась почти столько же, сколько заняла у автора работа над ней, — более двадцати лет (Бруни начал писать I книгу в 1414 или 1415 г., обосновавшись во Флоренции по приезде из Рима, и закончил ее в 1416; III книга вышла в 1420, VI — в 1429, IX — в 1439 г.). Первыми читателями опуса были члены флорентийской Синьории. Правительство весьма поощряло, в том числе и материально, историографическую деятельность, упрочивавшую славу республики: так, Бруни, помимо денежных премий, за свое сочинение был в 1425 г. удостоен флорентийского гражданства, к получению которого стремился на протяжении многих лет. В 1444 г. он умер, написав 12 книг «Истории» и так и не успев завершить ее. Соотечественники с величайшими почестями погребли его в Санта Кроче. Надгробие изображает Бруни лежащим в венке из лавра; в его руках, скрещенных на груди, — «История флорентийского народа».

Образцом для подражания, а заодно и источником сведений для тех разделов «Истории», где речь идет о событиях древности, Бруни послужила «История Рима от основания города» Тита Ливия. Он заимствует у римского историка анналистическую форму изложения (однако эта же форма была в ходу и у непосредственных предшественников Бруни, хронистов Треченто). В эпоху Рима форма анналов отражала устройство политической жизни республики: к началу каждого года приурочивались выборы консулов (а также перемены внутри других институтов власти), после чего начинались гражданские реформы и предпринимались новые военные походы. Начало года по флорентийскому календарю отстояло от даты римского Нового года на срок около двух недель, да и сезонные военные кампании у флорентийцев начинались примерно в то же время, что и у римлян (а ведь классики учат, что история состоит в основном из войн). Поэтому и у Бруни «календарная» организация исторического повествования получает оправдание. Правда, в «Истории флорентийского народа» встречаются отступления от хронологического принципа изложения в пользу принципа тематического, да и в композиции этого сочинения есть примечательные несоразмерности. Выстраивая ее, Бруни не может подавить в себе профанный интерес к настоящему, который мешает ему отделить эпохальное от повседневного в рассказе о современности и вно-

сит характерные искажения в историческую перспективу: время сжимается по мере погружения в глубину веков; чем дальше события отстоят от настоящего, тем весомее их значение и тем скорее их течение в историческом повествовании (еще одна унаследованная от средневековых хроник черта). Так, в первой, вводной книге умещаются происходившие на территории Тосканы события от времен, предшествовавших Троянской войне (приблизительно с XIV в. до н.э.), и до вторжения Фридриха II включительно, а во всех остальных — только дела последующих 152 лет, причем в каждой новой книге описывается период меньший, чем в предыдущей, и последней хватает лишь на девять месяцев. Невольная зависимость гуманиста от историков старого образца не должна вызывать удивления: Бруни с большим энтузиазмом изучал все, что только могло иметь отношение к истории Флоренции и Тосканы, — от содержимого архивов до трудов своих предшественников (в числе основных его источников — «Державная история» Альбертино Муссато, сочинения Джованни, Маттео и Филиппо Виллани, Маркионне ди Коппо Стефани, флорентийская и пистойская анонимные хроники). Некоторые пассажи из «Истории флорентийского народа» представляют собой почти дословные переводы выдержек из написанных на вольгаре трудов хронистов. Слишком пристальное вглядывание в свидетельства прежних лет не во всем пошло Бруни на пользу: при блестящем знании латыни и том замечательном умении писать на ней, которое он демонстрирует в прочих сочинениях, в «Истории» Бруни как стилист не всегда оказывается себя достоин.

У Ливия Бруни перенимает манеру сочинять для персонажей своей «Истории» речи. Этим приемом он порой увлекается: у него есть речи и по полторы сотни строк длиной. Нет смысла рассуждать, сразу ли Бруни писал их по ливиеву образцу или же только руководствовался рекомендациями Цицерона и Квинтилиана: ведь сам Ливий ориентировался на Цицерона, а Квинтилиан, в свою очередь, на Ливия. В отношении собственных эмоций в «Истории» Бруни, скорее, скрытен; они прорываются только в самых крайних случаях — например, упоминая о захвате Рима готами, он восклицает: «Мне стыдно писать об этом!». Ему сподручнее устами своих героев излагать собственные политологические наблюдения и взгляды. Тем более, что политика для Бруни еще целиком пребывает в лоне наивной психологии: политические действия имеют лишь такие мотивации, которые можно описать в понятиях, относящихся к области человеческих переживаний; глобальные исторические трансформации всегда предопределены нравственно-психологическим состоянием участвующих в них людей; верно и обратное — самым не-

посредственным следствием перемены политического режима становится стремительная деградация или, напротив, неожиданно бурное развитие духовной жизни. Составляя первую книгу своей «Истории», Бруни явно не избежал влияния Тацита, в диалоге об ораторах заметившего, что ораторское искусство в Риме стало угасать с установлением единоличной власти. Но Бруни идет дальше Тацита. Он создает жесткую, но стройную концепцию, согласно которой режим единоличной власти вообще не позволяет развиваться незаурядным дарованиям в какой бы то ни было области. Более того: монархическое правление способствует катастрофическому падению уровня нравственности граждан, поскольку здоровые принципы равных возможностей и поощрения добродетели, процветающие в условиях республики, уступают место личной прихоти властителя, который всегда предпочтет доблестному мужу искусного льстеца. А каковы советы льстеца и с какой целью они даются — ни для кого не секрет. Поэтому даже если Цезарь и Август сами и были людьми достойными и способными на великие свершения, они все равно несут ответственность за преступления своих потомков и наследников, которым они расчистили путь к власти.

Правда, перманентное упражнение в добродетели, возможное и поощряемое в условиях демократии, тоже имеет свои отрицательные стороны. Стремление к первенству заложено в самой человеческой природе; свобода каждого ограничена свободой остальных; любовь к общему благу мало у кого может противостоять любви к благу собственному. К тому же, у Бруни есть интуиция, которая впоследствии ляжет в основу замысла многих антиутопий: принцип справедливости плохо совместим с какими бы то ни было проявлениями незаурядности. Знать непомерно горда и более всего любит власть, которую ни с кем не желает делить. Зато народ, мягко говоря, недалёковиден. В республике граждане, содействовавшие процветанию государства, ожидают от народа признания своих личных заслуг; когда же народ эти заслуги признать не торопится или не изыскивает достойной формы для выражения своей благодарности, они мнят себя обделенными и, как правило, не считают нужным этого скрывать — за что народ, в свою очередь, начинает считать их заносчивыми. Кроме того, естественные для человеческой природы зависть и тяга к соревнованию ведут в мире политическом к возникновению партий. И для республики нет ничего хуже, поскольку изматывающая партийная борьба — большой соблазн для народа, всегда желающего стабильности и потому способного в критический момент предпочесть демократии единоличную власть. Однако демократия сама себе и бич, и спасение — в отличие от монархии, одинаково плохо защищен-

ной от посягательств на нее как извне, так и изнутри. Устами флорентийца по имени Джанфильяццо (XI кн.) Бруни излагает причины военных поражений Флоренции и — сразу же — способ скорейшего предотвращения этих поражений (основываясь, видимо, на собственном опыте): народ не способен видеть опасность раньше, нежели ему придется столкнуться с ней лицом к лицу; при этом всякого, кто только попытается позаботиться о своей и общественной безопасности, непременно заклеят как подстрекателя и провокатора; в результате город начинает готовиться к войне, когда враг уже на пороге. Таким образом, история учит, что толпа управлять государством не может. Но выход все же есть: необходим государственный орган, состоящий из людей, способных взять на себя ответственность за своевременное обеспечение обороны города.

Сохранение демократии и свободы на протяжении многих веков — одновременно и условие процветания Флоренции, и ее величайшая заслуга перед историей. Падение Империи не следует воспринимать однозначно отрицательно именно потому, что наследницей Рима — конечно, не императорского, а в лучшей, республиканской его ипостаси — становится Флоренция. Тем более, что на стороне Флоренции историческая (точнее было бы сказать — генетическая) справедливость. Она ведь возникла на земле великих тусков (этрусков), которые были гораздо древнее римлян по происхождению и образом жизни премного их совершеннее. Римляне научились у тусков лучшему, чем те располагали, — переняли общественные установления, религиозные культы, военное искусство, письменность, многие добрые обычаи, даже одеяния. После этого римляне стали воевать с городами тусков и побеждали их, и пышность их триумфов свидетельствует о том, насколько трудно им давались победы. Туски по прошествии какого-то времени покорились римлянам — но каковы тогда были римляне! Бруни заимствует у Ливия эпизод времен войны Рима с Фалериями. Фалерийский учитель обманом вывел вверенных ему детей из города и привел их в лагерь к римскому военачальнику Марку Фурию Камиллу, надеясь извлечь выгоду из своего предательства. Камилл, однако же, заявляет, что римляне, пусть и находящиеся в состоянии войны с жителями Фалерий, тем не менее, остаются «связанными с ними узами человеческого сообщества»; что они надеются победить противника не обманом, а «воинским искусством, терпением и доблестью». Он передает учителя в руки учеников и позволяет им отвести его обратно в город, чтобы там судить. Таким образом, если в конце концов римляне все же завоевали Тоскану, то кодекс чести римлянина в устах Камилла — весомый аргумент в пользу перехода тусков под власть Рима. Победу одерживает не

сила противника, а его благородство: подчинившись народу, столь славному не только оружием, но и великодушием, тосканцы становятся сонаследниками его доблести.

Первыми жителями Флоренции, по слову Бруни, были ветераны Луция Суллы и войск конфедератов. Изначально развращенные войной — культом грубой силы, легкой добычей, отсутствием мысли о завтрашнем дне — они думали только о том, как бы роскошью построек и расточительностью жизни сравняться с Римом. (В стремлении оказаться не хуже столицы были созданы не только многие прекраснейшие здания города, но и проведен водопровод, в котором у флорентийцев, по мнению Бруни, не было особой нужды.) Однако бывшие в распоряжении местных колонистов богатства вскоре стали иссякать — это и заставило первых флорентийцев переменить образ жизни: жить по средствам, преумножая их трудами, а не грабежом и насилием. Вот тут-то и становится ясно, в какой степени Рим, пока он был в апогее своего развития, препятствовал процветанию Флоренции. Как большие деревья мешают росту малых, так Рим на протяжении многих веков неусыпно заботился о том, чтобы никакой другой город не встал с ним вровень.

Напротив, провиденциальное назначение Флоренции — даровать свободу тем, кто не может достичь ее по причине собственной слабости и неразумия или же у кого она отнята тиранической властью. Поэтому почти всякая военная кампания, начинаемая флорентийцами, получает оправдание априори. Лучшими человеческими свойствами флорентийцы, в сравнении с представителями других областей и наций, наделены как бы вдвойне. При этом их возможности и стремления велики почти противостоительно — у Бруни это косвенно признает житель Болоньи, противопоставляя свой тихий мирок бурной жизни флорентийцев: «Нет у наших соотечественников природной склонности к стяжательству, не разъезжают они по Галлии и Британии ради купеческих надобностей — люди все больше простые, довольные своим состоянием, и тому, что у себя дома имеют, от всей души радуются».

Исключительность Флоренции иногда подтверждается свыше: Бруни, безусловно, сокращает количество сверхъестественных явлений против обычного для прежних хроник, но все же не может игнорировать факты божественного вмешательства в поворотные события римской и флорентийской истории — тем более, что во всевозможных знамениях, предсказаниях и чудесах и у классиков не было недостатка. Иногда он кажется даже доверчивее хронистов Треченто. Ему не выгодно, например, подвергать сомнению факт чудесного извещения флорентийских приоров об окончании битвы при Кампальдино (по преда-

нию, в самый час победы некий таинственный голос поведал им об исходе сражения). Поразительная своевременность внезапных смертей Каструччо Кастракани и Джангалеаццо Висконти заставляют его заключить: «Так угрожающая городу опасность была устранена не столько человеческими усилиями, сколько божественным милосердием».

Первая история, написанная гуманистом, «История флорентийского народа» Леонардо Бруни долгие годы бережно хранилась среди самых драгоценных вещей флорентийской канцелярии. Правительство Флоренции, объявившее этот труд бесценным вкладом в дело воспитания граждан, поручило Донато Аччайуоли (1429–1478) перевести его на народный язык, чтобы сделать доступным даже для тех, чье образование оставалось далеким от гуманистической учености. Прошло почти двадцать лет со времени смерти Леонардо Бруни, когда перевод был наконец завершен. Донато Аччайуоли посвятил его флорентийским приора и гонфалоньеру справедливости.

3

XV век для Флоренции был эпохой канцлеров-историков: после смерти Леонардо Бруни его место в правительстве республики занял Франческо ди Поджо Браччолини, и он же написал продолжение «Истории флорентийского народа». За ним последовали Бенедетто Аккольти (1415–1464), автор труда «О войне христиан против варваров за гроб Господень» (1463–1464), и Бартоломео Скала (1428–1496), взявшийся составлять очередную «Историю флорентийцев», но не успевший ее закончить. Однако Бруни удалось создать такой труд, который не только претендовал быть единственной официальной историей Флорентийской республики, но и действительно стал ею, по крайней мере, на полвека. Лишь Скала решился заново переписать флорентийскую историю от самого ее начала; Поджо и Аккольти ставили перед собой более скромные задачи. У Поджо, друга и прямого наследника Бруни, казалось бы, не должно было возникнуть сомнений относительно момента, с которого ему следовало начать свою историю. Тем более, что как историк и как мыслитель он не был особенно оригинален и ни на что такое, чего Бруни до него не сделал бы, претендовать не мог. Зато как стилист он мало знал себе равных. Он хорошо понимал, что начать свой труд там, где смерть прервала работу его предшественника, значит в каком-то смысле сделаться рабом замысла Бруни (а достоинства этого замысла не могли не вызывать у Поджо сомнений) и превратить собственное сочинение в придаток чужого еще раньше, чем доведется взяться за перо. Помня

бесчисленные заслуги Бруни перед гуманистической словесностью, нельзя все же не признать, что Поджо обладал несравненно более тонким литературным вкусом и, конечно, предвидел, сколь досадные несуразности могут родиться от заключенного им с почившим Бруни творческого союза. Если Бруни писал историю *ab urbe condita* и выстраивал ее по образцу ливиевой, то Поджо в качестве образца выбирает «Войну с Югуртой» Саллюстия, в полном соответствии с задачей, которую ставит себе в первых строках своей «Флорентийской истории». «*Bellum scripturus sum quod populus Romanus cum Jugurtha rege Numidiarum gessit*» («Я расскажу о войне, что с царем нумидийским Югуртой вел римский народ»), — начинает Саллюстий. «*Ea scripturus bella, quae Florentinus populus cum Vicecomitum familia, quaeve cum ceteris ad haec usque tempora paulo centum amplios annos vario Marte gessit*» («Я расскажу о войнах с семьей Висконти и о других, что вел флорентийский народ, о его победах и поражениях на протяжении столетия и до настоящего времени»), — вторит ему Поджо. Его история начинается в 1350 г. — тогда флорентийцам впервые пришлось воевать с архиепископом Джованни Висконти; века от основания Флоренции до этой первой войны с Миланом сжимаются до трех страниц в самом начале книги.

Общая территория первых флорентийских историков — вторая половина XIV в. В восприятии и изложении событий этих лет Поджо не расходится со своим предшественником. Они едины и в пристрастии к ораторским жанрам, и в пафосе: энкомии флорентийской свободе на страницах истории Поджо встречаются едва ли реже, чем у Бруни. Но Поджо, автору сочинений «О превратностях Фортуны» и «О несчастьях человеческого состояния» (1445), трудно поверить в благополучие и процветание как цель истории; вряд ли в его мирозерцании, целиком эстетическом по своему характеру, понятие цели вообще могло иметь место — скорее, здесь стоит говорить о понятии формы. История важна для него постольку, поскольку она предстает чередой исполненных пластической выразительности сцен, элегантно экфрасисов и виртуозно выстроенных речей. *Casus* — падение, несчастье — включает в себе не меньше эстетических возможностей, чем сцена торжества. Об этом знали римские историки; Поджо вслед за ними охотно живописует сцены осады и разорения городов, опустошения их окрестностей, сочиняет речи врагов флорентийского народа, полные издевательств и самых отвратительных угроз. В составлении речей, кому бы они, согласно его замыслу, ни принадлежали, Поджо достигает невиданного до него мастерства. Он не просто до неузнаваемости перевоплощается всякий раз, когда ему приходится по очереди излагать воззрения противоборствующих

сторон. Он меняет саму логику аргументации. Ведь иначе можно было бы поставить свершения его соотечественников на одну доску с действиями их противников. Флорентийцы не только исповедуют другие идеи и придерживаются иных мнений, нежели их враги, — их суждения возникают и развиваются иначе. Благородное красноречие флорентийцев отличается от софистической риторики посягающих на их свободу недругов так же, как законное и гуманное желание защитить собственные честь и свободу отличаются от животного вожделения отнять эти честь и свободу у себе подобного. У Леонардо Бруни концепт свободы был, в первую очередь, средством муниципальной самоидентификации: герои его истории, как легко заключить по их пространственным речам, отстаивают прежде всего именно *florentina libertas*. В ораторствованиях героев Поджо свобода уже не столько предмет национальной гордости, сколько естественное состояние человека. Всякому посягательству на вольность Флоренции суждено встретить самый суровый отпор не потому, что флорентийцы в сравнении с прочими народами обладают какими-то особыми привилегиями и заслуживают исключительного отношения, а потому, что таковое посягательство выводит этический космос из состояния равновесия, искажает человеческую природу представителей обеих сторон, втянутых в распрю. В истории Бруни реальный субъект флорентийской свободы оставался довольно прочно закрепощен нормами стиля, вполне пригодного для изложения событий политической истории, но не более того. Поджо, которому в силу много более свободного, чем у его предшественника, владения литературным языком удавались элегантные, не отягощенные навязчивым дидактизмом переходы от событийного измерения истории к философскому осмыслению ее содержания, из политического понятия превратил свободу в основной термин антропологии. Бруни объясняет достоинства своих героев тем, что они флорентийцы; Поджо доказывает, что флорентийцы достойны уважения потому, что им присущи лучшие свойства человеческой природы.

Неизвестно, труд ли Поджо произвел на современников такое сильное впечатление, что до поры его не решались продолжить, или просвещенную часть общества увлек романтический замысел папы Пия II (в миру Эней Сильвий Пикколомини), провозгласившего новый крестовый поход против магометан, но следующий после Поджо Браччолини флорентийский канцлер, Бенедетто Аккольти, истории Флоренции не писал, а создал труд «О войне христиан против варваров за гроб Господень» в четырех книгах (это была история Первого крестового похода). Зато замысел возвращения к прошлому родного города, вызревавший в уме его приемника Бартоломео Скалы, последнего

флорентийского канцлера-гуманиста Кватроченто, далеко превосходил проекты всех его старших коллег. Скала задумал составить двадцать книг «Истории флорентийцев» от основания города до своего времени (но успел написать только пять). Леонардо Бруни и Поджо Браччолини для него сделались уже классиками: в прологе к своему труду он ставит их рядом с историками Рима. Тем не менее он намеревался создать другую историю — иначе какой смысл имело бы все его грандиозное предприятие? Бруни и Поджо стремились быть историками, хотя и оставались при этом писателями: при всей между ними разнице, оба они не представляют себе истории без скрепляющей ее темы, без цели — без того, что мы бы сейчас назвали концепцией. Скала отверг какие бы то ни было принципы ориентации в прошлом и связанного с избранной ориентацией отбора фактов: он решил запечатлеть в своем труде все, что только могло быть ему известно о делах минувшего и современности. События, по мнению Скалы, следует излагать не в одной, а, по возможности, в нескольких версиях, если это позволяют имеющиеся в распоряжении историка источники; собственных суждений приводить не должно, чтобы не оказывать давления на читателя; поскольку *rationes* (объяснения, причины) событий «все заключены в примерах деяний», о них тоже не следует заботиться. Долг историка — думать о чистоте и изяществе слога. То есть ни под каким видом не позволять истории перестать быть литературой.

4

Историография, особенно официальная, связана с политическим режимом государства, где она возникает и развивается, теснее прочих жанров письменной культуры. Формой правления определяются не только отбор и интерпретация событий прошлого, не только провозглашаемые историком идеалы или выработанные им концепции, но и организация текста и даже стиль его сочинения. В этом легко убедиться, сопоставляя результаты деятельности флорентийских, то есть республиканских, историков и историков Неаполитанского королевства. Как и в условиях республики, творчество историка попадает здесь под давление социального заказа, но заказа иного свойства. При наличии сильной единоличной власти и особого расположения представителей этой власти к *studia humanitatis* и к тем, кто ими занят, историк-гуманист мог быть только придворным историком — как и его далекий от гуманистических интересов соотечественник эпохи Треченто, тоже почитавший высшей наградой своему труду звание королевского хрониста.

С 1443 г. Неаполитанским королевством, истерзанным междоусобными войнами времен слабой и недальновидной Иоанны II (1369–1435, королева Неаполя с 1414), многократно менявшей фаворитов и союзников в поисках поддержки, правят короли арагонской династии. Еще в 1421 г. королева Иоанна официально усыновила Альфонса Арагонского (1384–1458), чтобы заручиться его поддержкой в борьбе с претендентами на власть в королевстве (среди которых были и ее фавориты). Однако в 1423 г. она отменила это решение, объявив новым приемным сыном Людовика III Анжуйского, коалиция с которым не противоречила интересам других союзников королевы, и в первую очередь папы Мартина V. Борьба арагонцев за неаполитанский престол длилась без перевеса на чьей-либо стороне на протяжении последующих двадцати лет. Их военные и дипломатические усилия увенчались успехом лишь в 1442 г., когда Неаполь был осажден и наконец взят войсками Альфонса. Но и представители анжуйской династии, претендовавшие на Неаполитанское королевство с более давних времен, чем арагонцы, тоже не желали отказываться от своих прав. Поэтому арагонские короли впоследствии вынуждены были все время доказывать как собственным подданным, так и всей Европе, что они способны удержать завоеванную ими власть. Положение иноземцев осложнялось тем, что неаполитанские феодалы владели неприступными замками и часто располагали средствами и силами не меньшими, а то и большими, чем их короли, которые в недавние еще времена вынуждены были просить у подданных денег на свои расходы. Местные бароны совсем не стремились подчиниться сильной центральной власти и ради сохранения своей автономии были всегда готовы к союзам с внешними врагами монархов и к вооруженным выступлениям против них.

Короли, чье право на власть все время рискует быть оспоренным, нуждаются в формировании поддерживающей их идеологии — а значит, и в тех, кто мог бы формировать такую идеологию наиболее эффективно, то есть в деятелях культуры. Слабость баронов — в их полнейшей неспособности позаботиться о какой-либо идеологии; о том, чтобы в их среде в это время имело место какое-то культурное производство, ничего сказать невозможно, поскольку на настоящий момент найдено лишь одно вышедшее из нее сочинение — небольшая поэма на латинском языке, посвященная Франческо Копполе, графу Сарно (известно, правда, что в замках баронов были иногда очень неплохие библиотеки). Гуманистическое движение сразу приобрело в Неаполе кружковый характер и сделалось промонархическим — фактически все его представители принадлежали к королевской администрации и активно трудились на бюрократическом по-

прище. Структура их историческихopusов повторяет политическое устройство, знакомое им не понаслышке: протагонист истории — всегда монарх, и хронологические границы избираемого для изложения материала задаются рубежами его жизни; события группируются вокруг фигуры короля. Поэтому любое историческое сочинение тяготеет к биографическому жанру, а автор вполне отчетливо осознает свою роль панегириста. (Пособия по истории исторической науки прямо называют неаполитанскую гуманистическую историографию Кватроченто историографией арагонской династии.) Если в условиях республики жанр *laudatio*, похвалы городу, был другой стороной «большой» истории, то «истории» монархических государств склонны продолжать себя во всевозможных «трактатах о государе» (*De principe* — жанр, предшественниками которого были средневековые «зеркала государевы») — развернутых, снабженных многочисленными *exempla* наставлениях просвещенному правителю. Таковы «О величестве» (1493) Джуниано Майо (род. ок. 1435–?) и «Об обязанностях короля и доброго государя» Диомеде Карафа (ок. 1407–1487), а также составленная Дж.М.Чинико на народном языке антология «Разнообразные наставления и примеры для сведения короля и тех, кому доводится царствовать и править», посвященная королю Фердинанду. Случалось, что «парадные истории» и трактаты о государе выходили из-под пера одних и тех же писателей: и в том, и в другом жанре работали подвизавшиеся при неаполитанском дворе Джовиано Понтано, Антонио Панормита; Джованни Альбино. Таким образом, панегирик и нравоучение образуют систему координат, в которой разворачивается история арагонской историографии.

Но в самых своих истоках эта история знала и исключение — явление, которому помешала найти продолжателей, пожалуй, именно значительность, а главное, разнообразие его достоинств. Это «Деяния Фердинанда Арагонского» Лоренцо Валлы — сочинение, созданное гуманистом во время его пребывания при неаполитанском дворе в течение немногих месяцев (оно датируется концом 1445 — началом 1446 г). Три книги «Деяний» охватывают период с 1410 по 1416 г. и рассказывают о короле Арагона, Сицилии и Сардинии, отце будущего первого неаполитанского короля арагонской династии; есть свидетельства, что сначала Валла предполагал писать «Историю Фердинанда отца и Альфонса сына», но впоследствии отказался от своего замысла продолжить историческое повествование настоящим временем и заодно сделаться придворным историком — принципы историографии, которые он фактически создал и которым не мог не следовать, слишком явным образом не соответствовали этому амплу. Тем более, что проба пера в историческом жанре,

как и в других областях литературы, для Валлы не обошлась без скандала: его представления о том, как следует писать историю, отчаянно противоречили довольно узким, на наш современный взгляд, зато обладающим завидной последовательностью представлениям его коллег о единстве и чистоте стиля, в том числе и историографического. За «Деяниями Фердинанда» сразу же вскоре после их появления (в 1446 г.) последовала инвектива в адрес их автора, написанная неаполитанским гуманистом Бартоломео Фацио. Валла ответил на нее «Противоядием против Фацио» («Antidotum in Facium», кон. 1446 — нач. 1447). Авторский пролог к «Деяниям Фердинанда» и это небольшое сочинение заключают в себе, безусловно, одну из интереснейших историографических концепций ренессансной эпохи.

Валла начинает с того, что решительно опрокидывает некогда утвержденные авторитетом самого Аристотеля иерархические отношения между философией, поэзией и историей (демонстрируя при этом знакомство с весьма редким для его эпохи текстом «Поэтики» — исследователи до сих пор не могут сойтись во мнениях, откуда и какая именно версия аристотелева труда могла попасть ему в руки). Положим, суждение, что поэты по времени своего появления предшествуют философам, он мог заимствовать у Исидора Севильского. Но важнее, с его точки зрения, указать более веское преимущество первых перед вторыми: нет такого предмета, о котором поэзия не могла бы рассуждать убедительнее, чем философия, будь то вопрос этический, натурфилософский или даже относящийся к компетенции диалектики (в скобках отметим некоторую странность манеры полемизировать с авторитетами древности: явным образом оспаривается тезис Аристотеля, однако его дальнейшие рассуждения, согласно которым, если изложить стихами, например, Геродота, то поэзии все равно не получится, или неизвестны автору, или не поняты — в любом случае, они не приняты в расчет). А поскольку вымысел не может предшествовать действительности, очевидно, что исторические штудии возникли ранее поэтических. Следовательно, история, вопреки мнению Аристотеля, имеет дело с универсалиями: она представляет собой неисчерпаемый кладезь частных примеров общих свойств, и ценность этих примеров тем выше, что все они взяты из действительности, в отличие от большей части сюжетов поэтических, которые тоже суть частности, но частности вымышленные — выражаясь языком современной философии, их онтологический статус сомнителен, и потому они не всегда заслуживают рассмотрения.

Что же касается манеры философов преподносить читающей публике свои убеждения, то здесь они явно проигрывают в сравнении с историками, речения которых, будучи укорененны-

ми в действительности, безусловно, и основательнее, и мудрее, и полезнее в гражданской жизни. Тем более, что познание всякого предмета, к какой бы области науки он ни относился, в первую очередь осуществляется как раз в живой истории и лишь затем становится достоянием конкретной дисциплины. И если к упражнению в добродетелях чтение поэтических сочинений побуждает нас скорее, нежели рассуждения философов, то насколько сильнее действие речей, которые мы находим в сочинениях исторических, где они позволяют с вящей точностью, как бы наяву представить себе события не придуманные, а действительно происходившие с нашими праотцами в далекие времена!

И здесь Валла ступает на зыбкую почву сложных дифференциаций действительного и необходимого. Только то, что он называет исторической правдой (*veritas*, «истина»; порой он говорит даже *sinceritas* – «искренность»), согласно его воззрениям, и может служить оправданием занятиям историка. Правда вместо правдоподобия, требованием которого ограничивались его оппоненты — создатели «династической» историографии. Современное ухо не вполне способно различить два этих понятия — когда речь идет о занятиях словесностью; однако же в среде гуманистов эпохи создания «Деяний Фердинанда» подоплекой всякой сколько-нибудь значительной дискуссии оказывалось тайное или явное столкновение нескольких различных концепций истины. Вот и полемику Валлы с адептами панегирического историописания легко представить как спор истины эмпирически воспринимаемой действительности с истиной стиля. Потому и компромисс в ней оказывается невозможен: это можно сравнить с действием принципа несоизмеримости теорий. Дискуссию осложняет плохо осознаваемая спорящими сторонами оминия употребляемых ими понятий: Валла совершенно иначе, нежели его оппоненты, решает вопрос о том, что такое действительность, в том числе историческая. Для сторонников «парадной» истории (*storia illustre*) изложение событий обладает явным преимуществом по отношению к эмпирике событий уже в силу своей тотальной продуманности и целесообразности: ведь оно находится под двойным давлением социального заказа, с одной стороны, и законов красноречия, с другой. История — целиком в руках историков, которых инерция жанра вынуждает, к тому же, быть еще и педагогами (вспомним «зеркала государевы»). И потому они, осознавая свою личную ответственность за историю, не могут допустить, чтобы в нее попадало все без разбору.

Исторический процесс (по умолчанию) ни в каких теориях не нуждается: утрачивая собственную реальность и оказываясь исключительно результатом репрезентации, он целиком укладывается в систему предписаний риторики, которая, в свою очередь,

воспринимается как перенос этико-политических представлений в область языка. Стиль (*genus dicendi*) — альфа и омега «парадной» историографии. Основные требования к историческому труду — *maiestas* (величие), *dignitas* (достоинство), *decorum* (речь, украшенная подобающим достоинству произведения образом). Существеннейший из стилистических канонов — *brevitas* (краткость). Характеристика, на первый взгляд, скорее, техническая, однако же в исполнении историографов-гуманистов она приобретает вполне явные идеологические коннотации: согласно требованию *brevitas* происходит отбор материала — «низменные» предметы и «незначительные» события и персонажи отсеиваются, «возвышенные» остаются.

Очевидно, что между *veritas* Валлы и *brevitas* историков-панегиристов — неустранимое противоречие. Валла обвиняет оппонентов то в безумии, то во лжи: селекция фактов согласно требованиям единства стиля представляется ему бессмысленным выхолащиванием действительности. Кто пишет историю, состоящую не из живых фактов, а из окаменевших смыслов, к тому же еще и деформированных диктатом стиля, — тот «взял за правило подражать вольности вымысла, свойственной поэзии, а не честности, присущей истории» (*poeticam fingendi licentiam, non historicam sinceritatem solet imitari*). Фацио, напротив, считает Валлу недостойным звания историка и называет его сатириком. В ответ на замечание, что в истории королевских деяний не может быть места лицам низкого звания и деяниям презренным, Валла отвечает: если при жизни монархи не только содержат в своих домах поваров, конюхов и шутов, но и вовсе не могут обойтись без них, то как без них возможна монаршая история? Ему не кажутся лишними в повествовании ни королевский шут, ни даже ткач из Антекверы. Он не боится застигнуть королей в положениях, по мнению адептов «парадной истории», не подобающих их званию. Жалкий вид военнопленных вызывает громкий смех у юного Фердинанда; королева Бланка совершает побег самым позорным образом; любовные приключения одних персонажей Валла живописует с той же убедительностью, что и полную неспособность других исполнить супружеский долг (король Мартин Старший был, оказывается, слишком толст для того, чтобы лишить невинности собственную супругу и произвести потомство). *Brevitas* Фацио требует в изображении царственных особ и их деяний избегать упоминаний каких бы то ни было свойств или обстоятельств, которые не отвечают представлениям о *dignitas personae*. «Мои низменные речения ты исправляешь речениями краткими, будто бы то, о чем говорить гадко и отвратительно, будучи сказано кратко, перестанет быть таковым», — недоумевает Валла по поводу кри-

тических выпадов Фацио. Тем более, что законы истории отнюдь не тождественны законам стиля: событие, по причине своей незначительности или даже непристойности — иными словами, в силу несоответствия *lex maiestatis* — кажущееся недостойным упоминания в историческом труде, может иметь весьма значительные следствия, без которых история как она есть будет уже невозможна.

На практике Валла оказался интереснее разделяемых им с его оппонентами теоретико-историографических деклараций. Сколько бы сам он ни рассуждал о дидактической природе исторических сочинений, сколько бы ни пытался выдать жгучий интерес к конкретности факта за преклонение перед тем вневременным смыслом, ради которого факт якобы и фиксируется, — сделавшись историком, он все равно не мог заставить себя отделить сущность события от его историчности. На поверку выходит, что индивидуальный, неповторимый, не сводимый к избитым максима́м облик события и есть *veritas*. Валлой движет интуиция воспроизведения событий «как было на самом деле» — со всеми неожиданностями, противоречиями, несходствами и непоследовательностью, которые отличают действительную жизнь от лучших образцов эпидейктического красноречия. В «Противоядии», стремясь защитить изобретенный Фукидидом прием фиктивной речи от профанации, которой подвергают его сторонники дидактизма, он требует отличать реконструкцию от фальсификации: из того, что речи исторических лиц должны быть *confectae* («созданы»), отнюдь не следует, будто они могут быть *confictae* («вымышлены»). Его герои подчас не совпадают сами с собой: не только выдающаяся личность способна совершить просчет или проявить себя посредственно, но и личность посредственная иногда вдруг приобретает черты плутархова героя (так, неожиданно в ореоле величия предстает, причем в момент своего существеннейшего поражения, Иаков д'Урхель, один из претендентов на неаполитанский престол, до этого момента изображавшийся как слабый политик и заурядный человек). Во внутренней противоречивости, свойственной персонажам Валлы, различимо многоголосие свидетельств, с которыми довелось ознакомиться автору «Деяний Фердинанда». Валла без устали сопоставляет и сверяет сочинения своих предшественников, исторические документы, устные свидетельства, сравнивая свой труд с работой судьи, терпеливо выслушивающего несходные показания, или врача, исследующего все симптомы болезни, прежде чем поставить диагноз. Он не гнушается даже корреспондентами вроде шута Борры. Если все изображенные им исторические события не структурированы посредством выстроенной еще в античности абстрактной терминологической

схемы, это не значит, что они лишены смысла вовсе — напротив, Валла сохраняет и совершенствует созданный классиками жанра аппарат для интерпретации излагаемых фактов. Он использует *sententiae* — умозаключения, объясняющие события и подводящие под них *rationes* (причины, основания). В «Противоядии» он вспоминает Цицероново речение: «...мастерством слова всех, по моему мнению, превзошел Фукидид; содержанием он так богат и насыщен, что мыслей у него не меньше, чем слов» (пер. Ф.А.Петровского).

Валла располагает и средствами для того, что сейчас могли бы назвать «критикой идеологии». Еще Квинтилиан утверждал, что существует всего пять основных побуждений, лежащих в основе всякого человеческого действия: гнев, ненависть, страх, вожделение и надежда (*ira, odium, metus, cupiditas, spes*); любые другие мотивации поведения могут быть представлены как разновидности этих пяти. Валла поправляет Квинтилиана — на первый взгляд, незначительно: ненависть, зависть, страх, надежда (*odium, invidia, metus, spes*). На самом деле, налицо отказ от квинтилианова принципа: вместо антагонистических пар свойств (гнев — страх, ненависть — вожделение) Валла признает исключительно отрицательные мотивы человеческих поступков. Если исходной интуицией предшественников и противников Валлы была интуиция полноты человеческой природы — человек действует как бы от переизбытка кроющихся в нем сил, то теперь лишенность, ущемленность, тотальная слабость и неполноценность оказываются основными движущими силами в новой, «негероической» концепции истории. А если механизмы истории вдруг сделались настолько посюсторонними, осязаемыми, объяснимыми, то историк вынужден сойти с позиций мифографа, живописавшего великие деяния героических личностей — то есть занятого деятельностью, эстетической по преимуществу. Что Валла и делает — опережая свою эпоху, подвергаясь насмешкам собратьев по перу, пока не допускающих и мысли о том, чтобы вместе со своими персонажами покинуть пьедесталы «парадной» истории. Осознание предпосылок человеческих действий во всей их изначальной неприглядности, пожалуй, главное, что позволяет Валле разумно и трезво оценивать действия протагонистов его повествования, реконструировать недоступные взгляду обывателя и панегириста связи между разделенными временем событиями или явлениями разных уровней социальной действительности — словом, схватывать то, что мы называем политическим смыслом событий.

Для создателей «парадной» истории, взгляд которых устремлен в будущее, к грядущим поколениям, монарх, вокруг которого разворачивалось историческое действие, предстал воплоще-

нием *magnanimitas*, *honestas* и прочих возвышеннейших качеств. Ясно, что историки-гуманисты не могли не отдавать себя отчета в том, насколько их реальные покровители расходились с этими идеалами. Но писательская интуиция подсказывала им, что историю, фактически, делает не столько монарх — он лишь служит к ней поводом, — сколько они сами. Они хотели быть и были прежде всего риторамии-виртуозами. Валла хотел быть и был исследователем; его взгляд прикован к прошлому, загнипнотизирован фактом. И если король в его трактовке истории тоже оказывается в центре событий (поскольку и Валла не был свободен от социального заказа), то вовсе не для того, чтобы принимать торжественные позы по каждому мыслимому поводу и всякий раз представлять воплощением того или иного качества, для обозначения коего можно подыскать красивое латинское слово. Король Валлы — умелый политик, в своих действиях следующий исключительно соображениям практической пользы, всегда холодный (что, по мнению подданных, невыгодно отличало Фердинанда от его предков), иногда жестокий, иногда в предвкушении значительной выгоды склоняющийся на сомнительные компромиссы, сильный, наделенный умом, позволившим ему прийти к власти и укрепить ее. Политическая ловкость, прозорливость и трезвость мышления, умение крепко держать бразды правления, противостоя при этом коварному, умному и сильному противнику, — человеческое существо, наделенное такими чертами, видимо, далеко от идеала. Зато жизнестойко: через полвека после «Деяний Фердинанда» увидит свет произведение, которому, в отличие от всех историй Кватроченто, будет суждена весьма долгая жизнь и громкая, при всей своей двусмысленности, слава — как раз потому, что именно таким его автор увидит действительно способного выполнить свое предназначение государя.

5

Достижения Валлы неаполитанской историографией Кватроченто восприняты не были. Ничего удивительного в этом нет: пребывание Валлы в Неаполе было недолгим, поэтому сама возможность его влияния на гуманистов королевства оказалась ограничена не только слишком очевидной разницей во взглядах, но и хронологически. И в теории, и на практике торжествовали его противники, первым среди которых был Бартоломео Фацио (ок. 1400–1457). Десять книг его «Записок о деяниях Альфонса I, короля Неаполитанского» (год окончания — 1455), рассказывающих о событиях, совершавшихся на протяжении четверти века (1420–1454), стоит признать одним из наименее интересных, но наиболее последовательных воплощений истинно гума-

нистического принципа «истории как ораторского жанра». История, согласно воззрениям Фацио и его коллег, состоит по преимуществу из войн (никаких будничных сцен и уж тем более амурных приключений). Но в ней допускаются и другие эпизоды — в том случае, если они обладают потенциями к театрализации (эпизоды, которые мы назвали бы трагическими); желательно также, чтобы излагаемые события легко поддавались извлечению из них моральных уроков, а в их основе лежали бы душевные движения вовлеченных в них людей. История, осью которой оказываются *virtus* и *humanitas* короля-протагониста, естественно, гнушается фактами не только социальной или экономической жизни, но часто и жизни политической.

Антонио Беккаделли (1394–1471), по месту рождения (Палермо) прозванный Панормитой, снискавший в свое время огромную популярность как автор столь же замечательных, сколь и непристойных стихов, опубликованных им в сборнике под названием «Гермафродит» (см. о нем в гл. «Поэзия гуманизма»), возглавлял одну из первых гуманистических академий, возникшую в Неаполе, и был придворным историком, создателем сочинений «О словах и делах короля Альфонса» (1455) и «Книги деяний короля Фердинанда» (ок. 1469; о событиях с момента приезда Фердинанда в Италию из Арагона в 1438 г. до смерти его отца, Альфонса I, в 1458 г.). Первое из названных произведений, преисполненное самой откровенной лести королю, выдержано, однако же, в классическом стиле и с подобающим миниатюре изяществом и достойной придворного историка скрупулезностью излагает всевозможные занимательные безделицы — остроты, анекдотические происшествия, афористические речения, — в коих протекала будничная жизнь великого монарха. Альфонс I вознаграждал литературные достоинства труда Беккаделли, разрешив автору украсить фамильный герб изображением арагонского оружия, а заодно подарив ему замок в Палермо. Однако автор «Слов и дел» хорошо знал, что король не чужд и склонности к серьезным историческим жанрам: Веспасиано да Бистиччи сообщает, что Альфонс «приказывал мессеру Антонио Панормите всякий день читать себе «Декады» Ливия, и на сии чтения сходились многие знатные господа... То было зрелище, достойное, чтобы его видеть».

И Беккаделли решился на более серьезное предприятие. Прежде всего ему необходимо было избрать образец для подражания: в авторском прологе к «Книге деяний короля Фердинанда» дана примечательная иерархия историков древности. Среди них есть *summi viri* (мужи величайшие) — все тот же Тит Ливий, а также Цезарь и Саллюстий, *mediocres viri* (мужи посредственные) — Тацит, Курций и Светоний, и *humiles et infimi*

(слабые и ничтожные) — Орозий, Евтропий и Элий Лампридий. В основе классификации ясно различим стилистический критерий: историки, склонные изображать батальные сцены, важнейшие политические события и персонажей в их героическом амплуа, признаются «величайшими»; те, кого интересуют вещи, скорее, обыденные или персонажи пусть именитые, но в их будничных проявлениях, — «посредственными»; последнее место достается компиляторам и авторам по духу и стилю откровенно средневековым, чьи писания явно не отвечают гуманистическому вкусу. Однако же и их труды, пусть лишенные достоинств, присущих авторам первого ряда, до сих пор сохраняются в библиотеках, — это обстоятельство в глазах Беккаделли отчасти оправдывает и его собственное начинание. Его «Деяния», если не принимать в расчет их роскошную латынь (но кого можно было удивить этим в середине XV века!), действительно оказались произведением посредственным — настолько, что до сих пор трудно решить, к какому же жанру их следует отнести. Коллегам и единомышленникам Беккаделли, когда они описывали свершения монарха, все же удавалось избегать превращения их трудов в биографию протагониста: король был у них воплощением государства, его личная история оказывалась тождественной истории королевства — так получалась официальная, «парадная» история. Беккаделли «большая» история не удалась. Недаром сначала он задумал «Воспитание (*tirosinium*) Фердинанда» по образцу ксенофоновой «Киропедии», и лишь спустя несколько лет его замысел расширился до «деяний» короля. Он так привязан к фигуре юного Ферранте и ксенофоновой модели, что жизнь в его опусе совершенно замирает, когда будущий монарх не совершает подвигов, а ведет спокойную и размеренную жизнь при дворе. Если иметь представление о том, сколько в годы жизни Ферранте произошло действительно важных событий (интервенций, заключений политических союзов, междоусобных войн), в которых тот не участвовал, легко понять, насколько бедна собственно историческая сторона труда Беккаделли. Даже удивительно, как столь неординарному поэту удалось быть таким заурядным историком: персонажи его «Деяний» лишены лица и удостоены лишь самых общих определений (*fortis vir, strenuus* и т.п.) — не исключая самого короля Альфонса, отца Ферранте, произносящего совершенно предсказуемые речи со всеми топосами, посредством которых римские классики завещали наставлять «добрых правителей».

«Парадная» историография, несмотря на неизбежную вторичность принципов и средств ее создания, все-таки знала своего гения. Таковым был Джовиано Понтано (1429–1503), после смерти Антонио Беккаделли в 1471 г. возглавивший неаполи-

танскую Академию, — не только историк, но и автор первого от начала гуманистического движения развернутого и последовательного изложения представлений о том, как следует писать историю. В своей историографической практике он продолжил — и содержательно, и хронологически — дело Фацио и Панормиты: его труд «О неаполитанской войне» («De bello neapolitano», оконч. после 1494), посвященный перипетиям борьбы Фердинанда I против Иоанна Анжуйского за неаполитанский трон, охватывает период с 1458 (после смерти короля Альфонса) по 1464 г.. Его диалог «Акций» (кон. 1490-х гг.), как правило, причисляют к теоретическим сочинениям по историографии — хотя содержащиеся там наставления по своему характеру мало похожи на теорию; скорее это система рецептов, претендующая быть тотальной, всеобъемлющее описание вместо теории. И полная пригодность историографических наставлений «Акция» к самому непосредственному осуществлению, их насущная полезность для всякого, кто взялся бы сочинять историю, только лишней раз выдает их глубоко чуждую какой бы то ни было теории природу. Как и то обстоятельство, что для желающих разобраться в устройстве классических исторических сочинений крупной формы предписания «Акция» тоже до сих пор не утратили своей ценности.

«Акций» Понтано — один из замечательных примеров близости, вплоть до неразличения, связавшей представления о подражании и самоутверждении в гуманистическую эпоху. Это произведение явным образом воспроизводит замысел Цицерона в диалога «Об ораторе», причем из сочинения своего великого предшественника Понтано извлекает пользу всеми доступными ему способами: в «Акциях» повторяются не только Цицероновские темы (а заодно и последовательность их появления в диалоге) и идеи (вместе с заключающими их в себе высказываниями), но и исторические факты и фрагменты преданий, которые в XV в. могли стать известны лишь из трудов Цицерона. Тем сомнительнее все предприятие, задуманное Понтано: ведь сам Цицерон говаривал, что никаких особых рекомендаций, касающихся составления истории, существовать не может, кроме простого требования писать правду и не допускать лжи; а для того, чтобы высказать все свои соображения по поводу стиля и композиции произведений этого жанра, ему вполне хватило тридцати строк («Об ораторе», II, 15).

Понтано, тем не менее, решил, что настала пора восполнить сознательно оставленную отцом латинского красноречия лакуну, и двух десятков страниц ему для этого оказалось мало. Историографический пассаж из «Акция» — это анатомия исторического сочинения. Излюбленный прием его автора — резекция:

«история» делится на «дела» (или «совокупность предметов изложения» — *res*) и «слова» (*verba*); из числа «дел» выделяются «дела военные» (*res bellicae*), описания которых, само собой разумеется, должны состоять из зачина, основного действия, его завершения и следствий. В свою очередь, эти зачин, основное действие, завершение и следствия делятся на еще меньшие сегменты, порядок которых нетрудно запомнить, потому что легко угадать, припомнив категории аристотелевской топики (причины действия, его место и время, прочие обстоятельства, цели и т.п.). Выходит, чем лучше подготовлен историк по методу Понтано, тем в меньшей степени его занимает все собственно историческое, то есть индивидуальное и неповторимое — ведь гораздо важнее, чтобы у описываемого события были зачин, середина и т.п. Да и вообще непонятно, можно ли говорить о событии в собственном смысле, когда выходит, что риторическая схема выступает порождающей моделью всякого события. Разнообразнейшие и наиподробнее классификации, которыми изобилует диалог Понтано, основаны на том своеобразном опыте, который его автор смог извлечь из чтения сочинений римских историков, — они отражают не действительное устройство исторического процесса, а действительное устройство *описаний* исторического процесса в досконально изученных гуманистом классических произведениях. Как известно, стоит построить классификацию, и она сама начнет создавать для себя объекты, их признаки и вообще все, что она только способна в себя вобрать.

Все классификации «Акция» — классификации одноуровневые. В одном ряду оказываются «слова» и «дела», язык и композиция, материал и форма. Разница между реальностью литературного произведения и реальностью исторического процесса безболезненно устраняется. Открывается возможность, сказав однажды, что история состоит из «слов» и «дел», дальше делать вид, будто конечным предметом размышления и являются эти самые «слова» и «дела», окончательно превратившиеся в категории поэтики.

Поэтому Понтано ведет себя очень последовательно, начиная и заканчивая разговор о деятельности историка в «Акции» рассуждениями о видах и стилях красноречия, а персонажей своих заставляя до и после посвященного историографии монолога обсуждать вопросы, относящиеся к компетенции поэтики. Не споря с Цицероном и Лукианом, автор рекомендует историку придерживаться стиля «мужественного и строгого» (*virilis et gravis*), ровного, без скачков, но и не слишком тяжелого, способного наскучить читателю (однако же характеристик стиля Понтано приводит столько, что его читатель уж точно может

быть утомлен одним только их перечислением). Более прочего в историческом сочинении поощряется уже известная нам краткость (*brevitas*) — поскольку она позволяет достичь целей, которые Понтано признает для историка существеннейшими: таковы обучение, услаждение читателя и воздействие на его чувства (*brevitas... sit maxime idonea ad docendum, ad delectandum, ad movendum*) — снова все, как у Цицерона. Под краткостью в данном случае подразумевается абсолютный минимум «слов» при обилии излагаемых событий и умозаключений (*sententiae*), не допускающий, однако же, «темноты» (*obscuritas*), «запутанности» (*loquendi perplexio*) и «неясности» (*dubietas*) стиля. Наряду с краткостью приветствуется «скорость» (*celeritas*) — то есть быстрый темп изложения, удерживающий внимание читателя в постоянном напряжении, — и «разнообразие» (*varietas*), «неотъемлемое свойство самой природы», сообщающее повествованию красоту и величественность. Синтаксические конструкции, сочетаемость и последовательность описаний, словоупотребление, ритмические и фонетические особенности речи — никакие тонкости не ускользают от внимания Понтано, и всякое свое суждение он сопровождает цитатами из римских классиков, иногда препространными (герою, рассуждающему о том, как следует писать историю, приходится порой произносить наизусть по несколько десятков строк прозаического текста). Идеалы автора — Саллюстий (образец уравновешенности, точности и строгости языка) и Ливий (чей стиль «несколько более возвышен» и хорош для тех, кому нравится речь величаяя и торжественная).

От рекомендаций относительно стиля повествования Понтано переходит к «событиям» — поскольку из них состоит «изложение» (*enarratio*). В «дела» следует прежде всего внести «порядок» (*ordo*), а из него родится «расположение и целого, и частей» (*dispositio et totius et partium*). «Порядок» и «расположение» необходимы, поскольку они отображают временное и пространственное существование вещей. Соображения «порядка» требуют особого внимания к установлению и объяснению причин событий — для этого порой бывает не лишним прибегнуть к «повторному воспроизведению» (*repetitio*) уже, возможно, известных читателю сведений. Так, Саллюстий, повествуя о заговоре Катилины, счел уместным вести речь «от основания Рима — какими устремлениями город возрастал прежде, и какими именно обычаями в дальнейшем было развращено юношество, каковая испорченность и привела и побудила Катилину к вступлению в заговор». В рассуждении о причинах исторических событий Понтано, как и подавляющее большинство его современников, не идет дальше популярной психологии: обнажению движущих механизмов истории служат описания «замыслов» (*consilia*),

«суждений» (*sententiae*) и «намерений» (*voluntates*) участников событий. Понтано не советует избегать в повествовании изложения противоположных мнений персонажей-антагонистов — они проясняют друг друга и предоставляют читателю возможность сделать собственные заключения относительно действительного положения вещей.

Описание «деяний», большая часть которых совершается на войне (*res gestae plerunque sunt bellicae*, — золотая формула древнеримской и гуманистической парадной историографии), требует следующего порядка. Необходимо рассказать о военачальниках, об их талантах, нравах и воспитании; о силах, которыми располагает государство; коснуться его политического режима, образа жизни и нравов граждан; сказать о средствах, имеющихся в распоряжении вступающего в войну государства, о его союзниках и сторонниках. Затем следует перейти к описанию военных сил, как сухопутных, так и морских; рассказать о родах войск и их вооружении; не упустить из виду «предсказаний, гаданий, пророчеств, оракулов, видений, знамений, свидетельств перебежчиков и, наконец, показаний разведки»; не оставить без внимания дипломатические миссии, их поручения и цели, а также причины, поводы и способ объявления войны. После этого перейти к описанию регионов, где надлежит проследовать войскам, и мест, где состоятся битвы, объясняя при этом, какие именно особенности ландшафта и для каких военных операций могут быть удобны или непригодны. Исторические сведения, а также легенды и предания об упоминаемых в повествовании городах и народах рекомендуется излагать со всей тщательностью, поскольку это служит «разнообразию» рассказа. Особую занимательность ему придают также всевозможные неожиданности, частые в делах войны: перемены погодных условий, эпидемии, слухи и страхи, провокации, подозрения — даже если они не имеют непосредственного отношения к предмету данного повествования. В этом обширном перечне рекомендаций налицо нерасчлененность различных сфер опыта: как бы далеко они ни отстояли друг от друга в действительной истории, перед словом писателя все они оказываются равны. Зато о речах исторических лиц — а их сочинение принадлежит к числу любимых приемов Понтано — говорится особо. Историка не обязательно ограничиваться лишь теми из них, которые вправду сохранились до нашего времени, — достаточно, чтобы они звучали правдоподобно (*verisimilia*).

Перед тем, как описывать битву, следует рассказать, каковы были порядок построения войск, состояние духа воинов и вождей; что именно предвещало победу или поражение; воздать должное власти судьбы или случая; затем определить, кто пер-

вый подал сигнал к бегству или наступлению. После битвы нужно указать количество убитых и пленных, описать трофеи (знамена и оружие), прочие виды добычи и награды, доставшиеся победителям; упомянуть о грабежах и насилии, чинимых над побежденными; похвалить мужество, заклеить малодушие, оплакать превратности человеческого состояния, удивиться непостоянству и капризам Фортуны, а также отвести место рассуждениям о гневе или благосклонности богов. Историк здесь не может и не должен отделять себя от сонма своих персонажей: ему надлежит открыто сочувствовать героям и вместе с ними переживать излагаемые события, питать отвращение к одним и восхищаться другими. Наряду со своими личными чувствами и идеями, вымышленными или имевшими место в действительности, он может изображать и чужие (уж точно вымышленные), поскольку их описание позволяет рассказу скорее достичь правдоподобия. Понтано проговаривается: «история в высочайшей степени подобна поэтическому искусству, само же поэтическое искусство наилучшим образом подражает природе».

Что касается «слов», употребляемых в истории, то главное поставить и соединить их таким образом, чтобы «разнообразие предметов описания» (*diversitas materiae*) предстало в выгодном свете и выглядело естественно — как члены, из которых состоит человеческое тело (сравнение, восходящее к платоновскому «Федру»). Достойные исторического сочинения вокабулы и правила их расположения легко изучить, если усердно читать, в первую очередь, Саллюстия и Ливия, а также Цезаря, Тацита и Курция, но не пренебрегать и прочими авторами, греческими и латинскими.

Посвященный историописанию раздел «Акция» завершается похвалой истории и историкам, чей труд по своей значимости приравнивается к труду законодателей: и те, и другие дают нам предписания, позволяющие благополучно жить в обществе, только законодатели осуществляют это непосредственно, а историки — предлагая примеры достойного поведения. В этом уподоблении истории юриспруденции Понтано, на самом деле, проговаривается уже второй раз (если первым считать сравнение истории с поэзией). Ведь юридическая практика как раз и нацелена на то, чтобы описать единичное действие в рамках заранее данной нормативной схемы и ввести его таким образом в готовую систему смыслов. Историю, по слову Понтано, следует читать и писать не только ради улучшения общественных нравов (хотя здесь заслуги ее бесценны), но и для того, «чтобы ничто, чему придется случиться, люди не почитали бы новым; ничему, что произойдет неожиданно, не удивлялись бы; не воображали бы, якобы что-то вовсе не может произойти, и не

думали, будто что-то никогда не могло совершиться». История — лучшее средство против действительности.

Неаполитанскую кватрочентистскую историографию завершает Джованни Альбино, запечатлевший в четырех книгах своих «Свершений неаполитанских королей арагонской династии» события 1478–1495 гг. Потрясший Италию кризис, наступлением которого было ознаменовано начало нового века, находит отражение и в этом труде, не вполне похожем на труды предшественников Альбино. В созданном им портрете суверена, герцога Калабрийского Альфонса, хотя по-прежнему и присутствует традиционная гуманистическая *magnanimitas*, уже проступают черты героя историографии Чинквеченто: его судьба становится ареной вечного спора *Virtus* с Фортуной, он пребывает в сложных отношениях с собственным народом (*vulgo*). Упадок династии, упадок государства, упадок культуры — все это предчувствуется у Альбино в сменяющей блестящего Альфонса гораздо менее яркой фигуре Феррандино, его преемника на неаполитанском троне.

Глава четвертая

ЖИЗНЕОПИСАНИЯ В ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1

В 1415 г. Леонардо Бруни публикует сочинение под многообещающим заглавием «Новый Цицерон». Сочинение, название которого при ближайшем рассмотрении оказывается в явном противоречии с содержанием. Дело в том, что до Бруни биографию отца римского красноречия уже написал Плутарх Херонейский (он сравнивал Цицерона и Демосфена), и от гуманиста требовалась определенная смелость, когда он брался составить ее заново. В предисловии, адресованном Никколо Никколи, Бруни говорит, что автор «Сравнительных жизнеописаний» не имел цели по достоинству оценить Цицерона, поскольку явно симпатизировал своему соотечественнику Демосфену (что сомнительно: не меньше оснований утверждать, что Плутарх льстил императору Траяну и поэтому, наоборот, ставил римлян выше греков). К тому же, старый латинский перевод плутархова труда, как всегда, не удовлетворял гуманиста.

Итак, Бруни заявляет, что он написал новое, самостоятельное сочинение о Цицероне (*pro nostro arbitrio voluntateque descripsimus*), опираясь на свидетельства нескольких латинских и греческих источников. Обещания далеко превосходят результат. Основным — и по большей части единственным — источником оказывается все тот же Плутарх, и если «Новый Цицерон» для нас чем-то и примечателен, то лишь своеобразными представлениями его автора о новизне. Неровности стиля «Нового Цицерона», его разорванный хронотоп — плоды борьбы автора с самим собой: страсть антиквария увлекает Бруни в эпоху Цезаря и Августа, а эпидейктический запал выбрасывает из нее обратно в настоящее. Плутарховы анекдоты он тщательно переписывает, стараясь не упустить ни одного (правда, иногда меняет их местами). От Плутарха Бруни наследует и стиль, имитирующий отстраненно-беспристрастное отношение к предмету, которое должно служить гарантией объективности историка.

Если у автора «Нового Цицерона» действительно есть что-то новое, то это мотивация его историографических усилий. В конце XIV — начале XV в. ни Леонардо Бруни, при всех его талантах, ни кто-либо другой из среды гуманистов первых поколений, конечно, не располагал эпистемологическими средствами, которые позволили бы подыскать имя интуиции, заставлявшей адептов новой образованности тратить дни и месяцы на то, что сегодня мы охотнее назвали бы переписыванием, нежели самостоятельным творчеством. Нам известны десятки томов гуманистической реферативной литературы: всевозможные компендиумы, пересказы, переложения сочинений античных и современных авторов, в большей или меньшей степени отрывающиеся от оригинальных текстов; новые комментарии к изданиям классических сочинений, в которых многое, естественно, было списано с комментариев, уже существующих. В это же время возникают и другие образцы вторичной литературы — «улучшенные», то есть латинские, версии итальянских сочинений Данте и Боккаччо. Известны опыты Колуччо Салутати, пытавшегося перевести на латынь дантову «Комедию». Петрарка, а затем Леонардо Бруни посвятали на отдельные новеллы «Декамерона».

Все это исследователи часто списывают на счет болезненно-го пристрастия гуманистов к стилистическим упражнениям. Отрицать, что это пристрастие было им свойственно, действительно невозможно — рукописи с упражнениями, хранившиеся в архивах некоторых гуманистов, дошли до наших дней (например, в собрании сочинений Поджо Браччолини есть составленные автором, очевидно, по Цицерону списки слов-синонимов). И, вместе с тем, трудно не видеть парадокса в том, что компендиумы и переложения составляются, начиная от Петрарки, людьми, которые прекрасно сознают недостатки своей латыни в сравнении с языком тех авторов, чьи труды они конспектируют. Писатели-гуманисты настаивают на собственном авторстве компендиумов и пересказов, хотя понимают при этом, что, составляя их, они располагают в лучшем случае лишь теми средствами, которые им предоставляет оригинальный текст — это касается всего использованного материала, от сюжетов и образов до слога и ритма речи.

На первый взгляд, здесь сильнее отдает плагиатом, чем стилистическим перфекционизмом (Леонардо Бруни действительно был обвинен однажды в литературном воровстве — в связи со своими «Записками об итальянской войне с готами», переписанными у Прокопия Кесарийского без ссылки на оригинал). На самом же деле, свойственное гуманистам стремление сделать классическую литературу современной, попросту переписав ее,

а современную классической, создавая ее исключительно по древним образцам, — это часть гигантского реставрационного проекта. Новую культуру, которой от момента ее рождения суждено было стать классической, предполагалось построить собственными силами в считанные годы. Утопия, которой грезило гуманистическое движение от ранних его поколений и, по крайней мере, до конца XV в.

Петрарка, автор первого в истории гуманизма исторического сочинения, которое опять-таки было компендиумом, — «О знаменитых мужах», от Ромула до императора Тита, — высказывался о своем времени в высшей степени неодобрительно: «Признаюсь, я охотнее описывал бы увиденное вместо прочитанного, новое вместо древнего, чтобы потомки узнали от меня о нынешней эпохе, как я узнаю о прошлом от древних. Поблагодарю же наших князей, которые избавляют меня, усталого и жаждущего покоя, от этого труда — ибо они служат перу предметом для сатиры, а не для истории». Но уже Колуччо Салутати (ум. в 1406 г.), младший современник и единомышленник Петрарки, принимал наветы на свое время с большими оговорками (именно ему Леонардо Бруни в «Диалогах к Петру Гистрию» доверяет защиту культуры своей эпохи от нападков ригориста Никколо Никколи, который говорит о беспросветном варварстве современности). С тем, что современность и в культурном отношении, и в отношении *res gestae*, свершений, достойных памяти, все-таки неизбежно проигрывает в соревновании с отдаленным прошлым, на рубеже XIV–XV вв. никто из представителей гуманистического движения пока еще не решался спорить. Современность будет реабилитирована в воззрениях гуманистов только во второй половине XV в: Бенедетто Аккольти напишет «Диалог о превосходстве мужей нашего времени» (1462–1463), а Марсилио Фичино назовет эпоху принципата Лоренцо Великолепного во Флоренции Золотым веком и подведет под это грандиозную историософскую концепцию.

Уже в первые десятилетия Кватроченто мощная воля к культуростроительной деятельности и сверхъестественная (иногда переходящая в графоманство) творческая продуктивность большинства представителей гуманистического движения свидетельствуют, в первую очередь, о том, что гуманисты видят себя на самом пороге новой великой эпохи. Ее пришествие удастся приблизить, если полностью овладеть наследием прошлого — то есть как бы совпасть с прошлым. Когда же не только вся древняя литература будет прочтена, но и люди нынешнего века научатся говорить и писать на латыни так, что их труды смогут соревноваться с творениями Цицерона и Вергилия, когда сегодняшние зодчие, ваятели и живописцы раскроют тайны мастер-

ства Витрувия, Фидия и Апеллеса, когда и все прочие ремесла и искусства поднимутся до античных образцов, — тогда и наступит второй Золотой век человечества, которому, быть может, суждено превзойти первый.

Отсюда особого рода педагогический энтузиазм в гуманистической среде. Веспасиано Бистиччи в жизнеописании Никколо Никколи рассказывает о том, как его герой ходил по улицам города и уговаривал праздношатающихся юношей из хороших семей посвятить себя *studia humanitatis*. Марсилио Фичино жил мечтой о второй платоновской академии, где благородные юноши под водительством мудрого наставника, окруженного ореолом божественного избранничества, постигали бы истины «древней теологии», чтобы потом руководствоваться ими в деле государственного строительства. Отсюда же и многие черты повседневной жизни гуманистов: переодевания в одежды, похожие на те, что носили в древности; употребление археологических находок в быту (как делал Никколо Никколи, который ел с античной посуды); препровождение досуга в дружеских ученых беседах — по образцу древних. Отсюда и первые прототипы жанра утопии, появляющиеся как раз в середине XV в., — облеченные в романские формы фантастические архитектурные проекты идеальных городов. Отсюда и особый интерес к классическим трудам, трактующим вопросы, не относящиеся к ведению гуманитарных наук (*studia humanitatis*). Неизвестные ранее сочинения по военному делу или по архитектуре, если таковые удавалось обнаружить, ценились едва ли не столь же высоко, как кодексы Тацита или Цицерона. Об этом мы можем заключить по переписке гуманистов, разъезжавших по Европе в поисках затерявшихся древних книг, и по составу самих рукописей и первых библиотек. Так, библиографические источники свидетельствуют, что обнаруженные Поджо Браччолини комментарий Аскония Педиана к речам Цицерона, книжка Валерия Флакка, «Сильвы» Стация и сочинение Манилия по астрономии были переписаны в одно время и хранились впоследствии вместе. Никколо Никколи, помимо книг по истории и риторике, своей рукой переписывал труд Колумеллы «О сельском хозяйстве». Поджо вел напряженную переписку с администрацией Монтекассинского монастыря, надеясь заполучить сочинение Фронтинана о римских водопроводах, и ему пришлось в конце концов самому отправиться в монастырь, чтобы найти эту книгу: ответственные за библиотеку в письмах сообщали ему, что книга пропала, — очевидно, среди братии просто не нашлось человека, способного ее опознать.

В историософской концепции, где идеальной эпохой безоговорочно признается далекое прошлое, а разрыв между ним и со-

временностью именуется «темными веками», современности отводится место черновика — череды приуготовлений, периода накопления артефактов. Основная задача нынешнего, несовершенного времени — собрать все, что в истории достойно перенесения в будущий век, и привести это в надлежащий порядок, включив явления и отдаленного, и недавнего культурного прошлого в единый каталог, не допускающий разрывов и противоречий. Воспроизведение древнего авторитетного текста и публикация его под своим именем — не присвоение с нарушением авторских прав, а интеграция в глобальный контекст культуры, впервые выстраиваемый трудами современности.

Утопические интуиции новой культуры, естественно, распространяются и в область антропологии. Гуманисты уверовали в то, что человеческую личность можно скомпилировать из образцов, которые в изобилии содержатся в классических трудах, — как можно построить, в принципе, любой культурный объект. Следует только хорошо изучить античные сочинения по истории и педагогике. Антропологические модели, выработанные классической древностью, усваивались гуманистической культурой тем естественнее, что эти модели мыслились как часть риторического универсума, в который складывался в глазах гуманистов первых поколений весь опыт античности, дошедший до них в письменных свидетельствах. Восстановленная задним числом античная риторическая парадигма с присущими (или приписанными?) ей константами снова становилась самым авторитетным источником средств описания духовного и практического мира человека.

Приверженцам *studia humanitatis* приходилось выстраивать себя и осмысливать свое существование, располагая лишь набором категорий, посредством которых древние авторы жизнеописаний строили образы своих героев. «Собрания жизнеописаний отображают утопические чаяния узкой кучки представителей интеллектуальной элиты, полагающих, будто они задают тон обществу, в котором живут, и не способных понять, что на самом деле они всего лишь готовят почву для возникновения академий», — видный исследователь историографии Кватроченто Массимо Мильо высказывается сурово, но он, кажется, недалек от истины.

Надо ли говорить о том, какую роль в культуре Запада, от романтизма и до наших дней, сыграла заявившая о себе в раннегуманистическую эпоху взаимообратимость жизненного идеала и литературного конструкта? Редукция представления о совершенной личности до «литературного факта» произошла почти незаметно — просто благодаря тому, что древность досталась гуманистам по большей части в виде письменных свидетельств.

Но в их мышлении события действительной жизни начинают срастаться с эффектами литературного стиля так плотно и при этом выглядеть так естественно, что определить степень их подлинности оказывается порой совершенно невозможно. Примером тому может служить метафизическая автобиография Марсилио Фичино, складывающаяся, как мозаичное полотно, из исполненных символизма фрагментов, заботливо рассеянных автором по предисловиям к вышедшим из-под его пера латинским версиям сочинений платоников.

В условиях неразличения биографии как действительно прожитой жизни и биографии как литературного жанра правильность литературного стиля приобретает исключительное значение: ведь пойти против правил грамматики для ритора этой эпохи — то же, что для художника-классициста, рисующего портрет, не соблюсти пропорций тела. И то, и другое в равной степени посягает на цельность и совершенства человеческой природы. Доказательство тому — взаимная ненависть Поджо Браччолини и Лоренцо Валлы: Поджо в одной из инвектив называет оппонента «позором италийского имени», «убожеством человеческого рода», чудовищем, еретиком и фанатиком лишь за то, что вместо *gratias agere* тот предпочитает писать *gratias habere*.

С другой стороны, строгое следование жанровым канонам, созданным классической древностью, способно гарантировать автора от стилистических (и антропологических) уродств. Биографы-гуманисты набивают руку, создавая латинские версии классических образцов жанра, написанных на греческом языке. Не случайно автором самых интересных жизнеописаний в гуманистической литературе первой половины Кватроченто был переводчик Плутарха Леонардо Бруни.

Из способов подражания древним самые очевидные — заимствование стиля и форм. Пьер Кандидо Дечембрио (1392–1477), взявшись составлять жизнеописание своего почившего покровителя Филиппо Марии Висконти («*Vita Philippi Mariae tertii Ligurum ducis*», 1447), рассказал о нем в тех же тонах, в каких Светоний описывал «самых порочных из цезарей» (по выражению Фойгта). Когда же Дечембрио во время его проживания в Милане пришлось писать биографию Франческо Сфорца («*Vita Francisci Sfortiae*»), который находился у власти и покровительствовал ему, он, по-прежнему выдавая себя за биографа, на самом деле говорит гиперболами классического панегирика. Но если, освоив стиль древних и изучив их жанровую систему, попытаться воспроизвести заодно и античные сюжеты, то станет уже трудно отделить подражание от симуляции. Тогда на каждом шагу нас ждут исторические курьезы: под их наивной наружностью, как правило, скрываются противоречия, опреде-

лившие западно-европейское историческое сознание в самый момент его возникновения.

Гуманисты, в теории полностью разделявшие историософские представления о тысячелетнем разрыве между античностью и современностью, последовательно отрицали этот разрыв в своей историографической практике. Они без колебаний брались сравнивать достоинства и недостатки выдающихся мужей античности и своего века (как поступали, например, Леонардо Бруни и Бенедетто Аккольти) или со всей обстоятельностью и совершенно в юридическом духе обсуждать вопрос о том, кто был более достойным человеком и гражданином — Цезарь или Сципион (как делают Поджо Браччолини и Гварино). Иногда парадоксы еще более очевидны. Тот же Поджо Браччолини в одном из своих писем расточает упреки в адрес юноши, решившего покинуть родную Флоренцию ради обучения в другом городе. Он вспоминает Цицерона, Вергилия, Демосфена, которым было не у кого учиться (ведь они, по представлениям автора письма, были отцами-основателями в своих областях культуры), — и отсутствие школы не помешало им достичь совершенства. Таким образом, призыв к абсолютной самостоятельности и оригинальности подкрепляется авторитетными примерами из жизни тех, кому следует подражать в своем отрицании подражания.

Если же античный идеал кажется недостижимым, то приходится изобретать софизмы, чтобы высвободиться из-под добровольно принятого ига классического образца. «Поистине нам, раз мы живем в нынешнее время, суждено быть недочеловеками: ведь если мы и не вовсе лишены величия духа, чтобы умножить славу своего имени, то уж точно лишены к тому возможности (*nos et plane hoc tempore homunculi sumus, quibus, etsi magnitudo animi non deesset, materiam certe deest ad nominis atque gloriae amplificationem*)», — пишет Леонардо Бруни. Требуется субстантивировать время — страдающую неполноценностью современность — чтобы показать, что она может физически сковывать возможности героя и заставлять его довольствоваться относительно скромными свершениями вместо подлинно великих. Неаполитанский гуманист Бартоломео Фацио в качестве риторического оправдания собственного историографического предприятия — ему предстояло изложить историю деяний своего сюзерена, неаполитанского короля Альфонса Арагонского — приводит следующее соображение. Хотя и кажется, говорит он, будто деяния тех, кому доводится царствовать в наше время, менее значимы, чем события времен Александра, однако найдется ли такой несведущий человек, который не понимал бы, что события древности выглядят поистине великими главным

образом благодаря тому, что писатели прошлого силой своего ораторского мастерства их приукрасили?

Жизнеописания создавались гуманистами в строгой ориентации на систему форм эллинистической литературы, которой были известны три типа биографических сочинений. Первый из них — тип гипомнематический (*βίος*), справка об обстоятельствах жизни героя, о его личностных качествах, внешности, вкусах, сопровождаемая анекдотами и достопамятными изречениями — принадлежащими ему или с ним связанными (примером здесь могут быть сочинения Диогена Лаэртского). Второй — биография риторического типа, близкая или вплотную подходящая к похвальному слову — энкомию или его противоположности — слову хулительному, псогосу (примеры биографий-энкомиев — «Эвагор» Исократы, «Агесилай» Ксенофонта, «Агрикола» Тацита, «Жизнь Константина» Евсевия Памфила; пример псогоса — «Александр, или Лжепророк» Лукиана). Третий тип биографии, разработанный Плутархом в «Сравнительных жизнеописаниях», С.С.Аверинцев обозначил как «моралистико-психологический этюд». К этим трем классическим видам биографии можно присовокупить четвертый, возникающий на закате античности и вбирающий в себя черты всех известных ранее, — христианское житие.

История гуманистического жизнеописания начинается формами, хорошо знакомыми Средневековью с его компендиумами *de viris illustribus* (образцом здесь был труд Иеронима Стридонского) и необъятной агиографией. О том, что представители гуманистического движения внесли свой вклад в житийную литературу, вспоминают нечасто. А ведь жития создавались теми из гуманистов, которые для своего времени были писателями первого ряда. Сикко Полентон (1375/76–1448), канцлер коммуны Падуи, автор первой в эпоху Возрождения истории латинской литературы, составил жития св. Антония Падуанского, бл. Пеллегрини и бл. Елены Энсельмини. Венецианский гуманист Леонардо Джустиниан (1388–1446) написал «Житие св. Николая» («*Vita Sancti Nicolae*»), а его сын Бернардо (1408–1489) — биографию своего дяди, блаженного Лоренцо Джустиниана («*De vita beati Laurentii Iustiniani*», 1475). Их соотечественнику Эрмолао Барбаро Старшему (1410–1471) принадлежит латинское переложение «Жития св. Анастасия» Евсевия Кесарийского. Антонио дельи Альви составил и преподнес папе Николаю V «Жития святых» («*Vitae Sanctorum*») с посвящением, в котором рассуждал о значении стиля в историческом сочинении.

Конечно, образы героев древности и выдающихся людей нового времени вдохновляли историков-гуманистов больше, чем страницы святцев. «О выдающихся мужах» писали еще Петрар-

ка и Боккаччо (последний составил также труд «О знаменитых женщинах») — с этого начиналась гуманистическая историография. Позже о знаменитостях древности писали Аннио да Витербо (1432–1502) — «О знаменитых мужах» («*De viris illustribus*»), Джаноццо Манетти — «О знаменитых старцах» («*De illustribus longaevis*», 1439–1440), Бернардино Корио (1459–1519) — «О деяниях знаменитых мужей древности» («*De gestis veterum illustrium virorum*»). В 1499 г. выходит в свет цикл биографий римских и византийских императоров под простым и звонким названием «Цезари» («*Cesares*») — труд уже умершего к этому времени Юлия Помпония Лета (1428–1497). Донато Аччайуоли в 1461 г., в период, когда Флорентийская республика напряженно ищет сближения с Францией, посвящает королю Людовику XI жизнеописание Карла Великого. Маттео Пальмьери (1398–1453), желая доказать, что и биография человека нынешнего времени может быть достойна пера историка, пишет «Жизнь Никколо Аччайуоли» («*Vita Nicolai Acciaiuoli*», ок. 1440), флорентийца, при дворе неаполитанского короля Роберта Анжуйского, дослужившегося до звания великого сенешаля королевства.

Уже у Филиппо Виллани, ближайшего последователя Петрарки и Боккаччо, тема *de viris illustribus* претерпевает существенную трансформацию. Фокусом, в котором сходятся все многочисленные истории жизней, рассказанные в его книге, оказывается не абстрактная дидактика, унаследованная от *exempla* (Петрарка), и не занимательность, роднящая историю с полной приключений новеллой (Боккаччо), а насущное настоящее, «здесь и теперь» современной автору Флоренции. Биографический сборник Виллани, задуманный автором как дополнение к его же флорентийской хронике, — своего рода панегирик Флорентийской республике, чей облик складывается из пестрого многообразия жизней и дарований ее граждан, достигших славы на самых разных поприщах — в поэзии и живописи, в юриспруденции и медицине, в политике и военном деле. Циклы жизнеописаний, авторы которых решали, по сути, пропагандистские задачи, возникали на протяжении XV в. в разных городах Италии. Известна, например, «Книжка о славных генуэзцах»: показательно, что, помимо историописания, ее автор Джакомо Брачелли да Сарцана (ум. в 1466 г.) имел и другую профессию — он был канцлером Генуи.

Но не все авторы сочинений *de viris illustribus* имели целью увековечить блестящие достоинства и не менее блестящие пороки своих персонажей. Уже в середине века внутри этого жанра, помимо героического, возникает и другое направление — его вернее всего назвать нравоописательным. Эней Сильвий Пикколомини (во время понтификата Пий II) пишет книгу «О

мужах, славных в свое время» («De viris aetate sua claris», 1440–1450; заголовок — наименование жанра, а не название произведения, так как среди персонажей встречаются и женщины). Это собрание очень небольших по объему, от нескольких строк до пяти–шести страниц, сообщений, состав которых чрезвычайно неоднороден. Автора интересуют все чем-либо примечательные личности, от императора Сигизмунда до проповедника Бернардино Сиенского, от польского короля Владислава до гуманиста Леонардо Бруни. А что именно занимает его в этих личностях — даже сформулировать невозможно. События европейской истории соседствуют у него с фактами бытового поведения персонажей и лиц из их окружения, реконструкция политических интриг — с изложением перипетий частной жизни героев и изображением их внешности. Пикколомини как будто наскоро записывает для памяти все удивившее или позабавившее его. Лицемерно-заискивающее поведение хозяина Флоренции Козимо Медичи, который идет по улице в сопровождении одного лишь слуги вместо целой свиты и учтивейше раскланивается с каждым встречным, тайное нежелание злоречивого Никколо Никколи подвергать собственные сочинения суду других, пятна на лице императрицы Барбары, которые она прячет под слоем косметики, — все эти детали явно не вписываются в официальную историю и не имеют дидактического смысла. Но создание галереи бытовых портретов оказывается для Пикколомини не менее привлекательным занятием, нежели воздвижение мемориала грандиозным свершениям. Само понятие «illustri» начинает употребляться в новом значении — не только «великий», но и «особенный», «неповторимый».

Рост престижа новой культуры, в том числе и в глазах власть имущих, приводит к расцвету династической историографии. Как всякая республика хотела, чтобы у нее была своя, внятно и не без изящества изложенная история, и щедро платила ее создателям, так и многочисленные синьоры больших и малых городов стремились увидеть собственную жизнь и деяния своих предков запечатленными на хорошей латыни. Неаполитанскому историку Бартоломео Фацио принадлежит внутрижанровая дифференциация: «жизнеописание и похвальное слово суть два рода, отличных от описания деяний» (*vita vero et laudatio... duo genera a rerum gestarum scriptione separate*). Фацио знал эту разницу на собственном опыте: ведь он пробовал силы и в создании жизнеописаний («De viris illustribus», 1456), и в «описании деяний» — национальной истории, где монарх-протагонист из частного лица со своей биографией превращается в олицетворение государства. Отождествление народа и вождя, восходящее к героическим эпосам древности, — вообще характерная черта

истории, которая пишется в условиях единоличного правления сильного государя. Богатейшая кватрочентистская историография Неаполитанского королевства служит тому подтверждением.

До наших дней дошло впечатляющее количество всевозможных «историй деяний» князей итальянских городов. Первенство среди других правящих фамилий, кажется, принадлежало миланским Сфорца. Так, Джованни Симонетта (ум. 1491) составил 31 книгу «Деяний Франческо Сфорца» («*Res gestas Francisci Sfortiae*»), повествование охватывает временной промежуток от 1424 до 1466 г., т.е. до момента смерти протагониста), Кристофоро Ландино перевел ее на вольгаре. О жизни того же герцога писали Франческо Филельфо, уже упоминавшийся Пьер Кандидо Дечембрио, который создал также «Жизнеописание Эрколе д'Эсте» («*Vita Herculis Estensis*»), и Лодризио Кривелли, которому свой труд завершить не удалось. Джорджо Валагусса (1428–1464), служивший в семье Сфорца домашним учителем, посвятил матери Франческо, Лучии да Торджано, сочинение «О жизни и счастья госпожи Лучии» («*De vita et felicitate dominae Luciae*»). Среди биографов неаполитанских королей стоит отметить Тристано Карачоло (ок. 1437–1528) с его «Жизнью Иоанны I, королевы Неаполитанской» («*Vita Ioannae I Neapolis reginae*»); Микеле Риччо (1445–1508), писавшего «О королях Неаполя и Сицилии» («*De regibus Neapolis et Siciliae*») и Джованни Филиппо де Линьямине, автора «Жизни преславного короля Фердинанда и похвального слова государю» («*Incltyi Ferdinandi regis vita et laudes*», 1472). Пьер Паоло Верджеро (1370–1444) написал о падуанских князьях «Историю государей из семьи Каррара» («*Historia principium Carriariensium*»). Перу Кориолано Чиппико (1425–1473), служившего в венецианских войсках под началом Пьетро Мочениго и участвовавшего в антитурецких кампаниях 1470–1475 г., принадлежат «Деяния императора Пьетро Мочениго» в 3 книгах («*Petri Mocenici imperatoris gestas*»). Один из лучших образцов биографического жанра в литературе раннего гуманизма — написанная Джаннантонио Кампано (1429–1477) «Жизнь Браччо Перуджийского» («*Braccii Perusini Vita*»; кондотьер Браччо да Монтоне был фактическим правителем Перуджи с 1414 по 1424 г.). Биографические сочинения создавались и на народном языке: отметим хотя бы «Жизнеописания дождей» («*Vite dei dogi*») видного венецианского историка Марино Санудо (1466–1536) или «Записки о жизни и деяниях достоправного Федерико, герцога Урбинского» («*Commentarii della vita et gesti dell'illustrissimo Federigo Duca d'Urbino*») Пьерантонио Пальтрони.

Если государь в изображении историка олицетворяет свой народ, то глава церковной иерархии на земле, папа, персонифицирует Церковь. Поэтому между династической историографией

и историографией понтификальной много общего. Историю папства писали гуманисты — для многих из них служба в римской курии была одним из основных источников заработка. Исполнение обязанностей апостолического секретаря оставляло довольно свободного времени и, к тому же, позволяло обзавестись знакомствами, полезными не только для карьерного роста, но и для интеллектуального развития. Ближе к середине века папы, обладавшие широкими гуманистическими интересами, — Николай V и Пий II — превратили курию в грандиозный по тем временам центр научных занятий. Николай V вообще отказывался верить, когда ему говорили, что, несмотря на его старания собрать вокруг себя всех знатоков классической культуры, какие только есть в Италии, в Риме еще остаются хорошие литераторы, которых он не знает. Теперь уже не требовалось особых писательских усилий, чтобы сделать из главы церкви гуманистический идеал личности, соединившей светскую образованность с богословской ученостью. Джаноццо Манетти создал жизнеописание своего покровителя Николая V («*Vita Nicolai V*»), щедрости которого современники были обязаны огромным количеством переводов древнегреческих классиков (Фойгт даже высказал предположение, что этот папа-гуманист желал увидеть переведенной всю известную в его время греческую литературу). Джаннантонио Кампано (1429–1477) описал «Жизнь Пия II» («*Vita Pii II*»); его соперником в этом предприятии был сам папа, при жизни изложивший события собственной биографии в «Записках о деяниях нашего времени» — но об этом речь впереди). Гаспаре да Верона (1400–1474) составил биографию Павла II («*De gestis Pauli II*»). Бартоломео Сакки по прозвищу Платина (1421–1481), заведовавший Ватиканской библиотекой при Сиксте IV, в 1474 г. завершил «Книгу о жизни Христа и всех понтификов» («*Liber de vita Christi ac omnium Pontificum*») — монументальный исторический труд, в основу которого, помимо личных воспоминаний автора, легли «Анналы папского престола» («*Liber pontificalis*»), «Церковная история» Варфоломея из Лукки и компендиум, составленный Пикколомини из двух первых «Декад» Флавио Бьондо.

«Жизнеописания некоторых понтификов» Поджо Браччолини — это уже отнюдь не панегирик и не повествование о героических свершениях святых мужей, которым вверена *Respublica Christiana*. «Жизнеописания» начинаются сатирической зарисовкой событий понтификата Урбана VI, глупость которого, по выражению Поджо, и была причиной раскола в западной церкви. Первое же после своего избрания застолье папа увековечил тем, что обозвал неаполитанскую королеву Иоанну шлюхой и прогнал с почетного места ее послов. Кардиналам он велел носить

пучки укропа, цыплячи шейки и ножки и без конца отпускал в их адрес разнообразные ругательства. Когда в папский дворец из города, осажденного врагами, хлынула взбунтовавшаяся толпа, Урбан, облаченный в папские одежды, с митрой на голове, вышел во внешний двор и, открыв двери, сказал: «Пусть эти свиньи войдут». Людям, потребовавшим от него решительных действий, он ответил: «Это моя забота, а не ваша. Отправляйтесь восвояси и не докучайте мне больше». Полубезумного Урбана на папском престоле сменяет дальновидный и расчетливый Бонифаций IX, сумевший вернуть и удержать в своих руках земли, потерянные его предшественниками. Бонифация, правда, обвиняли в стяжательстве, — но Поджо склонен оправдывать корыстолюбие папы его политическими целями, достижение которых при отсутствии финансов было бы невозможно. Среди сильных мира сего автор находит место и для себя: он сообщает, что Бонифаций был к нему благосклонен. Когда Поджо, 23 лет отроду, желая продолжить учение, попросил у понтифика денег — триста золотых, тот их ему дал (правда, не триста, а только двести пятьдесят), «потому что любил людей ученых и охотно их слушал».

Однако наибольший интерес для современного историка литературы представляют вовсе не те бесчисленные тома, в которых падкие до денег и скороспелой славы гуманисты расписывают подлинные или мнимые достоинства тех, кто им покровительствовал или, по крайней мере, казался годным в меценаты. Помимо повествований о сильных мира сего, писатели Кватроченто оставили нам немало свидетельств о себе подобных — о людях науки и искусства, о педагогах, поэтах, философах, артистах классической древности и своего времени. Сикко Полентон собрал сведения о латинских писателях всех времен, от Энния до Колуччо Салутати, распределил их по разделам: поэты, историки, ораторы — и разместил в хронологическом порядке. Его труд «О прославленных латинских писателях» в 8 книгах («*Scriptorum illustrium latinae linguae libri VIII*», 1425–1437) можно считать первой попыткой истории латинской литературы. Тем более, что Полентон уже имеет представление о периодизации, в которой нуждается всякая история: эпоха процветания римской литературы завершается смертью Ювенала, затем наступает безвременье, и только Данте и Альбертино Муссато вновь возрождают латинскую словесность.

Биография писателя иногда выполняла роль предисловия к изданию его сочинений; она была частью выступления, открывавшего университетский семестр (обучение состояло в том, что на протяжении нескольких месяцев наставник читал и комментировал для студентов лишь одно из классических сочинений,

входивших в программу). Так, Пьер Кандидо Дечембрио пожелал снабдить свой перевод из «Илиады» биографией Гомера («Vita Homeri»). Но жизнеописание могло быть и посмертным приношением, выражением благодарности учеников почившему учителю — как, например, «Жизнь Джаноццо Манетти» («Vita Janotii Maneti»), написанная Нальдо Нальди.

Автор «Жизнеописаний прославленных людей XV столетия» («Vite d'uomini illustri del secolo XV») Веспасиано да Бистиччи (1421–1498) не получил гуманистического образования. Но он был владельцем мастерской по изготовлению книг, и в его лавке во Флоренции нередко можно было видеть лучших людей того времени. Неизвестно, оставил бы нам Веспасиано столь ценное собрание сведений по истории Кватроченто или нет, если бы его ремесло не потеряло смысла с появлением первых печатных станков. Как бы то ни было, в 1480 г. он был вынужден удалиться на покой в родовое имение и провести там остаток своих лет (чуть менее двадцати). Здесь-то он и начал писать, стосковавшись по прежней жизни — по великолепной Флоренции, которая усилиями Козимо, а затем Лоренцо Медичи хорошела год от года, по трудам, доставлявшим ему немалую радость, по умным и образованным людям, которых он любил. Его героями стали папы, прелаты, князья, политики, ученые. Ни себя как сочинителя, ни собственный труд Бистиччи не переоценивает, полагая лишь, что написанное им люди ученые смогут когда-нибудь использовать для составления настоящих — то есть латинских — жизнеописаний его великих современников. К гуманистам он питает особые чувства. Даже композиция многих его безыскусных зарисовок говорит о глубоком личном отношении к предмету: стараясь рассказать о судьбе какого-нибудь ученого человека по порядку, он то и дело сбивается на похвалы, очень искренние, но незамысловатые и несколько однообразные — ведь он не обучался классической риторике, и отточенный литературный стиль, не допускающий словесных и тематических повторов, не входит в число его писательских достоинств. События жизни своих персонажей Бистиччи излагает, в общем, точно и даже довольно верно оценивает, но он не обладает ни знаниями, ни навыками литературного труда, достаточными для того, чтобы вписать их в широкий исторический и культурный контекст — что было основной чертой стиля биографов-гуманистов, которые, пользуясь языком своих предшественников-классиков, не могли отказаться и от перспективы, заданной этим языком. Бистиччи не способен рассуждать о том, какую роль сыграл кто-то из его персонажей в мировой истории, — возможно, это не очень-то и волновало его. Зато по бесхитростным рассказам «Жизнеописаний» мы знаем о его современниках

многое, чего не сохранила для нас «история, облаченная в тогу»: их быт, манеры, привычки, предпочтения и антипатии, отношения между ними, анекдоты о них — словом, все то, что мы сейчас назвали бы историей повседневности.

Среди разновидностей биографического жанра в богатой жизнеописаниями латиноязычной литературе первой половины XV столетия есть одна лакуна — автобиография. Причиной здесь явилось, по-видимому, то обстоятельство, что в обширном биографическом наследии, дошедшем от античной эпохи, жизнеописаний от первого лица не сохранилось. Свести к некоторому жанровому инварианту те немногочисленные произведения самой разной протяженности и содержания, где автор сообщает какие-то сведения автобиографического характера, — от платоновой «Апологии Сократа» и «Размышлений к самому себе» Марка Аврелия до «Исповеди» Августина, — оказалось невозможно. Поэтому не приходится удивляться, что от конца XIV в. и вплоть до середины XV в. история раннегуманистической литературы знала всего два достойных внимания образца автобиографии. Хотя оба они, безусловно, оказались шедеврами в своем роде. По времени создания эти произведения далеко отстоят друг от друга, открывая и замыкая первую половину века: это «Счет жизни» Джованни ди Конверсини да Равенна и «Записки о деяниях своего времени» Энея Сильвия Пикколомини, составленные папой-гуманистом уже во время понтификата.

2

«Счет жизни» («Rationarium vite», 1399–1400) Джованни ди Конверсини да Равенна (1343–1408) прямо-таки оглушает жанровой разноголосицей: история одной жизни, рассказанная от первого лица, превратилась под пером младшего современника Петрарки в калейдоскоп литературных эпох и стилей — как минувших, так и еще не наставших. История жизни, которую трудно назвать удавшейся: ведь она прожита книжным червем со скандальным нравом, тщеславным истериком, начисто лишенным силы воли.

Стиль «Счета жизни» Джованни ди Конверсини не оставляет сомнений в том, что своим непосредственным предшественником автор видел ни много ни мало самого Аврелия Августина. Для того, чтобы увидеть события собственной жизни в свете своих религиозных и философских убеждений, Августину потребовалось изобрести литературную форму, многоплановость которой сопоставима, пожалуй, только со сложностью богословских идей ее создателя, и довести культивируемый его языческими и христианскими предшественниками символический

язык до такого совершенства, которое на многие века свело на нет саму возможность подражать ему в исповедальном жанре.

Конверсини начинает свой «Счет жизни» совсем в духе Августина. Ритм, в котором выдержаны его самобичевания, градации риторических вопросов, адресованных Создателю, пристрастие к бинарным оппозициям и минималистский образный строй — все это воскрешает в памяти страницы «Исповеди». Выстраивая свою биографию «под Августина», Конверсини заодно подражает и Петрарке, который некогда сделал автора «Исповеди» своим собеседником («Сокровенное»). Петрарку Конверсини почитал чрезвычайно: по случаю смерти поэта он даже сочинил письмо в жанре *consolatio* («*Pro consolatione mortui Petrarce*», 1374) и адресовал его своему первому учителю риторики Донато Альбанцани, другу Петрарки, Боккаччо и Салутати. Так что мотивы «Исповеди» в «Счете жизни» для Конверсини служат двояким оправданием его начинанию — от лица древнего и современного авторитетов сразу.

Августин был одним из создателей экзегетического нарратива, своего рода «толкования наоборот»: произведение, созданное автором с многолетним опытом объяснения сакрального текста, оказывается побочным продуктом герменевтической деятельности — как будто не экзегет толкует Священное Писание, а наоборот, содержание жизни экзегета может быть понято и связно изложено, только если его проясняют отсылки к Священному Писанию. Этот поэтологический принцип в конце XIX — начале XX вв. вызывал сильное чувство неудовлетворения у историков-позитивистов: действительно, выходит, что библейский текст стягивает к себе содержание биографии автора и в итоге целиком подменяет это содержание собой. Рассказывая о событиях своей жизни и изображая свой внутренний опыт, Августин всякий раз поверяет его речениями из Псалтири, апостольских посланий или возводит к контекстам евангельских притч.

Автор «Счета жизни» старается делать то же, но он оказывается решительно лишен свойственного первым векам христианства писательского аскетизма. Ему невероятно трудно удерживаться в рамках строгих августиновых периодов, приспосабливать к изображению раздирающей его бури чувств простые и краткие, но сильные речения; о предметах, имеющих отношение к нравственной философии, рассуждать без излишних длиннот. Символическим отображением присутствия вечности в линейном времени человеческой жизни у Августина выступают частые отступления от нити повествования, в которых он с молитвой обращается к Создателю. В «Счете жизни» пространнейшие медитации на темы нравственной философии тоже претендуют быть принципом построения текста. Композиция августиновой

«Исповеди» была мотивирована догматически: теологические истины открываются автору в продолжение его жизни так же, как они открываются богослову в стихах Библии (отсюда симметрия первых, автобиографических, и последних, экзегетических, книг августинова сочинения); этапы жизни одного человека уподобляются событиям сотворения мира — «Исповедь» выстроена со всей тщательностью, в высшей степени продуманно, в состоянии полнейшей ясности авторского сознания. Напротив, Конверсини оказывается во власти своего «авторского бессознательного». Он как будто забывается то в благочестивых рассуждениях, то в рассказах о галантных приключениях, и навязчивый дидактизм одних пассажей «Счета жизни» с лихвой искупается отчаянным сходством других даже не с новеллами «Декамерона», а с эпизодами плутовского романа XVII в. Конверсини использует события собственной биографии как *exempla*, примеры из жизни, призванные расцветить довольно скучную проповедь. На этих примерах автор «Счета жизни» как будто отыгрывается, утомленный собственными назиданиями: когда настает черед *exempla*, он, то и дело сбиваясь с языка проповеди на язык новеллы, вдруг начинает упиваться воспоминаниями о своих похождениях. Картины быта, не слишком сильные переживания, шутки и розыгрыши — словом, все то, что впрямую не относится к абстракции и изначально не принадлежит области моралистической риторики, как будто становится для него царством свободы: что позволено Юпитеру, не позволено быку. Подобное раздвоение мы уже могли наблюдать в «Декамероне», где персонажам позволялось говорить что угодно, пока они оставались в роли рассказчиков; когда же один из героев запекает непристойную песенку, не позаботившись прежде причислить ее к литературным условностям, дама останавливает его суровым упреком, и позже все участники беседы услаждают слух канцонной весьма возвышенного содержания. Но Конверсини все же не обладает талантом автора «Декамерона», поэтому его попытка вернуть новеллу обратно в проповедь приводит к созданию литературного Франкенштейнова монстра — почти живого, но испещренного швами и шрамами.

Жизнь Джованни из Равенны — сплошное бегство. В детстве ему пришлось испытать на себе решительно все известные в его эпоху недостатки педагогической системы. Несколько страниц «Счета жизни» отводятся описаниям примитивных по содержанию, однако же довольно разнообразных способов издевательства учителей над учениками. Конверсини сообщает, что поистине изуверские телесные наказания не миновали даже школяров, едва достигших восьми лет. (Естественно, автор считает своим долгом тут же выстроить в своих рассуждениях альтерна-

тивную, более совершенную, с его точки зрения, систему образования.) Первый раз он совершает побег из дому в десятилетнем возрасте. В загородной таверне Джованни нанимается в услужение к купцам — он, мальчик, привыкший к достойному обращению и хорошей пище, происходящий из состоятельной семьи (его отец Конверсини да Фриньяно был личным врачом венгерского короля Людовика Анжуйского, дядя Томмазо да Фриньяно во францисканском ордене занимал должность, равную епископской). На горном перевале, когда он уже готовится расплатиться со сборщиком пошлины последней оставшейся у него монетой, его наконец находят. Ребенок бьется в нервном припадке, безумно рыдая и отказываясь возвращаться к учителю. Его все же увозят домой с условием, что на ночь и на обед он сможет покидать школу. Однако такое послабление мало облегчило жизнь Джованни: учитель взял теперь манеру отыгрываться на нем во время уроков. Тогда он убежал из дому снова. На этот раз отлучка длилась значительно дольше: в Болонье ему удалось наняться в услужение в лавке, и когда сподручные дяди наконец разыскали его, он еще вел переговоры относительно условий своего возвращения. Выгода от побега была велика: мальчика определили к другому педагогу, меньшая жестокость которого компенсировалась значительно большей глупостью. Некоторое время он мог жить относительно спокойно, но тут дядя Джованни, рассудив, что лишенный родительской опеки юноша (ему исполнилось 12 лет) должен обрести собственный кров, решил женить его на девице из хорошей семьи. Невеста была старше жениха и наследовала состояние, превосходящее те средства, на которые мог рассчитывать он. Эпизод женитьбы прерывается повествованием о том, как подросток, стыдясь своей неопытности в том самом деле, осуществление которого, собственно, и позволяет считать брак действительным, обратился за советом к старшему другу. Тот, как водится, отвел его в блудилище (здесь автор никак не мог обойти молчанием реакцию венецианской жрицы: она живо выразила готовность сделаться его наставницей в любви, прельстившись необыкновенной красотой юноши). Так произошло его падение. Однако уроки столь опытной любовницы не уберегли Джованни от невзгод, которые начались с первых дней супружества и не иссякали до самого его завершения. Стремясь подчинить себе юного мужа, жена низвела его до положения слуги. Не только супруг, но и прислуга постоянно страдала от ее невыносимого характера. При этом она вовсе не желала заниматься делами семейными. Будучи хотя и не красавицей, однако же и не дурнушкой, она все свое время тратила на приобретение красоты, не данной от Бога. Она сбивалась с ног, выбирая наряды, и пачкала лицо всеми сущест-

вующими в мире красками и присыпками, — грех величайший, ведущий к гибельным последствиям и саму женщину, и тех, кто ее окружает. Многочисленные обоснования этого суждения автор находит, в частности, в писаниях свв. Киприана и Августина. Идеал женской красоты, по его мнению, — лицо, вымытое простой водой, гладкие, аккуратно убранные волосы и строгое, неяркое платье. Такая женщина не ищет понравиться супругу тем, чем нравится блудница, — а этим священная супружеская любовь и отличается от распутства.

Не в силах терпеть жениных издевательств, Джованни опять, как в недалеком детстве, бежит, не слишком тщательно выбирая направление и цель. Он оказывается во Флоренции. Психологически удивительна сцена его встречи с Никколо ди Лапо де'Медичи. Издержавшись в дороге, герой вынужден продать единственный плащ, второпях захваченный из дому (деталь, достойная уже не пикарески, а прямо-таки пера Достоевского). Никколо медленно рассматривает юношу, стоящего перед ним без верхней одежды, без головного убора, с растрепанными волосами. Догадываясь о бедственном положении Джованни, Никколо предлагает ему поступить в услужение. В душе Конверсини поднимается буря: сделаться слугой — ему, мужчине из хорошей семьи, имеющему жену, слуг, дом, хозяйство, нередко удостоиваемому беседы синьора Равенны, который не почитал для себя бесчестьем останавливаться около его жилища, чтобы приветствовать его. Да что там — ведь сам король Венгрии, благоволивший к его отцу, однажды пригласил Джованни к столу и угостил фруктами! И тем не менее, выхода у несчастного нет: он становится слугой в доме Медичи и испытывает нечеловеческие муки, когда во время трапезы ему приходится стоять за спиной у господ и исполнять их прихоти; ему полагалось обедать вместе со слугами.

Судьбу Конверсини перевернул Джованни Боккаччо. Случайно оказавшись во Флоренции, во время своего посещения дома Медичи Боккаччо встретил Джованни, узнал его и немедленно сообщил новость его хозяину. Конверсини сразу же перевели на вполне подобающую его происхождению и социальному статусу должность в имении Медичи. Однако дядя вскоре снова разыскал Джованни и настоял на его возвращении в лоно семьи. Снова психологически точное описание: приблизившись к Равенне и стыдясь войти, беглец обходит стену, окружающую город. И в собственный дом он входит с опаской. Вскоре дурные предчувствия оправдываются. Хозяйку не урезонила отлучка мужа. Теперь она попрекает его еще и этим позорным бегством. Проходит совсем немного времени, и планы побега вновь начинают зреть в душе Джованни. И вот однажды, перед самым

обедом, когда блюда уже дымилась на столе, он убежал опять. Дядя Томмазо, в который раз отыскав его, поселил у себя в доме и не прекращал уговаривать вернуться к жене. Одновременно переговоры велись и с нею, и она успела раздражить своей строптивостью почтенного прелата.

Тем временем Джованни переживает свое второе рождение. Он начинает читать книги, затем посещать занятия по риторике. От своих ровесников он отличается на этом этапе жизни полной безграмотностью и удивительной способностью интуитивно, совершенно бессознательно действовать согласно предписаниям виднейших риторов. Однажды весной, когда праздник Пасхи (!) был уже близок, ему довелось прослушать цикл лекций по одному из сочинений Цицерона. И Цицерон в корне изменил жизнь Джованни, воспламенив его любовью к *studia humanitatis*. Эпизод обращения, несмотря на явно символический характер даты, выглядел бы очень реалистически, если бы мы не знали, что задолго до Конверсини чтение цицеронова сочинения уже произвело совершенно аналогичное действие на девятнадцатилетнего Августина.

Но, как и у Августина, обращение к науке не сопровождается у Джованни обретением целомудрия. Новеллы о его любовных приключениях — пожалуй, самые удачные в литературном отношении эпизоды «Счета жизни». В целом, они похожи на множество популярных в то время любовных новелл на вольгаре, но правда жизни заявляет о себе в сюжетной и стилистической незавершенности приключений Конверсини. Однажды подозрительный супруг застаёт свою жену в саду наедине с автором. Но к этому моменту любовь Джованни ещё не зашла дальше нескольких случайно сорванных поцелуев и отповедей дамы. После вопроса мужа о цели уединения влюбленных повествование, начинавшееся описанием соблазнения женщины, психологической точности которого позавидовал бы Стендаль, вдруг превращается в череду топосов любовного приключения, ко времени Конверсини известных, по крайней мере, на протяжении полутора тысяч лет. Дама просит мужа о помощи, сообщая, что ей захотелось полакомиться сливами, но ни она, ни ее поклонник не в силах их сорвать. Пока любящий супруг исполняет прихоть жены, юный влюбленный, укрывшись с нею под садовым навесиком, сжимает ее в объятиях и осыпает поцелуями (о большем не сообщается). Другая страсть Джованни тоже не находит полного удовлетворения. Вторая сторона, как и в первый раз, ничего не имеет против — неустранимым препятствием оказываются неусыпно следящие за ней родственники. Соединение с предметом любви на этот раз требует от Джованни длительных приготовлений — денежных трат, подвигов лицемерия, строго спла-

нированных действий с привлечением посторонних лиц. Но излишняя дерзость замысла — овладеть возлюбленной в присутствии спящих рядом с нею свекра и свекрови — не позволяет ему осуществиться: дама не может сдержать своих чувств, ее родственники просыпаются и поднимают крик, и Джованни едва удается скрыться неузнанным. Правда, здесь автор показывает себя с лучшей стороны: в этом приключении его более всего беспокоит дальнейшая участь несчастной женщины, и, чтобы узнать о ней, ему приходится идти на ухищрения.

Автобиография Джованни охватывает период протяженностью более полувека: «Счет жизни» был завершен автором в 1399–1400 гг. Повествование Конверсини о событиях его жизни в зрелые и преклонные годы убеждает нас в том, что ни начитанность в классической литературе, ни опыт писательской и педагогической работы, ни склонность к самоанализу не помогли герою изжить дурные свойства характера, присущие ему с младенческих лет. Нельзя сказать, что карьера Конверсини вовсе не состоялась. Он преподавал в школах Болоньи, Тревизо, Конельяно, Беллуно, Удине, Венеции и даже в университетах Флоренции и Падуи. Правда, и Болонью, и Тревизо он покидал опозоренный; в Конельяно родители учеников не слишком-то его удерживали; в Беллуно, где он задержался на целых четыре года (в педагогической карьере Конверсини срок невероятно долгий), он был освобожден от своих обязанностей решением городских властей, которое гласило, что, при всей широте познаний, он «мало пригоден к обучению мальчиков». Он служил при дворе — у Франческо Каррара Старшего, синьора Падуи, потом у Франческо Новелло. Но в первом случае его «более чем рабское служение (*officia plus quam servilia*)» — он угождал синьору всеми средствами, от чтения вслух до растирания ступней, — вызвало зависть придворных и стало причиной интриг, вынудивших его оставить двор.

Много позже, когда Конверсини был уже стариком, Франческо Новелло сделал его доверенным лицом и неоднократно наделял дипломатическими полномочиями. Но если вся его жизнь состояла из более или менее значительных неприятностей, то в старости его невезение приобрело уже совсем другие масштабы. Посольство в Рим едва не стоило ему жизни: по дороге на Конверсини напали разбойники, которые не только обобрали его до нитки, но и подвергли глубокому унижению. Конверсини с удивительной психологической точностью изображает, что ему довелось испытать, когда в поисках спрятанных денег грабители сорвали с него одежду, выставив на всеобщее обозрение его изможденное старческое тело, тщедушное, слабое, много лет уже не обнажавшееся даже в присутствии слуг. И венцом всех пред-

принятых за время путешествия в Рим трудов и перенесенных бедствий стала не имевшая никаких практических следствий аудиенция у папы — понтифик принял Конверсини прямо в собственной капелле, во время служения мессы, выслушал вполуха и отпустил с благословением, не удостоив никаким ответом.

Последние страницы «Счета жизни» выдержаны в трагических тонах. Здесь и картина чумы: сотни людей, умирающих прямо на дорогах или уже умерших — их расчлененные и наполовину съеденные хищными животными тела устилают пути в Рим. Здесь и исполненное символизма описание похорон неизвестной паломницы. Автор с восторгом наблюдает, как десятки пилигримов из разных стран заботятся о погребении простой женщины. Никто не знает ее имени, никто не знает даже, умерла ли она по дороге в Рим или по возвращении оттуда, но каждый усердно молится о ее душе на своем наречии. И пусть останкам паломницы суждено лежать не среди отеческих могил, а на вершине одинокой горы, вдали от родных мест, — зато сам Господь роскошными деревьями и изумительной красоты цветами украсил место ее упокоения. Конверсини не желает для себя лучшей кончины. «Счет жизни» завершается размышлением о безвременной смерти двоих маленьких детей Конверсини, случившейся сразу по его возвращении из Рима (скорее всего, это были сын и дочь, рожденные вне брака).

Притом что в жизни Конверсини всегда оказывается жертвой, во всей его биографии (за исключением, пожалуй, этих двух последних смертей) не сыскать эпизода, где очередной провал протагониста не вызывал бы у читателя усмешки. Конверсини не получил признания на поприще воспитания юношества: «жалкое звание педагога», «мучительное и отвратительное учительское занятие» — так сам он обозначает свое отношение к педагогической работе. Овладеть тонкостями искусства придворной жизни ему тоже не удалось. На протяжении всей жизни он питал надежду, что его сочинения переживут своего создателя (впервые он говорит об этом, не написав еще почти ничего). Пожалуй, это была единственная его надежда, которая отчасти сбылась. Для своего времени Конверсини действительно был одним из лучших писателей (правда, время это не блистало литературными талантами). Темы его ранних произведений, написанных во время пребывания в Беллуно в 1374–1379 гг., традиционны: «О ничтожестве человеческой жизни» («De miseria humane vite»), «О зачатии Христа» («De Christi conceptu»), «О роке» («De fato»). Тогда же в честь избрания своего дяди Томмазо да Фриньяно кардиналом (1378) он создает первый крупный опус — «Беседа между Джованни и Письмом» («Dialogus inter Iohannem et Litteram»). Литературная карьера Конверсини зрело-

го периода поражает тем, в какой мере он обязан творческим вдохновением именно пережитым жизненным неудачам: кажется, будто в счастливом и умиротворенном состоянии он не смог бы создать ничего сколько-нибудь примечательного. Снедаемый отвращением к придворной жизни, он пишет «О первом своем пребывании при дворе» («De primo eius introitu ad aulam», 1384–1387), «О придворном звании» («De fortuna aulica», 1396), «Апологию» («Apologia», 1399) и диалог «Повествование о лукавом обмане» («Dolosi astus narratio»). Диалог «Об утешении по случаю кончины сына» («De consolatione in obitu filii», 1401) он создает, когда в расцвете лет умирает его любимый младший сын Израиль. С крупными бедами и мелкими неурядицами впрямую не связано только «Повествование о поруганном целомудрии, или история Элизы» («Violate pudicitie narratio»); это вариация сюжета об обесчещенной Лукреции, но действие перенесено во Францию эпохи крестовых походов). В 1404 г. синьор Падуи Франческо Новелло урезает содержание своему двору, перебрасывая средства на войну с Венецией, и Конверсини, занимавший почетный пост падуанского канцлера, оказывается вынужден покинуть город, потому что ему становится не на что жить: за всю жизнь он не скопил состояния, которое позволяло бы ему обходиться без регулярного жалованья. Он переезжает в Венецию и там заканчивает диалог под несколько претенциозным названием «Драгматология о предпочтительном образе жизни» («Dragmatologia de eligibili vite genere», 1404) — это беседы Падуанца и Венецианца о наилучшем государственном устройстве, о преимуществах сельской жизни в сравнении с жизнью городской, об истинном благородстве, о добродетели, о цели монашеского служения, о счастье и о свободе. В диалоге «Договор между подагрой и пауком» («Conventio inter podagram et araneam», 1407) Конверсини вновь возвращается к теме превосходства простых радостей сельского быта над городской жизнью с ее тревогами и пороками.

Количество списков сочинений Конверсини свидетельствует о том, что современники знали и ценили его, в первую очередь, как историка. Во время пребывания в Дубровнике (эта купеческая республика находилась тогда в формальном подчинении у Венгерского королевства; Конверсини на протяжении четырех лет, с 1383 по 1387 гг., выполнял там обязанности главного нотари коммуны) он написал «Историю Рагузы» («Historia Ragusii», 1387). Его сочинение «О покаянном служении Белых в Падуе» («De lustru Alborum in urbe Padua», 1400) — рассказ очевидца об одном из шествий приверженцев религиозного движения, захватившего на исходе XIV в. города Северной и Центральной Италии. Под впечатлением от «Книги о достопамятных событиях»

Петрарки Конверсини начал писать сочинение с тем же названием («*Memorandum rerum liber*»), но посвященное не античности, а современности, однако закончить его не успел. Среди всех произведений Конверсини наибольшую известность завоевал труд «Происхождение фамилии Каррара», написанный во время жизни в Падуе при дворе Франческо Каррара Старшего (первая редакция — 1379 г., вторая — 1404 г.). Принимаясь писать историю, Конверсини тяготеет к тому же синкретизму культур, жанров и стилей, который отличает его автобиографию. Он смешивает лексику классической и средневековой латыни и не гнушается неологизмами — собственного изобретения или заимствованными из современного ему вольгаре, но уже неохотно излагает события полулегендарного толка, выражая свое скептическое к ним отношение. Видно, что он хорошо знаком с правилами классической риторики и в меру сил старается следовать им; в то же время из его истории еще не изгнаны сюжеты, достойные средневекового романа. Простой юноша Ландольф и дочь императора Елизавета полюбили друг друга. Они тайно сочетаются браком и уединяются в лесу в окрестностях Падуи (по мнению Конверсини, фамилия Каррара и фактически, и номинально происходит от этого уединения — *Casa rara*, «одинокое жилище»). Затем следует видение Ландольфа: во сне ему является сам пророк Илия и предсказывает прощение и милость тестя, процветание семейства, воинскую славу и рождение великого потомка. Через несколько лет один из придворных императора находит в лесу принцессу-беглянку — к этому времени уже мать двоих детей. Император, как и было предсказано, прощает дочь и зятя и наделяет их всевозможными благами. Сцены встреч и примирения сопровождаются длинейшими, составленными согласно всем предписаниям классической риторики речами.

XV век, жестокий к писателям-тречентистам, не пощадил автора «Счета жизни». При жизни его читали, по-видимому, довольно много — в 1406 г. Пьер Паоло Верджерио писал, что среди ученых мужей едва ли найдется хоть один, не знающий сочинений Конверсини (правда, Верджерио вообще проявлял редкое для представителей гуманистического движения великодушие, высказываясь о профессиональных достоинствах своих наставников). В конце века Паоло Кортези судит уже совсем иначе. Он объединяет Конверсини с его современником Салутати — ведь их обоих нынче «едва ли кто-то читает» — и, отмечая несовершенства стиля Боккаччо, бросает вскользь: «То же самое можно сказать и о Джованни из Равенны и о Колуччо Салутати, которые так и не сумели отойти от речи шероховатой и тяжелой (*ab orationis asperitate maestitiaque*)» («Диалог об ученых мужах» — «*De hominis doctis dialogus*», ок. 1495).

За исключением биографий Данте и Петрарки, написанных Джованни Боккаччо и по сей день еще помещаемых издателями в собрания сочинений «флорентийских венцов», жизнеописания, составленные их младшими современниками и ближайшими потомками, давно уже перешли в разряд библиографических редкостей. А между тем, пожалуй, именно эти опусы, изобилующие легендами, наивнейшими домыслами, теоретико-литературными курьезами, самыми причудливыми стилистическими контаминациями, и следует счесть первыми опытами истории литературы. При всем различии антропологических воззрений наших дней и рубежа XIV—XV вв., нельзя сказать, чтобы современность совсем уж далеко ушла от проблем, волновавших первых биографов великих тречентистов: вопросы о взаимном отношении жизни и творчества, о поэзии и правде, о природе художественного образа остаются актуальными для историка и теоретика литературы и спустя пятьсот лет. Скажем больше: обращение к этим первым всходам историко- и теоретико-литературной мысли, показавшимся на руинах экзегетической поэтики Средневековья, может стать для современного исследователя ценнейшим опытом в деле избавления от предрассудков, часто усваиваемых на университетской скамье в ходе изучения теории литературы в ее «классическом» (читай: гегельянском, вышедшем из XIX в. и пригодном для описания принадлежащих к этому веку явлений) изводе.

Итак, основателем гуманистической биографической традиции был Боккаччо. Наверное, будет натяжкой без оговорок поставить его биографические опусы — «Жизнь Данте» и «Жизнь мессера Франческо Петрарки» — в один ряд с собственно гуманистическими жизнеописаниями. Однако не только выстроенные Боккаччо сюжеты, но и многие аспекты интерпретации биографического жанра, заявившие о себе в его творчестве, — например, неразличение истории и мифа, прямое присвоение метафизического или символического смысла событию исторической действительности — будут переняты спустя несколько десятилетий биографами-гуманистами. Современный историк литературы вправе удивиться, как Боккаччо удавалось одновременно быть создателем и «Амето», и «Декамерона», и «Генеалогии богов». А между тем, глубинные стилистические связи между этими столь непохожими произведениями в ходе скольконбудь внимательного исследования становятся очевидными. Прозаические жанры, развившиеся в рамках разных поэтологических систем, продолжают друг друга в его повествовании, из-за чего изложение всякого события звучит несколько двусмыс-

ленно: часто реалистическая точность изображения вдруг обрывается рассыпавшейся на множество мелких деталей аллегорией. Устранить это «мерцание» факта, присущее биографическому творчеству Боккаччо, удастся только Леонардо Бруни, с его политической ангажированностью и способностью критически подходить к своим источникам. Создатели жизнеописаний, писавшие прежде Бруни, далеко не всегда могли отчетливо определить для себя авторскую стратегию, склоняясь то к гражданской риторике античности, то к символизму христианской житийной литературы.

То же касается и стиля. Боккаччо, подобно своим предшественникам — римским классикам, любит и собирает афористические высказывания. Однако и склонность к повествованиям символического характера ему не чужда: он с удовольствием пересказывает составленный из одних эмблем сон матери Данте, приснившийся ей незадолго до рождения будущего поэта, и задним числом создает его толкование, соотнося фрагменты этого сна с узловыми эпизодами биографии своего героя.

Как далеко простиралась в ту эпоху власть риторических топосов над стихией жизни, позволяют видеть интерпретации любовной темы в разных жанрах творчества Боккаччо. Составляя претендующие на соответствие исторической правде жизнеописания, творец эротических фантазий «Декамерона» вдруг принимается весьма усердно порицать не только низменное сладострастие, но и самую возвышенную любовь. Известные нам биографии Данте и Петрарки, написанные одновременно или чуть позже боккаччиевых, позволяют заключить, что природа чувства, подвигнувшего поэтов на создание «Новой жизни» и «Канцоньере», для их биографов оставалась предметом скользким и доверия не заслуживающим — очевидно, здесь не обошлось без боккаччиева влияния.

Чувство Данте к Беатриче Боккаччо несколько отстраненно определяет как «страсть, которую мы обыкновенно называем любовью» (*quella passione la qual noi generalmente chiamiamo amore*). Ему вторит другой комментатор и биограф Данте, Франческо да Бути: *quella passione che comunemente si chiama amore*. Не удовлетворенный этим, чересчур сдержанным, определением, Боккаччо идет дальше. В собственных поэтических сочинениях воспевая, по образу и подобию Данте, ту любовь, которая одна только способна возратить человеку его божественное достоинство, в трудах исторических он не просто отказывается видеть в любовной страсти источник творческого вдохновения и возвышенных помыслов, но, напротив, изображает ее как чуть ли не главное обстоятельство, не позволяющее человеку в полной мере осуществить свое истинное предназначение. Удиви-

тельно, что при этом Боккаччо рисует отношение Данте к своей возлюбленной в самых трогательных тонах, и здесь подражая «Новой жизни». И тем не менее:

Если это чувство, столь сильное и многолетнее, лишало поэта покоя, и сна, и аппетита, то какой же, должно быть, помехой оно было для его дарования и возвышенных занятий! Разумеется, немало. Пусть многие утверждают, что, напротив, оно-то и дало первый толчок гению Данте, приводя как доказательство прекраснейшие рифмованные стихи, написанные им на флорентийском наречии во славу любимой, в которых он говорит о своей страсти и излагает глубоко обдуманное воззрение на любовь, но я не согласен с подобными утверждениями, иначе мне пришлось бы признать красивый слог мерой учености [*буквально*: если бы только я не захотел утверждать, что украшенная речь — главное во всякой науке — *se io non volessi già affermare l'ornato parlare essere sommissima parte d'ogni scienza*], а это было бы глубочайшим заблуждением.

Злостный и могущественный недруг ученых занятий — любовь, и это может засвидетельствовать всякий, кто поддался сей страсти; поскольку, если тот, чьи помыслы целиком объемлет лстивая надежда, с самого начала не найдет сил сопротивляться ей и изгнать ее прочь, то, охваченный этой страстью, никакой мысли, никакого рассуждения, никакого желания уже не узнает, кроме одних лишь тех, что внушены ею; а как они противны философскому размышлению и оттачиванию поэтического мастерства [*allo speculare filosofico et alle poetiche inventioni*], — это, мне кажется, так ясно, что я полагаю излишним тратить время на разъяснения.

Данте в изображении Боккаччо предстает жертвой рока, человеком, который из меньшего несчастья, надеясь на лучшее, всякий раз попадает в несчастье еще большее. Не стоит и говорить о том, сколько мук приносила ему любовь к Беатриче, но смерть ее причинила такие страдания, что близкие начали уже было опасаться за его жизнь. Когда же, уступив их настойчивости, Данте обременил себя семьей, жизнь его сделалась поистине невыносима, и вскоре он разошелся с женой. Боккаччо полагает, что последняя, следуя женскому обычаю, конечно, питала глубокое отвращение к ученым занятиям мужа и всеми доступными ей способами отвлекала его от них. Стремясь отстраниться от семейных неурядиц, Данте с головой ушел в политику и поначалу добился на этом поприще немалого успеха, но очередной поворот колеса Фортуны вмиг переменял его судьбу, и он, теперь изгнанник, был обречен на скитания до самой смерти. Тем более достойны восхищения поэтическое мастерство и научные познания Данте, что капризы судьбы всегда препятствовали его занятиям: Боккаччо, явно подражая Петrarке, с завид-

ной последовательностью проводит идею противостояния жизни в обществе и творчества.

В сочинении «О жизни и нравах господина Франческо Петрарки из Флоренции» апологетический ход мысли заставляет Боккаччо вовсе отказать Петрарке, жизнеописание которого приближается к канонам агиографии, в реально существовавшей возлюбленной. Из женщины Лаура превращается в лавр, а страсть к ней — из биографического факта в метафорическое обозначение жажды славы, присущей поэтам. Это предпочтение аллегории букве сделалось общим местом для многих биографов Петрарки:

[Петрарка написал, среди прочего,]... книгу *о делах повседневных*. И хотя в этой книге сам он и делает вид, будто пылко влюблен в некую Лауретту, тем не менее, я полагаю, что вполне позволительно принимать эту Лауретту за аллегория лаврового венца, которым Петрарка позже был увенчан (Пьетро да Кастеллето, который слово в слово повторяет здесь суждение Боккаччо).

Был он жаден до славы и почестей чрезвычайно, каковое свойство нелегко можно отделить от великой одаренности: от любви мучительнейшей, зато единственной и безупречной страдал он в юности. Причиной тому были и достоинства возлюбленной дамы, и имя ее — она наречена Лауреей (Laurea) и прославлена многими песнями, — ибо ничто, кажется, так не пристало поэту, как любовь к лаврам (lauream), и он страдал бы от этой любви и долее, когда бы тлеющий уже пламень не погасила жестокая, но полезная смерть (Пьер Паоло Верджерио, который в точности воспроизводит свидетельство самого Петрарки).

Женщину, знаменитую, если следовать его собственному слову и свидетельству, добродетелями исключительными, он любил несказанно; звалась она Лауреей. Да разве и было бы сообразно достоинству поэта, которому по заслугам надлежит быть увенчанным, любить что-нибудь более, чем лавр (Сикко Полентон).

Луиджи Перуцци, автор «Воспоминаний о жизни мессера Франческо Петрарки и мадонны Лауры» («Ricordi sulla vita di messer Francesco Petrarca e di madonna Laura»), имеет дело с уже устоявшейся традицией, провозгласившей Лауру «плодом поэтического вымысла, а не действительным предметом любви» (*finzione poetica, e non vero innamoramento*). Разделяющих это воззрение Перуцци называет «людьми почтенными» (*gli omni gravi*). (Замечательно, что *gli omni gravi*, авторитетные ученые, чье мнение заслуживает всяческого уважения, — это те, кто не питает доверия к историческому факту и ценит только его аллегорическое истолкование.) Так что заглавие сочинения Перуцци само по себе следует воспринимать как полемическое. Ради раз-

рушения боккаччиева мифа ему приходится немало потрудиться: со всей тщательностью, располагая только стихами самого Петрарки, он выстраивает хронологию развития отношений между поэтом и его возлюбленной.

Аналогичным образом аллегорический смысл привносился и в биографию Данте. И здесь экзегетическая интуиция иногда пересиливала чувство реальности — примеры показывают, как парадоксально близки в своем стремлении подчинить действительность аллегории бывали порой гуманисты и их потенциальные оппоненты:

Надлежит знать, что Данте любил сию девицу Беатрикс в смысле историческом и буквальном (*hystorice et litteraliter*), но в смысле аллегорическом и анагогическом (*allegorice et anagogice*) любил он священную теологию... (из комментария к «Комедии» Данте фра Джованни да Серравалле, епископа ордена миноритов).

А я полагаю, что женщины Беатриче, влюбленным в которую изображал себя Данте, на самом деле никогда не существовало: это была Пандора, стяжавшая, как о том говорят поэты, дары всех богов (из сочинения гуманиста Джован Марио Филельфо «О жизни и нравах достославного флорентийского поэта Данте»).

Поэтические творения, в которых присутствует любовная тема, как правило, зачисляются биографами «флорентийских венцов» в разряд литературы сомнительных достоинств. Признавая поэтическое совершенство любовных сочинений Данте, написанных в молодые годы, Боккаччо рассказывает, что в старости сам поэт стеснялся их. Джаноццо Манетти всегдашней серьезностью суждений Петрарки извиняет склонность к сладострастию, очевидную в его юношеских стихах (*florenti aetate in odis suis, quibus natura aptissimus erat, lascivis amoribus indulgisse videretur*). Стоит ли после этого упрекать Леонардо Бруни, если, составив пространные жизнеописания Данте и Петрарки, он уделил Боккаччо лишь несколько строк? Бруни и сам, конечно, в редкие часы досуга не брезговал сочинением безделиц в прозе и в стихах (среди прочего, из-под его пера вышла «Речь Гелиогабала», которую М.С.Корелин прямо назвал порнографической) — но как он мог писать о том, кто посвятил таким безделицам половину жизни?

Биографические сочинения Леонардо Бруни в корпусе жизнеописаний «флорентийских венцов» стоят несколько особняком. Согласно собственному признанию Бруни, на мысль о создании «Жизни Данте» его навело чтение посвященного тому же предмету сочинения Боккаччо. Он не мог смириться с тем, что образ «флорентийского венца» оказался столь убедительно близок к прочим образам, вышедшим из-под пера автора «Декамерона». Наделение величайшего поэта и видного государственно-

го деятеля Флоренции страстями, описанию которых место в новелле, но никак не в историческом труде, казалось ему посягательством на честь и достоинство Родины. Сомнительная репутация, заработанная при жизни, и после смерти сопровождала Боккаччо и его главную книгу, которую продолжали читать как собрание остроумных, изложенных приятным стилем — и все же малопристойных пустяков. Современники Бруни по-разному интерпретировали то обстоятельство, что жизнеописание Данте и Петрарки он составил на народном языке, а не на латыни — очевидно, стремление ослабить влияние Боккаччо, выступив на его же территории, сыграло здесь не последнюю роль. Возможно, Бруни видел в качестве своей аудитории носителей культуры, в его время оппозиционной по отношению к культуре гуманистической, — тех флорентийских граждан, которые, плохо владея латынью или вовсе не умея на ней читать, оставались горячими поклонниками «флорентийских венцов».

«Жизни Данте и Петрарки» («Vite di Dante e di Petrarca», 1436) Бруни замечательным образом обнажают разрыв в антропологических воззрениях гуманистов, принадлежащих к двум поколениям, разделенным полувеком. Многие — и весьма существенные — стороны дантова понятия любви оказались неблизки Петрарке и Боккаччо: представляется, что онтологическая сторона этого концепта уже не была вполне им доступна. У Бруни любовь претерпевает окончательную натурализацию; из объективно-космической категории неоплатонической философии усилием политически ангажированной воли она превращается в категорию социальную. По инерции Бруни иногда еще ставит amore в один ряд с другими «подобными безделицами» (*simili leggerezze*) — но это происходит, по большей части, тогда, когда он пытается говорить о любви в изображении Боккаччо. В мировоззрении самого Бруни она существует в своем наилучшем качестве — под эгидой освященного общественными установлениями брака: «Первый союз, из которого, когда таковых союзов заключается множество, и рождается государство, — это союз мужа и жены... и только такая любовь естественна, законна и позволительна».

Переписать биографию флорентийского поэта следовало, согласно Бруни, еще и потому, что не в меру легкомысленный и помешанный на амурных приключениях Боккаччо не потрудился сопроводить свой рассказ точными историческими сведениями, касающимися обстоятельств жизни Данте, да вряд ли и знал их, — «в то время как мы изложили Историю Флоренции». Добротой (для того времени) прописанный исторический контекст — действительно сильная сторона труда Бруни. Критически проработанная конкретность фактов как бы уравновешивает

груз абстрактных риторических схем, тяготеющих над реальными событиями дантовой жизни, которую гуманист все время подверстывает под собственный идеал человека, исчерпывающийся топосами политической риторики.

Вместо жизнеописания Данте-поэта у Бруни выходит жизнеописание Данте-гражданина. Его жизнь, как и у Боккаччо, предстает вереницей неудач, но теперь это не неудачи частной жизни, а поражения сильного политического вождя в неравной борьбе за дело, которое он возглавил. Биография национального поэта изложена в полемических тонах: каждым ее фактом Бруни стремится опровергнуть взгляд, согласно которому «поэты поют свои песни в уединении» (как на том настаивал Боккаччо в «Генеалогии богов»), и преданность наукам и искусствам несовместима с общественной деятельностью и полноценной частной жизнью.

Так, в детстве Данте, очень рано явивший «величайшую и превосходнейшую одаренность к предметам возвышенным» (*ingegno grandissimo ed altissimo a cose eccellenti*), не только прилежал занятиям словесностью, но и с удовольствием посвящал свободные часы играм с товарищами. И в зрелые годы он не уклонялся от дружеских бесед, участвовать в которых подобает воспитанному и образованному человеку (*conversazioni urbane e civili*). В обращении он всегда был так свободен, остроумен, приятен и легок, что совершенно никто не мог бы и предположить в нем большого ученого и великого поэта (заметим, что все другие жизнеописания Данте сообщают прямо противоположное). Что же касается жены, которая родила ему сыновей, то пусть те, кто (подобно Боккаччо) думают, будто отправление общественных должностей и семейные хлопоты обременительны для человека умственного труда, вспомнят примеры Аристотеля, Цицерона, Катона, Сенеки, Варрона и многих других выдающихся мужей древности, не только заботившихся о жене и детях, но и не пренебрегавших материальным достатком. И от государственных дел Данте никогда не уклонялся — семнадцати лет от роду он участвовал в битве при Кампальдино и подвергся немалой опасности; в мирное время гражданский долг исполнял весьма ревностно, и был даже избран приором, за что поплатился, когда у власти оказалась враждебная ему партия, осудившая его на смерть. Но и лишившись родины и средств к существованию, Данте продолжал быть политиком. Из подобных себе изгнанников он пытался создать войско; разъезжал по окрестным городам в надежде заручиться поддержкой их синьоров; писал трогательные письма — не только предводителям правящей партии, но и народу Флоренции; осознав, что и этим ничего не добиться, угрожал в инвективах флорентийским гвельфам расправой вновь избранного императора.

Примечательно, что упоминание о любви к Беатриче не входит в биографию Данте — и, сходным образом, о том, что Данте вообще-то имел склонность к поэзии, мы узнаем только когда, в соответствии со светониевой рубрикацией, речь заходит о его благородных увлечениях и дарованиях: рисовании, музыке, переписывании манускриптов. Данте, по словам Бруни, в юности был охвачен страстью — «не из-за похоти, но от благородства сердца» (*non per libidine, ma per gentilezza di cuore*). Любовь, таким образом, из биографического факта превращается в один из центральных концептов художественного языка, в «литературный факт», оправданный близкой Данте (и, по всему видно, хорошо знакомой Бруни) поэтической традицией.

Заслуживает внимания включенное в биографию Данте отступление теоретико-литературного характера. Автор полагает, что существует всего два рода поэзии. Есть поэты, которые творят в состоянии «неистовства и одержимости ума» (*furore ed occupazione di mente*; ниже — *occupazione e astrazione di mente*; *furore e astrazione*). Здесь Бруни явно находится под впечатлением одного сочинения Платона, которое ему довелось переводить: концепцию «поэтического безумия» он заимствует из «Федра», сохраняя даже платоновскую терминологию. Примером подлинного поэта Бруни совершенно неожиданно делает св. Франциска Ассизского: в состоянии поэтического экстаза ему порой удавалось воспарять «за пределы человеческого разумения» (*oltre al senso umano*) и постигать Самого Бога яснее, чем богословы, многие годы проводящие в своих ученых занятиях, — не напрасно поэтов называют пророками, божественными и священными (*divini, sacri, vati*). Таков «высочайший и совершеннейший род поэзии». Подобно Орфею и Гесиоду, истинный поэт может жить среди пастухов и быть весьма далеким от какой бы то ни было учености, но никакое образование, никакие познания не помогут превзойти совершенство его творений. Однако существует и такая поэзия, искусству которой обучаются, в течение длительного времени приобретая особые знания и навыки и постигая ее законы. Поэтом этого рода — не от природы, а от выучки (!) — и был Данте, и как поэт он, несомненно, проигрывает в сравнении со св. Франциском. Прилежно изучив философию, теологию, астрологию, арифметику и мифологию, он облек свою ученость в украшенные со знанием дела одежды поэзии.

Поэтическая речь, по мнению Бруни, достоинством выше прозаической: по-гречески поэтов называют «творцами», «создателями», поскольку они выступают таковыми по отношению к своим произведениям; да и народный язык указывает на превосходство поэзии над прозой — о стихах ведь всегда говорят *fare* («создавать»), а обо всем прочем — только *scrivere* («писать»).

Но тогда можно счесть, что и какой-нибудь купец, составивший книгу деловых заметок, тоже должен называться поэтом? Нет, отвечает Бруни: когда говорят «создавать некие произведения», имеют в виду только произведения в стихах, и лишь наличие метра и ритма и особое звучание стихотворного текста (*le sillabe e la misura ed il suono*) позволяют назвать его создателя поэтом, «творцом» (*facitore*), ввиду «превосходства его труда» (*eccellenza dello studio*) над прочими видами письменного слова (в качестве таковых Бруни указывает только исторические сочинения и дружеские послания в прозе).

Позиция, поражающая своим эклектизмом. Если принимать сразу все написанное в бруниевой «Жизни Данте» за чистую монету, то понять, что же именно он считает поэзией, трудно, если не прямо невозможно. Противопоставление «поэзии от Бога» и «поэзии от выучки» обретает какой-то смысл, только если вернуть его в платоновский контекст. Во второй речи Сократа в «Федре», переводом которого Бруни занимался с большим усердием (и, если судить по его переписке, немало гордился своей работой), в ходе изложения концепции метемпсихоза дается иерархия душ, периодически возвращающихся из занебесной области подлинного бытия и вселяющихся в человеческие тела. Наилучшая участь уготована той из них, что во время пребывания вне тела «всего лучше последовала богу и уподобилась ему» и «видела всего больше»: она-то и попадает «в плод будущего поклонника мудрости и красоты или человека, преданного Музам и любви». Но гораздо больше душ, которые, находясь в надмирной области, не могут, подобно первой, удержаться в ровном круговом движении по небесному своду. Среди прочих, в числе этих несчастных оказываются и души тех, кому после вселения в тело «пристанет подвизаться в поэзии или другой какой-либо области подражания». Они занимают в платоновской иерархии шестую из девяти существующих ступеней; ниже этих душ только души ремесленников или земледельцев (седьмое место), софистов или демагогов (восьмое) и, наконец, тиранов. Таким образом, св. Франциск, по мысли Бруни, попадает в сонм созерцателей божества, «поклонников мудрости и красоты, преданных Музам и любви», а Данте — всего лишь в число подвизающихся «в какой-либо области подражания», не взирая на все его вымыслы о подземных и надмирных странствиях.

В конце своего сочинения Бруни, в соответствии со светониевой рубрикацией, приводит полный перечень произведений поэта. Как истинный гуманист, он не может до конца выдержать тон сугубой почтительности, когда ему приходится вспоминать, что Данте писал преимущественно на народном языке. *Stile volgare ed in rima*, где Данте не знал себе равных, противопос-

тавлен *stile latino e litterato*, обращаясь к которому, он писал посредственно (*mezzanamente*). Вполне естественно: ведь он — поэт того века, когда все были грубы, лишены образования, в изящной словесности не сведущи и наставлены «как это принято у монахов-схоластов» (*al modo fratesco scolastico*). Однако же Данте был выше всех своих предшественников (Бруни перечисляет их — Гвидо Гвиницелли, Гвиттоне д'Ареццо, Бонаджунта из Лукки и Гвидо из Мессины): в поэзии он превзошел их как ученостью, так и совершенством стиля.

Бруни завершает жизнеописание Данте упоминанием о посещении Флоренции Леонардо ди Данте Алигьери, правнука автора «Божественной Комедии», и о своей торжественной с ним встрече: «Вот так Фортуна играет этим миром и переменяет населяющих его, вращая свое колесо».

Жизнеописание Петрарки, хотя Бруни и написал его по-итальянски, представляет собой энкомий латинской словесности. Бруни не испытывает особенного желания углубляться в подробности биографии второго «флорентийского венца» — очевидно, потому, что на этот раз *modus vivendi* избранного персонажа не вызывает сочувствия гуманиста. Единственный доступный Бруни способ убедить читателя в исключительности своего героя — показать, что между деятельностью Петрарки и возрождением классической образованности существует прямая связь. Поэтому переход истории жизни поэта в очерк истории латинского языка под пером Бруни смотрится не только убедительно, но и довольно естественно: волей отца принуждаемый к законоведческим штудиям, но смолоду влюбленный в Туллия, Вергилия, Сенеку и Лактанция и в равной степени виртуозно владеющий поэтической и прозаической речью, Петрарка «обладал таким изяществом ума (у Бруни — *grazia d'intelletto, grazia d'ingegno*), что стал первым, кто эти возвышенные занятия, на долгое время сгинувшие и забытые, призвал к свету познания; разившись с тех пор, они поднялись до нынешних высот».

Латинский язык, при Цицероне достигший апогея своего величия, недолго хранил приобретенное совершенство: быстро набрав силу, императорская власть, изначально враждебная по отношению к людям, наделенным чувством собственного достоинства (*gli uomini di pregio*), лишила граждан свободы, а заодно со свободой погибла и любовь к знаниям. Октавиан, Тиберий, Калигула, Клавдий и Нерон тысячами казнили римских граждан; после Гальбы, Отона и Вителлия императоров римской крови уже не стало вовсе — как Рим разорила тирания императоров-иноземцев, так и латинская словесность пришла в запустение, поскольку наводнившие Италию варвары пренебрегали ею. Связь между состоянием наук и искусств, с одной стороны,

и политическим строем, с другой, истолковывается гуманистом, быть может, уж слишком непосредственно (в 1-й книге «Истории флорентийского народа» Бруни трактует ее подробнее). Но все-таки она установлена и прочувствована — так возникает и находит форму своего историографического воплощения представление о единстве и взаимном соответствии разных сторон исторического процесса, а равным образом и об объективных мотивах исторических изменений. Когда через несколько сотен лет города Тосканы и других провинций Италии, пишет Бруни, избавляются наконец от ига подчинивших их лангобардов, ученым занятиям начинают уделять все больше внимания, и даже «неуклюжий стиль» (*il grosso stile*), унаследованный от варваров, постепенно оттачивается (*cominciarono limare*) усилиями итальянцев (вся эта цепь причин и следствий у Бруни умещается в одном предложении). «Правильного суждения о каком-либо благородстве» (*vero giudizio di gentilezza alcuna*) литературного языка в эту эпоху еще нет; но уже существует рифмованная поэзия на народном языке и возникает фигура Данте, хотя *lo stile litterato* пока пребывает в забвении. Петрарка первый открывает путь к «преисполненному изящества и совершенства красноречию» цicerоновой эры. Его литературные и ученые труды вызывают живейший отклик в обществе, свидетельство тому — слава, которой он был окружен уже при жизни. Римский папа предлагает ему должность апостолического секретаря, Петрарка отвечает отказом, предпочитая уединение и покой; тем не менее, за ним, практически лишенным средств к существованию, волей понтифика остаются церковные бенефиции. Петрарка удостаивается таких почестей, каковых не снискал ни один человек его времени: после торжественного увенчания в Риме жители городов, которые поэт посещает, возвращаясь домой, выходят ему навстречу и приветствуют его, как они приветствовали бы короля. Джангалеаццо Висконти желал, чтобы поэт всегда оставался при его дворе; о том же просил его синьор Падуи. Уникальность его гения, затмевающего и Вергилия, и Цицерона, Бруни видит прежде всего в том, что Петрарка в равной мере талантливо писал и стихи, и прозу и оставил множество сочинений того и другого рода, причем «проза его изящна и цветиста, стих отточен, гладок и весьма возвышен» (*La prosa sua è leggiadra e fiorita, il verso è limato e ritondo ed assai alto*). И таким изяществом языка не обладал никто, кроме него, поскольку сама природа литературного дарования, согласно Бруни, не позволяет одному человеку быть стихотворцем и прозаиком одновременно.

Биографии третьего из «флорентийских венцов» Бруни писать не стал, в кратком эпилоге к сочинению о Петрарке отделавшись сожалениями о том, что обстоятельства жизни Боккач-

чо известны ему гораздо хуже произведений последнего — которые, впрочем, свидетельствуют о большом таланте, учености и трудолюбии; в своих сочинениях, написанных на народном языке, «он кажется в высшей степени красноречивым и наделенным ораторским даром». Но как раз этих-то произведений Бруни даже и вовсе не называет, считая основным трудом Боккаччо «Генеалогию языческих богов». Об авторе «Декамерона» Бруни говорит только, что он обладал нравом «изнеженным и гневливым», и это не позволяло ему поддерживать достойные отношения с властью имущими и пользоваться их благодеяниями. А умение уживаться бок о бок с сильными мира сего Бруни весьма ценил — в частности, ставил его в заслугу Петрарке: «Поистине, жить в уважении и почете равным образом и от государей, и от народа невозможно, не обладая величайшей доблестью, мудростью и постоянством характера».

Если Леонардо Бруни, обращаясь к жанру жизнеописания, видел себя оппонентом предшествующей биографической традиции, у истоков которой стоял Боккаччо, то творчество Джанноццо Манетти (1396–1459), автора «Жизни и нравов трех преславных флорентийских поэтов», представляет собой синтез обеих существовавших прежде историографических стратегий. Манетти не уклоняется в новеллистику и агиографию, как поступал Боккаччо, и в то же время не так откровенно следует социальному заказу, как это делает Бруни. До составления биографий «флорентийских венцов» Манетти уже обладал солидным опытом работы в жанре жизнеописания: из-под его пера вышел труд «О знаменитых старцах» («De illustribus longaevis», 1439–1440), где были «вкратце изложены, за малым исключением, все наиважнейшие свершения всех мужей, среди какого бы то ни было народа отличившихся или святостью нравов, или совершенством учения, или славными деяниями, на протяжении более чем пяти тысяч лет от начала мира». В ходе составления этой своеобразной энциклопедии, по-видимому, и сформировались те качества Манетти-биографа, которыми его сочинения о «флорентийских венцах» выгодно отличаются от трудов его предшественников. Способность видеть и четко характеризовать место явления в общем контексте, эрудиция и удивительная корректность в компиляции, казалось бы, никак не сочетающихся друг с другом источников соединяются у него с тонким чувством композиции и цicerоновской ясностью стиля.

Манетти обладает вполне сложившимся представлением не только об истории культуры, но и о своей роли в ней. Он видит себя восстановителем исторической справедливости. Ведь сочинения «трех венцов» читают теперь одни только полуграмотные ремесленники, а люди образованные (то есть его едино-

мысленники-гуманисты) берут их в руки разве что для того, чтобы посмеяться над ними. Примечательно, что у Манетти уже присутствует исторический взгляд как на отдаленные времена «трех венцов», так и на собственную эпоху. Он реконструирует традицию, к которой принадлежит. Ее основал Боккаччо, написавший только о Данте (странно, что сочинение Боккаччо о Петрарке Манетти не упоминает, — по-видимому, он знает его, но не относит к биографическому жанру). Леонардо Бруни написал о Данте и о Петрарке, но не написал о Боккаччо. Филиппо Виллани написал обо всех, но он составил слишком много жизнеописаний и, таким образом, смешал похвалы трем величайшим поэтам с похвалами князьям, медикам, теологам, юристам и живописцам. Манетти полагает, что изложив биографии «трех венцов» в соответствии с канонами гуманистического вкуса и на латинском языке, он сразу поднимет статус их творчества в глазах людей образованных (*virī eruditi et docti*) — ведь все, что написано на вольгаре, они склонны презирать.

Манетти удастся вместить в свои жизнеописания весь материал, которым только может разжиться историк. Довольно свободное владение стилем позволяет ему, не обнажая концептуальных швов, переходить от аллегорического сна матери Данте, известного из Боккаччо, к сведениям из области политической истории, раздобытым Бруни во флорентийских архивах. Данте у Манетти, пожалуй, впервые в истории гуманистического жизнеописания становится полноценной исторической и творческой личностью, но не лишается при этом и частной жизни. Манетти предлагает верить и символам сна, и истории любви к Беатриче. Он подробнейшим образом излагает перипетии политической биографии Данте и не обходит вниманием его жену — вторую Ксантиппу при новом Сократе. Он погружается в историю гвельфов и гибеллинов, потом произносит речь, где порицает Флоренцию и флорентийцев за изгнание Данте (топос, впервые появившийся в боккаччиевой «Жизни Данте»), вспоминает Цицерона, спасшего некогда от изгнания престарелого поэта Архия, и уточняет позицию Платона, недолюбливавшего поэтов. Он рассказывает об учености Данте и определяет его роль в истории литературы Италии — для итальянцев Данте был тем же, чем Гомер для греков и Вергилий для тех, кто говорил на латинском языке. Грандиозность замысла «Комедии» (Манетти называет ее *роета*), серьезность изложения в ней предметов весьма трудных для осмысления еще более поразительны, если помнить, что прежде Данте на народном языке писали только «безделицы и всякий вздор» (*levia frivolaque*). Вслед за Виллани Манетти повторяет, что Данте вывел поэзию из тьмы к свету спустя девятьсот лет со времени ее заката, показал согласие поэзии с христи-

анской верой и сделал ее доступной и эрудитам, и плебеям. Он много говорит о свойствах характера Данте, объявляя основные недостатки — сладострастие и гордыню — сопринродными человеку вообще, и пересказывает анекдоты из жизни поэта. Наконец, он приводит очерк дантова творчества, и здесь следуя принципу разнообразия и помещая среди аннотаций литературных трудов таинственную историю обретения семи утраченных песней «Комедии». Явившись во сне одному из своих сыновей, Данте указал место, где они были спрятаны. Тот, проснувшись, тотчас же отправился на поиски и действительно нашел их.

Взявшись за биографию Петрарки, предшественники Манетти сталкивались с существенной трудностью: в жизни этого поэта-отшельника практически отсутствовало то, что историки привыкли называть *res gestae* — деяниями. Это вынуждало биографов или смещаться к канонам агиографии и компенсировать отсутствие событийного содержания дидактическими рассказами «о нравах» Петрарки (Боккаччо, Пьетро да Кастеллето, Филиппо Виллани), или окончательно превращаться в историков литературы и подменять жизнь персонажа каталогом его произведений (Леонардо Бруни, Пьер Паоло Верджерио). Манетти снова удастся сохранить за своим героем право на биографию. В качестве событий ему достаточно географических перемещений Петрарки, которые он, очевидно, прослеживает по переписке поэта. (Манетти упоминает также и о трех дипломатических поручениях, которые довелось исполнить Петрарке). На литературном поприще Петрарка не знал себе равных, владея блестяще и прозаической, и стихотворной речью, — других примеров тому в истории не сыскать (этот тезис был уже у Бруни). Петрарка, согласно Манетти, стоит у истоков собирания манускриптов с классическими текстами (до него они ни у кого не вызывали интереса); он же был учредителем греческих штудий в Италии.

Петрарка, чьи жизнеописания уже на протяжении полувека служили зеркалом благочестия, сохраняет ореол святости и у Манетти. Естественным продолжением темы уединенной жизни, *vita solitaria*, Манетти делает *locus amoenus*, классическое риторическое описание места, радующего взор, — реки Сорги, вблизи которой поэт проводил свои дни наедине с природой и книгами (впоследствии Сорга станет одним из топосов в жизнеописаниях Петрарки). Манетти особо говорит о преждевременной седине Петрарки (которая тоже попадает в число признаков святости) и останавливается на том, как сам его герой, судя по переписке, утешал себя тем, что славнейшие из мужей древности — Нума Помпилий, Вергилий, Домициан, Стилихон, Бозий — тоже поседели до срока. А в старости Петрарка вовсе утратил способность ходить без посторонней помощи — медики

видели причину этой немощи «в его обыкновении употреблять в пищу плоды, в неядении мясного и в частых постах». Длительные посты Петрарка соблюдал от юных лет до старости весьма строго, иногда и вовсе переходя на одну лишь воду; в середине ночи он поднимался на молитву, и ничто не могло нарушить этот его благочестивый обычай.

Если в биографии Данте были уместны анекдоты, то в жизнеописание Петрарки вторгаются чудеса: таковы трогательный рассказ о посещении поэта слепым грамматиком, преодолевшим ради встречи с ним трудности пути, для него непомерные, а также видение ученика Петрарки, присутствовавшего при его смерти, — белое облачко, с последним вздохом поэта отлетевшее от его уст и воспарившее к небу (о слепом грамматике Манетти, очевидно, узнал из писем самого Петрарки, а легенду об облачке взял у Филиппо Виллани).

Жизнеописание третьего из «флорентийских венцов» — Джованни Боккаччо — до Манетти составлял лишь Филиппо Виллани. Но он сообщал только о том, как Боккаччо, однажды увидев в Неаполе гробницу Вергилия, загорелся страстью «к поэзии и ко всему, что к ней относится» (то есть к античной мифологии). Он презрел купеческие занятия, навязанные ему отцом, и изучил не только латинских, но и греческих поэтов под руководством Леонтия (Пилата). Все известное ему, от сюжетов древних преданий до их аллегорических толкований, он заключил впоследствии в один том под названием «О генеалогии богов». Из прочих трудов Боккаччо Виллани перечисляет «О реках и горах», «О несчастиях знаменитых мужей», «О знаменитых женщинах», а также послания в стихах и в прозе и шестнадцать эклог. О том, что Боккаччо писал стихи и прозу на народном языке, упоминается вскользь и, скорее, в порицание поэту: в этих сочинениях он был фриволен и, войдя в преклонный возраст, сам их весьма стыдился и предпочитал не упоминать об их существовании.

Манетти излагает биографию Боккаччо гораздо подробнее. С большой живостью он изображает конфликт героя с отцом, сугубым практиком, не способным понять, что его сын «создан для одной лишь поэзии», и навязывающим ему то торговые дела, то изучение канонического права — занятия, которые юноша одинаково ненавидит. Манетти приводит легенду, сочиненную о себе самим Боккаччо: будто несмышленым ребенком, на седьмом году жизни, он уже сочинял какие-то сказочки (*fabellas*) — так рано проявилось в нем поэтическое дарование. До самой смерти отца занятиям Боккаччо служит препятствием его воля; после его смерти угнетает бедность. Отсутствие средств заставляло Боккаччо собственной рукой переписывать книги, к которым он питал интерес. Жажда чтения побудила его, после того

как он перечитал все латинские рукописи, какие только мог достать, приняться за изучение греческого языка. Манетти реконструирует отношения Боккаччо с Леонтием Пилатом (почему-то называя последнего фессалоникийцем) и к чтениям, которые в доме Боккаччо устраивал ученый грек, возводит историю греческих штудий во Флоренции.

До Петрарки в Этрурии не сыскать никого, кто был бы знаком с греческой словесностью. Петрарка стал изучать греческий язык под руководством Варлаама, монаха ордена Св. Василия Кесарийского. В подражание ему, Боккаччо тоже начал учиться греческому у Леонтия Пилата, в высшей степени сведущего в греческой словесности. Боккаччо удалось, в частности, основательно познакомиться с «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера. Многие из того, чему научил его Пилат, вошло в боккаччиеву книгу «Генеалогий». А вскоре после смерти Боккаччо во Флоренции появилось уже много тех, кто, превосходно изучив латынь, желал заняться греческим языком. Тогда сюда и прибыл из Константинополя ученейший муж Эммануил — его ученики разнесли семена греческой образованности не только по Этрурии, но и по всей Италии и весьма прославились (пишет Манетти) в наше время. А у истоков нашей современной учености стоял Боккаччо, который когда-то на собственные — весьма скудные — средства взялся доставить в Этрурию и греческие книги, и греческого наставника.

Перечисляя труды Боккаччо, Манетти, как и его предшественники, об итальянских его сочинениях едва упоминает, не указывая их названий. Зато он говорит о судьбе библиотеки Боккаччо — хранилище для нее через много лет после смерти поэта обустроил за собственный счет Никколо Никколи, «человек исключительной учености».

Затем Манетти берется сравнивать «трех венцов» — по видимому, отдавая дань Плутарху. Он вводит критерии сравнения: *vita activa* и *vita contemplativa*, жизнь деятельная и жизнь созерцательная. Данте превосходит двух других поэтов, поскольку он с успехом совмещал одну с другой. Но Петрарка лучше знал древнюю историю и латинский язык. И в поэзии, и в прозе Петрарка выше Данте: его песни превосходят дантовы изяществом и высотой слога (*eius carmina rotundiora ac sublimiora sunt*), а проза гораздо более изысканна (*longe elegantior*). Однако в сочинениях на родном языке Данте и Петрарку можно поставить рядом: если Данте выше Петрарки *in odis*, то *in rhytmis* Петрарка лучше. Что касается Боккаччо, то он выше двух других лишь своей тосканской прозой, так как Данте и Петрарка мало на ней писали, а также и знанием греческого языка. Во всем остальном он, ученик Петрарки, вполне побежден учителем.

«Записки о достопамятных деяниях нашего времени» («*Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contingerunt*», 1462–1464) Энея Сильвия Пикколомини, папы Пия II, следует признать одним из центральных произведений не только среди памятников историографии XV в., но и во всей ренессансной литературе. Замыслы Пикколомини — как нашедшие свое воплощение, так и не реализованные — поражают грандиозностью даже на фоне гигантомании, присущей очень многим историко-географическим проектам его эпохи (стоит вспомнить хотя бы задуманную им «Историю событий, где бы то ни было происшедших, и описание местностей»). Но «Записки о достопамятных деяниях» удивляют даже не столько объемом и разнообразием вошедшего в них исторического материала, сколько универсализмом эстетического мышления их автора, его способностью приводить в гармонию все вмещаемое его незаурядной памятью разнообразие фактов действительности, литературных аллюзий, историко-философских построений, мифов о своей эпохе и о самом себе.

Если на заре эпохи гуманизма в том, чтобы назваться Вергилием своего времени, Петрарка, создатель «Африки», мог видеть высшую цель своего творчества, то Пикколомини ампула автора национального эпоса представлялось уже лишь одной из сторон той исторической роли, которая была ему назначена. Он хотел стать для своей эпохи всем: и первосвященником вверенной ему папствы, и ее верховным предводителем в освободительной войне, и певцом ее спасения — Моисеем, Аароном и Иисусом Навином христианского мира сразу. Поэтому его автобиография, с условно-литературной вычурностью ее стиля, с многослойным аллегоризмом ее языка, со всеми хитросплетениями отсылок к классической литературе и к содержанию обоих Заветов, может быть прочитана только на фоне действительной истории его жизни.

Будущий понтифик родился в 1405 г. в семье двух обедневших дворян, Сильвио Пикколомини и Виктории Фортегвери, и провел детство в крайней нищете, порой вынуждавшей и его отца, и самого Энея братья за плуг. Учиться сколько-нибудь серьезно он смог лишь с девятнадцати лет — возраст для его времени весьма солидный. Зарабатывая на жизнь переписыванием книг и слушая лекции в Сиенском университете, он блестяще изучил как языческую, так и христианскую литературу и вскоре начал писать стихи в духе Проперция; многие из них адресованы его возлюбленной Анджеле Акеризи, которую он называет Кинфией (о стихах Пикколомини см. в гл. «Поэзия гуманизма»). По настоянию родителей он в течение нескольких лет изучал

право, но страсть к *studia humanitatis* была сильней: ради знакомства с известными в его время адептами новой образованности он время от времени покидал Сиену и ездил во Флоренцию (для обучения под руководством Франческо Филельфо), Болонью, Феррару, Падую, Милан. В это время его друзьями стали Антонио Беккаделли (по прозвищу Панормита), Поджо Браччолини, Леонардо Бруни, Джованни Ауриспа. По-видимому, ему вообще было свойственно быстро увлекаться: под влиянием проповедей Бернардино Сиенского он вдруг пожелал сделаться монахом, и только горячие уговоры друзей и самого Бернардино удержали его от исполнения поспешно принятого решения. Его карьера начинается в 1431 г., когда он поступает секретарем к ученому кардиналу Доменико Капранике и едет с ним в Базель, на церковный собор, целью которого было низложение папы Евгения IV. Во время работы собора Пикколомини приходится менять нескольких покровителей, много путешествовать с дипломатическими поручениями по Германии, Италии, Франции, посещать даже Британские острова. Тогда же он получил известность в церковной среде благодаря великолепно составленным инвективам против Евгения IV. «Антипапа» Феликс V сделал Пикколомини своим секретарем (1439–1442), затем император Священной Римской Империи Фридрих III пригласил его в Германию. 27 июля 1442 г. Пикколомини одерживает первую победу на литературном поприще: за свои поэтические труды он удостоивается увенчания лаврами от самого императора. Во время пребывания в Германии он пересматривает свою позицию в отношении Евгения IV. Фридрих III отправляет его с посольством в Рим; папа благосклонно выслушивает его покаянную речь и в скором времени делает апостолическим секретарем. Здесь начинается карьерный взлет Пикколомини: в 1446 г. он становится иподьяконом, 4 марта 1447 г. принимает священнический сан, а 19 апреля его рукополагают в епископы. Он не оставляет и императорской службы, которая тоже приносит ему доходы и титулы. Великолепные ораторские способности, незаурядная эрудиция и личное обаяние позволяют Пикколомини весьма успешно исполнять дипломатические поручения. Его жизнь проходит в постоянных разъездах — впрочем, такой стиль существования вполне отвечает его этнографическим интересам (почти все путешествия Пикколомини нашли отражение в его многочисленных историко-географических трудах). В начале 1450-х гг., если судить по содержанию одной его речи, произнесенной в присутствии папы, его уже занимает проект нового крестового похода против турок. Идея объединения и мобилизации сил христианского мира в войне за Гроб Господень, при всей ее очевидной неосуществимости, станет одним

из главных пунктов программы его понтификата. В декабре 1456 г., находясь с посольской миссией в Вене, Пикколомини получает известие о своем избрании в Священную коллегия. В 1458 г. он становится папой и принимает имя Пия II. Его шестилетний понтификат отмечен обилием проектов реформ законодательства, которыми регулировались самые разные стороны жизни церкви, от экономики до делопроизводства. Однако из всех его планов были реализованы лишь немногие. В 1459 г. Пий II собирает христианских князей всей Европы в Мантуе и пытается убедить их в необходимости совместного выступления против турецкой угрозы. Он терпит поражение, но отсутствие поддержки его не останавливает. Он продолжает готовиться к военному походу, который намеревается возглавить сам. Он сочиняет письмо к Мухаммаду II, где в весьма возвышенных речениях призывает султана принять христианство, — однако, опубликовав это послание, не отправляет его. К лету 1464 г. здоровье папы ухудшается, но он все равно прибывает в Анкону — место отправления крестоносцев на Восток. Продолжить путь он уже не в силах; проведя три недели на одре болезни, Пий II умирает в ночь с 14 на 15 августа. «Записки о достопамятных деяниях своего времени» обрываются весной 1464 г.; в числе последних событий, о которых упоминается в них, — сообщения о предстоящем папе переезде в Анкону.

Наименование труда, где сведения о жизни Энея Сильвия Пикколомини излагаются в теснейшей связи с «деяниями его времени» в целом, самым непосредственным образом отсылает нас к «Запискам» Цезаря. Пий II, избирая в качестве образца для подражания замысел цезарева сочинения, перенимает и его манеру писать о себе в третьем лице (Цезарь, в свою очередь, взял этот прием из «Анабасиса» Ксенофонта). Но композиция «Записок» (первоначально — деление на 12 книг; хронологическая дистанция между ними и 13-й книгой довольно значительна), язык, облик протагониста и, главное, его имя — все это свидетельствует о родстве между автобиографией Энея Сильвия и «Энеидой». Подтверждением тому служит известное в эпоху Пикколомини предание, будто Вергилий сначала написал сказание об Энее в прозе, а уж потом изложил его гекзаметрами. Энеем современности видит себя Пикколомини не только в литературе, но и в действительной жизни. По-видимому, именно это и заставило его сразу после избрания на папство, облачившись в белую тогу Христа, указать свое новое имя — Пий, повторив в нем эпитет, которым певец «Энеиды» награждал своего героя: *pius Aeneas* — благочестивый Эней.

В своем сочинении провозгласив себя Цезарем и Энеем, Пикколомини и в действительной жизни навсегда обречен оста-

ваться героем собственных «Записок». Если в «Энеиде» Вергилия корабль Энея, застигнутый бурей и несущийся в никуда, благодаря перемене ветра неожиданно пристает к берегам Италии (Verg. Aen. V, 1–34), то и Эней Сильвий, попавший в сходное положение по пути в Геную, будет спасен таким же образом (кн. I, 3). Если Цезаря историки называют *pontifex maximus*, значит, Энею Сильвию предстоит занять престол св. Петра. Если Эней и Цезарь были воителями, то и Энею Сильвию не останется ничего другого, кроме как под конец жизни взяться за меч. И Мантуя избрана местом съезда христианских князей не случайно. «Говорят, что в древнейших писаниях пророков, где предсказано правление Римских Первосвященников, в пророчестве о Пие II есть такие слова: «И ты, Мантуя, да будешь превознесена. Так угодно Богу и воля Его тверда. Мантуанец Вергилий воспел троянца Энея, сиенец Эней возвеличил родной город Вергилия»» (кн. II, 2).

Образ протагониста «Записок» оказывается в полной мере определен контаминацией Вергилия с Цезарем — эпоса с повествованием о современности. Так как рассказ разворачивается в третьем лице и служит для того, чтобы деяния вождя христиан всей Европы веками жили в памяти потомков, неуместная скромность не останавливает автора, когда ему приходится говорить о цельности натуры (*integritas*), силе духа (*vis animi*), непоколебимости (*animus invictus*), великодушии (*magnanimitas*), благочестии (*pietas*), рассудительности (*prudentia*), неодолимой стойкости (*invicta constantia*), беспредельной доброте (*imminuta benignitas*), справедливости (*iustitia*), кротости (*clementia*) и решительности (*firma deliberatio*) своего героя. Иными словами, протагонист «Записок» не может не быть совершенным во всех отношениях. Ведь иначе никак нельзя было бы оправдать его избранничество на роль мессии, которую он себе приготавливает, убеждая и себя, и других в том, что исполняет волю Провидения. Эхо этого парадокса самосознания, имеющего отчетливо выраженную фиктивно-литературную природу, много позже можно будет расслышать в «Дон Кихоте» Сервантеса. В XV столетии этот парадокс во многом определит жизненные стратегии Марсилио Фичино и Джироламо Савонаролы. Если посмотреть на писательское предприятие Пикколомини через призму его мессианизма, то легко понять, почему он оказывается захвачен идеей крестового похода — не случайно дата Мантуанского съезда и время, когда Пий II начинает работать над своими «Записками», недалеко отстоят друг от друга. Внутри формирующегося замысла биографии нового Энея-Цезаря заявляет о себе композиционная необходимость великой войны за землю обетованную. Возможность поражения в грядущей войне не должна

останавливать и не останавливает папу: *imitatio Christi*, терновый венец мученика за веру радует его не меньше, чем лавры завоевателя. «А мы будем подражать Господу нашему и Учителю Иисусу Христу, благочестивому и святому Пастырю, Который не усомнился отдать душу Свою за овец Своих» (кн. XII, 31).

Пикколомини-автор неуклонно проводит мысль о том, что его герой состоит в самых непосредственных отношениях с небом, выступая как бы посредником между земной историей и Провидением. Об этом, хотя и очень по-разному, свидетельствуют все значимые события биографии Энея, да и сам автор не упускает случая веской фразой подчеркнуть, что очередным спасением или победой его персонаж обязан божественному о нем попечению. В раннем возрасте Эней остается в живых во время эпидемии чумы, в то время как все его братья умирают. Играя со сверстниками, он падает с высокой стены. Казалось бы, смерть неизбежна. И все же отрок выздоравливает, и так быстро, что врачи не успевают прибегнуть к своему искусству. Разъяренный бык поднимает его на рога и высоко подбрасывает вверх — но и этот (совершенно символический) эпизод завершается спасением героя. Жанровая принадлежность таких фрагментов очевидна: жития святых от начала христианской эры и до наших дней полнятся подобными историями (в памяти русскоязычного читателя здесь воскресают повествования о чудесном выздоровлении св. Серафима Саровского в юности и связанная с ними иконография Богоматери-Целительницы). События явно агиографического происхождения отмечаются автором всякий раз, когда Эней исполняет наиболее почетные из обязанностей, приходящихся на долю первосвященника. Проливной дождь шел в Риме двое суток накануне дня, на который была назначена папой встреча мощей св. апостола Андрея. Когда Пию надлежало возглавить церемонию, «ни одна капля не упала на землю» (кн. VIII, 1). Из-за нового ухудшения погоды папа готов отложить перенесение мощей в собор св. Петра, но ветер вдруг стихает, ливень прекращается и наступает ясный солнечный день (кн. VIII, 2).

Руку провидения автор обнаруживает и в эпизодах менее торжественного содержания. По прибытии в Милан Эней заболевает лихорадкой. Даже лекарь герцога Филиппо Марии Висконти не в силах ему помочь. Тем не менее, он изготавливает более сильное средство, но именно в тот час, когда Энею надлежало принять снадобье, «кишечник его пришел в движение и до такой степени терзал несчастного, что тот девяносто раз вынужден был вставать» (пер. Ю.П.Зарецкого). Эней отказался от лекарства, приписав расстройству кишечника провиденциальный смысл. Впоследствии он понял, что приняв слабительное,

скорее всего, умер бы от истощения. А вот сюжет, где теологическая мысль понтифика просто очаровывает своей непосредственностью. Во время путешествия в Британию Эней вынужден был остановиться в некоей деревне, ночами постоянно подвергавшейся разбойничьим нападениям. Местные жители, свыкшиеся с перманентным насилием, по ночам укрывались в находящемся поблизости замке, оставляя при этом своих женщин на произвол судьбы — они, как пишет автор, «бесчестье не почитали злом». И тем вечером, когда Энею довелось воспользоваться их радушием, крестьяне поступили привычным для себя образом. Он остался один со множеством женщин. Когда настало время ложиться спать, две девушки, следуя местным законам гостеприимства, проводили его к месту ночлега (то есть в хлев, к подстилке из соломы, которая одновременно служила пищей помещенным здесь же ослу и лошади). Девуцы готовы были лечь с гостем, если бы он их о том попросил. Но Эней вовремя рассудил, что в обстоятельствах, когда опасность столь близка, его невоздержание немедленно повлечет за собой кару небес. Это несложное умозаключение из области нравственного богословия заставило его проявить аскетизм, обычно ему не свойственный («Знал и любил многих женщин», — писал Эней о самом себе). Как только девушки оставили его, раздались какие-то подозрительные звуки, свидетельствовавшие о приближении значительного числа людей. Эней приготовился к худшему, приняв решение до поры не обнаруживать своего присутствия. Но оказалось, что прибыли не враги, а друзья. Благополучный исход события Эней принял как награду своему целомудрию.

Но по большей части в эпизоды с чудесами Пикколомини вводит более сложные аллюзии. Так, рассказу о ночлеге в британской деревне предшествует описание встречи Энея с крестьянами. Простодушные аборигены рассматривают его с огромным любопытством, расспрашивают переводчика, кто он, из каких стран и христианской ли веры, стремятся коснуться его одежд. Когда же он показывает им хлеб и вино — предметы во все незнакомые в этой местности, — они обступают его, и ему из любви к ближним приходится разделить свои скудные припасы между этими людьми. Число отсылок, явно подразумеваемых автором, сосчитать трудно, но, во всяком случае, очевидно и прообразование евхаристии, и евангельский рассказ о трех хлебах и пяти рыбах. Еще одна встреча с простецом, также ставшая свидетельством глубинной мистической связи между героем-мессией и вверенным ему народом, имела место уже в то время, когда Эней занял папский престол. Во время краткого путешествия где-то в полях его приветствует крестьянин, который, понимая, что перед ним знатный сановник, стремится уго-

дить ему всем, чем может. Он подносит Энею деревянную миску, до краев наполненную молоком. Папа принимает дар — грязную, покрытую слоем жира, источающую неприятный запах посудину, — целует ее край и передает по кругу сопровождающим его рыцарям и священнослужителям. При этом автор сообщает, что Эней задумчиво улыбается. Он вспоминает великого Артаксеркса, которому, по свидетельству Ксенофонта, довелось пережить такую же встречу (но вряд ли это единственная аллюзия, которая возникает у Пикколомини в такую минуту).

Красноречию Энея, убедительность которого, как правило, оказывает на аудиторию мистическое действие, в «Записках» уделяется особое место. Весьма часты эпизоды внезапного обращения на сторону Энея тех, кому доводится слушать его речи. Сцены ораторского успеха Пикколомини особенно значимы в контексте антропологической модели, которую имплицитно выстраивает автор: непреложная убедительность и стройность речи, как прозаической, так и поэтической, — качество, которым непременно должен быть наделен герой-мессия. Воздействие речи Энея на аудиторию, даже настроенную к нему враждебно, всегда превосходит все расхожие представления о силе слова. Император Фридрих отправляет его на Франкфуртский съезд по случаю падения Константинополя потому, что Эней «казался единственным во дворце..., кто мог убедить своими речами». Ему достаточно сказать несколько, казалось бы, очень простых слов своим спутникам во время путешествия, преисполненного опасностей, чтобы заставить их продолжить путь (кн. I, 19). Покаянная речь героя перед Евгением IV, против которого Эней прежде написал столько инвектив, имеет у папы успех, потрясший не только всех присутствующих, но и самого Энея. Нельзя припомнить случая, чтобы Энею в ходе больших собраний не удалось заставить всех слушающих его переменить свое мнение на противоположное. В «Записках» неоднократно сообщается, что, даже когда выступления Энея длились около трех часов без перерыва, аудитория внимала им, затаив дыхание, и многие, придя домой, спешили записать сказанное. Автор не скупится на изображение эффектов речи Энея: даже у противников протагониста она исторгает жаркие слезы раскаяния; ликование слушателей не знает предела, они воздают Энею почести столь высокие, «как если бы он был богом».

Справедливости ради приходится признать, что восхищение автора собственной речью вовсе не было беспочвенным: тонкая ритмическая организация риторических периодов, изящество описаний, классицистическая точность в выборе выразительных средств, занимательность сюжетов — все это действительно превращает «Записки» Энея Сильвия Пикколомини в один из

совершенных образцов прозы своего времени. К перечисленным достоинствам следует прибавить еще одно — пожалуй, важнейшее. Виртуозный стилист, Пикколомини свободно распоряжается достоянием поэтик разных эпох, от Вергилия до отцов церкви, от Евангелия до Кватроченто. Потому и образ его Энея — это воплощение всех мыслимых доблестей. Вождя язычников, мученика первых веков христианства, государя бескрайней империи, персонажа апокрифических пророчеств, сладкоречивого певца, способного, подобно мифическому Орфею, словом передвигать скалы, рыцаря-крестоносца Средневековья, всенародно любимого святителя-чудотворца и, главное, идеального героя будущего, которому предстоит наступить в скорейшем времени (очевидно, по завершении последнего крестового похода), — наконец, повелителя всего христианского мира (частью которого, конечно, станет современный исламский мир), соединившего в себе дарования мыслителя, военачальника и поэта. Такое обилие совершенств поневоле заставляет, вглядываясь в историю собственной жизни, признать себя сосудом избранным и понять, что ничто из содеянного тобой тебе не принадлежит — всякое частное событие, даже, казалось бы, вовсе незначительное, свидетельствует о воле Божией так же ясно, как и глобальное историческое потрясение. Эта форма самосознания предполагает, что, только представив всякое событие своей жизни как чудо, только увидев его в ряду таких же чудес, происходивших с героями, изменявшими когда-то ход мировой истории, можно достойно и правильно изложить собственную биографию. Следующим ярким примером литературного мессианизма в XV в. будет жизнь и творчество Марсилио Фичино.

Глава пятая

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ

1

Совершающееся на протяжении XV в. в итальянской гуманистической культуре выдвижение новых дисциплин и переоценка старых в системе знания и образования, вторжение нового социального опыта и новых исторических контекстов, — все это поначалу не могло не породить, наряду с новыми надеждами, величайшей неуверенности и разброда. Хотя перед ранними гуманистами уже встает действительная задача видеть и выражать новооткрытый опыт во всех его аспектах, без изъятий, никакой устойчивой позиции по отношению к этому опыту у них еще нет и не может быть. Своеобразным памятником радикальной множественности и раздробленности возникающего «нового мира» является исполненный гротескных проявлений и, благодаря и вопреки этому, едва ли не интереснейший жанр гуманистической литературы — диалог.

Если бы мы попытались определить местоположение этого жанра в привычной для нас системе культурных координат, — искусство, наука, практика, — нам пришлось бы заключить, что раннегуманистический диалог находится в равноудаленной точке от всех этих областей или же содержит причудливую смесь их законов.

Хотя герои диалога, казалось бы, обсуждают, помимо прочего, серьезные теоретические проблемы, у них еще нет никакого единого предметного контекста, который охватывал бы всю новую гуманистическую проблематику, уже вышедшую далеко за пределы регламентированного пространства традиционной (схоластической) научной спекуляции. Спор чрезвычайно редко развивается на единых логических или предметных основаниях нам приходится наблюдать систематическую регрессию заявленных предметных позиций к риторически убедительным построениям в рамках отдельно взятой речи или ролевой маски героя. Каждый герой диалога (а зачастую один и тот же герой в каждой новой речи) всегда опирается в своих построениях на произвольно выбранный ситуативный контекст и материал и

всякий раз заново, слишком легко, формирует «под себя» новый облик обсуждаемого предмета. Организующим центром предметной аргументации оказывается отдельная реплика, выстроенная по всем правилам риторики, внешняя эстетическая цельность и внешняя прагматическая убедительность которой тщатся стать полноценной заменой предметной основательности. Не случайно речи героев столь искусно выстроены — эффект выступления, а отнюдь не всеобщее согласие, служит для них исковой наградой. Чтобы выйти из логического тупика, «обойти» необходимость строгого доказательства, герои систематически снимают теоретическую дистанцию между собой и предметом обсуждения, апеллируя к социально-практическим и утилитарно-прагматическим связям с другими участниками беседы и пытаясь использовать эти связи для оправдания и продвижения своей позиции. В реплике должна прочитываться убедительная личная вовлеченность: стремясь подчинить слушателей влиянию своей харизмы, герои часто прибегают к нравственной аргументации и апеллируют к эмоциям собеседников.

Несмотря на активнейшую эксплуатацию художественных возможностей жанра, у автора диалога нет единой эстетической позиции по отношению к героям. Поэтому у героя нет устойчивого образа, видимого извне, он всегда сам стремится стать источником эстетической активности и заново переиграть всякую самоидентичность своего образа, выдвинув в следующей реплике новую риторическую стратегию. Более того, герой всегда ведет себя как автор собственного образа, стремясь предсказать возможную эстетическую реакцию на него и завладеть ею. Здесь он чужд какой-либо неуверенности: ведь он абсолютно эстетически господствует над собственным образом, полностью отслоившимся от его нутра и репрезентирующим только его личную эстетическую волю и власть.

Эффектное, но вдоль и поперек разорванное между противоборствующими стратегиями героев жанровое полотно складывается, однако, в своеобразное эстетическое целое. Принципом этого целого служит интрига. Именно требования интриги вдохновляют героев на острые, риторически отточенные реплики, с помощью которых они стремятся перехватить инициативу, поразить своих оппонентов, продемонстрировав свое превосходство над ними, и увлечь слушателя. Поэтому в наиболее эстетически совершенных гуманистических диалогах (например, у Франческо ди Поджо Браччолини) все сколь угодно несогласованные позиции вступают в молчаливый сговор, культивируя общую интригу обсуждения. Если в диалоге и можно где-то усмотреть единую позицию автора, то только в построении интриги и основанной на ней композиции сочинения. Однако тщетно

мы будем искать здесь завершённую интригу полноценного драматического сочинения — материалом для нее в диалоге становится содержание, с трудом поддающееся эстетическому завершению: незавершённая борьба идей и интерпретаций. Поэтому внешняя композиционная завершённость интриги диалога всегда конфликтует с ее внутренней рациональной неоформленностью и дезориентированностью. Герои диалога, строго говоря, ни к чему не приходят.

Ребусы и недоразумения, которыми полнится эта история, начинаются с первого же ее звена — с «Диалогов к Петру Гистрию» Леонардо Бруни Аретино, причем с первых же слов этого сочинения. (Датировка окончательной редакции бруниева труда спорна, но замысел явно относится к самому началу века, к тому самому 1401 г., когда, если следовать косвенным свидетельствам, содержащимся в репликах собеседников, и разворачивается действие диалогов.) Скандальная слава «Диалогов к Петру Гистрию», первого открытого и масштабного посягательства новой культуры на авторитет «трех флорентийских венцов» — Данте, Петрарки и Боккаччо, позволила бруниеву труду пережить десятки других литературных шедевров Кватроченто, обладающих меньшей притягательностью для исследователей лишь потому, что их авторы не отличились свойственной Бруни остротой в обсуждении насущнейших историко-культурных вопросов. Что же касается «Диалогов к Петру Гистрию», то их создателю удалось придумать загадку такого свойства, что в продолжение полутора последних веков обойти ее стороной не может, кажется, ни один серьезный труд, посвященный истории ренессансной мысли.

Бруни рассказывает Пьеру Паоло Верджерио, адресату «Диалогов», как однажды в праздник Пасхи он вместе с Никколо Никколи и Роберто Росси отправился к Колуччо Салутати. После радостных приветствий и комплиментов гостям Салутати обращается к ним с длинной речью. Эта речь, как и следующие за ней выступления Никколи, достойны с нашей стороны самого подробного разбора, поскольку им предстояло сыграть решающую роль в самоопределении всей гуманистической культуры XV в.: отношение гуманистов первых поколений к интеллектуальным свершениям предшествующих эпох, понимание собственного исторического места и оценка своих культурных возможностей отображены в речах Салутати и его оппонента во всех припетях, со всей возможной полнотой и точностью.

Итак, Салутати, зная чистоту нравов своих младших товарищей и их усердие в *studia humanitatis*, любовь к которым объединяет его с этими достойными юношами, не одобряет их лишь в одном. При всем свойственном им прилежании, в распорядке

их научной жизни отсутствует именно то занятие, которое могло бы принести им наибольшую пользу: обычай в спорах решать вопросы, составляющие содержание их штудий, — *usus disputandi*.

«Ибо что же, скажите мне ради бессмертных богов, может лучше служить постижению вопросов тонких и заслуживающих исследования, нежели диспут, где на предмет, предложенный к обсуждению, словно бы устремлено множество очей, следящих, чтобы ничто в нем не было упущено, ничто не осталось сокрыто, ничто не ввело бы в обман зрение всех присутствующих? Что восстановит, что скорее заставит трудиться дух утомленный, рассеянный и, как часто бывает, пресыщенный долгими занятиями и непрерывным чтением, нежели необходимость держать речь в присутствии других — ведь к чтению и учению побуждают тогда или слава, которая достанется в случае победы, или стыд оказаться побежденным? Что лучше оттачивает природный ум, что сообщает ему большую быстроту и подвижность, если не диспут, где следует, в одно мгновение примерившись к предмету, тут же и охватить его целиком, и рассмотреть во всех частностях, и собрать воедино, и вывести о нем заключение? Нетрудно понять, что ум, взбодренный таким упражнением, явит большую живость и во всех других рассуждениях. И уж совсем излишне говорить, как все это облагораживает нашу речь, позволяя нам всегда держать ее наготове и распоряжаться ею полновластно. Ибо и сами вы можете видеть многих, кто, называя себя учеными и постоянно предаваясь чтению, тем не менее уклоняется от такого рода упражнений и потому не имеет возможности говорить по-латыни ни с кем, кроме своих книг. А потому я, заботясь о вашей же пользе и желая, чтобы в занятиях своих вы достигли всякого совершенства, какого только возможно достичь, отнюдь не без причины гневаюсь на вас, когда вы пренебрегаете обычаем вести диспуты, от которого проистекает столько пользы. Ведь и вправду бессмысленно говорить с самим собою и исследовать многое в одиночестве, запершись в четырех стенах, а на глазах у людей, в собрании, вдруг онеметь, подобно невежде; и, прилагая огромные усилия к тому, в чем содержится лишь крупица пользы, отвращаться от диспута, из которого можно извлечь много пользы и с величайшей приятностью. Ведь подобно тому как заслуживает порицания земледелец, который, когда ему позволено возделывать все поле, вспахивает участок, не пригодный для посевов, а землю тучную и плодородную оставляет нетронутой, — так достоин упрека и тот, кто, будучи в силах понести бремя всего учения, ничтожнейшее из него усваивает со всем старанием, а от упражнения в споре, приносящего в столь великом множестве

плоды богатейшие, отвращается и им пренебрегает». Здесь Салутати переходит к *exemplum* — к примеру из собственной биографии. Он признается, что с юных лет не упускал ни единой возможности обсудить то, что ему случалось обдумывать и в чем приходилось сомневаться, в кругу людей ученых. Самые яркие воспоминания он сохранил от долгих бесед со знаменитым богословом-августинцем Луиджи Марсильи (?–1394), «мужем острого ума и красноречия исключительного». Марсильи жил во флорентийском монастыре Санто Спирито, и путь к нему от дома Салутати лежал через Арно. Когда Салутати случилось навещать наставника, река служила ему рубежом — миновав ее, он принимался на ходу обдумывать темы, которые намеревался нынче обсудить. Марсильи обладал великолепной памятью и поражал младшего друга блестящим знанием языческих писателей — Цицерона, Вергилия, Сенеки и еще многих других, — и способностью судить о них: по словам Салутати, он так глубоко проникал в смысл писаний этих авторов, что их сентенции в его устах порой казались его собственными изречениями. О чем бы Салутати ни заговаривал, для Марсильи ничто никогда не оказывалось новым — всякий предмет предстал в речи наставника заранее известным и обдуманым. Салутати убежден, что обязан большей частью своих познаний этим монастырским беседам.

Ему возражает Никколо Никколи. Он вспоминает, что не один лишь Луиджи Марсильи, но и другой высоко почитаемый во Флоренции ученый, Мануил Хризолор, положивший начало эллинистическим студиям в Италии, тоже призывал своих слушателей устраивать диспуты, но говорил об этом как о вещи само собой разумеющейся, в чьей полезности никто не сомневается, — в противоположность Салутати, который только что убедительнейшим образом показал все достоинства диспута и объяснил, что за пользу можно извлечь, упражняясь в нем.

Однако далее Никколи говорит уже только о том, почему его товарищам, равно как и ему самому, больше пристало молчать, нежели вести ученые споры. Ведь ясно, что Салутати склоняет своих собеседников не к пустой болтовне, а к дельному разговору, требующему глубокого и всестороннего знания предмета. Здесь слова Никколи оказываются симметричными только что прозвучавшему высказыванию его оппонента, но если тот лишь вскользь обозначил порядок диалектического рассуждения, то Никколи так изобильно пересыпает свою речь терминами, будто цитирует учебное пособие: для участия в диспуте необходимо знать не только сам предмет, но и следствия из него, предшествующие ему обстоятельства, причины его возникновения, производимое им действие и иметь понятие обо всем, что относится

к этому предмету. Мы сможем убедиться, что в собственном рассуждении он постарается соответствовать этим требованиям. Предмет его речи задан Салутати — это диспут, его полезность и необходимость; антецедент — современный контекст научной жизни, по мнению Никколи, препятствующий нормальному развитию сколь угодно незаурядного дарования, если таковое вдруг и возникнет, и тем самым сводящий на нет возможность явить это дарование в споре.

Философия, диалектика, грамматика и риторика — а без знания этих дисциплин искусство ведения спора невозможно — пришли к состоянию деградации, не оставляющему надежды на их восстановление. В кратком историческом экскурсе, предпосылаемом Никколи исследованию положения дел в современной ему философии, сформулированы два условия процветания этой науки, выполнявшиеся в античности: глубине мысли отвечала тогда мощь красноречия, а содержание всех существовавших учений находило систематическое изложение в книгах, читая которые, каждый научался защищать близкую ему позицию и опровергать чуждую. В таких условиях дискуссии были не просто возможны, но и необходимы, потому что они помогали преодолеть имевшие место в действительности расхождения в позициях разных философских школ. Центральный образ культуры этой благословенной эпохи — естественно, Цицерон: ведь именно он перенес философию из Греции на итальянскую почву (Никколи, по-видимому, имеет в виду выполненные им переводы Платона) и в своих писаниях соединил мудрость с искусством слова.

Современная эпоха предстает в речи Никколи кривым зеркалом античности. Вот что происходит ныне с книгами, которые в далеком прошлом служили реальным нуждам философской культуры и в точности отображали интеллектуальные коллизии, возникавшие в сообществе философов. Во-первых, книги первостепенной важности, то есть многое из сочинений Цицерона, а также Варрона, Тита Ливия, Саллюстия, Плиния, теперь утрачены, а те, что сохранились, либо по вкусу лишь людям малообразованным (Никколи называет посредственные, на его взгляд, труды Кассиодора и неизвестного ныне Алкида, автора диалога, часто цитируемого у Салутати), либо — по вине безграмотных переписчиков и в силу разрушительного действия времени — достались нам в состоянии, недалеко от полного исчезновения. И в таких-то обстоятельствах отыскиваются невежды, которые объявляют себя знатоками философии и без стыда берутся быть наставниками в ней! «Не перестаю удивляться, как же это они знают философию, не зная грамоты (*litteras*): ведь когда они говорят, слов у них много меньше, чем солецизмов, — так что

храп их я стал бы слушать охотнее, чем речи». При этом невежды сами полагают и убеждают других, будто превыше всего чтут Аристотеля — они называют его Философом, а «Сам сказал» (*ipse dixit*) значит для них то же, что и «истина» (*veritas*). Против их самоуверенности — свидетельство Цицерона о том, что в его время, когда, как говорит Никколи, люди необразованные встречались реже, чем сейчас ученые, тем не менее, лишь немногим из философов было знакомо учение Аристотеля. Откуда же эти безумцы смогли узнать его, если не только по-гречески не понимают, но часто и по-латыни понимают с трудом? Ответ прост: они изучили его по своим варварским учебникам, разбирать которые под силу лишь Сивилле или Эдипу, — по чудовищным переводам, запутывающим аристотелевское учение так безнадежно, что и сам Философ, очевидно, не узнал бы своих книг, подобно тому как Актеона, обращенного в оленя, не признали его собственные собаки.

Что до диалектики, без которой не обходится настоящий диспут, то и она не избежала «нашествия варварства, обитающего за океаном»; ее наводнили британские софизмы, вместо истины толкующие обо всяких непотребных пустяках. «И что за люди, боги милостивые! Одни лишь имена их уже повергают в ужас: Фарабрих, Бузер, Оккам и другие того же рода — все они, мне кажется, взяли себе прозвища от когорты Радаманта». О жалком положении грамматики и риторики Никколи отказывается даже и говорить. Ему остается лишь вывести из сказанного заключение: родившись в эпоху, когда повсюду царит невежество, и не имея ни достойных учителей, ни полезных книг, никто не может, занимаясь науками, совершить что-либо выдающееся, сколько бы усердия к тому он ни прилагал. Однако ему, Никколи, известно все-таки одно исключение — человек, и в нынешнее убогое время сумевший если не превзойти древних, то уж во всяком случае сравняться с ними. Это Колуччо Салутати. Правда, осыпав его похвалами, Никколи тут же возвращает своему выступлению прежний мрачный колорит: ведь речь идет не о достоинствах одного мужа, а о несчастьях целой эпохи. Прямым их следствием и является интеллектуальное косноязычие — невозможность полноценного диспута в условиях современности. Никколи неоднократно подчеркивает, что вести ученые беседы ему и его товарищам не то чтобы донельзя трудно, а именно стыдно. Вот он и предпочитает бесстыдству молчание — обидно только, что это так раздражает Салутати.

Реакция Салутати предсказуема: он потрясен красноречием юноши, продуманностью и стройностью аргументов, родившихся у него экспромтом, без всяких предварительных упражнений в обсуждении высоконаучных вопросов. Признавая себя побеж-

денным, Салутати предлагает оставить «этот спор о ведении спора» (*de disputando disputationem*). Однако Росси и Бруни, войдя во вкус, больше не желают уклоняться от беседы и требуют, чтобы теперь защищался Салутати. На проклятия Никколи в адрес нынешней эпохи тот возражает, подыскивая аргументы в ее пользу. Во-первых, с полезными для учения книгами все обстоит не так уж плохо: сочинения Цицерона исчезли не все, а вместо Варрона есть, к примеру, Сенека. Так что настоящее время не столь уж противно возникновению и развитию естественных способностей к *studia humanitatis* — стоит лишь овладеть всем запасом знаний, которым располагает этот век, вместо того, чтобы обвинять его, оправдываясь тем самым в собственной небрежности. А на то, что нынешняя эпоха якобы бедна талантами, возразить еще проще: в истекшем столетии Флоренция дала миру, по крайней мере, три превосходнейших дарования, которые нет причин не поставить рядом с великими древности, — речь идет, конечно же, о Данте, Петрарке и Боккаччо. Салутати требует от Никколи объяснений — ведь тот ни словом не обмолвился о них в своей речи.

И здесь Никколи изрекает суждения, способные эпатировать отнюдь не только его сограждан. Три флорентийских поэта, по его мнению, прославились лишь благодаря тому, что их сочинения пришлись по вкусу толпе; он же не считает себя обязанным разделять ее предпочтения. Мнение большинства всегда вызывало у него недоверие, и потому не стоит удивляться, если он не испытывает никакой любви к «этим триумвирам». Начнем с Данте. Разве допущенные им ошибки не выдают в нем человека полуграмотного? Стих, где Вергилий говорит о скупости, он истолковал так, будто речь в нем идет о расточительности. Катона Утического он изобразил старцем с длинной седой бородой, а ведь тот умер в расцвете лет, на сорок восьмом году жизни. Но это еще пустяки. Чего действительно нельзя от него стерпеть — так это осуждения Марка Брута, мужа славного исключительным великодушием, скромностью и прочими добродетелями, которого толкнуло на убийство Цезаря лишь справедливое желание вернуть римским гражданам свободу, после многих веков народовластия узурпированную тираном. В то время как другого царубийцу, Юния Брута, Данте, напротив, поместил в Елисейские поля, хотя тот запятнал руки кровью царя, унаследовавшего власть от предков и правившего в согласии с законами того времени. К тому же, христианину вовсе не подобает уравнивать прегрешение тиранубийцы с виной нечестивца, предавшего самого Спасителя мира. Что же касается компетентности Данте в *studia humanitatis*, то совершенно очевидно, что он был завсегдаем *quodlibeta*, пустейших и притом весьма утоми-

тельных споров, в которых привыкли растрачивать время невежественные братья-схоласты, а языческих книг, наставляющих в поэтическом искусстве, не знал вовсе. При всех его достоинствах, ему уж точно недоставало владения латинским языком (*certe latinitas defuit*). Никколи говорит, что недавно ему пришлось прочесть несколько писем, без сомнения, принадлежащих Данте и, по всему видно, составленных им с величайшей заботой о стиле: «нет такого невежды, который не устыдился бы писать столь нелепо». «А потому, Колуччо, твоего поэта я отлучу от просвещенного сообщества и оставлю сукновалам, мукомолам и прочему сброду. Ведь говорил он так, будто хотел сойти за своего у этого рода людей».

Петрарку Никколи сравнивает с бездарным художником, имевшим дерзость выдавать себя за нового Зевксиса или Апеллеса, или с музыкантом, собравшим толпу слушателей и обнаружившим в своем деле полную несостоятельность: ведь никто никогда еще не объявлял о собственных замыслах с такой важностью, как тот о своей «Африке», — нет ни одного сколько-нибудь значительного письма, написанного им, где бы сам он не восхищался собственным творением. «И что же после? Из таких предуведомлений не родилась ли смешная мышь? Да найдется ли хоть кто-то из его [Петрарки] друзей, кто не согласится, что лучше было бы или никогда не писать этой книги, или, написав, обречь ее огню? <...> Посмотри, какова разница между ним и нашим Мароном: тот прославил своей песнью людей безвестных, а этот омрачил славу Африканца, мужа наизнатнейшего». Писал Петрарка и буколики, на самом деле совершенно чуждые духу сельской жизни; писал и инвективы, желая прослыть не только поэтом, но и оратором, — однако же среди них нет ни одной, которая не страдала бы от неискушенности автора в ораторском ремесле.

О Боккаччо не стоит и говорить, когда такому осуждению подверглись два первых мужа, которые, согласно общему мнению, во всем его превзошли. Главный их порок — неслыханное самомнение (*singularis arrogantia*). Первый объявил себя поэтом, другой лауреатом, третий пророком, в то время как на самом деле все трое были просто слепцами. «Клянусь Геркулесом, всем вашим книжонкам я охотно предпочту одно лишь письмо Цицерона и одну-единственную песнь Вергилия».

Поразительно, но Салутати выслушивает эту филиппику в адрес горячо любимых им флорентийских венцов с улыбкой (*subridens*) и только предлагает продолжить беседу на следующий день, ограничиваясь остротами насчет нетерпимости Никколи и очередным замечанием о великой пользе диспутов для молодых людей. Вторая встреча происходит на вилле Роберто

Росси. Здесь причины удивительного спокойствия, с которым Салутати накануне принял язвительные речи Никколи, постепенно становятся ясны. Апологет тречентистов несколько раз пытается оттянуть их защиту, которой настоятельно требуют от него собравшиеся. Он говорит, что пути этой защиты очевидны; что не найдется такого невежды, который не смог бы без малейшего труда опровергнуть обвинения Никколи; что, браня поэтов, юные друзья желали ввести его в заблуждение, потому что им попросту хотелось услышать от него похвалы «флорентийским венцам» — ведь Леонардо Бруни многократно обращался к нему с просьбой, чтобы он написал в их честь панегирик. Наконец, он пытается препоручить защиту Бруни: пусть тот, кто недавно написал «Похвалу Флоренции», теперь похвалит и ее граждан. Бруни тут же отказывается от этой роли и соглашается быть лишь судьей в возобновленном споре. Он принимает парадоксальное решение: защищать «венцов» должен Никколи, только что воздвигший на них гонения.

Никколи безропотно покоряется его велению и сразу признается, что бранил поэтов и в самом деле лишь для того, чтобы вынудить Салутати к опровержению. На самом же деле, Салутати хорошо известна его, Никколи, исключительная любовь к трем «венцам»: Данте он знает так, что может прочесть большую часть его великолепной поэмы по памяти; за книгами Петрарки сам ездил в Падую и первый привез во Флоренцию список «Африки», а библиотеку Боккаччо восстановил за свой счет, «чтобы почтить память столь достойного человека». Дальнейшие рассуждения Никколи как будто бы действительно представляют собой защиту поэтов-тречентистов.

Если в речи хулительной вчерашний оратор не придерживался никакой системы и просто перечислял вопиющие недостатки и грубые ошибки своих персонажей, то для большей убедительности оправдательной речи он формулирует критерии, по которым намеревается оценивать тречентистов. Подлинный поэт должен обладать тремя качествами: искусством вымысла (*figendi ars*), изяществом речи (*oris elegantia*) и всесторонними знаниями (*multarum rerum scientia*). «Из этих трех первое свойственно одним лишь поэтам, второе объединяет поэтов с ораторами, третье — с философами и историками». Никколи приводит аргументы, подтверждающие, что Данте присущи все три названных черты. Яркая фантазия позволила ему создать «три удивительных царства», в путешествии по придуманным мирам измыслить себе собеседников, а кроме того, произвести и запечатлеть в поэме сложнейшие измерения времени. Красноречие Данте заставляет счесть ребячеством риторское искусство его предшественников, фигуры речи в его творении столь же пре-

красны, сколь и изобильны; образы зримы и выразительны, и нет такой неясности, которую речь поэта не сделала бы внятной и очевидной. Сложнейшие положения богословия и философии он облек в терцины изящества необычайного и изложил так, как едва ли удалось бы и самим богословам вкупе с философами. К тому же, в истории он явил познания удивительные — ведь ему известна не только древность, но и события современной жизни; и не только то, что случилось в его стране, но и то, что происходило по всему миру. В Италии не сыскать такого места, или хоть сколько-нибудь известной семьи, или мужа, чем-либо славного, чтобы Данте не отвел всему этому подобающего места в своей поэме. Так что его творение вполне выдерживает сравнение с поэмами Гомера или Вергилия, а может быть, и превосходит их. Однако ко всем этим построениям Никколи вдруг присоединяет несколько неожиданный вывод: «Итак, этого мужа, обладающего столь тонким умом, таким красноречием и такими познаниями, я исключил вчера из сообщества людей образованных для того, чтобы он оказался не с ними, но превыше их; своей поэмой он заставляет восторгаться не их одних только, но и всех в целом городе».

Триаду достоинств поэзии, актуальную в защите Данте, в апологии Петрарки сменяет триада достоинств антропологических. «Говорили, что он был красивейшим, мудрейшим и, к тому же, ученейшим человеком своего времени», — впрочем, красота и мудрость важны для жизни частной, а потому говорить о них подробно Никколи не считает необходимым, равно как и о целом ряде других беспримерных добродетелей Петрарки, как-то: о его святости, воздержности, целомудрии, благочестии и обо многих других духовных дарах. Никколи гораздо больше занимает, как люди, которых он встретил в Падуе, когда ездил туда за книгами Петрарки, аргументировали его превосходство над всеми прочими поэтами, начиная от Энния и Лукреция. А они говорили, что в прежние времена каждый поэт был совершенен лишь в одном роде — Энний, Лукреций, Пакувий и Акций превосходно сочиняли стихотворения и поэмы, но прозой не написали ничего заслуживающего похвалы, тогда как Петрарка «стихами сравнился с лучшими из поэтов, а прозой — с красноречивейшими из ораторов». Он обладал дарованием удивительно разносторонним и о чем бы ни писал — о поощрении ли добродетели или порицании порока, о святости дружбы, о любви к родине, о государственном устройстве или об обучении юношества, о презрении к судьбе или об исправлении нравов — труды его всегда выдавали в нем человека исключительной образованности; кроме того, и в сочинениях на народном языке он бывал на редкость красноречив (*facundissimus*) и достигал пора-

зительного изящества (*elegantissimus*). Никколи признает за Петраркой заслугу восстановления *studia humanitatis* после их многовекового забвения и оправдывает недостатки его поэмы тем, что работа над ней была прервана смертью автора.

Но заключение апологии Петрарки выглядит еще более странно, чем вывод из сказанного о Данте. «И в его-то буколиках якобы нет ничего пастушеского! Что до меня, то я так вовсе не думаю: “всюду, завидев тебя, стада и пастырей вижу”». Наконец оратор признается, что вчера он намеренно воспроизвел чужие, случайно услышанные им от каких-то неизвестных нам людей обвинения в адрес Петрарки, сегодня же ему захотелось опровергнуть эти заблуждения. «А что они уверяют, будто предпочтут одну песнь Вергилия и одно лишь письмо Цицерона всем трудам Петрарки, то я люблю их переиначивать и говорить, что охотно предпочту речь Петрарки всем письмам Вергилия, а песнь этого поэта — всем песням Цицерона». Характеристика Боккаччо, как это обыкновенно и бывает в сочинениях гуманистов, уместается в пределах небольшого абзаца, где Никколи просто указывает основные его сочинения и причисляет последнего из «трех венцов» к тем, кто составляет «величайшую славу нашего города».

Легко заметить, что Никколи играет нечисто. Это особенно видно, когда ему приходится оправдывать Данте, запутавшегося в Катонах и Брутах, и опровергать вчерашние заявления об отсутствии пасторального духа в буколиках Петрарки. Нельзя не почувствовать подвоха и в заключениях дантовской и петрарковской частей его речи: недаром второй из этих финалов — о письмах Вергилия и песнях Цицерона — до сих пор остается неисчерпаемым источником для исследовательских интерпретаций. Чтобы по-настоящему разобраться в том, что делает Никколи с тремя «флорентийскими венцами» и с нашим мнением о них, нужен детальный анализ его риторической стратегии: так безнадежно запутывает оратор все пути, которые бы позволили пробиться к подлинному содержанию его мысли, минуя все риторические лабиринты, куда он каждой новой фразой ввергает своих слушателей и читателей. Сказать, будто Никколи только и делает, что изрекает двусмысленности, значит не сказать ничего. Хуже, что всякий раз он полностью переворачивает логику аргументации. Выступая против старшего из поэтов-тречентистов, он представляется реалистом-буквоедом, теряющим самообладание, когда его кредо — точность в изложении фактов — попирают так беззастенчиво, как это делает Данте и те, кто по невежеству восхищается его нелепостями. Несколькими простыми риторическими уловками он заставляет нас поверить в искренность своего гнева. Увлечшись, мы не замечаем в речи

Никколи, во-первых, несоизмеримости рассуждений и выводов (оратор разбирает лишь второстепенные вопросы творчества Данте и при этом позволяет себе обобщения, касающиеся наследия поэта в целом), а во-вторых, оценочного характера заключительной сентенции, совершенно субъективной и если и наделенной какой-то убедительностью, то сугубо эстетической. Таким образом, обилие продемонстрированных в речи эмоций позволяет оратору замаскировать свою действительную цель — ниспровержение авторитета поэта-тречентиста — под предметное обсуждение его творчества. Симулировать на самом деле отсутствующий анализ дантовой поэзии и прозы особенно помогают очень конкретные, вплоть до цитирования, указания на отдельные ошибки автора «Комедии». В апологии Данте Никколи радикально меняет шкалу якобы исповедуемых им ценностей, на этот раз объявляя глупцами приверженцев исторической адекватности, тех, кто стремится понимать поэзию буквально, а не аллегорически. Оратор теперь не «историк-позитивист», а специалист другого профиля — «теоретик литературы» и экзегет. Убедительности в исполнении этой роли Никколи достигает, делая ставку уже не на конкретику, а на абстракцию — для этого он и подверстывает обоих тречентистов под концептуальную схему «трех достоинств». Выпад против Петрарки в первый день спора — каскад риторических вопросов и восклицаний, подменяющих обзор творчества поэта выражением готового отношения к нему и исполненных при этом такой энергии, что даже мысль о хоть сколько-нибудь подробном исследовании сочинений, столь возмущивших оратора, представляется едва ли не кощунственной. Когда же Петрарку приходится защищать, Никколи мимикрирует под человека, способного увлекаться чужими мнениями вплоть до полной потери собственного. Сначала он долго пересказывает суждения поклонников поэта, с которыми ему удалось познакомиться в Падуе, а затем признается, что и первая речь его — при том что мы помним, с какой искренней страстью вчера он обрушивался на Петрарку, — тоже была целиком вторична: он просто воспроизвел по памяти то, что обычно говорят хулители его поэзии. В апологиях второго дня из уст Никколи то и дело звучат слова «уловка» (*techna*), «притворство» (*dissimulatio*) и «вымышленная речь» (*fictus sermo*) — так он характеризует сказанное им же накануне.

Итак, оратор неуловим: нам не удастся обнаружить настоящего Никколи ни в одном из его выступлений. А если принять во внимание, что контекстом всех его филиппик и апологий, согласно сюжету диалога, был спор о пользе спора, то поиск подлинной позиции и выяснение настоящих целей оратора ослож-

няются еще больше. Вспомним, что изначально задача Никколи заключалась в критике положения, выдвинутого Салутати: упражнение в искусстве спора не просто совершенствует природное дарование — главное, что оно позволяет образованному человеку вынести плоды своей просвещенности на суд других и встраивает его тем самым в сообщество ему подобных. В ответной речи Никколи ведет себя парадоксально: он всеми силами старается выставить напоказ снедающее его чувство стыда, которое будто бы порождено сознанием собственной несостоятельности и ущербности своей эпохи, и тем не менее, продолжает длинную и весьма совершенную с точки зрения риторического искусства речь, убеждающую в необходимости и естественности молчания. Этим ламентациям, предваряющим разговоры о «трех венцах», симметричны признания того же оратора, звучащие в конце второго дня, после того как его красноречие уже удостоилось краткого, но исчерпывающего одобрения Салутати и развернутой, резюмирующей апологетические выступления Никколи похвалы от юного Пьетро ди сер Мини, присоединившегося к собеседникам только в этот день. «Я награжден сверх всякой меры, услышав такие похвалы из столь красноречивых уст. Но прошу тебя, мой Пьетро, умерь свой пыл — ведь я вовсе не заблуждаюсь насчет того, кто я есть и каковы мои способности. Ибо когда мне приходится читать тех древних, о которых ты только что вспоминал (а я делаю это с превеликим удовольствием, если только позволяют мои занятия), — то, разумея их мудрость и совершенство, как я бываю далек от мысли, будто знаю хоть самую малость! Да и неповоротливость моего собственного ума порой заставляет меня думать, что и величайшие таланты нынешнего времени по-настоящему не способны ни к какому учению. Однако же, чем все это кажется мне труднее, тем больше я восхищаюсь флорентийскими поэтами, которые, вопреки веку, мощью своих дарований достигли таких высот, что и с самими древними сравнялись или их превзошли».

Но и это еще не все: ведь, кроме персонажа Никколи, есть и автор — Леонардо Бруни. Это он последовательно отдаляет от нас исполненные парадоксов речи друга, воздвигая целый ряд опосредований между этими протеческими выступлениями и любыми возможными попытками закрепить за ними какой-то единый смысл. Ведь завязавшийся с подачи Салутати спор о пользе спора — не единственное обрамление выступлений Никколи. Речь Салутати не рождается в пустоте. У нее есть свой собственный контекст, и контекст этот выписан автором вполне отчетливо. Вынесение в заглавие «Диалогов» имени Пьера Паоло Верджерио не просто дружеский жест, как могло бы показаться на первый взгляд. «Есть старинное изречение одного

мудреца: первое, что нужно человеку для счастья, — чтобы отчизна его была славной и благородной», — эта сентенция, которой открывается предпосланное «Диалогам» посвящение, воспроизводит начало сочинения Верджерио «О врожденных нравах» (Верджерио приписал ее своему патрону Франческо Каррара Старшему, правителю Падуи). Посвящая труд проживающему вдалеке от Флоренции другу, Бруни на все лады сокрушается, что тот не может находиться в одном городе с ним и другими участниками бесед, которые он собирается пересказать. Ведь ныне Флоренция достигла невиданного доселе процветания (*florētissima est*), ибо она не просто превзошла прочие города изобилием жителей, красотой зданий и величием свершений своего народа: благородные искусства (*optimae artes*) и науки, возвышающие человеческий дух (*tota humanitas*), возрастают в ней изо дня в день, «и в скором времени, как верится, просияют немалым светом». Так что книги бруниевых «Диалогов» — своего рода компенсация, причитающаяся Верджерио, обделенному счастьем жить в столь славном городе. Вторая книга начинается сообщением о том, что на этот раз участники спора собрались на вилле Роберто Росси в Ольтарно. Колуччо восседает в портике, а четверо юношей стоят вокруг него — Бруни видит в таком расположении беседующих подобие венца над головой Салутати. Восхищаясь открывшимся ему видом на город, старший из собеседников вспоминает «Похвалу Флоренции», написанную Леонардо Бруни: «Величием Флоренция превосходит, возможно, лишь те города, что существуют ныне, но изысканностью — уж точно и те, что существуют сейчас, и те, что когда-либо существовали». Красотой ни Рим, ни Афины, по мнению Салутати, не сравнятся с Флоренцией. Затем с похвалой «Похвале Флоренции» выступает Пьетро ди сер Мини, речь которого представляет собой краткую аннотацию сочинения Бруни. Он же вспоминает о разногласии между Бруни и Салутати в вопросе о характере власти Гая Юлия Цезаря (Салутати в трактате «О тиране» обосновывает законность его правления, а Бруни в «Истории Флоренции» признает губителем римской свободы). Интермедия, предваряющая апологии трех «флорентийских венцов», заканчивается замечанием Салутати о том, что ко временам Цезаря относится возникновение во Флоренции межпартийной борьбы.

Сочиняя новый труд, Бруни очень хочет, чтобы его помнили в первую очередь как создателя «Похвалы Флоренции». Руководствуясь этой целью, он ненавязчиво, но очень тщательно выстраивает общий для призывов Салутати и выступлений Никколи контекст: это окрашенная в тона энкомия история Флоренции от римской древности до того самого дня, когда развора-

чивается действие «Диалогов к Петру Гистрию», и особенно история предшествующего автору века — эпохи восстановления наук и художеств после их тысячелетнего забвения. Последнее столетие представлено тремя поколениями флорентийцев — от каждого из этих поколений автор берет то, что составляет славу республики. Прошлое — это Данте, Петрарка и Боккаччо; настоящее — Луиджи Марсильи, которого Салутати почитает мудрейшим из людей своего времени, и сам Салутати, от похвалы которому не в силах удержаться даже язвительный Никколи; ближайшее будущее — ровесники автора, блестяще образованные юноши из благородных семейств, отличающиеся всеми возможными добродетелями (так говорит Салутати) и преданные *studia humanitatis*. Если следовать исторической интуиции автора, то выходит, что исключительно высокий уровень культуры современной ему Флоренции обусловлен уникальной контрадиционностью флорентийцев: каждое следующее поколение не просто жречески оберегает достояние предыдущего, но, напротив, подвергает его радикальному переосмыслению и преобразованию. Флорентийская культура существует в состоянии перманентной революции, и облик ее до неузнаваемости изменяется каждую четверть века — наблюдающий эти головокружительные превращения Бруни, конечно, имеет все основания сообщить Верджерио, что нынешнее состояние вовсе не предел заложенных в ней возможностей, и в ближайшем будущем ей предстоит пережить новый взлет. В автореферентном противоречии, на котором зиждется речь Никколи о невозможности речи, отображен парадоксальный характер момента, когда эта речь рождается: культура последнего поколения, воплощенного в образе великолепного оратора, гипнотизирующего аудиторию признаниями в собственной несостоятельности, словно сама не успела еще осознать, на какие высоты ей удалось подняться.

Объясняя поведение Никколи в диалоге Бруни — и, шире, всех вообще персонажей кватрочентистского диалога, проявляющих способность к радикальной перемене позиции в ходе спора, — исследователи иногда сводят усилия протагониста к упражнению в красноречии; тем более, что сами авторы диалогов почти всегда предваряют свои труды уверениями, что создают их лишь из приятности и полезности такого рода занятий. Доля справедливости в недоверии к серьезности ораторствующих персонажей гуманистической литературы, конечно, есть. Но не следует упускать из виду разницу между невинным риторическим экзерсисом, нацеленным на достижение свободы в распоряжении средствами литературного языка, и софистической игрой, призванной продемонстрировать безграничную власть оратора над предметом, власть, не признающую никаких

законов (в том числе и законов мышления) и не останавливаю-
щуюся ни перед каким насилием.

Прошлое, даже в лучших его проявлениях, не в силах устоять перед риторикой Никколи: прослушав его выступления, мы больше не можем отделаться от мысли, что лишь намерения толкователя делают персонажей и события истории великими или бесславными. Теперь замечание Пьетро ди сер Мини о разногласиях Бруни и Салутати в вопросе о власти Цезаря обретает свое действительное значение. В свернутом виде реплика Пьетро воспроизводит растиражированную Никколи парадигму исторического описания: компетентность оппонентов примерно одинакова, и выбрать из их мнений истинное очень трудно, а значит, удел истории — оставаться суммой интерпретаций, противоречащих друг другу самым радикальным образом. Собеседники Бруни далеки от того, чтобы присваивать столь безысходной зависимости прошлого от воли настоящего негативный смысл. Скорее, на этой полифонии возможных толкований для них и зиждется способность истории присутствовать в настоящем: вторгаясь в него незавершенностью своих сюжетов и неразрешенностью своих вопросов, история все время открывает перед современной мыслью новые горизонты и побуждает ее к исследованию. Таким образом, когда речь идет о проблемах исторического познания, потенциальная множественность интерпретаций имеет, скорее, положительное значение, поскольку оказывается не только главным условием и первым следствием живого интереса к прошлому, но и источником самопонимания современной культуры. Однако она приобретает уже совсем другой смысл, если привнести ее в вопросы этики — а по этому пути пойдут авторы самых интересных диалогических сочинений XV в., Лоренцо Валла и Поджо Браччолини.

Традиционное для интродукций гуманистических диалогов признание автора в том, что, создавая свой труд, он имел целью лишь поупражняться в красноречии, в этических контекстах перестанет быть простым извинением в скудости мысли или в бессвязности изложения. Это заявление делается своеобразной индульгенцией, которую автор заранее выдаст и самому себе, и участникам обсуждения. Отныне все они (и даже те, кто по воле автора исполняет чуждую ему в действительной жизни роль) будут наделены невиданной свободой: фиктивный характер беседы позволит им снять с себя всякую ответственность за все, до чего бы они ни договорились в продолжение диалога. Всякое высказанное в дальнейшем мнение придется судить уже не столько по законам предметной действительности, сколько по законам эстетического универсума, который предстанет плодом фантазии своего автора. Если Никколи в «Диалогах к Петру Ги-

стрию» мог перейти от одной позиции к противоположной в силу неоднозначности, вполне приемлемой в обсуждении спорных вопросов исторического прошлого, то в сочинениях Валлы и Браччолини всякая заявленная позиция станет претендовать на создание собственного мира, смысловой осью которого станет особая, только в нем одна возможная этическая система. Но здесь и заключается парадокс. Ведь этика может быть только этикой одного — действительного — мира; свобода в созидании разных этических миров на самом деле есть либо свобода в производстве литературных фикций — и этой свободой пользуется автор диалога; либо свобода удалиться из действительного мира в воображаемый, забыв себя и утратив собственный облик, — на протяжении срединных десятилетий XV в. это будет происходить с персонажами диалога, пока они полностью не совпадут с позициями, которые им поручено отстаивать, то есть не превратятся в героев комедии. Валла и Поджо Браччолини еще не допускают отождествления своих персонажей с концепциями и мнениями, защитниками которых они становятся: умение то убеждать, то разубеждать аудиторию в искренности каждого из ораторов эти авторы превращают в тонкое искусство. Если оценивать созданные ими труды не как факт истории этики, а как факт истории словесности, то приходится признать, что именно определенная мера интеллектуальной безответственности и неспособности до конца осознать смысл собственных слов и действий, присущая самым ярким героям диалогов Валлы и Поджо, оборачивается многочисленными литературными достоинствами их сочинений — и в этом нам вскоре предстоит убедиться.

2

В истории создания диалога Лоренцо Валлы «Об истинном и ложном благе» («De vero falsoque bono») до сих пор остаются белые пятна. Не вдаваясь в ее перипетии, скажем только, что этот виднейший памятник этической мысли раннего гуманизма его автор подвергал радикальным пересмотрам, по крайней мере, трижды. Впервые Валла опубликовал его в 1431 г. в Пьяченце под названием «О наслаждении» («De voluptate», изд. в Париже в 1512 г.); действие его разворачивалось тогда в Риме, а главными героями были Леонардо Бруни (он исполнял роль стоика), Антонио Беккаделли — автор появившегося незадолго до сочинения Валлы «Гермафродита» (он защищал эпикурейские взгляды) и Никколо Никколи (он представлял христианином). В 1433 г. в Милане возникла вторая, расширенная редакция диалога, получившая название «Об истинном и ложном бла-

ге». Валла перенес действие в Павию и переименовал персонажей: стоиком стал Катоне Сакко, эпикурейцем — Маффео Веджо, а христианином — Антонио да Ро. Третья редакция, с названием «О подлинном благе» («De vero bono») возникла между 1444 и 1449 гг. (изд. в 1483 г. в Лувене). Здесь Валла внес лишь незначительные изменения в состав второстепенных действующих лиц, зато содержание претерпело сильные трансформации. Сегодня мы располагаем четвертой редакцией диалога, не слишком отличающейся от третьей, одной рукописью, близкой ко второй редакции, и еще несколькими его изданиями, расхождения в которых позволяют предполагать как свободу творчества выпустивших их издательств, так и существование неизвестных нам рукописей.

Дистрибуция позиций, которых придерживаются герои диалога «О подлинном и ложном благе», почти столь же традиционна для диалогического жанра, сколь и обсуждаемый персонажами Валлы предмет. История исследования вопроса о благе, в русле которой действует Валла, восходит к двум латинским диалогам — «О границах добра и зла» Цицерона и к книгам «Против академиков» Августина. Цицерон позволяет высказаться эпикурейцу, стоику и перипатетику; Августин противопоставляет академику христианина. Исходным пунктом для Валлы мог стать и другой текст Августина — знаменитое письмо к Диоскору, где гиппонский епископ берется объяснять труды Цицерона и говорит о том, как понимают наивысшее благо (*summum bonum*) адепты трех важнейших философских учений: стоики, эпикурейцы и неоплатоники. Неоплатоников Августин касается, очевидно, потому, что их сочинения сыграли решающую роль в его обращении в христианство; эпикурейцы и стоики важны для него как представители двух философских школ, упомянутых в Деяниях Апостолов (Деян., 17:18). По словам Августина, эпикурейцы помещают наивысшее благо в тело, стоики полагают, что оно заключено в душе, но более близким к истине следует признать мнение неоплатоников, почитающих наивысшим благом Бога.

Цель своего труда Валла определяет как утверждение христианского понимания высшего блага путем опровержения тех ложных воззрений на этот предмет, которые, оформившись некогда в философских учениях язычников, ныне, к великой досаде автора, перенимаются некоторыми из образованных христиан, не желающими в слепом восхищении героями и мыслителями древности критически осмысливать их суждения и поступки. Порядок рассмотрения вопроса определен в предисловии к первой книге диалога: эта книга «показывает, что наслаждение (*voluptas*) является единственным благом, вторая — что высокая

нравственность философов (*honestas*, признаваемая высшим благом в философии стоиков. Ю.И.) не является даже благом, третья определяет истинное и ложное благо» (зд. и далее пер. Н.В.Ревякиной). Валла использует очень древний и испытанный прием, известный еще из апологий христианских авторов первых веков новой эры: он предоставляет одним языческим философам разделаться с другими. Поэтому протагонистами первых двух книг выступают эпикуреец (эту роль берется исполнить поэт Маффео Веджо) и приверженец стоической доктрины (ее отстаивает юрисконсульт Катоне Сакко). Последний и является инициатором беседы, предлагая собравшимся на досуге «потолковать по обычаю древних о чем-нибудь значительном», поскольку считает такого рода беседы самым достойным из всех подходящих человеку занятий.

Диспут открывается речью Катоне Сакко. С отменным риторическим мастерством изображая из себя отъявленного пессимиста, он сокрушается о страстях и пороках, корнящихся в человеческой душе и с неотвратимостью влекущих ее ко злу. Рефрен его речи — горькие упреки матери-природе, поступающей с человеком, как с отверженным пасынком, вновь и вновь доказывающей ему свое нерасположение и одновременно спрашивающей с него со всей строгостью. В этом мрачном мире лишь суровая добродетель может внушать уважение и восхищение, лишь ей следует служить и всегда следовать ее велениям, не взирая ни на какие тяготы или соблазны, даже если очевидно, что это и не имеет никакого смысла: добродетель признается благом, выше которого ничего нельзя помыслить, и единственной ценностью, не требующей обоснований. Вслед за Катоне говорит Маффео Веджо. В таком порядке выступлений можно усмотреть полемику с Цицероном — у него эпикурейская доктрина была первой в силу простоты ее изложения — и с Августином: ведь эпикурейцы, по мнению последнего, связывали благо с низшим уровнем антропологической структуры — с телом, а потому было бы уместно опровергнуть их мнения в начале рассуждения. Однако в интерпретации эпикурейской доктрины Валла производит переворот, послуживший в дальнейшем причиной самых тяжких обвинений в его адрес.

На протяжении доброй половины первой книги и всей второй эпикуреец Валлы на все лады превозносит разумность и благость как природы в целом, так и устройства человека, но главное — всесторонне обосновывает законность и непорочность тех стремлений и желаний, которые внушены столь доброй и мудрой природой. В принципе, идея наслаждения как наивысшего блага сама по себе не должна была шокировать современников Валлы. Нам достаточно вспомнить, что еще Авгу-

стин, чей авторитет на Западе не подвергался сомнению ни в какие времена, поделил все вещи на те, которыми надлежит наслаждаться, и те, которыми следует только пользоваться, — под вещью для наслаждения он подразумевал Св. Троицу, а ко второму разряду относил все тварные вещи, принадлежащие земному миру. Таким образом, Августин мыслил наслаждение Богом как единственный способ отношения твари к Создателю, отвечающий Его бесконечной благодати и совершенству обустроенной Им вселенной: в глазах Августина наслаждение для человека было сразу и памятью о своих истоках, и знанием своего места и судьбы в мире, и формой ответственности. Поэтому не приходится удивляться, что Антонио да Ро, в третьей книге высказывающийся от лица ортодоксального богословия, скорее, соглашается понимать под наивысшим благом наслаждение, чем добродетель стойков.

Однако Веджо в своих воззрениях на наслаждение возвращается от христианского трансцендентализма Августина к имманентистской антропологии язычества. Изымая человека из напряженных отношений с Создателем и Судией, он как бы обезглавливает Августинов принцип. Субъект, который у Августина был максимально открыт Богу и миру и именно в наслаждении превозмогал границы собственной смертности, у Веджо вновь замыкается на самом себе; со всех сторон его обступают пределы возможностей его собственного смертного тела. Стоит ли удивляться, что сквозь цинизм и сладострастие речей «эпикурейца» то и дело проступает образ смерти, призванной однажды разрушить мир Веджо, — прекрасный, но хрупкий, ибо он почти целиком соткан из соблазнов и способов им поддаться. «Эпикурейская» логика требует безоговорочно признать смерть полным уничтожением, распадом, за которым не последует ничего. Однако и самое предвкушение перехода в небытие «эпикуреец» обращает в свою пользу. Конец наслаждения во времени означает для Веджо его бесконечность в пространстве. В мире, лишенном Бога, в мире тождественных себе действий, смысл которых полагается в них самих и нигде более, для безграничного развертывания гедонистического принципа не остается никаких препятствий. За исключением, конечно, глупости тех, кто отвергает дарованную природой способность к наслаждению, или ложных убеждений тех, кто в жизни следует всевозможным бессодержательным императивам, как то: преклонение перед добродетелью (ведь тезис о любви к добродетели ради нее самой — простая тавтология, логическая ошибка, на самом же деле «добродетель является воображаемой вещью, которая не может обрести никакого результата»); самозабвенная любовь к отечеству и к ближним, вплоть до самопожертвования («что можно выска-

зять или измыслить более извращенное, чем то, что кто-то тебе более дорог, чем ты сам?»); жажда славы и стремление обрести бессмертие в памяти людей («почитать умерших людей с помощью статуй, гробниц, погребений ... не более мудро, чем почитать таким же способом остальных животных»).

Как философ наслаждения Веджо оказывается на высоте: он предлагает аудитории исчерпывающую классификацию наслаждений и способов их получения, рассматривая всякий элемент антропологического устройства как прецедент для их извлечения. Гедонистическое отношение к миру и к человеку, естественно, чревато многими гиперболами, и Веджо, объявивший себя адептом здравого смысла и борцом с предрассудками, как этическими, так и языковыми, проистекающими из неправильного словоупотребления, на самом деле часто балансирует на грани утопии или анекдота. Перебирая наслаждения, доставляемые органами чувств, он сетует на нелепость обычая, предписывающего одеваться так, чтобы отнять у зрения львиную долю причитающегося ему удовольствия: «Ведь если тем женщинам, которые имеют красивые волосы, красивое лицо, красивую грудь, мы позволяем обнажать эти части тела, почему мы не справедливы к тем, которые красивы не этими частями тела, а другими?» Остановившись на наслаждениях глаз, Веджо между прочим вспоминает неких философов, поборников неосвязаемой и невидимой добродетели, которые в своем презрении к благам мира доходили до такого безумия, что даже намеренно лишали себя зрения: «Вообще нет ничего столь нелепого в словах или в делах, создателями чего не были бы философы». Рассуждая о чувстве вкуса и среди всех прочих производимых им наслаждений отводя особое место винопитию, оратор формулирует дефиницию, глубину которой трудно переоценить: «Пожалуй, двумя вещами мы, люди, превосходим прочие живые существа: тем, что мы можем высказывать свои мысли и пить вино...»

Гедонизм Веджо в большинстве случаев заставляет его с пеной у рта отстаивать права женщин — поскольку их права представляются ему оборотной стороной его собственных прав. Он даже сочиняет экспромтом целую апологию от лица несчастной, против воли посвящаемой в жрицы божества, чей культ требует сохранения девственности — вот поистине чудовищное надругательство над природой! Удивительно, но героиня Веджо, дерзнувшая излить ненависть к навязанному ей целомудрию перед лицом сената, произносит слова, перекликающиеся с поучениями Иоанна Златоуста: красноречивейший из отцов церкви тоже говорил некогда о том, как несправедливо позволять мужчине сколько угодно развлекаться со служанками и блудницами, притом что женщину, даже единожды изменившую мужу, закон

требует предать суду. Только цели Златоуста и Веджо, естественно, расходятся: если первый радуется о совершенном искоренении прелюбодеяния, то второй требует его полной и безоговорочной легитимации. Под чрезмерно эмоциональные сентенции своей девственницы Веджо подводит вполне научные обоснования, прибегая к процедуре верификации словесного значения, итог которой позволяет ему счесть само понятие брака застоявшимся в языке предрассудком: «Если мы хотим учитывать природу, то почему нападаем на прелюбодеев? Вообще нет никакой разницы, любит ли женщина мужа или поклонника. В самом деле, устрани различие, которое идет от нелепого слова “супружество”, и ты сделал тождественным прелюбодеяние и супружество. <...> А муж что другое означает, нежели мужчина? Или прелюбодей не мужчина? Смотри, как бы он случайно не был более мужчина, чем сам муж». Чтобы быть до конца последовательным, Веджо приходится признаться, что и сам он не задумываясь соблазнит даже жену, дочь или сестру близкого друга, если к тому подтолкнет его нужда: «Я ведь не хочу разрушаться, чахнуть и, возможно, даже умереть от вожделения». Лишь однажды, в разделе о наслаждениях обоняния, «эпикурец» Валлы проявляет некоторую умеренность в своих профеминистических декларациях: «Нельзя отвергать никаких жен — ни некрасивых, ни косноязычных или немых, ни больных, наконец, — тех же, от кого исходит неприятный запах, можно».

Если стоицизм изображенного Валлой Катоне представал всего лишь доктриной одной из школ, с четко очерченным кругом идей, с набором готовых аргументов, приведенных в довольно стройную систему, и со своим языком, то эпикуреизм вдруг приобретает гораздо более широкие права, нежели просто одно из многих философских учений. Утверждение тотальности гедонистического принципа в речи Веджо с самого начала связывается с тотальным же произволом — в этике, в риторике и даже в самоидентификации. Согласившись прежде на роль эпикурейца, Веджо теперь настаивает на своем праве приводить любые, пусть и совсем не согласующиеся с доктриной Эпикура, аргументы: ведь легитимность всякого доказательства, по его мнению, определяется только его эффективностью. Он объявляет, что намеревается говорить совсем не как философ, а как оратор. Ибо философы, в отличие от ораторов, не свободны в выборе аргументов и языка суждений; они «непонятны, грубы, безжизненны»; учение всякой философской школы всегда описывает лишь незначительный сегмент действительности. Напротив, ораторы наделены в обсуждении своего предмета невиданной свободой, а потому их речи «яснее, серьезнее, благороднее» скудных изысканий философов («философия словно воин или

трибун при красноречии — повелительнице и, как называет ее один большой трагик, царице»). Человек, придерживающийся в аргументации лишь одной философской доктрины, подобен полководцу, поставившему успех всей баталии в зависимость от поведения одного солдата. Более того, «все, что философия присваивает себе, — наше», — Веджо имеет в виду диалектическое искусство, порядок научного изложения и приемы убеждения, относящиеся к ведению риторики.

Что касается этики, то ее содержание у Веджо, по сути, исчерпывается принципом коммуникативной эффективности: преследуя собственные интересы и не посягая на чужие (за исключением абсолютно ложных и бессодержательных мифологем — например, представлений о семейной чести или супружеской верности), можно нарушать какие угодно божеские и человеческие установления, лишь бы это не было слишком явно для окружающих и не привело бы к потере уважения и любви с их стороны. Обосновывая для аудитории этот нехитрый принцип, Веджо в своем пространном выступлении выстраивает своеобразную поэтику прорех и лазеек в этических и юридических установлениях: он коллекционирует предания и примеры из истории и современности, объединенные мотивами сокрытия или маскировки действий протагонистов. Он взывает к обесчещенной Лукреции, требуя от нее признания, что она охотно и не раз принимала бы у себя любовника, если бы была уверена, что мужа ее ничего не узнает («когда с осторожностью обманываешь мужа, это не значит обманывать его»), а репутация останется незапятнанной. Он полагает, что человеческая история была бы менее кровавой, если бы Менелай разумно уступил Елену Парису, скажем, всего лишь на месяц, да и самой Елене это доставило бы больше радости или уж, во всяком случае, не принесло бы никакого ущерба. Из тривиального бытового инцидента с находкой чужого кошелька он развертывает подробный план управления общественным мнением, полагая в основу своей концепции межличностных отношений принцип жертвования обманом очевидным и сопряженным с меньшей выгодой во имя обмана искусного, менее заметного и сулящего выгоды гораздо большие: вернуть найденный кошелек следует обязательно, но надлежит постараться, чтобы это видели окружающие; действовать всегда предписывается так, чтобы всем казалось, будто ты мог обмануть, но не обманул из порядочности; друзей полезно поддерживать в уверенности, что ты не подвел и не предал их только потому, что дорожишь их привязанностью и т.п. Если свести воедино фрагментарные высказывания и рекомендации Веджо по вопросам этики, то выходит, что подлинное течение жизни как раз и образуют всевозможные уловки, обходы, укло-

нения и утаивания, в то время как общественные установления высятся над этим животрепещущим потоком подобно скалам — недостижимым, немым, безжизненным и, как правило, бесполезным. Они годятся в лучшем случае для того, чтобы быть объектом языковых манипуляций: если кто-то хочет расположить к себе общество, он может, наряду с прочими средствами, прибегнуть и к демонстрации своего благоговения перед Законом. Поэтому и этическая, и поэтологическая парадигма речи Веджо — прелюбодеяние. Ведь это действие признается нарушением закона, но, будучи осуществлено негласно, не имеет, как правило, никаких осязаемых следствий. С другой стороны, это же действие способно составить сюжет повествования, которое может обернуться трагедией, то есть настоящим преступлением против человеческой природы, или анекдотом, то есть мирным и добродушным приятием этой природы, в зависимости от того, будет оно раскрыто или останется в тайне («не стоит бояться законов, которые карают только признавшихся и уличенных и осуждают прелюбодеяния не из-за позора, но чтобы из-за них не возникли раздоры, войны, убийства»).

Апогея принцип коммуникативной эффективности достигает в толковании предания о Гиге, лидийском пастухе, который волею случая завладел чудесным перстнем, имевшим силу делать своего хозяина невидимым, после чего соблазнил царицу своей страны, с ее помощью убил царя и затем еще нескольких людей, внушавших ему опасения, и стал царем Лидии. «Эпикуреец» убежден и убеждает других, что каждый, кто завладел бы перстнем Гига — то есть, проще говоря, был бы в силах исполнить свои тайные желания при условии, что тому точно не найдется свидетелей, — немедленно принял бы потакать своей природе. Правда, человеческая природа, если верить «эпикурейцу», не так уж и дурна: он признает, к примеру, что созерцание страданий ближнего ей противно, а насилие — в частности, убийство, — тем более; и напротив, разделять чужую радость — врожденное свойство человека. И однако же краеугольный камень этой природы — вождление, источник всякого наслаждения. Это утверждение, принимающее у Веджо статус аксиомы, лежит в основании всех его этических построений, что и позволяет ему втянуть своих слушателей в орбиту собственного гедонизма, против воли превратив их в соучастников тех мелких, но совершаемых с неукоснительной регулярностью преступлений, цепь которых он и называет человеческой жизнью. Тертуллиан некогда объявлял, что всякая душа по природе своей христианка; Веджо доказывает, что природой ей завещано быть среди учеников Эпикура. Та непреложная истина, что именно вождление безраздельно царит в душах людей, предоставляет «эпи-

курейцу» неограниченный резерв власти надо всеми, кто пытается ему возражать. Ведь обратная сторона вождения — естественный страх потерять предмет, на который оно направлено; исходя из этого Веджо ничего не стоит доказать, что всякий, кто пытается говорить о ценности добродетели и о необходимости соблюдения общественных установлений, лишь прикрывает тем самым собственную боязнь лишиться благ, которыми владеет, и желает высокими словесами удержать других от посягательства на принадлежащее ему. Поэтому не стоит даже спорить со «стойком». Достаточно просто открыть аудитории глаза на его подлинную сущность — здесь сгодятся любые аргументы, от дедуктивных рассуждений самого общего характера до фактов биографии оппонента. Объясняя, почему «стойк» ратует за святость брака, Веджо как бы между прочим упоминает о том, что Катоне женат на очень красивой женщине, и тут же рассказывает об одном ревнивце: тот, едва услышав о каком-нибудь соблазнителе чужих жен, приходит в иступление и в самых неумеренных выражениях принимается бранить порок и всех, кто ему подвержен, — на самом же деле очевидно, что он попросту до смерти боится сделаться рогоносцем. Что же касается самого Катоне, то Веджо не сомневается, что, завладев перстнем Гига, тот непременно соблазнил бы царицу. «И ты, Катон, не таись и не хмурь цензорскую бровь, раз мне о тебе что-то известно: если бы ты стал невольным обладателем этого перстня, то ты, пожалуй, превзошел бы самого сладострастника Юпитера в тайных деяниях, то есть в тайных прелюбодеяниях».

Для большей убедительности Веджо старательно выдерживает амплуа гедониста и соблазнителя, даже когда его выступление уже завершено: он приглашает слушателей, и среди них разыгрывающего суровость Катоне, посетить подлинно эпикурейские сады своей виллы и угоститься обедом, приготовленным лучшим из поваров. Катоне отказывается продолжать спор; присутствующие просят Антонио да Ро, монаха-минорита, весьма почитаемого за ученость и добродетель, рассудить «стойка» и «эпикурейца». Присутствие автора в речи Антонио да Ро гораздо более очевидно, нежели в отзвучавших словопрениях Катоне и Веджо: честной инок оказывается философом обыденного языка и вполне состоятельным оппонентом Аристотеля (хотя богословская часть его выступления, возможно, и не совсем удовлетворительна — впрочем, это можно списать на счет упадка, переживаемого теологией в его эпоху). К тому же, в отличие от прежних ораторов, выступавших от лица школ языческой философии, он не скован никакими авторитетами: «считаю большим глупцом любого, кто всецело доверяет книгам и тщателью не исследует, истинно ли они говорят!»

Он отталкивается от не слишком-то продуманного замечания, вырвавшегося у Катоне среди прочих обвинений в адрес жестокой природы: что пороков будто бы существует много больше, чем добродетелей. Это дает ему повод к критике господствовавшей в аристотелианской этике тройственной схемы, согласно которой добродетель мыслилась как середина между избытком и недостатком какого-либо качества (то есть между двумя пороками). Опровержение метафизических конструкций, составлявших содержание схоластической философии, было одной из главных задач Валлы отнюдь не только в диалоге «Об истинном и ложном благе» — не будет преувеличением сказать, что критика схоластической метафизики была делом всей его жизни. Основным его трудом здесь следует считать «Перекапывание всей диалектики вместе с основаниями всеобщей философии» (ок. 1440), сочинение, где критика аппарата и техники схоластического мышления проводится наиболее последовательно, а эффективность ее обеспечивается специально изобретенным Валлой жанром, позволившим ему противопоставить внешней системности схоластического научного изложения оригинальный порядок собственного критического исследования и тем самым затронуть не только тезисы, но и сам способ мышления оппонентов. Однако и традиционный жанр диалога тоже располагает в глазах критика определенными преимуществами: в непринужденной обстановке дружеской беседы христианин Валлы простым языком, обходясь без ученых терминов и не стремясь блеснуть виртуозностью отточенной в диспутах мысли, уличает Философа в таком редукционизме и в таких упрощениях, что после этого едва ли кто из аудитории скромного монаха останется по-прежнему убежден в незыблемости постулатов аристотелизма.

В первую очередь, Антонио не устраивает презумпция аристотелевской схемы, — жестко иерархизированный универсум ценностей, где все этические свойства раз навсегда расставлены по местам и строго определенным образом увязаны друг с другом; через этот-то аппарат интерпретации аристотелики всегда рады задним числом пропустить любую жизненную ситуацию, чтобы подверстать ее под весьма ограниченное число категорий, в которых они привыкли описывать человеческое поведение. Они анализируют всякое действие так, будто оно совершается в вакууме и как будто для понимания его смысла достаточно втиснуть его в заранее изученную матрицу и оценить при посредстве известного из авторитетных источников набора понятий. Антонио противопоставляет этому простую, на первый взгляд, мысль: важнее выявить как раз частности, из которых и складывается конкретный, оригинальный смысл действия, и по-

добрать для его описания такие слова, которые отразят его специфический характер с наибольшей полнотой и точностью.

«В самом деле, тот, кто чего-то избегает и страшится именно тех вещей, которых следует избегать, разве покажется тебе мужественным? Несомненно, он и не робок. Равно и тот, кто отдается некоторым дозволенным наслаждениям, назовется ли из-за этого умеренным? Нисколько. И никто, действительно, не назовется мужественным на том основании, что избегает опасностей, но потому, что не избегает; и умеренным не называется на том основании, что отдается наслаждениям, но оттого, что знает в них меру для себя. Так некто, совершающий путь пешком, избежал увиденной вдали толпы разбойников, быстро победив в глубину леса; любой скажет, что он сделал правильно. Но после того как он достиг середины леса, несколько уставший от бега, он видит платан, распростерший на цветущем лугу раскидистые ветви, овеваемый нежным ветерком, окруженный журчащим ручьем и с поющими птицами; привлеченный такой красотой места, он ложится под платан ненадолго и отдыхает; затем, еще сильнее пленившись этой красотой, он уснул. И никто его в этом не станет упрекать. Так вот, что можно сказать менее подходящее, чем назвать этого человека либо мужественным за тот бег, либо умеренным за тот отдых и сон? И если этот самый путник, о котором я говорю, и не мужественный, и не безрассудный, и не трусливый и если он, с другой стороны, не умеренный, и не неумеренный, и не глупый, как же он, в конце концов, назовется?»

Власти теоретических понятий, привлекаемых для оценки человеческого поведения, Антонио противопоставляет простую герменевтическую адекватность описания этого поведения. Необходимым ее условием должен стать отказ от языка ценностей и обращение к обыденному языку — к языку сообщества гуманистически образованных людей, который признается не просто годным, но самым подходящим для того, чтобы осуществлять на нем философское исследование. Язык метафизики плох, в первую очередь, потому, что он постоянно претерпевает насилие со стороны философов, а следовательно, сильно теряет в точности выражений. Ведь если оценка всякого действия должна совпасть либо с недостатком, либо с избытком, либо со средней степенью проявления какого-то качества, то искажение смысла слов, которыми излагается эта оценка, неизбежно: в примере, приведенном Антонио, аристотелик, привыкший к ценностному восприятию поведения, назвал бы человека «мужественным» и «умеренным» и тем самым неоправданно расширил бы содержание понятий мужества и умеренности. В то время как на самом деле пример Антонио свидетельствовал, скорее, сначала об осторожности протагониста, а потом, когда тот предался дозволенным наслаждениям, о свойственной ему жизнерадостно-

сти — хотя в системе категорий, которую используют аристотелики, эти понятия не задействованы вовсе.

«Почему же ты не выделяешь каждой вещи ее имя, ее слово, ее судьбу? Мы ведь не всегда одни и те же; более того, не можем быть такими. Когда я сражаюсь против врагов, я мужественный, когда сдался победителям-врагам — осторожный, когда воздерживаюсь от пирушки одного человека — умеренный, когда не отвергаю пирушку другого — веселый». Таким образом, Антонио превращает картину человеческого поведения из плоскостной в объемную и располагает ее в измерениях, до сих пор неведомых метафизической этике: он помещает ее в реальные время и пространство жизненного мира. Когда оценка поведения сменяется его детальным и конкретным описанием, характеристики действий становятся производными не от системы понятий, с которой они так или иначе соотносятся, а от жизненного контекста осуществления этих действий. Если подыскать языковые средства, позволяющие точно изобразить человеческие поступки, — правда, найти их трудно, как говорит Антонио, «не только в нашем языке, который беден, но и в греческом, который богат», — то категориальная оценка, статичная и инертная, вообще теряет смысл ввиду многозначности и противоречивости складывающейся картины: «каждое из действий и каждую из вещей вернее оценивать в отдельности. В течение одного и того же часа я буду многократно умеренный и неумеренный многократно, так сказать, тысячу раз, и тысячу раз в течение этого же часа могу поступать правильно и наоборот — до такой степени обычно хвалят или порицают единственное слово».

Итак, на самом деле этическая оценка никогда не выражает какое-либо устойчивое нравственное свойство или «образ жизни», — в ней отображается лишь сиюминутная истина ситуации; человеческие поступки никогда не содержат в себе нравственный смысл *непосредственно* — границы этого смысла еще должны быть найдены и соотнесены с границами действия.

Однако, ошибочно считать, что таким способом Антонио да Ро прокладывает путь релятивизму: только в соотнесении с совершенно конкретным действием оценка обретает точность и строгий смысл. Как показывает Валла, у его оппонентов-аристотеликов (схоластов) объяснение конкретной ситуации — когда, например, некий обеспеченный человек («скупец») дает нуждающемуся меньше, чем следует, — основывается на метафизических предпосылках, без конкретного анализа поступка: даже если скупец и «дает нечто», все равно в нем проявляется неизменное метафизическое свойство скупости. Валле же вновь обретенная перспектива жизненного мира позволяет соотнести поступок и оценку на строго логических основаниях. Если определенную меру щедрости принять за норму, то во всяком меньшем даянии

будут различаться два логических момента: «давать» и «не давать», причем оценка должна основываться на ситуативном несоответствии норме, которое выражается только предикатом «не давать». Значит, оценка поступка как «проявления скупости» последовательно соотносится с предикатом «не давать», и всегда будет описывать совершенно конкретное действие.

Отринув добродетель стоиков, Антонио приходит к тому, что никто из философов не может сказать ничего верного о наивысшем благе, поскольку искать его надлежит не на земле, а на небесах, как о том учит религия христиан. Он говорит, что речь его должна бы состоять из четырех частей, причем три первые следовало бы посвятить вещам малоприятным — во-первых, обилию бедствий в земной жизни, во-вторых, скудости отпущенных ей радостей и, в-третьих, посмертным страданиям злых, — но в связи с недостатком времени и с хорошей проработанностью первых трех тем он считает себя вправе сразу перейти к четвертой части — то есть к блаженству праведных. «Итак, послушайте слово о наградах христиан, где я попытаюсь сказать не общеизвестные и обычные вещи, но новые». Выстраивая свою «новую» речь о райских блаженствах, Антонио кладет в ее основу классификацию наслаждений, созданную Веджо, и в дальнейшем строго ее выдерживает, стараясь не упустить ни единого звена. Всякое наслаждение земной жизни он расценивает как несовершенное подобие какого-то из будущих благ, составляющих тайну посмертного существования. Такое соотношение настоящих, бранных, и грядущих, вечных, наслаждений действительно выводится из догмата о телесном воскресении. И все-таки слова Антонио производят неоднозначное впечатление — не даром в исследовательской литературе существуют очень разные интерпретации отношения самого Валлы к его речи, в том числе и такие, которые предполагают, что риторика церковника утопает в авторской иронии: Валле будто бы удалось разоблачить загробные блаженства, показав, что и для небес христианский мудрец не может измыслить ничего нового, кроме все тех же чувственных радостей, столь близких всем нам на земле. Представляется, однако, что есть, по крайней мере, две очень веские причины, в силу которых Антонио вынужден придерживаться парадигмы тела с присущими ему способностями испытывать всевозможные наслаждения: во-первых, потому, что это вполне вписывается в экзегетическую традицию, во все времена широко применявшую материальные подобию для обозначения нематериальных вещей; во-вторых, потому, что он взялся отвечать Веджо, следуя его же плану. Но и подчинившись схеме «эпикурейца», Антонио оказывается едва ли не в более выгодном положении, чем предыдущий оратор.

Стоит ему обратиться к телесным подобиям, как он попадает в стихию поэтики Песни Песней и последних стихов Апокалипсиса. И если наслаждения «эпикурейца» ограничивались телесной и душевной слабостью «ветхого человека», то христианину обещаны наслаждения, которые превозмогут не только эту немощь, но и силу самого воображения со всеми радостями, какие оно способно изобрести:

«Итак, тело наше будет сиять ярче даже самого полуденного солнца, но не так, однако, чтобы ослеплять глаза, но чтобы было видимо явственнее и приятнее. <...> Также и уши будут услаждаться приятнейшими голосами, беседами, пением. <...> Воистину кто отказался бы летать, как птицы, на быстрых крыльях и играть с крылатыми собратьями то в небесном просторе, то среди долин, то близ высоких гор, то над водой? Или, если нас устыдят крылья, хотя ангелов представляют украшенными крыльями, ходить по воздуху не иначе, как ходим по земле? Далее, кто не пожелал бы быть наделенными величайшей и словно тигриной быстротой и быть в состоянии никогда не уставать от труда, никогда не расслабляться от жары, никогда не коченеть от мороза? Вдобавок, словно Камилла, бегать туда и сюда по нежным колосьям, не сминая их, и на вздымающихся волнах не оставлять ясных следов, но чуть прикасаться к ним. Мочь также жить под водой, как рыбы, и, что еще великолепнее, плыть, сидя прямо в белоснежных облаках, и, призвав по нашей воле ветра, словно распустить паруса, и многое другое, что каждый может сам себе предоставить по желанию».

Заканчивая свою речь, Антонио создает картину восхождения к Небесному Иерусалиму, достойную стать рядом с самыми яркими поэтическими образами Фичино и Пико делла Мирандола. Однако в завершение диалога выясняется, что приговор христианина «эпикурейцу» и «стойку», — не последний, и заключительное слово предоставляется педагогу Гварино: он призван рассудить двух последних ораторов. Гварино вообще не касается содержания выступлений, а говорит лишь о том, к каким родам речи следует их отнести, и устанавливает иерархию между ними. Мифологические образы дочерей Пандиона, обращенных в соловья и ласточку, он делает аллегориями поэзии (соловей-Прокна, живущий в рощах и лесах) и городского красноречия (ласточка-Филомела, которая селится под крышами жилищ в городе). Веджо подобен ласточке, а Антонио да По — соловью; Веджо пел днем, Антонио — после заката, Веджо ввел слушавших его в рай плотью, а Антонио, чья речь звучала в этом раю, увлек их души в рай более совершенный (Гварино обыгрывает греческий термин *paradeisos* — изначально сад, позже — рай). Конец диалога с неожиданно заявляющей о себе риторической темой соотносится с зачинами второй и третьей

книг, где автор тоже касается вопросов риторики. Длинной речи Веджо, занимающей всю срединную книгу, он предпосылает размышления о eurogia — изобилии, а третья книга, отведенная Антонио да Ро, содержит рассуждение о rreop — уместности (ибо автор, подходя к предметам слишком трудным, сомневается в собственном даровании). Таким образом, красноречие оказывается еще одной сквозной темой всего сочинения — пусть не настолько разработанной, как вопрос о благе, но все же присутствующей постоянно и как бы обрамляющей основные рассуждения. Перед нами ребус, потому что предмет диалога теряет однозначность, попадая в бесчисленное множество смысловых связей, очевидных в большей или меньшей степени. Озадаченные концовкой, мы начинаем вспоминать, что тема ораторского мастерства то и дело всплывала не только в авторских отступлениях, но и в речах каждого из действующих лиц — соотносить высказывания и фрагменты, где она присутствует, можно, пожалуй, до бесконечности.

3

Парадоксальным образом, совершенство целого в диалогах Франческо ди Поджо Браччолини (1380–1459) вырастает из множества частных несовершенств. При всем обилии сочинений на латыни, вышедших из-под пера Поджо, сам он, по-видимому, не был удовлетворен своим латинским слогом и даже в зрелом возрасте продолжал упражняться в лексикологии и стилистике (в его архиве сохранились тому свидетельства). Познания Поджо в области классической литературы и истории — достаточные, чтобы признать его одним из самых просвещенных людей первой половины Кватроченто, — все же содержат лакуны, самая значительная из которых — слабое владение греческим языком (во «Флорентийских беседах об изгнании» Филельфо даже заставляет Леонардо Бруни упрекнуть Поджо в полном его незнании). Более того: содержание его трудов, не исключая из их числа и огромной «Истории флорентийского народа», заставляет предполагать, что ремесло писателя было ему ближе и интересней, чем научные занятия. Правда, писать ему пришлось в эпоху, когда литературное творчество и гуманитарные штудии находились в синкретическом единстве, расторгнуть которое можно было, только взявшись сочинять на народном языке, — но это неминуемо повлекло бы за собой перемену стилистического регистра и отказ от освоения жанров и тем классического литературного наследия, с которыми в первую очередь было связано самоопределение Поджо-писателя.

Некоторая несвоевременность таланта Поджо, наверное, и обусловила достоинства его многочисленных диалогов. Они создавались в то самое время, когда Лоренцо Валла писал «О наслаждении» и «О свободе воли», и с сочинениями Валлы труды одного из самых отчаянных его оппонентов роднит не только время возникновения, форма и цicerонианское происхождение. Если за Лоренцо Валлой в истории философии закрепилась репутация интереснейшего философа языка и слава одного из самых оригинальных мыслителей эпохи Возрождения, то имени Поджо Браччолини в этой связи обычно не вспоминают. Действительно, он не писал никаких специально лингвистических трудов (и его даже трудно представить себе за подобным занятием), и вряд ли можно предположить, чтобы он смог самостоятельно воплотить в научном изложении те интуиции, которые формируют композицию его диалогов и технику обсуждения поставленных в них вопросов, — в то время как Валла уделял немало времени и труда экспликации своих лингвофилософских воззрений. И тем не менее, логика лингвоцентризма, постулаты которой сформулированы Валлой, присутствует в диалогах Поджо с такой же очевидностью, что и в сочинениях самого Валлы. Поджо с присущей ему интуицией эстетического целого в каком-то смысле воплотил ее в своих диалогах даже более полно, чем мог это сделать Валла, заботившийся о полемической эффективности своих критико-теоретических спекуляций.

В отличие от Валлы, Поджо занимала не столько концептуальная состоятельность его сочинений, сколько их риторическое совершенство. Он берется за темы, актуальные для современной ему этики и часто обсуждавшиеся в гуманистической среде, но однако же не требующие особой философской компетентности, — таковы порок жадности («Застольный спор о жадности, расточительстве, о брате Бернардино и других проповедниках» — «*Historia convivalis disceptativa de avaritia*», 1428–1429), представления о благородстве («Книга о благородстве» — «*De nobilitate*», 1440), несчастья сильных мира сего («О несчастьи государей» — «*De infelicitate principum*», 1440), человеческая ущербность («Об убожестве человеческого состояния» — «*De miseria humanae conditionis*», 1445). Препоручая своим персонажам вести обо всем этом речь, он позволяет им гораздо больше, чем Валла, сближаясь здесь с Леонардо Бруни: поскольку его герои не посягают на вопросы, нуждающиеся в воздвижении метафизических конструкций, то им разрешается сколько угодно менять способ тематизации обсуждаемого предмета, стратегию аргументации, обращаться к любой из сфер опыта, взывая то к логике, то к эрудиции собеседников, то к их эмоциям. В диалоге «О несчастьи государей» собеседники вынуждены при-

зывать Никколо Никколи к сдержанности, потому что некоторые его реплики целиком состоят из ругательств в адрес власть имущих: возможно, плохое доказательство, зато безотказный способ самоутверждения.

Поджо сквозь пальцы смотрит на прорехи в логике, частые в речах его героев, — в его диалогах можно найти все виды логических ошибок, какие только известны. Он не замечает, что порой его герои высказывают мнение, противоположное тому, что они изрекли несколько минут назад. Например, все тот же Никколи в начале диалога о благородстве говорит, что «у благородства нет никакого основания, на котором оно могло бы покоиться», а спустя три десятка страниц утверждает: «Итак, стоики мудро полагали, что благородство проистекает из одной лишь добродетели, которая, на их взгляд, не нуждается ни в чем внешнем. И те, кто думают иначе, видимо, следуют не столько истине, сколько мнению толпы». Такое попустительство происходит оттого, что автор на самом деле и не помышляет о том, чтобы сделать своих героев рупорами каких-либо теоретических концепций, подлежащих последовательному раскрытию. Когда герои обретут устойчивые и философски состоятельные позиции (а это произойдет у Кристофоро Ландино), форма диалога во многом утратит свое очарование, начав распадаться на самостоятельные, не нуждающиеся друг в друге теоретические конструкции. А пока интересы Поджо сосредоточены вокруг атомарных ситуаций, к каковым можно отнести смену пассажиров внутри пространного выступления или последовательность из двух или трех стоящих рядом коротких реплик, контрастных не столько по содержанию, сколько по производимому ими эстетическому впечатлению (речи страстной, скорее всего, будет противопоставлена речь, исполненная спокойствия и иронии; ритм и синтаксис противоположных по целям выступлений будет совпадать там, где ораторы касаются одного и того же вопроса).

Герои Поджо на самом деле едва ли могут серьезно полемизировать друг с другом: в первой половине века они пока не располагают средствами, которые позволили бы им вести полноценное обсуждение этических проблем, — классических сочинений открыто уже довольно много, но они еще не вполне изучены, логический инструментарий не разработан, а формы монологического научного изложения остаются достоянием схоластов. Поэтому затеваемое ими обсуждение в большинстве случаев обречено с началом каждой новой реплики возвращаться к исходному пункту диалога — к постановке проблемы. Что касается убедительности такого хода в дискуссии, то он беспроигрышный: оратор просто закрывает глаза на все, что

было только что сказано его противником, или использует план его речи для построения собственной. Если же персонажам все-таки приходится делать вид, что они отвечают друг другу, то в каждой ответной реплике основание обсуждения предмета неминуемо будет смещено.

Это особенно заметно в диалоге «О благородстве»: в начале разговора Никколи первым употребляет слово «благородство», определяя его как плод добродетели. Лоренцо, отвечая, говорит уже о благородстве, приобретаемом теми, кто коллекционирует предметы искусства, ведет изысканную жизнь или обладает властью. Он поясняет, что благородство по значению близко к славе, и указывает, что говорить о благородстве следует согласно «с нашими обычаями и укоренившимся мнением людей». Теперь уже Никколи, только что сам начавший речь о благородстве, вдруг заявляет, что «у благородства нет никакого основания». Далее он же, предполагая, что благородство нуждается в философском обосновании, развертывает обширную аргументацию, призванную убедить в том, что различное понимание благородства у разных народов препятствует какой-либо определенности этого понятия. Лоренцо отвечает на это, что каждый народ поступает в соответствии со своими обычаями, и благородство каждого из них истинно, поскольку соответствует этим обычаям (как видим, благородство уже не является философским понятием и не нуждается ни в каком основании, кроме обыденного опыта). Очень скоро Никколи приходит к выводу, что такой вещи, как благородство, вообще не существует. Однако эти гиперкритические тезисы не мешают ему спустя краткое время вновь как ни в чем не бывало заявить, что основанием благородства является одна лишь добродетель.

В такой ситуации переспорить друг друга невозможно. Персонажи и их создатель, по-видимому, интуитивно понимают это, поэтому в диалогах первой половины века (не только у Поджо) часто возникает фигура судьи — авторитетного ученого, произносящего собственную речь (которая, правда, тоже открывается постановкой проблемы). Например, в диалоге о жадности рассудить Бартоломео да Монтепульчано, высказывающегося против скупости (потому что она наносит вред самому скупцу и обществу в целом), и Антонио Лоски, бичующего расточительство (потому что оно вреднее жадности), берется Андреа Константинопольский, который сразу вводит в рассуждение дифференциацию, отсутствовавшую у обоих ораторов: он требует развести термины «страсть» (*cupiditas*) и «жадность» (*avaritia*). Это различие позволяет ему строить свою речь против жадности на новом основании, на этот раз отрицая жадность как противоположность страсти.

Там, где развитие интриги в предшествующей Поджо гуманистической литературе требовало обращения к вопросам антропологии, образ человека, как правило, целиком складывался из общих мест и риторических схем, извлеченных из классических контекстов; изображению оригинального поведения пока не находилось места. Едва заметное движение в направлении индивидуализации поведения персонажей возникает в диалоге Поджо «Следует ли старику жениться» («An seni sit iuxor du-cenda», 1436) — как раз потому, что в форме, традиционно служившей для обсуждения вопросов отвлеченных и общезначимых, на этот раз рассматриваются события биографии автора. Предметом дискуссии делается факт его поздней женитьбы: достигнув пятидесяти пяти лет отроду, Поджо, всю жизнь не отваживавшийся связать себя узами брака, взял в законные супруги восемнадцатилетнюю девицу. Усиление лирического фона приводит к ироническому переосмыслению топосов, известных нам по другим образцам кватрочентистского диалога. Поджо пока еще не избавляется от традиционных для этого жанра теоретизаций: собеседники высказывают свои воззрения, соблюдая все требования научного изложения. Всевозможные классификации, дифференциации и обобщения, описания причин и особенно следствий возникают в их рассуждениях там, где наука логика предписывает их помещать. Однако такой насыщенный антропологическим содержанием предмет, как женитьба, оказывается, довольно плохо поддается категориальному созерцанию — скрупулезная аккуратность в отыскании субстанций и атрибутов, причин и следствий в разнообразии явлений брачной жизни сама по себе создает комический эффект, усугубляемый к тому же серьезностью ораторов, не способных избавиться от привычки к возвышенному слогу парадной речи и тяжеловесной классичности острот. Так, Никколи, которому, как всегда, достается роль критика и пессимиста, приходится классифицировать сначала всех женщин — на девиц и вдов, затем вдов — на молодых и старых, а позже — атрибутировать каждому выявленному виду жен особые чувства к мужьям, обусловленные их прежним опытом или его отсутствием. Зная Никколи, нетрудно предположить, что, по его мнению, все, и молодые, и преклонного возраста женщины, выданные замуж за старцев (то есть за пятидесятипятилетних мужчин), обязательно будут или ненавидеть своих мужей, или смертельно докучать им, — могут различаться только причины, масштабы и внешние проявления ненависти или назойливости. Никколи неумолимо фрагментарен: в его изображении жена предстает или злобной (тогда она встречает мужа с искаженным свирепостью лицом, провожает бранью, а когда он дома, терзает и колет его словами), или пьяни-

цей, или бесстыжей, или недалекой, или ленивой, или, в лучшем случае, неизлечимо больной (и тогда она превращается в пожизненное бремя, несомое и без того немощным супругом).

Оппонентом Никколи решается выступить Карло Марсуппини. Он не достиг еще старости и поэтому считает, что сможет достойно защитить старцев, — ведь мысль его движется не личным интересом, а самой истиной, в отличие от Никколи, чье рассуждение, будучи лишенным логики (*ratio*), основывается на страхе (*timor*). А истина заключается в том, что природа велит не одному только человеку, но и всей твари сочетаться брачным совокуплением ради рождения потомства, иначе земной мир перестал бы существовать. Именно поэтому супружеский союз сделала приятнейшей из всех известных форм общежития сама природа, а общество поощряет его законодательно. Если Никколи рассматривал пагубные следствия позднего брака довольно узко, принимая во внимание лишь тот вред, который женитьба приносит самому старцу, особенно если он предан ученым занятиям, то Марсуппини расширяет поле обсуждения и говорит о тройкой пользе супружества — для старца, для женщины и для общества.

Вступать в брак в преклонном возрасте более разумно, чем в юности, и еще разумнее старцу избрать в супруги юную девицу. Даже если у него нет уже надежды произвести потомство, он все равно должен жениться — ради блага государства. В молодости люди редко имеют способности к домостроительству и не умеют управлять даже собой, не то что прочими членами семьи. Они ввергают друг друга в заблуждения; неопытность часто приводит к разорению, которое весьма отрицательно сказывается на характере женщины, вынужденной влечь нищенское существование вместе с детьми. Если глупости одного человека вполне достаточно, чтобы разрушить семью, то что ожидает молодоженов, когда оба они так неопытны! В то время как знающий жизнь и людей старец способен наставить юную жену, смягчить, когда надо, юношеские порывы, чтобы ей самой позже не пришлось сожалеть о своем поведении. Молодая женщина продлит дееспособный возраст мужа; она легче приспособится к его обыкновениям. Повинуясь человеку разумному, чьи вожделения побеждаются умеренностью, она приобретет нравы чистые, удалится от пороков общества и возненавидит их. Да и здоровье у тех, кто дожил до пятидесяти лет, лучше, чем в нежном возрасте: ведь юность не умеет еще справляться со страстями, причиняющими множество болезней. Если дети у старца все-таки рождаются, то он, в отличие от юного отца, сможет дать им хорошее образование; а что до краткости отпущенного ему земного срока, то опасение за здоровье и жизнь отца скорее ка-

ких бы то ни было доводов или наказаний научит детей повиноваться родителю. Вот и пример: все четверо сыновей Галеотто Малатеста, которых он родил, семидесяти четырех лет женившись на молодой девице, сделались славными мужами. Юноши нередко расточают собственное имущество и пренебрегают женами ради наложниц, а старец верен жене и любит только ее. Никколи полагает, что старец не сможет доставить молодой жене удовлетворения, — так ведь это и есть главный аргумент в пользу поздней женитьбы на юной женщине. Если мы не животные, то нам следует довольствоваться супружеским общением лишь постольку, поскольку оно способствует деторождению, а предаваться похоти не пристало не только старцам, но и юношам. Ибо это порок, и старец вернее, чем кто-либо другой, избавит от него молодую женщину, воспитав ее в воздержании. Однако Марсуппини не отвергает и возможности женитьбы на вдове. Если Никколи говорил, что молодая вдова будет помнить ласки юного мужа и станет презирать старца, уступающего ему силой, то, по мнению Марсуппини, она, напротив, сможет оценить по достоинству умиротворенную жизнь в новом браке после того, как испытала презрение и холодность со стороны прежнего супруга, предпочитавшего ей любовниц. Что же до женитьбы на старухе-ровеснице, то, опять-таки в полемике с Никколи, Марсуппини утверждает, что, даже если здоровье у пожилых супругов слабое и они не способны уже иметь детей, вступать в брак все равно стоит, чтобы не остаться без поддержки в старости: лучше недолгая, но добродетельная жизнь, чем длинная, но порочная и преисполненная всяческих заблуждений. Своей речью в защиту позднего брака Марсуппини удастся произвести на аудиторию столь сильное впечатление, что Никколи, видящий это и, возможно, завидующий успеху оппонента, спрашивает, зачем же тот женился, не дождавшись старости, раз ему так по нраву преклонный возраст.

В диалоге о женитьбе старика из бытовых наблюдений Никколи и Марсуппини уже начинает складываться сниженный образ повседневности. Пока он еще очень схематичен и вырастает из случайных примеров, сопровождающих абстрактные этические положения. В диалоге «Против лицемеров» («Contra hypocritas», 1448) бытовым наблюдениям сообщена конкретность, они циклизваны и образуют полотно эпического масштаба: собеседники излагают друг другу несколько десятков историй о своих современниках — служителях культа, использующих духовный сан в неблагоприятных целях; при этом многие персонажи названы по именам (среди них есть и известные — папа Евгений IV, Джованни Доминичи, Амброджо Траверсари) и имеют собственную оригинальную физиономию. Этическая теория

представлена в диалоге очень скудно: сформулирован, по сути, лишь один тезис — что люди порочные, симулируя благочестие и чистоту нравов, своим лицемерием «подрывают доверие к самому доверию» и добродетель во всех ее проявлениях делают подозрительной. Да и этот тезис нужен, кажется, лишь для того, чтобы служить скрепой бесчисленному множеству историй с участием лицемеров. Это или сюжеты новелл, претерпевших обратное сжатие до *exemplum*, или короткие комические зарисовки без сюжета, посвященные отдельным чертам лицемерного поведения.

Среди сюжетов о лицемерах преобладают истории совращения, но есть и новеллы, повествующие о поддельных чудесах неэротической этиологии, — например, рассказ об Антонио Фаненском, который делал вид, что на протяжении восьми дней довольствуется лишь евхаристией и не вкушает более никакой пищи, тогда как на самом деле прятал под собственным облачением полноценный недельный рацион, сдобренный, к тому же, изрядным количеством сахара, умело замаскированного под восковые свечи. Истории совращения, в свою очередь, могут основываться на простом обмане или на обмане с применением насилия. Среди последних особенно замечательна история отшельника, похотью подвинутого на чудеса инженерии: он соорудил в лесу келью якобы для того, чтобы принимать исповедь, и устроил в ней окошко с секретной решеткой, позволявшей зажимать голову приглянувшейся святоше женщины, если та соглашалась взглянуть на образа святых внутри жилища, — выйдя из кельи, отшельник беспрепятственно овладевал беззащитной жертвой.

Но с точки зрения жанровой эволюции интереснее всех прочих, безусловно, истории совращения, основанные на простом обмане, — то есть такие, где протагонисты добиваются своих целей средствами одной лишь риторики. Большая часть их развивается по одной схеме: церковник при помощи простой подмены понятий соблазняет благочестивую женщину, не задумывающуюся о том, что стремление предать себя Богу нельзя интерпретировать метонимически — то есть физически отдаваясь одному из Его служителей (число соблазнительей и соблазненных в диалоге «Против лицемеров» варьируется от одного негодяя до шайки развратников и от одной жертвы до целой секты). Карло Марсуппини и сам Поджо воспроизводят с разной степенью развернутости целый ряд такого рода сюжетов:

«...Отшельник родом из Пизы, возлежа с публичной женщиной, говорил, что делает это только для того, чтобы изнурять презренное тело и истощать его силы. Другой <...> будучи застигнутым в момент гнусного соития и подвергаясь яростным нападкам, <...> заявил, что осуждающие его ошибаются, если считают, что причина его поступка

такая же, какая и у обычных грешников, ибо он стремится только к тому, чтобы укротить губительную, непокорную Богу и гнусную плоть. <...> [Некие отшельники из Болоньи, убеждая женщин, что более всего Богу угодно послушание], приказывали женщине обнажить свое тело, лечь на ложе и там в святом послушании родить Богу сына. Женщина повиновалась. Затем, как бы подчиняясь приказу, появлялся отшельник, заявлявший, что он берет на себя этот труд не ради наслаждения, которому он чужд, а во имя послушания и рождения души. Взойдя на ложе, отшельник, будто бы равнодушный к мирским радостям, познавал женщину <...>

Знал я еще одного такого исповедника <...>. Однажды он сказал женщине, которая исповедовалась ему в своих прегрешениях, что хочет освободиться от переполняющих его жидкостей. Женщина велела ему обратиться к врачу и тотчас ушла. Ее муж, которому она об этом рассказала, пригласил монаха к себе домой и влил ему внутрь через клистир добрую порцию чернил, приговаривая при этом: “Вот лучшее средство для избавления от внутренних жидкостей”. Возвращаясь обратно, монах вынужден был освобождаться от своего бремени прямо на дороге, чем и сделал эту историю широко известной».

Свою аргументацию бесчинствующие клирики всякий раз основывают на той порочной, но пережившей тысячелетия логике, которой пользовались многие еретики, а также противники христианства, приписывавшие христианам самые невероятные деяния разврата, якобы практикуемого ими под прикрытием проповеди любви. Упоминания о такого рода наветах встречаются в сочинениях христианских писателей начиная с Минуция Феликса с его «Октавием». Мотив соращения, облеченного в вероучительную риторику, развившись в новелле (от Боккаччо до Лоренцо Медичи), на протяжении XV в. проделает путь к гуманистическому диалогу (Браччолини и затем Понтано) и позже придет в комедию: духовник Лукреции в «Мандрагоре» Макьявелли прибегнет все к той же бессовестной эксплуатации отсутствия непосредственного логического перехода от телесного к духовному, и на этот раз соблазнение праведницы выльется в инверсию сюжета Благовещения.

Тема лицемерия привлекает собеседников не только острой сюжетов, но и обилием гротескных образов — простые житейские привычки лицемеров вполне достойны того, чтобы быть перенесенными в комедию как есть, без всяких литературных ухищрений. Иероним Аретинский (Джироламо Алиотти, аббат из Ареццо, приятель автора) рассказывает о человеке, который, когда нищий просит у него милостыню, дожидается, пока тот отойдет на солидное расстояние, а после громким голосом подзывает его и дает медный грош, чтобы все видели его щедрость. Он же вспоминает одного коротышку, который до того усердст-

вовал в показном благочестии, что шляпа его однажды застряла на канделябре, когда он пытался облобызать высоко расположенные образа. Поджо упоминает об одном проповеднике, который, сам того не ведая, привносил немалое разнообразие в эротическую жизнь своей паствы, так как регулярно просвещал ее рассказами о всевозможных сексуальных извращениях — на эти «запретные вещи» он обрушивался с невероятным жаром. Простецы, прежде и знать не знавшие ничего о таких изысканных пороках, на руках относили его домой, а надутый спесью пастырь не понимал истинной причины своего успеха.

Спустя два года после диалога «Против лицемеров», в 1450 г., Поджо издает «Застольные беседы в трех частях» («Historia disceptativa tripartita convivialis»). В первой части сам автор, Карло Марсуппини, Бенедетто Аккольти и Никколо из Фолиньо дискутируют о том, должен ли званый на пир гость благодарить хозяина за приглашение или же, наоборот, хозяину следует благодарить гостя (решают, что благодарить должен достойнейший из двух: если хозяин приглашает к себе гостя менее знатного, то гость благодарит его за оказанное расположение; если же гость знатнее хозяина и составит украшение его пира, то хозяину пристало благодарить гостя). Вторая часть посвящена традиционному вопросу о превосходстве законов или медицины; а в третьей причиной спора становится одно из писем, где Леонардо Бруни пытается доказать, что на латинском языке в эпоху Рима говорили только люди образованные, а простонародье не понимало его и пользовалось другим наречием (в опровержение этого мнения собеседники по памяти приводят несколько десятков высказываний римских авторов, подтверждающих, что латынь понимали все слои населения Римской республики). «Застольные беседы» удивляют тематическим разнообразием и отсутствием содержательных связей между дискуссиями, особенно между первой, предмет которой кажется случайным и незначительным, и двумя последними, где к обсуждению предлагаются вопросы, действительно отвечающие насущным культурным интересам гуманистической среды.

Заставляя собеседников переходить от разговоров об этикете к рассуждениям о законах и медицине, а от них — к истории латинского языка, Поджо отказывается от аристотелевской модели, предписывавшей участникам диалога выдерживать единство предмета и иметь на его счет готовые мнения, которые следовало излагать в пространных и обстоятельных речах, построенных по всем правилам риторического обсуждения. За образец для диалогов «Застольных бесед» Поджо берет не сочинения Цицерона, как делали его предшественники в первой половине века, а «Застольные беседы» Плутарха. Этим объясняется, в частно-

сти, хронологическое первенство вопроса о благодарении за пир: Плутарх говорил, что записал вопросы, услышанные на пире, в том порядке, который подсказала ему память, а у него тема устройства застолья открывает первую книгу.

Но в дальнейшем плутархов порядок пиршественных бесед становится до того неочевиден, что ассоциативные связи можно уловить лишь между двумя-тремя соседствующими вопросами. За вопросом о курице и яйце идет вопрос о том, является ли борьба древнейшим из гимнастических состязаний; за вопросом, следует ли носить на перстне изображения богов или мудрых мужей, — вопрос, почему женщины не едят сердцевину лука; после преданий о числе Муз рассматривается содержание пляски мальчиков, состязающихся в искусстве танца. Кажущаяся важность одного вопроса мгновенно ставится под сомнение откровенной пародийностью другого, хотя и первый, и второй рассматриваются со всей научной серьезностью и эрудитской тщательностью; в образах, способных вызвать только смех, излагаются идеи уважаемых философских школ; и никто не может прослыть ученым и мудрым, если он не умеет экспромтом составить рассуждение о том, почему женщины меньше подвержены опьянению, а старики больше, основав свое мнение на аргументах от этимологии и натурфилософии. Зрелая и утонченная культура восхищается красотой математических или философских построений не в меньшей степени, чем красотой фрески или статуи. Смысл каждого отдельного вопроса и его решения, конечно, сохраняет свое значение внутри той дисциплины, к ведению которой этот вопрос принадлежит; но гораздо важнее литературная валентность смысла, его податливость к обыгрыванию и пародированию, способность быть частью эстетического целого. Пестрота вопросов натурфилософии, поэтики, врачебного или земледельческого искусства, поставленных друг за другом в прихотливом порядке, сама по себе способна стать предметом эстетического наслаждения. К середине XV в. гуманистическое сообщество зашло в деле реконструкции классической культуры так далеко, что смогло наконец оценить неброское очарование сопряжения далеких дисциплинарных контекстов. Поэтому мы едва ли ошибемся, расценив возникшую в «Застольных беседах» Поджо несоизмеримость тем как свидетельство перерождения диалога из жанра прагматического по преимуществу в жанр художественной литературы.

4

Позднеантичные комментаторы платоновского корпуса говорили, что диалог подобен космосу: философская эрудиция и эк-

зегетическое мастерство позволяют обнаружить в нем все уровни бытия. В приложении к диалогам Джовиано Понтано (см. о нем в гл. «Поэзия гуманизма») эта сентенция кажется как нельзя более верной — только космос их другого свойства, чем тот, что хотели отыскать платоники. Диалогов у него пять: «Харон» («Charon», ок. 1470, изд. 1491), «Антоний» («Antonius», ок. 1470, изд. 1491), «Осел» («Asinus», после 1486), «Эгидий» («Aegidius», 1501) и «Акций» («Actius», ок. 1501).

Понтано коренным образом изменяет обстановку ученых бесед. Прежние авторы изымали своих героев из будничного окружения, помещая их в изящные портики или в роскошные сады. Понтано выводит беседующих на улицу, и вместе с неаполитанскими академиками героями диалога становятся люди улицы, а события городской или сельской жизни — частью его сюжета, наряду с рассуждениями об ударениях в стихах Вергилия или о правилах композиции исторического труда. Топография диалогов Понтано — весь мир, включая преисподнюю и небеса. Действие «Харона» разворачивается в аду; «Акций» открывается сценой продажи деревенского домика; персонажи «Осла» застают полубезумного автора на его вилле в Антиньяно. Герои «Антония» чинно собираются в том самом портике, где происходят встречи неаполитанских академиков, но внезапно прибывший Суппацио принимается рассказывать о своем путешествии по всей Италии в поисках ученых людей: в Сиене он нашел государство в руках юнцов, из Прато бежал в ужасе, напуганный тем, как местные жители отмечают праздник Честного Пояса Богоматери; во Флоренции видел женщин, заботящихся только о нарядах, и городских чиновников, взвешивающих на разных весах дела своего города и дела всей Италии; в Риме нашел продажность всех сортов и едва не подрался с двумя грамматиками, которые взбеленились из-за того, что он якобы нарушил какие-то известные им одним грамматические правила; в Газте повстречал ведьму. Наконец он добрался до Неаполя и хотел было навестить Понтано, но добрейшая Адриана (супруга Понтано) отчего-то грозитя выцарапать ему глаза.

Понтано позволяет звукам улицы прерывать ученые рассуждения: сама действительность, разноликая и разноголосая, как будто проверяет их на прочность. Картина снующих туда-сюда лакеев, кумушек, красоток, иностранцев, просто городских сумасшедших уступает место спору о грамматике, ученая проповедь завершается площадной буффонадой, препирательства нотариуса с подозрительным и туповатым крестьянином выступают интродукцией к разговору академиков о вере в оракулы и видения. Герои, идеи, формы изложения непрерывно движутся и сменяют друг друга; процессии разных сортов, от компании

бродячих актеров («Антоний»), до сонма теней, грядущих на суд в преисподней («Харон»), раздвигают физическое и смысловое пространство диалога и делают весь мир его сценой.

От начала истории кватрочентистского диалога суждения, высказываемые в рамках фиктивной беседы, тяготеют к самостоятельности — именно в силу своей подчеркнутой несерьезности и риторичности. Если авторы первой половины века избретали средства контроля над речевым поведением героев и придумывали способы растождествления персонажей с их позициями внутри диалога, то Понтано поступает противоположным образом, стремясь создать иллюзию автономии этих позиций. Он делает все, чтобы не сохранить, а утратить контроль над персонажами; они как будто обретают собственную волю и получают способность появляться в пространстве диалога и покидать его, когда им заблагорассудится. Обилие карикатурных персонажей и сатирических сцен сближает диалоги Понтано с комедиями, но он не нуждается ни в единстве сюжета, ни в ограничении числа персонажей, ни в содержательной и временной соразмерности эпизодов внутри произведения: принцип, которому он следует, — *varietas*, разнообразие, подразумевающее, когда речь идет о прозе, такое смешение жанров и стилей, в котором ученая реплика академика длиной в несколько десятков страниц может соседствовать с перебранкой простолюдинов, а изящное латинское стихотворение — со сценой из уличного представления. То же пестрое разнообразие царит и среди героев: они приходят из совершенно несходных между собой социальных слоев и жанров, а потому оказываются то портретами, то аллегориями, то карикатурами.

«Харон» — это разговоры перевозчика теней, поглощенного изучением философии, с Эаком и Миносом, судьями подземного царства; время от времени к ним присоединяется Меркурий, посланец богов, или второстепенные персонажи, которым приписывается по нескольку кратких реплик. Бессмертные собеседники или сетуют на убожество человеческого рода, наделенного бесчисленными пороками, или ведут возвышенные беседы об учениях философов. Речи обитателей загробного мира, при всей их мудрости и риторическом совершенстве, проникнуты тонко изображенной Понтано благородной наивностью, не позволяющей им принимать как должное злодеяния и заблуждения, которыми полнится земной мир. Автор как будто хочет сделать кружок, собравшийся в преисподней, упреком миру живых: собеседники преисполнены друг к другу глубочайшего уважения, каждый из них всегда спешит уступить ближнему в споре и сделать или сказать другому что-нибудь приятное. Человечество, особенно в последние времена, внушает собеседникам то ужас,

то негодование. Священники, и особенно папы, погрязли в похоти, в том числе и противоестественной. Простонародье живет самыми нелепыми суевериями: французы, немцы и испанцы напиваются до полусмерти в день св. Мартина; где-то в храме, полном народу, к потолку подвешивают поросенка, все принимаются ловить его, а с крыши в это время выливают целый дождь нечистот; чтобы лишиться последнего ума, придумали колокола и звонят в них денно и нощно. Те, кто пообразованней, изучают всевозможные пророчества и предсказания вместо того, чтобы исполнять свой долг перед Богом и мужественно сносить удары судьбы. Города измождены партийной борьбой; не только Рим, но и вся Италия оскудела талантами, а Греция и вовсе обратилась в ничто.

Беседы бессмертных прерываются интермедиями. Харон беседует с Диогеном, переплывая реку: Диоген сообщает перевозчику, как однажды ему удалось избежать кары за сожжение какого-то идола (на нем он сварил себе пищу), потому что он признал себя не человеком, а собакой, а затем избавиться от преследований войск Александра — он наелся капусты с луком, ячменной каши и пареной репы и испустил из своей утробы такие газы, что победители сил Востока, зажав носы, побежали вон. От этого изобретения Диогена ведут происхождение бомбарды. Меркурий встречает грамматиков Педана, Теана и Меницелла. Педан умоляет Меркурия передать ученикам, оставшимся в живых, что Вергилий, как удалось выяснить в аду, допустил целый ряд ошибок: Ацест дал Энею не бочки, а амфоры — грамматик сообщает их точное число; Кайета была не кормилицей Энея, а матерью флейтиста Мизена, и местность названа ее именем не потому, что она там похоронена, а потому, что она была там изнасилована; Эней не ступил на итальянскую землю ни правой, ни левой ногой, а был подхвачен под локти гребцом; что слово сепех в древнейшей латыни было общего рода; Ювенал велит сечь мальчиков не оливковой розгой, а лозой. Весь этот поток знаний прерывается, едва появляется другой грамматик — Теан, который придирается к Педану из-за якобы допущенной тем грамматической ошибки, и между ними завязывается перебранка. Даже из ада они бранят Понтано и Беккаделли за вольности в словообразовании. Когда к ним присоединяется третий грамматик, Меницелл, Меркурий в отчаянье восклицает: «Нет никого глупее грамматика».

Если в первых сценах «Харона» гротескные истории звучали из уст бессмертных, то к концу эти повествования объективируются: в диалоге появляются статисты, каждый из которых несет свою историю с собой. Харон расспрашивает своих подопечных, и они рассказывают ему о своей жизни в мире смерт-

ных. Он по очереди выслушивает блудницу, появляющуюся со своим любовником-кардиналом, старым и отвратительным на вид, зато наделенным невероятной похотью; монаха, переходившего из ордена в орден, чтобы легче обманывать глупых женщин, а по ночам тратить отнятые у них деньги в трактирах, предаваясь греческому распутству; епископа, проедавшего весь доход своей церкви, пускавшего деньги в рост и на проценты покупавшего любовниц. Среди грешных теней Харон встречает и девицу, которая рассказывает ему повесть, во всех подробностях подобную тем, какие можно во множестве найти у Поджо Браччолини, — ее обманом соблазнил священник, а после она скончалась в родах. Лишь однажды перевозчику доводится отвести душу: он видит тень, которая никогда не перестает смеяться. Остряк вышучивает Харона, а затем лодочник-философ выясняет, что наконец-то ему удалось отыскать настоящего мудреца: преисполненный иронии и здравого смысла, тот никогда не хотел от жизни больше, чем она дала ему, приучил себя не страдать из-за утрат, не бояться бедности, не завидовать, сделался терпеливейшим из людей, вступив в дружбу с наглцом и занудой.

«Антоний» начинается тем, что объявляется один сицилиец, пришедший в Неаполь узнать, как поживает Антонио Беккаделли и неаполитанская Академия — *Porticus Antonianus*. Но Беккаделли умер; о нем прищельцу очень трогательно рассказывает Пьетро Компатре, вспоминая его привычки, любимые потехи и острооты. Между тем, в поле зрения собеседников то и дело оказываются презабавнейшие экземпляры человеческой породы. Вот идет некто с намерением рассказать королю, что скоро в некоторых домах народятся василиски, потому что там держат семилетних петухов, от которых, как известно, эти чудовища появляются на свет. Вот грек в камилавке с насупленным и горделивым видом: «Эти греки подобны ветрам и, в конце концов, — один только дым». Вот лакей прелата, озабоченный тем, что его хозяин мучается несварением желудка. Проходит Эвфорбия, тетка с луженой глоткой: если бы папа поставил ее на вершину Альп, то она созвала бы на собор галлов, германцев и британцев. Тут же появляются Андреа Контрарио и Элизио Каленцио и затевают ученый спор о том, кто лучше, Цицерон или Квинтилиан; потом Каленцио переходит к Вергилию и сравнивает его описание Этны с тем, что находит у Пиндара; затем гуманисты ругают грамматиков. Приходит Суппацио и рассказывает о своих путешествиях по Италии в поисках ученых людей. Бежит маленький сын Понтано, перепуганный руганью матери, которая ревнует супруга ко всем на свете и каждого подозревает в сводничестве. Тут же приходит певец с лютней и поет изящ-

ные латинские стихи, среди прочих — сапфические строфы о Галатее и Полифеме. Раздается гром трубы, певца сменяют актеры в масках, они начинают представление в стихах о войне Помпея и Сертория в Испании, продолжает его сказитель в венке и с бородой: среди сражающихся, говорит он, — Понтаний, родоначальник фамилии Понтано, копьеметатель Пардо и Каритео, сильный мечом. Когда велеречивый поэт по какой-либо причине вдруг умолкает, из-за кулис его подгоняют, обзывая теленком, морской тварью и рыбьим кормом.

В «Осле» мы присутствуем при всеобщем ликовании по поводу мира, заключенного дипломатическими усилиями Понтано между неаполитанским королем и папой Иннокентием в 1486 г. Благодарственными песнопениями празднуют окончание войны горожане, хозяин таверны, что на дороге в Рим, блаженствует в предвкушении барышей. Один только Понтано, главный виновник торжества, не ликует. На седьмом десятке лет он впал в безумие: изрядно потратившись, купил себе осла (это или принц Калабрии, который был воспитанником Понтано, или сам король Фердинанд — мнения исследователей на этот счет расходятся), покрыл его шелковым чепраком и надел золоченую сбрую и, восседая на нем, без всякого стыда разъезжает по дорогам и поет любовные песни. Габриэле Альтилио, Джованни Пардо, Каритео и Саннадзаро спешат в Антиньяно посмотреть, как далеко зашел их приятель в своем неистовстве. Они видят отвратительное животное, отвечающее на ласки и заботы Понтано ляганием и пинками; у них на глазах осел едва не откусил обе руки хозяину, пытавшемуся вымыть его и умастить драгоценными снадобьями. Понтано разговаривает с ослом, как с новорожденным сыном (действительно, похоже на колыбельную, написанную Понтано для сына Луция), изливая на него потоки отеческой нежности и без конца умиляясь им. Правда, вскоре любовь к ослу побеждена в душе Понтано другой страстью: осел и еще немало добра отданы за благосклонность жены одного крестьянина согласно договору, с этим крестьянином заключенному.

«Эгидий» посвящен Эджидио из Витербо, теологу-августинцу, славному благочестием и красноречием, основанным на классической учености. В «Эгидии» возникает тема, к которой Понтано от юности питал непреходящий интерес, — видения и пророчества. Франческо Пуччи, ученик Анджело Полициано, рассказывает, как одному монаху в видении явился Габриэле Альтилио, недавно умерший епископ Поликастро, и призвал участников кружка Понтано отказаться от занятий светскими науками ради духовного учения и молитв. Рассказ порождает дискуссию о снах и видениях. Однако закон Академии гласит,

что предмет разговора нельзя навязывать, и всякий может говорить, о чем ему хочется, поэтому Джироламо Карбоне задается вопросом о первых стихах четвертой книги «Георгик», Тристано Карачоло и прочие сравнивают Елисейские поля с христианским раем, Каритео говорит о доктрине Гермеса Трисмегиста и христианских догматах, а Джованни Пардо от вопроса о синонимах переходит к обсуждению учения астрологов.

«Акций» переполнен всевозможной ученостью больше прочих диалогов Понтано. Его художественная часть ограничивается интродукцией: нотариус зачитывает для крестьянина, приобретающего сельский дом с разного рода угодьями, договор продажи, где отдельно оговариваются права покупателя на небо над усадьбой и на землю под ней до самого центра земли — Якопо Саннадзаро призывает его быть осторожнее, ибо небо и преисподняя находятся в юрисдикции священников. Между собеседниками — все теми же академиками круга Понтано — завязывается разговор о предсказаниях и видениях, который служит второй интродукцией к подробнейшему изложению вопросов фонетики поэтической речи, занимающему более полусотни страниц. Наверное, «Акций» до сих пор остается одним из вершинных достижений стиховедения. Среди сотен процитированных в нем строк классической поэзии, кажется, можно отыскать примеры всех метров и ритмов: они высчитываются с превеликой дотошностью; характер звучания всякого найденного у классиков сочетания длинных и кратких слогов описывается при посредстве весьма запутанной терминологии. И все же гораздо больший интерес в «Акции» представляет раздел, где Понтано помещает стройную систему предписаний, касающихся составления трудов по истории (см. об этом в гл. «Гуманистическая историография»).

5

Во Флоренции второй половины Кватроченто диалог развивается в направлении, сильно отстоящем от неаполитанского. Не драматургическая полифония, а монологизм научной речи становится пределом, к которому он стремится под влиянием набирающего силу платонизма, не только проникшего в его содержание, но и существенно изменившего сложившийся в первой половине века диалога облик. Виднейшей фигурой здесь следует признать Кристофоро Ландино из Праттоveckьо (1424–1498), который изложил близкие Флорентийской академии воззрения в целом ряде диалогических сочинений — «О душе» (1472), «Об истинном благородстве» (ок. 1475) и в книгах «Камальдолийских бесед» (ок. 1475). Последний из названных тру-

дов — добротная хрестоматия по истории флорентийского неоплатонизма: темы дискуссий, приоритеты в области литературы и философии, способы интерпретации культурных фактов, а равно и техника рассуждений, приемы ведения беседы, и даже особенности времяпрепровождения, свойственные тому или иному участнику кружка, — все это Ландино воспроизводит с весьма характерной точностью, которой он, платоник, обязан двухтысячелетней традиции толкований платоновского корпуса. Испытываемое Ландино (и многими его единомышленниками — в частности, Фичино) влияние этой традиции простирается гораздо глубже литературных, философских и каких бы то ни было иных узкодисциплинарных предпочтений: символическое мировидение претендует быть тотальным, и возведение всякого заурядного события осязаемой действительности к предельному смыслу превращается в благородную привычку ума. В изображении Ландино реальные исторические лица, сограждане автора, известные нам отнюдь не только по «Камальдолийским беседам», одновременно и сохраняют, и перерастают свою самоидентичность. Каждый из них, оставаясь при данном отрождении имени, своеобразном стиле поведения, характере, одновременно воплощает собой некоторый философский тезис — продолжением этого тезиса в произведениях Ландино становятся даже самые, на первый взгляд, обыденные житейские проявления каждого из его героев. Так, протагонистами спора в первой книге «Камальдолийских бесед», «О жизни деятельной и созерцательной», являются Лоренцо Медичи и Леон Баттиста Альберти, и оба они оказываются воплощениями исповедуемых ими убеждений: жизнь деятельную олицетворяет Лоренцо Медичи, некоронованный повелитель Флоренции, который со всем пылом юности высказывается в пользу социальной активности, а жизнь созерцательную — его оппонент, умудренный опытом, в самые острые моменты спора сохраняющий царственное спокойствие Леон Баттиста Альберти, который считает подлинным назначением человека отыскание истины. Никто из собеседников не выходит из границ стиля аргументации, отвечающего дисциплине, наиболее близкой его жизненной позиции: Лоренцо всегда говорит как оратор, Альберти — как философ.

Не только персонажи и их поведение, но также образный язык, обстоятельства действия, соответствие обсуждаемых героями вопросов разным этапам развития сюжета — все в произведении отображает представление об иерархии способов человеческого существования, сложившейся в платонической традиции. Инициатива Лоренцо, предпочитающего *vita activa*, на протяжении всего диалога обеспечивает развитие действия: он ставит перед Альберти, адептом созерцательности, новые и но-

вые проблемы, предлагает аудитории собственные варианты их решения и настоятельно привлекает к их обсуждению старшего соратника по платоновским штудиям. Обстановка беседы отсылает читателя к платоновскому «Федру», только вместо священного платана, источника нимф и роши, где Сократом овладело божественное вдохновение, здесь цветущий горный луг, раскидистый бук, чьи ветви склоняются над ручьем, и дорога, через лес приведшая собеседников к вершине горы, — на вершине и протекает беседа о высочайшей цели человеческого существования. После того как Лоренцо с помощью Альберти проясняет для себя волновавшие его вопросы и спор заканчивается, один из присутствующих объявляет, что спускаться собеседникам предстоит по более пологому склону, чем тот, что они прежде выбрали для подъема.

Из переполненного платоновскими образами энкомия, где Альберти, в скромном пристанище пастухов наслаждаясь тишиной и безлюдьем, славит сначала уединение и созерцание, а затем дарования молодого Лоренцо, мы узнаем, что в связи с болезнью отца (Пьеро Медичи) последний вынужден взять на себя тяжкое бремя государственных дел и все же не оставил ученых занятий, которым и раньше был предан в высшей мере, — это позволяет Альберти вспомнить платоновский идеал правителя-философа. Тогда Лоренцо спрашивает его, какими знаниями, согласно учению Платона, должен располагать глава государства.

Тема диалога — два образа жизни и преимущества каждого из них — вводится устами Альберти, который на протяжении всей беседы выступает поборником отвлеченного знания и, формулируя свои воззрения, следует требованиям систематического научного изложения (в то время как Лоренцо, сторонник знания практического, выражая собственное мнение, заботится, скорее, о риторической связи между отдельными положениями и картинками). Альберти выстраивает свою аргументацию вокруг идеи, прозвучавшей в самом начале диалога: цель человеческой жизни — постижение чистой истины. Самое лучшее, чего можно достичь в ходе жизни деятельной, — это правильность и сообразность (*rectum aequumque*) действий. А прикоснуться к чистой и нетленной истине можно лишь в созерцании. Что созерцательная жизнь в большей степени отвечает человеческой природе — очевидно: разумная сторона души — единственное, что отличает человека от всего живого; душе, освободившейся от тела, чужды грубые телесные наслаждения, которым предаются и животные; ей чуждо в известном смысле также и движение. Опираясь на Дионисия Ареопагита, Альберти исследует свойственные человеку способы мышления, в духе натурфилософии ассоциируя их с видами движения — прямолинейным,

круговым и по извилистой траектории, — и показывает, что наивысшее благо, постижение Бога, возможно лишь при полном отвлечении ума от каких-либо вещей, кроме богомыслия. В его аргументации извлечения из Платона вторят словам Нагорной Проповеди, стихи Горация — строкам из Давидовых Псалмов, а смысл философских понятий, в которых интерпретируется тема созерцания, проясняется посредством ложных этимологий. Вопрос государственного устройства в концепции Альберти всего лишь одно из следствий вопроса онтологического. Опасно браться управлять государством без настоящего знания оснований, на которых зиждется жизнь и отдельного человека, и социального организма в целом, а таковые основания открываются лишь презревшему всякий практический интерес мысленному взору, взыскующему единственного и подлинного блага — познания истины. Статус государства как формы человеческого общежития в глазах Альберти невысок: по его мнению, люди объединяются в сообщество не в силу духовного величия, а по немощи тела — в поисках защиты. Плоды созерцательных досугов ученого, творения философа, остаются полезны во все времена и для всех людей, способных и желающих их воспринять, в то время как произведения деятельной жизни едва ли переживут своего создателя. Безусловно, *vita activa*, состоящая из забот о потомстве и о ближних, не вовсе должна быть презираема; однако «ум наш, который один только и делает нас людьми, возводится к совершенству не смертным действием, а бессмертным познанием», устремленным к высочайшему истоку, первопричине и последней цели всех вещей мира. Кто же после этого усомнится, что созерцание следует безоговорочно предпочесть деятельности? Альберти несколько раз возвращается к библейским аллегориям. Олицетворения деятельной жизни — близорукая, но плодовая Лия Ветхого Завета и евангельская Марфа, приземленная и суетливая, — конечно, обладают для него гораздо меньшей притягательностью, нежели образы прекрасной и таинственной Рахили и вдохновенной Марии, отринувшей ради речей Спасителя житейские заботы и тем самым «избравшей лучшую часть».

Возражая Альберти, Лоренцо безошибочно находит слабое место его спекуляций — их откровенный неоплатонизм: старший из собеседников, рассуждая о назначении человека, на самом деле всегда говорит об одной лишь его душе, существующей вне времени и пространства, вне исторических обстоятельств, в которых ей выпало родиться, и вне сообщества других людей — как если бы ей и вовсе не приходилось с ними считаться. В то время как Бог создал человека, у которого есть и душа, и тело, и деятельная гражданская жизнь уже потому за-

служивает предпочтения перед жизнью уединенной и созерцательной, что она обеспечивает гармоничное развитие всех сторон человеческой личности, не предрасполагая к совершенствованию одной ее части в ущерб другим. «Если мы захотим исследовать наше происхождение, если захотим понять, для чего рождены на свет, мы увидим, что с самого начала были посланы Богом в эту низшую из областей мира, словно в долгий и трудный поход, чтобы, мужественно сражаясь против множества тягот, мы победили двух злейших врагов — страдание и сладострастие — и, сокрушив их, насладились бы вечным миром». Ежедневно мы призваны вести битву за спасение нашей души, не страшась ни боли, ни крови, и не стоит ли счесть предателем того из нас, кто покидает бранное поле, чтобы скрыться в убежище? Вообразим чудесным образом построенный город, украшенный роскошными дворцами и великолепными храмами, но пока совершенно лишенный жителей, и представим себе, что у ворот его сидит мудрец, которому поручено населить город, чтобы он сделался богатым и не было бы ничего такого, чего бы в нем недоставало. И вот он спрашивает каждого желающего войти в городские ворота, какую пользу пришелец собирается принести своим согражданам: изучил ли он законы, или медицину, или ораторское искусство, а может быть, он солдат, купец, зодчий, ваятель, живописец, плотник, сукновал, ткач, пекарь, сапожник, повар, рыбак, мясник или поставщик масла. Какое место найдет себе среди всех этих тружеников досужий созерцатель, потерявшийся в своей библиотеке, целиком занятый одним лишь собой, чуждающийся и общественной, и частной жизни? Ведь государство словно корабль со слаженной командой, где всякий знает свою задачу и всегда покорен воле и разуму вышестоящего, а отказывающийся подчиняться приказам и делать порученное дело рискует быть выброшенным за борт; оно подобно живому организму, каждый из членов которого выполняет свою работу, и порча одного органа неминуемо влечет за собой страдания или даже гибель всего существа. Тем страшнее, если человек, отвергающий бремя общественного служения, учен, добродетелен и талантлив: когда Терсит покидает войско эллинов, троянцам нечему радоваться, потому что от него и так было мало проку; зато каково их ликование, когда вражеское войско лишилось доблестного и опытного в сражениях Ахилла!

Сфера, где разворачивается мысль Альберти, — это, за исключением весьма редких исторических примеров, чистая метафизика; напротив, Лоренцо всегда остается в пределах исторического мира. История человечества от древности до современности — его постоянная советчица; он отстраняется от нее,

лишь чтобы обобщить ее опыт, и тут же снова возвращается к ней за примерами. Если Альберти ссылается на Платона, то Лоренцо приводит в пример Сократа — первого философа деятельной жизни. Нума Помпилий близок ему не тем, что окончил свои дни вдали от государственных дел, а тем, что привел свой народ к жизни мирной и основанной на справедливых законах. Лоренцо вспоминает Брута, Публикола, Камилла и многих других героев античного Рима, прославившихся отнюдь не благодаря тому, что они проводили жизнь в безмятежном покое и созерцании. И не одни только язычники, но и праведнейшие из христиан не почитали деятельную жизнь для себя зазорной. Св. Павел, муж великой учености, не знавший себе равных и в ораторском, и в наставническом искусстве, провел все годы своего апостольства в скитаниях по морям и землям, и не было для него ни болезней, ни опасностей, которые бы заставили его предпочесть созерцательный покой деятельному служению Богу и ближним. Из современников Лоренцо ставит в пример Федерико да Монтефельтро, повелителя Урбино, лучшего из полководцев своей эпохи, достойного соперничать с героями древности: ему незачем отказываться от военного дела и государственного правления — ведь и занимаясь всем этим, он успеваешь прочесть, прослушать и изучить столько, что весь свет поражается его познаниям! А представим себе, что он, отрекшись от мирских забот, вдруг погрузился бы в созерцание: в кого бы он тогда превратился из величайшего мужа? Если бы Геркулес внял Атланту, апологету досужей учености, вместо героя, спасителя человечества, мы узнали бы пустомелю-софиста, которого едва ли следовало бы признать сыном Юпитера, — ведь Юпитер, по мнению платоников, есть душа мира, и душа эта никогда не отдыхает, а иначе прекратится движение небесных сфер, течение рек, смена времен и круговращение элементов в природе; Парки перестанут ткать нити людских судеб, и Музы больше не будут петь. Наконец, как же мы выполним главную из преподанных нам заповедей — заповедь любви, если устранимся от гражданского сообщества? И однако в завершение этой пылкой речи Ландино, следуя традициям кватрочентистского диалога, заставляет Лоренцо признать, что все ранее сказанное имело целью лишь побудить собеседника к дальнейшим исследованиям.

По сути, Лоренцо ставит перед Альберти ту самую проблему, которая была известна уже Платону: как совместить государственное и общественное строительство, необходимость которого слишком очевидна, чтобы ее отрицать, с поиском чистой истины, который нельзя не признать подлинным назначением человека. Или, иными словами, как привести к согласию ценности, складывающиеся в процессе исторического существования, с

ценностями, открывающимися в перспективе умозрения. Платону для этого потребовалось изобрести утопию: во главе его государства стоят философы, почитающие стремление к истине превыше всего, а идеальное устройство общества находит отражение в искусственно созданной мифологии, позволяющей всем гражданам с младенчества в форме ярких иносказаний усвоить убеждения, разделяемые их повелителями. Ландино удовлетворяется половинчатым решением. В иерархии ценностей превосходство созерцания и всего, что в нем открывается, не подлежит сомнению. Но так как отрицать необходимость существования в мире себе подобных невозможно, то сторонникам *vita activa* надлежит принять во внимание немногочисленность мудрецов, стремящихся к уединению и созерцанию: город не опустеет, если они не будут принимать участия в повседневной жизни. Показательно, что в апологии созерцателей Альберти отступает от объективного изложения, препоручая ее флорентийскому математику Паоло Тосканелли, другу Козимо Медичи, деда Лоренцо. В защиту ученого уединения звучит единственный голос, причем с интонацией, скорее, исповедальной, чем ораторской:

«Я убежден, о флорентийские мужи, что в действительности не приношу вам никакого ущерба, проводя жизнь вдали от вас. Ведь ничего из государственного или частного имущества я никогда не присваивал себе ни воровством, ни насилием, а жизнь и нравы мои не таковы, чтобы из-за них я мог сделаться позором для республики и заставить ее сокрушаться о том, что она произвела меня на свет. В обращении с частными лицами я не проявлял ни грубости, ни надменности, ни скупости. Никто более меня не заботится о соблюдении законов и установлений, которыми республика поддерживается в состоянии покоя и благополучия. Ибо для меня не тайна, что посты в войсках и магистратах республики у смертных в большой цене, и те, кто их занимает, достаиваются превеликих почестей, если правят государством в согласии с высокой добродетелью. А если нет, то непременно покрывают себя позором. Поэтому Анаксагор мудро говорит о магистрате Кладзомена, что должность открывает истинное лицо человека. Ведь если кто поставлен на место видное и высокое, то ни добродетелей своих, ни пороков ему не утаить, и с какой силой он уклоняется от правильной жизни, с такой его будут и преследовать за это. И если кто-то, побуждаем ли он жадной ложной славой или высокой любовью к отечеству, желает добиться власти в республике, пусть он сначала увидит и затем много поразмыслит над тем, каким искусством и при помощи каких средств, отвечающих этому искусству, достигнет он столь значительной власти. Ибо ни живописец, ни ваятель не завершат, как подобает, своего труда, если прежде не узнают ремесла до тонкостей и не овладеют всем богатством средств, при помощи которых заду-

манный труд смогут довести до совершенства, избежав при этом упреков в невежестве и насмешек над убожеством своего создания. Поэтому если кто-нибудь спросит, чем должен заручиться тот, кому по праву можно доверить управление республикой, то я, ни мгновения не сомневаясь, отвечу: все труды его будут напрасны, когда ему чуждо познание истины (*veri cognitio*). <...> Единственный страж и наивернейший хранитель города — согласие граждан, когда действия, совершаемые отдельными людьми, составляют единое целое, подобно тому как голоса, исходящие от разных струн лютни, сливаются в единство, из которого рождается сладчайшее согласие, называемое у греков гармонией».

Совершенное законодательство — главное условие означенного согласия; соблюдение законов хранит добродетель тех, кто добровольно им повинуются; сама же добродетель рождается в поисках истины, если дух упражняется в них неустанно и неотступно. Вот в чем состоит искусство, в котором мы должны достичь совершенства, употребив на это все силы: ведь только оно приведет нас к наивысшему благу. Продолжая от первого лица, Альберти снова возвращается в круг метафизической терминологии: да, человек, как говорит Лоренцо, состоит из тела и души, но тело для души всего лишь темница, притом наимрачнейшая (*molestissimus carcer*), и питается душа не действием, а созерцанием, в ходе которого она получает истинное знание о добродетелях, в свою очередь, находящих применение в практической жизни. Кульминация речи Альберти — образ законодателя евреев, принимающего от Бога первые в истории общественные установления. Пожелав дать Моисею законы, Величайший Архитектор всех вещей призвал пророка не в средоточие городской жизни, не в поля или долины, но повелел ему взойти на вершину высочайшей из гор: тем самым он указал, что все полезное в деле управления государством следует искать, минуя вещи земного мира и обращаясь к исследованию предметов возвышенных. Альберти полагает, что лишь мудрец-созерцатель, если только сограждане обратятся к нему за помощью, найдет наилучшие решения самых сложных вопросов общественной жизни; он же вернее всех сумеет соблести пользу своих сограждан, указав, какие именно люди и на каких постах потребуются государству для его процветания. Увидев и поняв, что целью всех своих трудов мудрец полагает лишь одно — познание истины, — сограждане до земли поклонятся ему и с почетом введут его в великолепные жилища в самом центре города, чтобы он был для всех примером.

Ландино недалек от утопии: в городе, который в своих речах заботливо обустривают то Лоренцо, то Альберти, в конце концов находится место и одинокому созерцателю, и бесчисленным

деятелям; более того, союз мудреца и людей практических и оказывается залогом благополучия всего общества. Однако в заключение Альберти вдруг объявляет, что разделение человека на душу и тело, которого он систематически придерживался на протяжении всех своих рассуждений, было лишь методическим приемом; теперь же, по порядку исследовав все проистекающие из этого разделения вопросы, самым совершенным из людей он назовет того, кто знает оба рода жизни, верно судит о них и умеет их сочетать. «Ведь Марфа и Мария сестры и живут под одной крышей. Обе они угодны Богу: Марфа — потому что насыщает, Мария — потому что насыщается. Обе они добрые, только одна пребывает в заботах, а другая в покое, но так, что труд не рождает изнурения, а покой — праздности. А потому прилепимся к Марфе, чтобы не пренебречь долгом человеческим. Но стократ сильнее прилепимся к Марии, чтобы дух наш питался амброзией и нектаром». И с тем, что оба рода жизни следует разумно сочетать, но созерцание ставить выше деятельности, согласны все философы; что же до поэтов, то мудрейшие из них, Гомер и Вергилий, создали свои восхитительные вымыслы (*pulcherrima figmenta*) — образы Улисса и Энея, — чтобы под покровами повествований о судьбах этих мужей рассказать нам о наивысшем благе, какого только возможно достигнуть человеку. Отталкивание от масштабных аллегорий и возвращение к ним же на протяжении всего диалога было принципом построения рассуждений Альберти, поэтому упоминание об Улиссе и Энее, сочетавших величие дел с еще большим величием мистического созерцания (оба они при жизни сподобились коснуться тайн Аида), выглядит вполне закономерным завершением его речи; оно же предваряет беседу завтрашнего дня, когда по просьбе Лоренцо Альберти возьмется объяснять смысл воспетых Вергилием Энеевых странствий.

Обещание Альберти рассмотреть проблему предпочтительного образа жизни, обратившись к тексту Вергилия, проясняет взгляд автора «Камальдолийских бесед» на природу диалога: Ландино сближает диалог с комментарием. К тому у него есть, по крайней мере, два основания. Во-первых, комментирование авторитетных сочинений, часто приобретающих даже сакральный статус, было основной формой самостоятельной философской работы и преподавания философии в платонических школах, а Ландино относит себя к платоникам. Во-вторых, многолетней практике университетского преподавания он обязан убеждением, что никакой тезис не существует сам по себе, но всегда принадлежит контексту конкретного произведения классической литературы и наилучшим образом проясняется, будучи заново помещенным в этот контекст. Если оценивать творчество

Ландино с позиций эволюции диалогического жанра, то приходится признать, что платоническое влияние на форму диалога трудно оценить положительно. Содержательная неполнота и ситуативная обусловленность позиций героев — принцип создания эстетического целого у предшественников Ландино — у него уступает место прямому отождествлению позиции с персонажем, но на пользу персонажу это не идет, потому что, кроме теоретической позиции, в нем больше ничего нет. Ландино вообще дидактичен настолько, что, помимо чистой теории, позволяет проникнуть в пространство своего диалога разве только несколькими аллегориям, освященным авторитетом традиции. Если у прежних авторов, и особенно у Браччолини, каждый высказанный тезис лишь косвенно отвечал центральной задаче героя и был многими способами соотнесен с моментом развития сюжета и с окружающими его репликами, то Ландино идет более простым путем, делая каждую речь воплощением общей схемы аргументации, не только не скрытой, но и нарочно выставленной напоказ (что тоже свидетельствует о комментаторской природе сочинения). Эта тенденция достигнет апогея у другого платоника — Фичино: там диалог окончательно переродится в комментарий, параграфы и подпункты которого будут розданы персонажам в качестве реплик. Убеждения в головах героев Ландино структурированы с жесткостью хорошего учебника, и всякий раз, когда Лоренцо или Альберти берутся говорить, они не могут закончить речь, не изложив от начала до конца какой-то из разделов исповедуемого ими учения. Оба протагониста оказываются ходячими аллегориями. На аллегории, тяготеющей к метафизической схеме, зиждется и композиция: жизнь деятельная и созерцательная сначала пребывают в борении, а потом приходят к согласию, в котором созерцанию отдается первенство. Однако известное однообразие формы, свойственное Ландино, оставаясь, безусловно, существенным литературным недостатком, оказывается, вместе с тем, и достоинством. Ведь на самом деле автор «Камальдолийских бесед» скучнее прочих сочинителей диалогов потому, что он, в отличие от своих предшественников, владеет предметом, о котором берется рассуждать в своей книге. Он заставляет героев последовательно излагать вопросы метафизики и нравственной философии, не прибегая ни к каким средствам, кроме тех, что предоставляет им профессиональный язык их философских школ. Регресс формы, зато новая ступень в развитии последовательного монологического изложения проблем науки и метафизики — в становлении философской речи Новой Европы.

«Диалог об ученых мужах» (1490–1491) Паоло Кортези (1465–1510) — чуть запоздавший некролог истекшей эпохе истории гуманистического движения и вместе с тем бесценный дар, преподнесенный пятнадцатым столетием исследователям последующих веков. Этот очерк почти двухсотлетней, от Данте и Петрарки до Лоренцо Бонинконтри и Лудовико Карбоне, истории латинской и итальянской литературы и гуманистических штудий сочетает в себе краткость изложения (не более четырех десятков страниц) с полной охватом предмета: гости имения Фарнезе, расположенного на одном из живописных островов Большенского озера, в непринужденной беседе упоминают около сотни имен литераторов и педагогов гуманистической ориентации, более или менее подробно характеризую при этом качество образования, важнейшие сочинения и особенности стиля каждого из них. В прамбуле диалога, посвященного Лоренцо Велликолепному, Кортези оправдывает свое предприятие — довольно амбициозное, особенно если учесть, что автор к моменту завершения труда едва достиг двадцати лет, — стремлением отдать дань памяти людям минувшего века, чьими трудами культура античности была сохранена от окончательного разрушения.

Участников беседы трое. Первый — Павел, то есть сам Паоло Кортези; старший брат Алессандро, служивший при папском дворе, еще отроком ввел его в круг римских гуманистов, представив Платине, который заведовал тогда Ватиканской библиотекой. Наведываясь во Флоренцию (недалеко отсюда, в Сан Джиминьяно, было родовое имение семейства Кортези), Паоло встречался с Михаилом Маруллом, Пико делла Мирандола и Анджеоло Полициано. Один из собеседников Паоло в «Диалоге об ученых мужах» — Александр, или Алессандро Фарнезе (1468–1549), будущий папа Павел III, а пока добрый приятель автора, ученик Помпония Лета и участник собраний Римской академии, увлекавшийся эллинистическими штудиями в такой степени, что даже ездил во Флоренцию ради знакомства с Фичино и Полициано. Личность последнего и самого старшего участника беседы по имени Антоний установить труднее; на этот счет у исследователей литературного наследия Кортези до сих пор нет единого мнения. Это имя носили отец автора (тоже служивший в римской курии, не чуждый гуманистических интересов и потому удостоенный упоминания в сочинении сына) и зять Помпония Лета, Лелио Антонио Аугусто (как и тесть, преподававший в Римском университете); в разные времена каждого из них отождествляли с Антонием «Диалога об ученых мужах». В настоящее время прототипом Антония предлагают счи-

тать Джованни Антонио Сульпицио из Вероли (между 1457 и 1468 — после 1513), педагога, поэта, комментатора классиков античности и автора трудов по грамматике и стихосложению — один из них, «О высоте и количестве слога» («De scansione et sillabarum quantitate»), он посвятил «возлюбленному отроку Алессандро Фарнезе», который, как и Паоло Кортези, был его учеником.

В основе суждений о литературе, произносимых героями Кортези, лежит существенная редукция: на страницах «Диалога об ученых мужах» как будто воскресает круг понятий, в которых оценивали словесное творчество гуманисты начала XV в., — круг понятий риторики, в первой половине Кватроченто не знавшей еще других различий между прозой и поэзией, кроме длины строки и возможности разделить ее на дактилические стопы. Персонажи Кортези словно не желают считаться с тем, что почти столетие отделяет их от эпохи, когда Колуччо Салутати мог со всей серьезностью утверждать, что стоит лишь снабдить прозаический, и к тому же плохой, перевод Гомера подобающим количеством словесных украшений, затем уложить все это в латинские гекзаметры — и выйдет превосходная поэма, а Леонардо Бруни брался переводить прозой речи из «Илиады», но опускал при этом метафоры и эпитеты, считая, что именно так и следует создавать образцовые произведения ораторского жанра.

Критерии оценки сочинений «ученых мужей» почти все взяты у Цицерона, большей частью из диалога «Об ораторе»; отсюда же заимствована и терминология, которой пользуются собеседники. Кортези, избравший предметом обсуждения литературу только что завершившейся эпохи, следует духу этой же эпохи, пренебрегая дистанцией, отделяющей его интересы от интересов Цицерона. Когда герои диалога «Об ораторе» формулируют свои предпочтения в области красноречия, они исходят из собственной причастности политической и судебной практике, из богатого и разнообразного опыта государственной и общественной жизни, убеждающего их в действенности одних способов публичного высказывания и неэффективности других. Персонажи Кортези прилагают формулы и понятия, выстраданные их предшественниками, к произведениям, назначение которых в подавляющем большинстве случаев состоит не в том, чтобы звучать на форуме, а в том, чтобы быть читаемыми в кабинетном уединении или в собрании немногочисленных эрудитов, поборников классической чистоты латинского стиля. Ведь от «ученых мужей», чьи заслуги и промахи обсуждают собеседники Кортези, остались главным образом исторические сочинения, поэмы, диалоги, трактаты, инвективы и дружеские послания; публичные речи в их времена если и произносились, то

приурочивались, как правило, не к решению государственных дел, а к торжественным событиям городской жизни — встречам высоких гостей или похоронам видных граждан — и составлялись с расчетом, скорее, на литературно-критический, чем на политический резонанс. Сам Кортези предлагает нам пример из современной ему истории риторского искусства, с большой точностью характеризующий и цели оратора, и ожидания внимавшей ему аудитории. В «Диалоге об ученых мужах» излагается трагическая история безвременной смерти римского гуманиста Паоло Марси, писателя, не лишённого таланта, и к тому же поэта, наделённого даром импровизации. Выступая с похвальной речью на похоронах знатока греческой словесности Андреа Бренты, он был освистан участниками погребальной процессии из-за того, что голос его звучал слишком напряженно (достойный повод для негодования образованных слушателей — ведь еще Демосфен считал исполнение важнейшим разделом ораторского искусства, а Цицерон в диалоге «Об ораторе» устами Красса назвал декламацию «единственным владыкой слова»). Публичное осмеяние так огорчило Паоло Марси, что душевная скорбь его в считанные дни перешла в телесную болезнь, отчего он и скончался.

В пространном диалоге Цицерона Марк Антоний и Луций Лициний Красс по очереди высказываются о том, какими свойствами должен обладать совершенный оратор. Антоний предпочитает говорить о судебном красноречии, Красс — о выступлениях в сенате. Красс не слишком высоко ценит красноречие само по себе и полагает, что оратору надлежит обладать не только врожденными способностями, но и эрудицией во всех дисциплинах, известных его времени. Антоний считает это требование избыточным — учености, не всегда прямо связанной с действительной жизнью, он предпочитает здравый смысл, знание человеческой природы во всех ее проявлениях и природную убедительность речи. Заставляя своих персонажей говорить на протяжении трех книг, автор не заботится о том, чтобы привести все сказанное ими к какому-либо синтезу: важнее, что изложение позиций, находящихся в отношениях взаимного дополнения, позволяет читателю вынести исчерпывающее суждение о том, каким было ораторское мастерство эпохи, когда лучшие люди государства являлись одновременно и лучшими его ораторами (рекомендуя свой диалог брату Квинту, Цицерон сообщает, что написал его по памяти со слов Гая Аврелия Котты, очевидца бесед, действительно имевших место почти полвека назад в тускуланском имении Красса). Кортези берется осуществить синтез, в котором не видел необходимости его великий предшественник. Перечень исключительных достоинств Лоренцо Вели-

колепного, возникающий в посвящении «Диалога об ученых мужах», не просто соединяет добродетели, воспетые Крассом, с теми, которые ценил Антоний (Лоренцо прекрасно ориентируется в практических вопросах, обладая при этом разносторонними научными познаниями — он разбирается не только в философии, но также в музыке и в математике). Этот реестр Кортези дополняет целым рядом других блестящих свойств: ведь Лоренцо преуспел не только в искусстве речи, но, в первую очередь, в общественной жизни (он сочетает серьезность и основательность с приятной легкостью обхождения и, пребывая в зените славы, сохраняет скромность и умеренность) и в управлении государством (отсюда *magnitudo animi* и *humanitas* — величие духа и человечность), а также в поэзии (в его стихах *lumen ingenii*, блеск дарования, сочетается с пышностью отделки — *ornamenta*).

За исключением участников беседы, Лоренцо — единственный живой современник автора, упомянутый на страницах «Диалога об ученых мужах», да и то лишь в посвящении. В дальнейшем Кортези будет пресекать любую попытку заговорить о чем-либо, кроме прошлого: он не допускает ни углубления в насущные философские или литературно-теоретические вопросы, с необходимостью возникающие в ходе обсуждения, ни реплик о тех, чей смертный час еще не пробил. Когда Александр предлагает Антонию высказаться о ныне здравствующих писателях, а Павел говорит, что и ему было бы приятно выслушать похвалы современникам, которыми сам он не устает восхищаться, Антоний все же отклоняет их предложение, заявляя, что предмет этот, безусловно, «достоин новой речи», а сейчас его обсуждение будет не к месту. Современность присутствует в «Диалоге об ученых мужах» негативно — она заявляет о себе в недостаточности, печатью которой, по общему мнению собеседников, отмечены все без исключения литературные свершения ближайшего прошлого. Золотым веком, как всегда, представляется античность — в начале диалога Александр противопоставляет своей эпохе Афины и Рим, в краткий срок давшие миру великое множество наиславнейших ораторов. Затем Антоний — ему как старшему предстоит играть в обсуждении ведущую роль — принимается объяснять причины упадка античной цивилизации. Они хорошо известны нам еще со времен Леонардо Бруни: перенесение центра Империи во Фракию, захват Италии варварами, отсюда — утрата латинской речью ее изначальной ясности и точности (буквально «искажение латинской речи множеством темнот» — *multis involucris inquinata Latine loquendi consuetudo*), разграбление и уничтожение библиотек. В условиях царящего повсюду варварства и сколь угодно щедро одаренные

природой умы мельчают и погружаются во мрак невежества, — заявляет Антоний.

Списание убожества настоящего или ближайшего прошедшего времени на счет исторических обстоятельств, якобы не благоприятствующих выдающимся свершениям, — весьма распространенный у историков-гуманистов способ реабилитации людей современности, чьим поступкам явно недостает величия. У Кортези разведение персонажей культурной истории и условий, в которых им выпало действовать, становится парадигмой историко-литературного описания, а всякое значительное событие интерпретируется как победа дарования над косностью культурного контекста (проекция импонирующей ренессансному миропониманию оппозиции доблести и Фортуны в область истории словесности). Если творчески одаренной личности удается переломить давление среды, ее победа меняет облик мира: наступает иная эпоха, утверждающая новый порядок человеческого существования. Герои «Диалога об ученых мужах» начинают историю литературы своего времени не с Данте, как делали их предшественники, никогда не упускавшие случая сказать, что именно автор «Комедии» извлек искусство слова из тьмы забвения, а с Мануила Хризолора. Кортези остро ощущает автохтонность Данте, его укорененность в Средневековье — именно поэтому автор «Комедии» и певец Беатриче не годится на роль культурного героя. Антоний и его собеседники охотнее рассматривают распространение новой культуры, к которой и сами они принадлежат, как результат эпохального разрыва, нежели как следствие исторической преемственности, и образ пришельца из древней и могущественной, но малознакомой (и во время, когда разворачивается их беседа, уже не существующей) страны, принесшего в Италию и насадившего там «эту заморскую науку» (*transmarinam illam disciplinam*), вполне отвечает их историческим интуициям.

Вопрос о «трех флорентийских венцах», отношение к которым, довольно неоднозначное, было частью самосознания гуманистического движения от самого его рождения, не утрачивает важности и для Кортези — но и этот вопрос он решает в традициях начала века. В Данте и Петрарке он ценит прежде всего их приверженность изучению древности (*flagrantissimum studium priscaarum rerum*). Данте Антоний сравнивает со старой живописью: контуры приятны глазу, но краски выцвели; при этом он все же не отказывает автору «Комедии» (у Кортези — поема) в величии дара (*magnitudo ingenii*), удивляясь, как это он осмелился трактовать столь сложные темы народной речью. Даже если к поэзии Данте прилагать критерии успешного ораторского выступления, она, как выясняется, не вовсе заслуживает осуж-

дения: Антоний отмечает, что автор «Комедии» «в суждениях тонок и точен, в порицаниях резок, в утверждениях решителен», «в воззваниях и побуждениях исполнен невероятной энергии и страсти» — хотя и темен порой, когда ему случается говорить о предметах трудных. Как прославлено было бы его трудами отечественное красноречие, если бы все, что постигала его мысль, обретало воплощение в латинских стихах! Что же касается Петрарки, то «речь у него не латинская и порой довольно грубая, суждений много, но все они коротки, слова небрежны, а в составлении текстов больше усердия, чем изящества». При этом дарование и память его были столь велики, что именно он первым в Италии возродил изучение красноречия. Антоний уподобляет сочинения Петрарки горькому лекарству: в них следует искать не услаждения (*delectatio*), а пользы (*utilitas*), — и тут же признается, что во всех его творениях, хотя и лишенных риторической отделки, все же есть какая-то неизъяснимая приятность. За Петраркой следует Боккаччо — наделенный большим талантом (о чем свидетельствует сила его творческих амбиций и разнообразие предпринятых им начинаний), он, вместе с тем, обладал языком настолько несовершенным, что, к какому бы роду речи ему ни доводилось обращаться, слог его изобиловал погрешностями, всегда оставался чрезмерно сух и как бы хромотал (*totum genus inconditum est, et claudicans et ieinum*). Во всем этом виновата, безусловно, его эпоха; и то же самое можно сказать о двух его современниках — Джованни из Равенны и Колуччо Салутати, так и не сумевших избавиться от жесткости (*asperitas*) и унылого однообразия (*maestitia*) речи.

Преференциями в области жанров устного и письменного слова герои Кортези снова обязаны Цицерону — правда, на этот раз Цицерону с несколько переставленными акцентами. Персонажи диалога «Об ораторе» рассматривали создание исторических сочинений как всего лишь одну из целого ряда возможностей, открытых для человека, наделенного ораторскими способностями. В «Диалоге об ученых мужах» составление национальной истории превозносится как самая достойная и самая трудная для писателя задача — *historia munus sit unum vel maximum oratorium*. Собственно, история новой литературы на итальянской почве и начинается, согласно суждению Антония, с того, что ученики Хризолора, еще не овладевшие в должной степени риторическим искусством, принялись с «невероятным усердием» писать и переводить с греческого языка на латинский исторические труды. И здесь не знал себе равных Леонардо Бруни Аретинец. Он первый придал прозе ритмическое звучание (*numerosus sonus*) и еще много других достоинств: во всяком роде речи он был основателен, рассудителен и — для своего времени —

небезыскусен; в его истории ощутимо присутствие духа, не лишённого подобающей этому жанру высоты и силы.

Аретинец был славен также сочинением надгробных речей, и однако они не могут соперничать с его же историей: в них содержательная сторона давалась автору лучше, нежели гармония и красота формы (*orator copiosior quam artior atque ornatior*). Александр объясняет это отсутствием образца: ведь из погребальных речей, написанных древними, ни единой не сохранилось. Его ремарка служит поводом к одному из немногих и, к сожалению, слишком коротких, но, тем не менее, примечательных теоретико-литературных пассажей диалога: герои рассуждают о том, что важнее для оратора — подражание (*imitatio*) или изучение оставленных авторами древности предписаний (*artis graeserta*), раскрывающих секреты их мастерства. Выбор, на который Кортези обрекает писателей современности, действительно невелик: пределом самостоятельности для них оказывается возможность применить рекомендаций, изначально предназначенных для одной разновидности жанра (в данном случае — для похвальных речей), к другой его же разновидности (то есть к составлению речей погребальных). Ценнее подражания, в котором надлежит непрестанно упражняться, для оратора ничего нет; однако, не зная законов искусства (*artis ratio*), он рискует избрать предметом для подражания пороки вместо достоинств. Кроме того, и способы подражания различны между собой. Позже, когда беседа коснется неаполитанского гуманиста Андреа Контрарио, Антоний скажет, что тот подражает Цицерону, но не как ученик, а как обезьяна. (Это афоризм Полициано, который, кстати, отстаивал свободу творчества в полемике с Кортези, горячим сторонником подражания.) Поэтому и следует прилежно изучать предписания и постигать законы искусства, и никакая мощь дарования (*ubertas ingenii*) или природная способность к подражанию (*imitandi industria*) никогда не смогут без этого обойтись.

Почитая историографию выше прочих разделов ораторского искусства, собеседники удивлены тем, что древние не оставили никаких рецептов для сочинений этого рода — при том что сомнений в существовании таких рецептов ни у кого из персонажей Кортези нет. В том, что древние строго следовали особым, тщательно разработанным правилам историописания, их убеждает блеск красноречия и композиционная стройность античных исторических трудов. Антоний воспроизводит, местами дословно, тот фрагмент из второй книги диалога «Об ораторе», где речь идет о греческих и римских историках: некоторые полагают, что истории не нужна ораторская отделка, в ней достаточно просто сообщать истину и достоверные факты (*veritas et fides*),

избегая лжи; но что если темноты стили исказят даже сказанное правдиво? Ведь история служит, с одной стороны, пользе (*utilitas*), а с другой — услаждению (*delectatio*); она состоит из дел (*res*) и слов (*verba*), и если дела излагаются согласно пространственному порядку и временной последовательности их осуществления, то слова только тогда доставляют наслаждение, когда в их сочетании есть гармония и стройность.

Кроме вопросов о подражании и о труде историка, в «Диалоге об ученых мужах» ставится еще одна теоретико-литературная проблема — наличие ритма в прозаической речи. Александр признается, что никогда не соглашался с теми, кто уверяет, будто Марк Туллий (Цицерон) «в речах не придерживался никакого ритма, а попросту доверял собственным ушам». Антоний вспоминает, что на самом деле Цицерон оставил множество предписаний насчет ритма прозы, и высказывает предположение, что ритмическая организация (*numerosa structura*) вообще-то должна быть свойственна латинской речи — только сейчас никто об этом не знает. Вопрос представляется собеседникам Кортези чрезвычайно запутанным: они прерывают его обсуждение на том, что ритм в прозе и ритм в поэзии — вещи между собой не тождественные.

За исключением фигур первостепенной значимости — уровня Леонардо Бруни, Лоренцо Валлы или Поджо, почти каждому гуманисту первой половины и середины века Кортези отводит не более двух-трех фраз. Основной принцип, в соответствии с которым литераторы прошлого удостоиваются упоминания в диалоге, — читаемость их сочинений или, если речь идет об основоположниках гуманистической педагогики, обилие положительных отзывов о них в свидетельствах современников. Так, про Гварино говорится, что он достиг бы у потомков всей полноты славы в том случае, если бы вовсе ничего не писал: известность его школы велика, но сохранившиеся от него сочинения, скорее, порочат автора, чем говорят в его пользу, и потому слава его меркнет теперь с каждым днем. Его речи недостает стройности и размеренности; сочиняя прозу, он не знает никакой меры в употреблении слов, а это большой порок. Еще Трапезунций (выходец из Византии Георгий Трапезундский, прекрасно выучившийся латинскому языку и в своем сочинении по риторике избравший Гварино Веронского мишенью для самых гнусных издевательств) отмечал, что стиль у него рваный, а в композиции он и вовсе ребенок. О Сикко Полентоне, своем дальнем предшественнике (ведь он тоже составлял историю литературы — труд «О прославленных латинских писателях»), Кортези устами Антония говорит, что книгу его никто теперь не читает, хотя ее и нельзя назвать совсем уж бесполезной. Алек-

сандр удивляется смелости Маффео Веджо, дерзнувшего продолжить поэму Вергилия, — в ответ Антоний напоминает ему о патологическом самомнении всех вообще поэтов, способных ценить лишь собственные стихи и никогда и никого не желающих поставить выше себя. Собеседники восхищаются исключительной ученостью Джаноццо Манетти и Леона Баттисты Альберти, но тут же объясняют недостаточную известность Манетти тем, что он пытался изучить все возможные науки, а это противно человеческой природе, которая всегда имеет склонность к чему-то одному. А посему, если хочешь прославиться, следует изучать один-единственный предмет, зато досконально (этот тезис Антоний позже подтвердит примером Мартино Филетико, желавшего сделаться и поэтом, и оратором и не преуспевшего ни в том, ни в другом).

Лоренцо Валла, о котором иные говорят, будто его усилиями процвело латинское красноречие, подвергается осуждению за неумную язвительность и склонность к злословию. Ничего из чужих сочинений он хвалить не хотел, зато свои превозносил до небес. Он, безусловно, был прилежным исследователем римских древностей и латинских слов, но писал при этом, в общем, не лучше, чем другие, — возможно, с большей аккуратностью, но не с большим блеском: ведь очевидно, что умение писать (*ratio scribendi*) и умение составлять предписания для других (*ratio praecipendi*) — не одно и то же. Франческо Филельфо, при всей своей учености, в том числе и эллинской, тоже заслуживает всяческих упреков, потому что он был наделен безграничным тщеславием и чудовищной жадностью — денег он жаждал даже больше, чем признания: во всей Италии не сыскать такого князя, которого он не воспел бы, рассчитывая на вознаграждение. А Домицио Кальдерини соединял блестящее образование и замечательные способности с таким дурным характером, что, не допуская и мысли, будто кто-то может сравниться с ним в познаниях или в искусстве наставлять других, разработал целую систему средств, позволявших ему убедительно и виртуозно обосновывать свое мнение, даже когда он сам начинал понимать, что оно ошибочно. Поистине, нет ничего хуже, чем ради пустой известности обратить ученость на соблазн и гибель людям — соглашаются Александр и Антоний, на примере Кола Монтано рассматривая ложное понимание славы, свойственное некоторым поборникам новой образованности. На этом фоне тем больших похвал заслуживает Феодор Газа, впервые соединивший высоту философских познаний с высотой красноречия. Красота (*splendor*) и точность (*candor*) присущи его речи; писания его отличаются основательностью, содержательной насыщенностью и при этом не навевают скуки. Кроме Леонардо

Бруни и Феодора Газы, без оговорок, допущений и скидок на невежество эпохи Кортези хвалит еще очень немногих. На последних страницах диалога из всех упомянутых в нем повторяются лишь четыре имени — это Леонардо Бруни, Феодор Газа, Джаннантио Кампано и Франческо ди Поджо Браччолини. По-видимому, выбор не случаен, и эти фигуры образуют для Кортези что-то вроде канона литературной истории уходящего столетия.

Дойдя до Лоренцо Бонинконтри (астронома и автора астрологических поэм) и неаполитанцев Франческо Поэттона и Лудовико Карбоне, Кортези прерывает обсуждение. Уклонение от разговора о современниках в его сочинении оборачивается той самой загадкой, без которой любой диалог Кватроченто был бы скучным набором заимствованных у античных классиков и кое-как подверстанных под новую рубрикацию суждений. Автор играет с читателем, в последних репликах героев предлагая ему одну за другой взаимоисключающие возможности. Опасается ли он, что ученые прошлого, которым люди нынешнего века во многом обязаны своей образованностью, проиграют от сравнения с собственными учениками? Или наоборот — вдруг окажется, что никто из современников со всей их утонченностью и редкими познаниями не имеет, тем не менее, столь мощного и разностороннего дарования, каким обладал, скажем, Леонардо Бруни, или столь многообразных познаний в самых далеких друг от друга дисциплинах, какими отличался Джаноццо Манетти? Или же нам следует думать, будто обсуждение современного состояния литературы для автора предмет настолько трудный, что он даже не решается за него взяться? А впрочем, зная нравы гуманистической среды, можно предположить и другое: что автор в действительности придерживается весьма невысокого мнения о писателях своей эпохи и предпочитает попросту не говорить о них, чтобы не вызвать их недовольства.

Глава шестая

ПОЭЗИЯ ГУМАНИЗМА

1

Поэтические сочинения представителей гуманистического движения первой половины Кватроченто выходили из умов своих создателей, как Афина из головы Зевса, — в полном риторическом вооружении и со всей серьезностью зрелого возраста. Плодовитость некоторых авторов этой эпохи способна удивить не менее, чем фундаментальность их подхода к предмету: число стихов в поэмах измеряется сотнями, а иногда и тысячами; если же говорить о лирических жанрах, то здесь цикл — книга или сборник из нескольких книг — как правило, предшествует отдельному произведению уже на уровне поэтического замысла. Новоявленные поэты тоже подражают древним, как подражают им новые историографы, сочинители диалогов, дидактических трактатов и парадных речей: обороты речи, интонации, образы, мысли, дошедшие от классической древности, в стихах Кватроченто опознаются с такой же легкостью, как и в прозе. Естественно, что участь поэзии в условиях обязательной подражательности гораздо менее завидна, чем судьба прагматических жанров, которые, с какой бы строгостью им ни приходилось блюсти старые формы, получают импульс к развитию благодаря новизне содержания, диктуемого изменившимися историческими обстоятельствами. В трудах по истории итальянской литературы эпоха, длившаяся от конца 70-х годов XIV до середины XV в., фигурирует под именем «века без поэзии». Определяющие черты творческого темперамента большей части гуманистов первых поколений — чванливость придворного и его же низкопоклонство, аутизм коллекционера редкостей, скрупулезность корректора и болезненное самолюбие графомана, оваянные жреческим пафосом культуртрегерства: констелляция свойств, не обещающая, что наступившая эпоха оставит в истории поэзии сколько-нибудь заметный след. При ближайшем рассмотрении во всей массе стихов, написанных в первой половине Кватроченто, поражает именно отсутствие поэтического духа — в литературоведческих и культурологических исследованиях это яв-

ление обычно подается как «риторическое перерождение» тенденций, обозначившихся в творчестве Петрарки и, отчасти, Боккаччо.

Вполне средневековые по своему духу теоретические декларации о «природе поэзии» (происходящие, с одной стороны, из трактата Аврелия Августина «О христианской науке», а с другой стороны, из его же «Града Божия») ранние гуманисты совмещают с поэтической практикой, представлявшей собою непрерывные упражнения в расстановке клише из популярных сочинений античных авторов согласно требованиям у них же заимствованных ритмов. Такого рода беспринципность и отсутствие настоящей рефлексии над собственными действиями свидетельствуют, помимо пресловутого переходного характера эпохи, о том, что вопрос о природе поэтического творчества для ближайших наследников Петрарки не был в числе насущных. Рассуждения о поэзии разворачивались в русле апологии или энкомия — специальных самостоятельных жанров и форм рефлексии над литературно-теоретическими вопросами в это время не возникает. До античных трудов такого рода, в том числе и до поэтики Аристотеля, пока не доходят руки. Свойственные этой эпохе воззрения на самый предмет поэзии, если изъять их из созданных в первой половине века биографий знаменитых поэтов, рекомендаций в дружеской переписке, а также из инвектив, которыми поэты-гуманисты щедро осыпали друг друга, и попытаться изложить последовательно, оказываются в высшей степени противоречивы и преисполнены курьезов.

Одним из первых поэтов рубежа XIV–XV в. был Колуччо Салутати (1332–1406), до того убежденный в превосходстве античной классики над всякой другой поэзией, что пытался переводить на латынь «Комедию» Данте — настолько компрометировал ее в глазах первых гуманистов народный язык. Из поэтических сочинений Салутати, помимо многочисленных дружеских посланий в стихах, нам известны «Буколическая песнь» («*Vucolicum Carmen*»), «Жалоба Филлиды» («*Conquestio Phyllidis*»), «Речь Лукреции» («*Declamatio Lucretiae*») и «Речь Приама» («*Declamatio Priami*»). Но главная заслуга Салутати, безусловно, состоит в том, что ему принадлежит первый в истории гуманистического движения опыт теоретического осмысления литературного творчества: в составленном им собрании аллегорических толкований истории Геркулеса, какой она предстает у римских авторов («*De laboribus Herculis*» — «О подвигах Геркулеса», окончат. ред. в 1391 г.), содержится апология поэзии, где автор рассуждает о природе поэтических и драматических жанров.

Минуло время, когда о поэтическом творчестве высказывались (правда, довольно редко и скупо) писатели, понимавшие в

нем толк, — Петрарка и Боккаччо. Однако их взгляды на поэзию на ближайшие три четверти века предопределили отношение к ней в гуманистической среде. В IX песни «Африки» Петрарка наставляет устами Энния, одного из первых поэтов Рима:

Не в том состоит нестесненность поэта (*Non illa licentia
vatum est*),

В чем ее видит обычно толпа.

Пишущий должен сперва за прочное взять основанье
(*firmissima veri fundamenta*)

Правду, и только затем, на нее опираясь, укрыться
Может он в облаке пышном, в приятном словесном тумане.

Долгое публике чтение готова и легкое вместе,

Помня, что главное — мысль, а совсем не изыск, и что правда

Выдумок лучше любых. Корпеть над преданьями предков,

Помнить о славных делах, вникать в поучительный опыт

Жизни, в уроки природы — на это, поверь мне, поэты

Право имеют. Но пусть под покровом такие таятся

Знания, на свет выступая лишь изредка. Тонкой завесой
Нужно скрывать их от глаз и показывать как бы случайно.

(*sub ignoto tamen ut celentur amictu,*

Nuda alibi, et tenui frustrentur lumina velo,

Interdumque palam veniant, fugiantque vicissim.)

Кто сочиненья свои на вымысле строит (*Qui fingit quodcumque
refert*), не смеет

Званье поэта носить и певца вдохновенного, только

Званье лжеца заслужив.

(Пер. С.К.Апта)

Licentia vatum, fundamenta veri, amictus, или, чаще, *velamen* (*velum*) *fictionis* — вот, собственно, и весь набор терминов, которым обходится, в изображении Петрарки, отец латинской эпической поэзии. Набор, признаться, весьма скудный, а ведь из всего петрарковского корпуса мы выбрали один из самых значимых с теоретико-литературной точки зрения пассажей.

Рекомендуя одну из своих буколик брату, поступившему в монастырь и, очевидно, с недоверием относившемуся к светской литературе, в аллегорическом толковании собственного сочинения Петрарка сообщает вопросу о природе поэзии историческое измерение. Источник его историко-литературных спекуляций — безусловно, Августин, но Августин сильно отредактированный. В «Граде Божиим» этот авторитетнейший из отцов Западной Церкви устанавливает родство между поэзией и богословием: сочиняя сказания о ложных богах, поэты язычников часто прибегали к вымыслам и весьма заботились о благозвучии речи —

ведь только на выдумках и прикрасах и могла держаться вера в их божественность, и если эти поэты, воспевая своих кумиров, что-то и сказали об истинном Боге, то это могло получиться у них лишь случайно и неосознанно. Опираясь на ложную этимологию, почерпнутую из Исидора Севильского (*Etymologiae*, XVIII, 7, 2), Петрарка повторяет сказанное у Августина, но меняет при этом знаки:

«...чтобы почести богам не совершались в молчании, они [учредители древнейших культов. — *Ю.И.*] пожелали умилоустивлять божество звучными словами и возносить хвалу надмирным силам в стиле, далеком от всяких низменных и повседневных выражений, придав ему сверх того ритм и размер для благолепия и изгнания скуки. Ясно, что форма такой речи должна была быть не простонародной, а искусной, изысканной и небывалой, а поскольку погречески все подобное обозначается словом *poetes*, достигшие такого были названы поэтами» (*Famil.*, X, 4. Пер. В.В. Библихина).

У Боккаччо идея зарождения поэзии в древнейших языческих культурах разворачивается в своеобразную историософию. Следуя классическому представлению об истории человечества как его деградации (от Золотого века — к Железному), он предлагает следующий сценарий пережитого поэзией грехопадения. Через какое-то время после ее рождения вымысел, изначально ей присущий, начинает брать верх над самими поэтами: в своих фантазиях те заходят так далеко, что желают видеть божество во всякой вещи, с которой только может быть связана жизнь человека. Так происходит обожествление планет, стихий и т.п. Затем находятя и люди, которые начинают требовать себе божеских почестей. Для того, чтобы чернь верила им, снова понадобились поэты, которые стали воспевать их, а заодно и их предков, так, как прежде научились славить истинного Бога. Таким образом, рождение ложных, политеистических религий и трансформация гимна в эпос — это синхронно протекающие процессы:

«Постепенно поэты стали уподоблять деяния сильных мира сего деяниям божеств и складывали величавые песни о сраженьях и подвигах равно тех и других; по сию пору предметы эти вдохновляют поэтов и служат пищей для их творений» (*Жизнь Данте*, XXI. Пер. Э.Линецкой).

И все же, говорит Боккаччо, между богословием и поэзией, пусть забывшей свое истинное назначение и сделавшейся рабой человеческой похоти и тщеславия, а потому теперь нуждающейся в оправдании и защите, — по-прежнему существуют узы родства. И богословие, и поэзия оперируют «неподобными подо-

биями» — иносказаниями, метафорами, которые, называя предмет, одновременно разрушают его самотождественность и заставляют его сделаться знаком чего-то другого, о чем трудно или совсем невозможно говорить непосредственно. Так задолго до Воплощения Святой Дух через пророков в событиях Ветхого Завета предсказал события жизни Христа. И так же поэты язычников, повествовавшие о многих богах, подразумевали под этими образами явления природы (например, Сатурн, поглотивший всех рожденных им детей, за исключением четверых, — это время, производящее все в природе, но все и разрушающее, кроме четырех стихий). Поэты и пророки не только пользуются одним набором риторических средств — важнее, что вдохновение у тех и других имеет один исток:

«...поэзия есть некий пыл изящного изобретения и высказывания или записывания того, что изобретешь (*fervor quidam exquisite inveniendi, atque dicendi, seu scribendi quod inveneris*). Происходя из божьего лона, она, полагаю, дается немногим душам при их сотворении, и из-за редкости этого дивного дара поэтов всегда было очень мало. Действия этого пыла поистине возвышенны: он внушает душе стремление говорить, изобретать чудные и неслыханные вещи, с глубоким смыслом сочетать их в стройном порядке, украшать сочиняемое непривычными сплетениями слов и суждений и скрывать истину под мифическим и благолепным покровом» (Генеалогия языческих богов, XIV, 7).

Трудно не заметить, что боккаччиев *fervor* очень сходен с платоновской *μαρία*, священной одержимостью поэтов, — можно только строить предположения о том, из каких именно источников автор «Генеалогии языческих богов» мог узнать платоновскую мысль. Природа этого *fervor*, поэтического вдохновения, не просто легко допускает ассоциации со священной одержимостью библейских пророков, не просто позволяет использовать при чтении сочинений поэтов те же методы, которые Августин в «*De doctrina christiana*» предлагает применять при толковании Св. Писания, даже не просто делает возможными заявления о тождестве поэзии и теологии. Боккаччо идет дальше и переворачивает формулу, в которой поэзия оправдывается ее сходством с богословием: «Итак, совершенно очевидно, что не только поэзия — это теология, но и что теология — это поэзия» (Dunque bene appare, non solamente la poesia essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia. — «*Trattatello in laude di Dante*», 10). Устранив асимметрию в отношениях поэзии и богословия, Боккаччо устраняет и ту двойственность, которая компрометировала поэзию с платоновских времен. Прежде поэзию саму по себе часто относили к вещам вредным и опасным из-за свойст-

венной ей способности плодить иллюзии и заблуждения; только поставленная на службу богословию, она могла внушать уважение. Теперь стало ясно, что и богословие не может обойтись без поэзии. Хочет того на самом деле Боккаччо или нет, но в эпидейктическом пылу он проговаривается: от такой защиты поэзии уже недалеко до декларации ее независимости.

Заметим, что, по мысли Боккаччо, действие вдохновения тотально, оно определяет весь строй поэтического произведения. Его младший современник Колуччо Салутати, чья «защита поэзии» стала парадигмой отношения к поэтическому труду для первой половины Кватроченто, в понятии *fervor* уже не нуждается. Равным образом он не нуждается и в ложной этимологии, обосновывающей высокий статус поэзии: Петрарке и Боккаччо она была необходима, и Боккаччо, хотя и знал, как правильно, тем не менее? настаивал на происхождении священного имени поэта «от *poetes*, древнейшего греческого слова, по-латински означающего “изысканная речь”». Для Салутати историко-лингвистическая истина была дороже. Он бестрепетно произвел *poesis* и иже с ним от вполне общеупотребительного греческого *ποιέω* («делать», «творить») и перевел его сразу двумя латинскими словами: *figo* и *facio* («создавать, выдумывать» и «делать»), тем самым лишней раз обнаружив противоречивость характерного для его эпохи взгляда на поэтическое творчество.

За определением поэзии Салутати обращается к Аристотелю, но не к «Поэтике» (о которой, кажется, ему было известно только, что она существует; вероятный источник цитаты — аверроэсовская парафраза «Поэтики»): «Он [Аристотель] говорит... что всякое поэтическое произведение есть речь, содержащая порицание или похвалу» (*Inquit... omne poema esse orationem vituperationis aut laudis. — «De laboribus Herculis», I, 2, 1*). Основной термин, позволяющий Салутати охарактеризовать отличие поэзии от других способов бытования слова, — *mutatio*, изменение, которое претерпевают слова, вещи и деяния, становясь достоянием поэтического искусства. И пусть, когда Салутати берет разбирать фрагменты из Вергилия или из Священного Писания, он не делает ничего нового в сравнении с тем, что несколькими веками раньше умели делать его предшественники-экзегеты, — заслуживает внимания сама направленность его интересов. Доминанта его рассуждений о поэтическом творчестве — поэзия как искусство, как род деятельности, благородство и право на самостоятельное существование которого не нуждается ни в каком оправдании, кроме эстетических достоинств результата этой деятельности.

У Боккаччо основной категорией поэтического труда было вдохновение; «технические» же вопросы поэтического творче-

ства — знание метров и ритмов, изучение светских наук и т.п. — оставались второстепенными. Салутати решает дилемму гения и мастерства уже совсем иначе: черпая тезисы из цicerоновской речи в защиту поэта Архия и из горациева «Искусства поэзии», он доказывает, что природный дар поэту необходим, но если недостает искусства, выучки, то поэзия все же будет далека от совершенства. И далее следует длиннейшее и подробнейшее, подозрительно профессиональное рассуждение об отношении поэтики к свободным искусствам, выливающееся в объяснение аллегорий Аполлона и девяти муз (ничего оригинального, нового, только блестящее знание источников: под именами муз понимаются существеннейшие свойства поэта и поэзии, ее отношение к наукам тривия и квадривия и т.п.). Поэтическое творчество отождествляется со «способностью сочинять порицание или похвалу при помощи метров и фигур речи» (Ibid. I, 2, 16)»; следственно, поэт — «муж в высшей степени добродетельный, сведущий в делах порицания и похвалы, метрической и содержащей иносказания речью скрывающий истины под покровом тайны некоего повествования» (*vir optimus laudandi vituperandique peritus, metrico figurativoque sermone sub alicuius narrationis misterio vera recondens.* — Ibid. I, 12, 7). Дефиниция монструозная и по происхождению, и в плане смыслового единства: последняя ее часть представляет собой общее место, первую автор без зазрения совести производит от цicerоновского определения оратора, а во второй следует то ли Аристотелю, то ли комментариам к нему.

В этом определении есть нечто общее с тем, которое дал в «Африке» Петрарка. Разница в том, что для Петрарки поэзия предшествовала определениям, которые у него, как уже отмечалось, весьма кратки, редки и нестроги; у Салутати же убедительные и многочисленные дефиниции и теоретические разыскания предшествуют поэзии. Когда Петрарка берется объяснять собственное произведение (как это было с I буколичкой), то совместить поэтическое сочинение с его же авторским толкованием оказывается нелегко: толкование явно избыточно рядом с самодовлеющим текстом. Зато эту операцию ничего не стоит проделать почти с любым стихотворением Салутати и его ближайших последователей — ведь для этого они и пишут.

В двух посланиях — стихотворном к Бартоломео, магистру из Неаполя, и прозаическом к Антонио Лоски — Салутати раздает адресатам советы, весьма примечательные своей невыполнимостью. Так, в первом случае мы опять встречаемся с аллегорически истолкованными музами: на этот раз автор объясняет, какими познаниями способна одарить Бартоломео каждая из них, — достаточно приобрести эти познания, и он вполне смо-

жет назваться поэтом. К Лоски Салутати пишет, узнав, что тот собирается взяться за перевод «Илиады». Ее прозаический перевод — Салутати характеризует его как *horridus et incultus* («внушающий ужас и варварский») — существовал уже на протяжении четверти века. Он действительно представлял собою довольно жалкое зрелище, поскольку был сделан калабрийцем Леонтием Пилатом, не вполне владеющим латынью и, тем не менее, стремившимся к дословной точности. Предложение Салутати, адресованное Лоски, сводится к тому, что достаточно, правильно и тщательно подобрав слова, снабдить «этот нелепейший перевод» (*insulsa nimis illa translatio*) должным количеством риторических украшений (но кое-где можно даже и оставить все слова как есть): главное, чтобы текст звучал как можно *divinius ornatusque* (возвышеннее и изящнее) — и тогда поэма обретет истинно гомеровскую силу.

А ведь каких-то два-три десятилетия назад Боккаччо, поэт по призванию, боролся как раз с такими воззрениями на поэзию: вознесши ее до теологии, он прямо называл невеждами (*ignoranti*) тех, кто полагает, «что поэзия — это всего лишь выдуманная и украшенная речь» (*la poesía niuna altra cosa essere che semplicemente un fabuloso et ornato parlare*). Чтобы опровергнуть точку зрения невежд, Боккаччо потребовалось ввести понятие, присутствовавшее в поэтиках еще с римских времен и вроде бы знакомое всем, кто хоть как-то причастен к литературному труду, — *factio*, «создание» и вместе с тем «вымысел». Герменевтическое затруднение состоит в том, что каждый, кому когда-либо надобился этот термин, толковал его по-своему, при этом в большинстве случаев не затрудняя себя расшифровкой своего толкования — именно в силу всеупотребительности и кажущейся понятности слова *factio*.

Термины, окружающие *factio* в поэтологических рассуждениях младших современников Боккаччо и гуманистов первой половины Кватроченто, — *fabula*, *inventio*, *stilus*, *imaginatio*, *phantasia* — определяют довольно точно. Помимо случаев, когда *inventio*, *factio* и *figmenta* метонимически применяются для указания на поэтическое произведение как артефакт, *inventio* в строгом смысле — это выбор фабулы, осуществляемый в самом начале работы над сочинением. *Imaginazione* и *fantasia* (совершенно тождественные друг другу, разница только в том, что первое слово латинского происхождения, второе — греческого) в интересующую нас эпоху сильно сужают свое «классическое» значение и указывают только лишь на замысел, план произведения в самом общем смысле (наподобие пушкинского «Я думал уж о форме плана...»). У Боккаччо и Филиппо Виллани Данте, когда по прошествии многих лет после его изгнания из Флорен-

ции к нему в руки снова попадают семь первых песней «Комедии», говорит, что, потеряв их, он утратил «фантазию» своего будущего произведения, а теперь вполне готов восстановить ее в памяти. В представлении авторов жизнеописаний Данте «фантазия» — предмет настолько будничной, что в одной из боккаччиевых версий она без всякого ущерба для повествования заменяется на «первоначальный замысел» (*il primo proposito*). В отличие от этих терминов, относительно *factio* не ясно, должна ли она была иметь какое-то материальное выражение, мыслилась ли как часть или уровень заверщенного текста или же как некоторый промежуточный процесс в ходе работы над произведением. Скорее, она представлялась первопринципом поэзии, неосознаваемой, но отличающей ее от всех прочих родов слова субстанцией: «...дело поэта — под сказочным вымыслом прятать некую истину при помощи украшенных и необычных речений» (*ufficio essere del poeta alcuna verità sotto fabulosa fizione nascondere con ornate et esquisite parole. — «Della origine, vita, studi e costumi di Dante Alighieri e delle opere composte da lui», 17*). То же самое, едва ли не слово в слово, говорится и в речи Энния у Петrarки.

Свидетельством перемен в воззрениях на поэзию, происшедших в последние десятилетия XIV в. именно в зарождающейся гуманистической среде, оказывается как раз выхолащивание значения *factio* и утрата этим понятием его прежнего, центрального места в решении вопроса о природе поэзии. Слишком поэтическое определение поэзии, близкое Боккаччо и Петrarке, Салутати переделывает в наукообразное:

«Есть такие, кто думает, будто поэтическое искусство не что иное, как вымысел; против них выступает наш Аристотель в последнем разделе “Логики”, который он посвятил весьма заслуживающему внимания рассмотрению поэтического искусства. И он утверждает... что всякое поэтическое произведение есть речь, содержащая порицание или похвалу» (*Sunt qui putent nichil esse poeticam nisi figmentum, contra quos est Aristoteles noster in ultima parte Logices, quam curiosissimo tractatu poetice dedicavit. Inquit enim... omne poema esse orationem vituperationis aut laudis*).

Сообщая более конкретный смысл боккаччиеву торжественному, но темному *alcuna verità* («некая истина») и присваивая «истине» чисто оценочный смысл, Салутати автоматически сближает назначение поэзии с целью риторики. Ему важно, что поэзия располагает всеми возможностями также и для того, чтобы решать задачи философии — то есть внушать объективные истины. Ораторы, подобно поэтам, прибегают в своих речах к словесным украшениям и сочиняют *fabulae*, и то же самое делают философы, просто поэты используют эти средства не-

сколько иначе. Он почти сталкивает два противоречащих одно другому заявления: «Дело поэта — создавать песнь, а не фавулы» (*Proprium etenim est poete carmen, non fabulas invenire*); «[Поэт] создает фавулы — вместе с ораторами и философами» (*Invenit fabulas cum oratoribus atque philosophis*). И далее, когда Салутати выявляет отличия между способами бытия слова в поэзии, риторике и философии, становится ясно, чем не устраивают его *fabulae* в качестве занятия поэта: они — лишь промежуточный этап на пути к формальному совершенству поэтического текста. «Материя» и «украшение», таким образом, мыслятся не как уровни произведения, а как отстоящие друг от друга фазы его создания.

Салутати, бестрепетно препарирующий поэтический труд посредством аристотелианского логического инструментария, в своем «аналитическом» подходе к поэзии вовсе не одинок: вспомним хотя бы кватрочентистских биографов Боккаччо, которые рассматривали его «Генеалогию языческих богов» как хорошее подспорье для тех, кто желает научиться понимать *вымыслы* поэтов и через это овладеть поэтическим мастерством.

Стоит ли после этого удивляться, что в литературном универсуме, который создавали и обживали единомышленники Салутати, гуманисты первых поколений, с трудом находили себе место Петрарка, Боккаччо и особенно Данте. Одно из самых ярких свидетельств тому — знаменитый диалог Леонардо Бруни «К Петру Гистрию». В первой его части Никколо Никколи отчаянно хулит трех флорентийских венцов, которых во второй части ему предстоит оправдать и превознести. Веселовский полагал, что выдвигаемые в этом диалоге обвинения в адрес поэтов Треченто к началу века стали уже общим местом — поэтому Бруни и счел полезным и воспроизвести, и опровергнуть их в своем сочинении. Никколи говорит, что Петрарка не довел до ума ни одного из своих начинаний. Его «Африка» — тот случай, когда гора (то есть обещания самого Петрарки) рождает «смешную мышь». В его *буколиках* «нет ничего деревенского, сельского, в речах чувствуется везде недостаток риторского искусства» (пер. А.Н.Веселовского). О Боккаччо, который вообще не написал ничего заслуживающего внимания, и говорить не стоит. В Данте, язык которого достоин лишь «чесальщиков шерсти и сукновалов», Никколи особенно отвратителен явный недостаток образования. Когда же Никколи придется опровергать собственную инвективу в адрес Данте, он прибегнет к той самой таинственной *fiotio*, от которой прежде избавился стремящийся к однозначности дефиниций Салутати:

«Так вот, я думаю, у подлинного поэта должно быть три свойства: искусство вымысла (*figendi artem*), изящество речи и знание

множества всяческих вещей. <...> Да и найдется ли тот, кто осмелится утверждать, будто он [Данте] не владел искусством вымысла — он, придумавший столь прекрасный образ (fictionem), три неслыханных царства? <...> И что я скажу о самом рае, так дивно у него устроенном, описанном в таких подробностях, что никогда столь дивный образ (fictio) не удостоится воистину подобающей его величии похвалы?»

Парадоксальным образом, Бруни в своем понимании fictio сближается с виднейшим представителем лагеря, оппозиционного гуманистическому движению. Мы обнаруживаем весьма примечательное толкование этого загадочного термина в трудах св. Антонина, архиепископа Флоренции. Правда, гуманист и святитель расходятся в оценке творчества старшего из «флорентийских венцов». Антонин выражает весьма скептическое отношение к творению Данте, лишая его права называться fictio: автор «Комедии», по его мнению, не согласовал отраженных в его труде представлений о потустороннем мире с учением Католической Церкви, поэтому его сочинение — просто собрание заблуждений, навязывающее читателю откровенно ложные воззрения. В то время как fictio — это, конечно, вымысел, но согласный с veritas rei, с истиной, но не осязаемой, а относящейся к самой сущности вещей. А ей-то и учит, согласно Антонину, Католическая Церковь. В диалоге Бруни Никколи сначала порицает, а затем оправдывает Данте, который сделал седым Катона Утического (перепутав его с Катонем Старшим): «Дух Катона, неколебимого хранителя чести и сурового поборника добродетели, даже и в юношеском теле был отмечен самыми что ни на есть старческими сединами».

Просто Бруни, в отличие от Антонина, удалось-таки отыскать у Данте соответствие зримого образа «истинной сути вещей». Fictio в поэзии и для гуманиста рубежа XIV–XV вв., и для его оппонента занимает место, которое мы сейчас отвели бы символу: она подразумевает неразрывное единство изображения и смысла, минуя осязаемую реальность и порождаемые ею тривиальные представления о правдоподобии. Раннегуманистическая апология поэзии берется устранить те этические двусмысленности, которые обнаруживали себя в осмыслении поэтического творчества еще во времена античности. На пути к оправданию поэзии высился авторитет Платона, повелевшего увенчать поэтов цветами и вывести их вон из города. Топос изгнания поэтов современники Петрарки и Боккаччо, не читавшие платонова «Государства», заимствовали из святоотеческой литературы заодно с подтверждениями теологического происхождения поэзии. Платон стремился избавить идеальное государст-

во от «подражателей подражания» из соображений онтологического характера — чтобы не допускать умножения несовершенных подобий истинно сущего. Но затем платоновская мысль претерпела редакцию Бозция, в «Утешении Философии» окрестившего муз *scenicae meretriculae* — образ, наводящий на множество ассоциаций (если музы — блудницы, причем, как свидетельствует уменьшительный суффикс, нижней пробы, то каковы же те, кто их посещает, как следует именовать их обиталище и т.п.). Однако бозциево указание на принадлежность этих развратных, но весьма привлекательных особ именно к «сцене» оставляло лазейку для их поклонников.

Петрарка, так и не овладевший знаниями, которые бы позволили ему собственными глазами прочесть приговор, вынесенный платоновым Сократом «подражателям подражания», мог знать о нем лишь из Августина. Недолгое время учивший его греческому языку Варлаам, не грек, а калабриец по происхождению, столь явно предпочитал науку о силлогизмах, изученную по латинским переводам Аристотеля, всем мусическим искусствам вместе взятым, что вряд ли был способен внятно изложить причины недоверия творца «Государства» ко всем, кто не хочет заниматься сочинением воспитывающих благочестие гимнов и изложением утвержденной сверху «правильной» общегосударственной мифологии. Антипоэтические выпады Платона, вырванные из контекста «Диалогов» совершенно средневековым способом, в весьма упрощенном виде переключиваются в труды первых гуманистов и уживаются там с нейтрализующими их толкованиями, уже не имеющими ничего общего с платоновской мыслью: Платон-де был недоволен вовсе не всякими поэтами, а только сочинителями вещей безнравственных по содержанию, и их одних хотел удалить из государства единственно ради того, чтобы они не соблазняли граждан непристойными рассказами. Об этом с уверенностью говорит Петрарка в III книге «Инварктивы против врача»:

«...в последнем ряду поэтов стоят те, кого называют лицедеями и к кому относятся слова Бозция и все справедливые упреки поэзии. Их сами поэты презирают. Кто они и каковы, объяснил Платон в своем “Государстве”, приговаривая их к изгнанию из города; чтобы было ясно, что он имел в виду не всех поэтов, а только лицедеев, послушаем, как рассуждение Платона излагает Августин: причина в том, говорит он, что Платон считал театральные игрища “недостойными величия и благодати богов”, обличая в том же многих современных ему поэтов такого рода; обычно ведь и бывает, что дурного всегда много. Этим своим суждением Платон, однако, не только ничуть не задел героических и других поэтов, но даже, наоборот,

очень помог им, потому что, войдя словно молотильщик на поэтический ток, он могучим веянием своего слова отделил зерно от мякины. Когда у них Гомер, когда у нас Вергилий или другие светочи опускались до лицейских игрищ? Поистине никогда; стилем чудным, разъяснить тебе который — напрасный труд, они говорили о добродетелях, о природе человека и всех вещей и, конечно, о человеческом совершенстве» (Пер. В.В.Бибихина).

Защищая поэзию в «Генеалогии языческих богов», Боккаччо, которому платоновский тезис известен, прибегает к другой увертке: пусть Платон выведет поэтов из Города — они отправятся на лоно природы, где с давних пор находили приют славнейшие из них (в их число попадает, наравне с Гомером и Вергилием, Петрарка).

Салутати сначала воспроизводит сказанное у Петрарки, помянув недобрым словом *inhonestos Athelanos et comicos veteres* («лишенных стыда сочинителей ателлан и древних комических поэтов»), но после борется с Платоном иным способом.

«И пускай он [Платон], когда писал о государстве, изобразил не то, что есть, а то, чему, как он в том себя убедил, быть должно, — однако же ни настояния живых, ни авторитет мертвых... никогда не имели такой силы, чтобы комические поэты были изгнаны из действительно существующих городов» (*De labor. I, 1, 7*).

Салутати, как бы между делом обнаруживая блестящую эрудицию, противопоставляет никогда не находившим воплощения прокламациям философа действительные факты истории Афин, Македонии и Римской империи и заключает, что повсюду в этих государствах поэты не только не подвергались притеснениям, но, напротив, пользовались почетом.

Желание защитить поэзию у первых гуманистов было столь велико, а знание платоновской доктрины столь приблизительно, что Гомер в их изображении оказывался примером поэта, на которого Платон, уж верно, никогда бы не посягнул. Да и в современности, согласно суждению Боккаччо, нетрудно отыскать достойные примеры: разве согласился бы Платон удалить из своего государства Франческо Петрарку, мужа благочестивейшего и славного всевозможными добродетелями? Силами Боккаччо, а за ним Салутати и Джаноццо Манетти был растроган еще один топос — из «Защиты Архия» Цицерона: спор семи городов о праве назвать Гомера своим гражданином. Можно вообразить удивление Петрарки, Боккаччо или Салутати, если бы им довелось вдруг узнать, что Платон, как и они, тоже любил брать певца «Илиады» и «Одиссеи» в качестве примера — но примера именно такого поэта, сочинения которого,

во имя общественного блага, следовало бы запретить в первую очередь.

2

После смерти Петрарки в 1374 г. и последовавшей вскоре за ней кончины Боккаччо (1375) Франко Саккетти сетовал на «пренебрежение всякой поэзией» и оплакивал «опустевшие жилища Парнаса». Однако уже через четверть века латинскими (а иногда и итальянскими) стихами писали едва ли не все, кто разделял интерес к *studia humanitatis*. Вовсе не все из написанного в первой половине века дошло до наших дней — причиной тому, очевидно, не только небрежность потомков, но в равной степени и качество раннегуманистической поэзии, весьма среднее в подавляющем большинстве случаев, а также интенсивность творческой деятельности некоторых поэтов-гуманистов — довольно значительная, особенно если учитывать, что литературный труд, как правило, не был для них основным занятием. Кажется, некоторые из них могли сочинить поэму в несколько тысяч стихов быстрее, чем переписчик — снять с нее копию. Так, падуанский гуманист Антонио Барателла (1385 — ок. 1448), если верить его собственному свидетельству, написал в общей сложности семьдесят две тысячи стихов.

Что до предметов, привлекавших поэтов первых поколений гуманистического движения, то их классификацию произвести совсем нетрудно. Одним из основных источников вдохновения служат сюжеты мифологии или истории древности. Крут тем и жанров сразу, оптом переносится из античной классической литературы в современную поэзию. Один из самых плодovitых поэтов своего времени, Маффео Веджо (1407–1458), которого Лоренцо Валла выводит в одной из редакций своего знаменитого диалога «Об истинном и ложном благе», в выборе тем явно следует примеру Вергилия: он посвящает прелестям сельской жизни сборник эпиграмм «Рустикалии» («*Rusticalia*») и создает эпические поэмы «Астианакс» («*Astianax*», 1430) и «Золотое руно» («*Vellus aureum*», 1431, в 4-х кн.). Уже упомянутый нами Барателла пишет «Полидореиду» («*Polidoreis*», 1439, в 3-х кн.) — о деяниях троянского героя Полидора. Антонио Лоски (1365 — ок. 1441) создает трагедию о смерти Ахилла в пяти сценах с хором, под названием «Ахиллеида» («*Achilleis*», ок. 1390), — первую из известных на сегодня латинских трагедий в гуманистическом вкусе. По мотивам Сенеки и Овидия («Метаморфозы», VI, 424–674) Грегорио Коррер (1409–1464) пишет трагедию «Прокна» («*Progne*», 1429).

В метры и формы, при посредстве которых издревле рассказывалось о деяниях персонажей языческого пантеона, теперь облекались подвиги христианских святых и молитвенные обращения к ним. Живое присутствие религиозных мотивов в гуманистической поэзии обусловлено прежде всего характером профессиональной деятельности тех, кто посвящал себя *studia humanitatis*: многие из них добывали себе средства к существованию, выполняя поручения князей церкви или секретарствуя в папской курии. Поступив под конец жизни на службу в качестве апостолического секретаря, уже известный нам Маффео Веджо сочинил поэму «Антониада» («*Antonias*») — о св. Антонии Аббате. Веронец Таддео дель Бранка подражал Вергилию и Овидию в нравственных аллегориях «Книги покаяния» («*Liber penitentiae*»), в «Пристани» («*Portus*») и в «Избегании презренной праздности» («*Spreti ocii vitatio*»). Уголино де Вьери, или Верино (1438–1516), приверженец Савонаролы, в 1491 г. посвятил ему поэму под названием «Песнь о счастье христианской религии и иноческого жития» («*Carmen de Christianae religionis ac vitae monasticae felicitate*»). Он также был автором множества небольших поэтических сочинений; в юности писал любовные элегии, в духе Овидия, но очень целомудренные по содержанию (сборник «Фламетта» — «*Flametta*», 1463), а позже — стихи о святых: из них отметим хотя бы «Эпиграмму в честь блаженной Луции, девы и мученицы» («*In honorem beatae Luciae virginis ac martyris epigramma*») и «Похвалу блаженному Франциску» («*Eulogium in beati Francisci honorem*»).

Однако служить героям современности, прославившимся оружием или мудрым правлением, оказывалось в большинстве случаев гораздо более выгодно, чем воспевать тех, кто отошел в вечность столетия тому назад и потому уже ничем не мог воздать поэту за его труды. Современные войны, масштабы и подробности которых часто могут показаться нам смешными, со всеми их дипломатическими интригами, военными совещаниями, посольствами, битвами и осадами изображались по образцу «Илиады»; князья и кондотьеры списывались с Энея или Цезаря. Монархи и полководцы, которым усилиями поэтов еще при жизни было отведено место в вечности, расплачивались деньгами, именьями и должностями при дворе. Неаполитанского короля Альфонса прославляли Маттео Зуппардо (нач. 1400 — ок. 1457) — в поэме «Альфонсеида» («*Alfonseis*», в 10 кн.) и Порчелио Пандони (нач. 1400–1485) — в «Триумфе Альфонса, короля Арагонского» («*Triumphus Alphonsi Regis Aragoniae*», в 3-х кн.), и он же написал «Воинскую жизнь Якопо Пиччинино». В поэме «Гесперида» («*Hesperis*», 1455) Базинио Базини (1425–1457) увековечил события войн 1448 и 1453 гг., которые Сиджизмондо Малатеста,

тогда состоявший на жалованье у флорентийцев, вел против Альфонса Арагонского и его сына Фердинанда. Филиппо Мария Висконти посвящены поэмы Маффео Веджо «Героическая песнь» («Carmen heroicum») и «Пир богов» («Convivium deorum»). Катоне Сакко (1394/97 — 1463) создал диалогическую поэму «Полубог» («Semideus», 1438) в честь Джан Галеаццо Висконти. В 1460-х гг. Тито Веспасиано Строцци (1424–1505) начал писать «Борсеиду» — о Борсо д'Эсте, но она так и осталась незаконченной.

Любовная тема, популярная во все времена, привлекала поэтов первых гуманистических поколений жанровым и стилистическим разнообразием ее воплощений в классической литературе. Одна из основных особенностей гуманистической любовной поэзии — ее заказной характер: источником вдохновения для многих поэтов-гуманистов становятся не только собственные чувства, но также и чувства их меценатов. Естественно, способность разделять чужие любовные страдания и восторги, как правило, не оставалась без воздаяния. В качестве ярчайшего образца любовной поэзии на продажу следует указать «Изоттей» («Isottaeus», в 3-х кн.) Базинио Базини из Пармы. Это написанный по мотивам овидиевых «Героид» сборник стихотворных посланий, адресованных друг другу двумя влюбленными. Один из нежных собеседников — риминийский тиран Сиджизмондо Малатеста, прославленный своей нечеловеческой жестокостью, фантастической, попирающей все божественные и человеческие установления похотью и преступлениями, одно упоминание о которых леденит кровь. Другая — Изотта Ногарола, которой Малатеста на протяжении всей жизни воздавал почести, приличествующие языческой богине, а после смерти воздвиг храм, назвав его «святилищем божественной Изотты», и перенес туда останки греческого философа-платоника Георгия Гемиста Плифона.

Джаннантиони Кампано (1429–1477) в стихах не останавливается на изображении страсти покровительствовавшего ему перуджийского кондотьера Браччо Бальони: он предан Браччо вплоть до полного с ним отождествления. В одной из своих «Песен» («Carmina», в 8-ми кн.) катуллианскими одиннадцатисложниками Кампано признается кондотьеру, что разделяет с ним не только страдания любви, но и саму любовь: поэт и полководец оба сражены одной прекрасной десницей, они запутались в одних силках — тот, кто происходит от знатных предков и чьи доспехи блистают золотом, и тот, кто родился в захолустной деревушке и носит черный суконный плащик за четыре монеты (I, 4, «К Браччо» — «Ad Braccium»). Правда, впоследствии поэт был вынужден оправдываться в неумеренном сочувствии покровителю перед своей настоящей возлюбленной в элегии «Сон» (I, 9, «Somnus») длиной более 320 (!) строк. Сильвия,

прежняя героиня его стихов, ныне забытая ради Дианы (пассии Браччо), является ему в сновидении. Она бледна, волосы ее разметаны по плечам, а лицо залито слезами — поэт сначала принимает ее за призрак; узнав наконец возлюбленную, он заключает ее в объятия, но она лишается чувств. Очнувшись, Сильвия осыпает его упреками в неверности. Тогда поэт начинает долгий рассказ о том, как, спасаясь от ужасов войны, ему довелось блуждать по диким лесам, полным голодных волков, как он потерял и вновь нашел любимого брата, как вместе им пришлось искать приюта, который они наконец обрели в Перудже. Там, в доме славной предками семьи Бальони, из которой вышла тысяча знатных вождей, поэт наконец обрел покой и отдохновение от постигших его бед. Но вскоре поэт узнает, что сделавшийся его ближайшим другом Браччо Бальони сражен Амором. Не в силах покорить сердце своей Дианы ничем из бранных даров, Браччо решает подарить ей бессмертие и уговаривает друга прославить ее совершенства так, как если бы поэт на самом деле был влюблен в нее, — здесь автор долго и убедительно расписывает превосходство поэзии над всеми вещами мира. Она одна только живет вечно, а все прочее обречено смерти: богатства и царства исчезают с лица земли, и ни следа не остается от великих в прошлом городов. Никогда не умрут лишь поэты и те, кто ими воспет, — Гомер и Ахилл, Марон и Алексис (персонаж II эклоги Вергилия). Итак, поэт неповинен в измене: ведь все, что он создал в честь Дианы, написано ради дружбы, связавшей его с Браччо. В завершение всей этой апологии повествователь, случайно оказавшись рядом с открытым огнем, в отчаянии порывается бросить туда незавершенное творение, столь тяжело оскорбившее Сильвию, но убежденная речами поэта возлюбленная останавливает его руку и приказывает завершить труд.

Кристофоро Ландино (1424–1498), философ-платоник, сумевший возратить гуманистической культуре Данте, к которому гуманисты первых поколений относились свысока; культуртрегер, подготовивший почву для платонических спекуляций Марсилио Фичино; комментатор Вергилия, Цицерона, Горация, автор элегантных латинских диалогов; переводчик на вольгаре «Естественной истории» Плиния Старшего и «Истории деяний герцога Франческо I Сфорца» Джованни Симонетты протяженностью в 31 книгу, начинал литературную карьеру как поэт, сочинявший любовные элегии. Оба поэтических сборника Ландино носят имя его возлюбленной — Ксандры; при этом первый из них, содержащий пятьдесят три элегии, был опубликован в 1443 или в 1444 г. с посвящением Леону Баттисте Альберти, а второй, выросший до трех книг и посвященный Пьеро ди Козимо Медичи, увидел свет лишь спустя пятнадцать лет (ок. 1458).

В стихотворениях сборника речь идет отнюдь не только о чувствах к возлюбленной, но и о самых различных по характеру и значимости событиях и впечатлениях, пережитых поэтом, в том числе о его любовных увлечениях, с Ксандрой никак не связанных: во II книгу вошли элегии «К Петру Медичи в похвалу ему и Меценату» (II, 6, «Ad Petrum Medicem de suis et Maecenatis laudibus», ок. 1458), «К Франкии» (II, 20, «Ad Franciam») и «О Риме, разрушенном почти до основания» (II, 30, «De Roma fere diruta»), а едва ли не лучшие элегии III книги — «Приношение брату» (III, 4, *Eulogium in fratrem suum*, между 1452 и 1454 гг.) и «К Петру Медичи в похвалу Поджо» (III, 17, «Ad Petrum Medicem de laudibus Poggi», 1458). В «Приношении...» автор оплакивает младшего брата и в подробностях изображает обстоятельства его героической смерти на войне с Неаполем, заставляя умирающего с пронзенной копьем печенью произносить речь весьма возвышенного содержания длиной более сорока строк. В «Похвале Поджо» повелительница Кастальских роцц (то есть царица муз) восхищается талантом и сочинениями Поджо Браччолини: его творчество предстает в ее речах венцом истории, составленной из славных имен и великолепных творений, ради которых музы покинули Афины и переселились во Флоренцию. Она вспоминает Данте, воспевшего три царства, Петрарку, воспевшего божественную любовь к Лауре на родном языке, и пунические войны — на языке Лация, Боккаччо с его игривыми сказаниями и ученые труды Колуччо Салутати; а из недавних времен — того, кто живописал деяния флорентийцев (Леонардо Бруни), и еще другого, напоенного греческой премудростью, сочинявшего лирические стихи и переводившего Гомера (Карло Марсуппини).

При всем обилии рассыпанных по страницам «Ксандры» упоминаний о безумии, владеющем безответно влюбленным, поэтическое осмысление любви у Ландино рассудочно, как, пожалуй, ни у кого из его современников. Многоликость чувства автор «Ксандры» переплавляет в разнообразии традиций, к которым он обращается в своем изображении любовной страсти. У Ландино есть много способов быть похожим на Горация, Катуллу, Овидия или Проперция, а то и на Петрарку — от воспроизведения размера или повторения отдельных строк всем известного классического стихотворения до перевода на латынь — когда его интересуют итальянские стихи Петрарки:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?	Si non vexat Amor, quidnam mea pectora vexat?
Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa è quale?	Pergite Pierides, dicite, queso, deae! Vel mihi quid sit amor qualisve, referte
Se bona, ond' è l'effetto aspro mortale?	Camenaе,
Se ria, ond' è sì dolce ogni tormento?	si mala tot nobis congerit asper Amor;

однако, сапфической строфой) есть и у Горация — об этом прекрасно помнят и поэт, и тот идеальный читатель, на которого Ландино явно рассчитывает. Поэтому Ландино и заканчивает обращение к недоступной Гиневре горацевым сравнением старухи, снедаемой несвоевременным любовным желанием, с похотливой кобылицей — оно позволяет ввести необходимую аллюзию и в то же время соответствует интонации стихотворения:

<...> cum tibi flagrans amor, et libido
 quae solet matres furiare equorum,
 saeviet circa iecur ulcerosum <...>¹

Tunc equarum
 Te vexabit, anum, furens libido,
 Et circa iecur, usque saeviendo,
 Flagrans crescit amor, tibi que
 nullus
 Turpem subveniet timens
 senectam².

О зарождении чувства к Ксандре он говорит по-латыни словами, заставляющими вспомнить о том, как Петрарка на вольгаре отзывается о первом времени своей любви к Лауре (I, 3, «О времени, когда поэт был сражен любовью» — «Quo tempore amare oppressus sit»). В стихотворении, написанном малой сапфической строфой, любимой Горацием, Ксандра появляется на фоне пейзажа в духе того же Горация, но затем ход мысли автора существенно отдалается от Горацевой умеренности — тот никогда не сказал бы, что в отсутствие его возлюбленной высыхают деревья и реки (I, 25, «О Ксандре» — «De Xandra»). Сомнения и догадки, посещающие поэта у закрытых дверей Франкии, назначившей ему свидание, заставляют вспомнить одновременно Овидия, Горация и Проперция, которых затворенная дверь пассивности тоже понуждала к разного рода размышлениям (II, 20, «К Франкии» — «Ad Franciam»). Стихотворение «О том, как Рим восхищается Ксандрой», — на первый взгляд, всего лишь комплимент, к тому же довольно традиционный: Рим, видевший красоту Кинфии, Лесбии, Коринны и Немесиды, все равно счел бы Ксандру прекрасней их всех (II, 5, «Quod Roma Xandram admiretur»). Однако умысел, заключенный в выборе красавиц, с которыми Ландино сравнивает Ксандру, понятен всякому образованному читателю: поэт перечисляет возлюбленных величайших поэтов Рима — Проперция (Кинфия), Катулла (Лесбия),

¹ «И в тот час, когда любострастья пламень, / Что в обычный срок кобылицу бесит, / Распалит тебя...» (Гораций, Оды, I, 25, ст.13–15, пер. А.П.Семенова-Тян-Шанского).

² «И кобыля тогда старуху похоть / Сотрясет, распалит печенку пламя / Вождельня — тогда старухе мерзкой / Пособить уж едва ли кто захочет» («Xandra», I, 26, «К Гиневре», ст. 52–56).

Овидия (Коринна) и Тибулла (Немесиды). Если при этом помнить, что Ксандра не только женское имя, но и название поэтического сборника, то выходит, что победа Ксандры в состязании с возлюбленными римских лириков — это намек на превосходство автора «Ксандры» над его античными предшественниками.

3

Итак, боги и герои древности, религия и священная история, подвиги сильных мира сего, своя и чужая любовь — вот почти полный реестр тем, к которым обращаются гуманисты, желая сделаться поэтами. Этот перечень следует еще дополнить комическими стихами: наверное, если в каком-то жанре у раннегуманистической поэзии, в целом подражательной и слабой, и есть определенные достижения, то их надлежит искать именно здесь. Мы начнем с Энея Сильвия Пикколомини (см. о нем в гл. «Жизнеописание в гуманистической литературе») — не придерживаясь какой-либо иерархии, а просто потому, что волей судьбы он закончил свой творческий путь чуть раньше других видных латинских поэтов-комиков Кватроченто. Его юношеские стихи адресованы его возлюбленной Анджеле Акеризи из Сиены, которую автор именуется Кинфией — Дианой. Пикколомини пользуется вполне традиционным для любовной поэзии набором топосов: от просьб о снисхождении к страданиям несчастного влюбленного и напоминаний жестокой красавице о быстротечности молодости, со всеми доступными ей радостями любви (IV, «In Cinthiam»), до насмешек над соперником, вошедшим в преклонные лета (LVIII bis, «Gallus ad Cinthiam»), — непристойных, зато демонстрирующих эрудицию автора (похотливый старец пытается доказать юной Кинфии свою мужскую состоятельность примерами из древней истории — Югурта был рожден царем Масинисой в старости, да и Катон сделался отцом восьмидесяти лет отроду). Но порой и среди общих мест, известных лирическим поэтам с незапамятных времен, из осколков строк, много раз перепетых римскими классиками, но объединенных новым стилизованным решением, складывается своеобразная гармония:

Cynthia, pro meritis que reddam premia tantis,
quot mihi iam clauso suggeris, alma, die?
Nunc ego per tenebras et per stabula alta ferarum
cogebar longas nescius ire vias.
Forsitan abruptas cecidissem pronus in alpes,
aut ego rapidi praeda leonis eram.
At tu, que nostros miserata es, Cynthia, casus,
obvia noctivage lampadis igne venis.

Qua sit iter, qua sint manifesta pericula monstras:
o ego quas possum reddere, Luna, vices?
Efficiam semper tibi sit, dum forte laboras,
qui superet sono carmina dira suo.
Inde tua expediam prestanti numina versu,
qualia nocte iuvent, qualia luce patent¹.

Образный строй здесь целиком определен атрибутами лунного божества, с которым поэт отождествляет возлюбленную, и, конечно, вполне традиционен, но ироническая интонация все же не позволяет стихотворению окончательно превратиться в набор расхожих аллегорий: награды, расточаемые возлюбленной после заката дня, и ее божественная сила, помогающая в ночи, — образы явно двусмысленные. В тех жанрах, которые допускают более откровенную иронию, Пикколомини чувствует себя увереннее:

Noctu me queris, sed habet me nocte maritus:
iura maritorum ledere, crede, nefhas.
Ille diem patrio totam consumit in agro:
Cur me nocte petis, tempora lucis habens?
Forsitan et totus nudusque viderier horres?
Mi tenebrosa potest nulla placere venus.
Quid prodest noctu formosas esse paellas?
Sepe fuit iuvenis credita turpis anus.
Ergo placere magis si vis mihi, luce venito:
nam mihi per tenebras gratia nulla tui est².

(LXVI bis, «Puella in amatorem»)

¹ Кинфия, чем я воздам за твою благодатную щедрость? / Свет лишь померкнет дневной — ты одаряешь меня. / Ныне пришлось мне блуждать в чаще, меж логов звериных, / Долгой дорогой во тьме брел я, не зная пути. / Мог я в диких горах, оступившись, низвергнуться в пропасть, / Или, помедлив едва, львиной добычею стать. / Но, милосердная вечно к нашим, о Кинфия, судьбам, / Ты повстречала меня светом лампы ночной, / Путь указав мне, открыла, чего опасаться я должен: / О Селена, смогу ль дар равноценный сыскать? / Если колдунья тебя вздумает с неба похитить — / Будет песня моя всех заклинаний сильней. / Дивным стихом чудеса твои воспою, о богиня, / Их сотворишь ли в ночи, днем ли явишь на свет.

² Хочешь ты ночью меня, а ночью сплю я с супругом: / Права законно-го ты все же не смей презирать. / День он, бедняга, в трудах проводит на поле отцовом: / Днем приходи — для чего ж ночью тебе я сдалась? / Может, страшишься, раздевшись, мне целиком показаться? / Но до любви совсем я не охоча впотьмах. / Ладная, нет ли девица — в прелестях ночью что толку? / С дряхлою ведьмой сойдясь, будешь доволен вполне. / Так что днем приходи, коль угодить мне захочешь: / Знай, в потемках с тобой буду на ласки скупа.

Перед нами женщина из социальных низов — автору хватает десяти строк стихотворного текста, чтобы заставить нас со всей определенностью увидеть этот исполненный жизненной силы, весьма убедительный в своей наивной испорченности и приземленной сметливости характер. От эпиграммы здесь совсем недалеко до комедии: Пикколомини довольно часто отказывается от несколько абстрактного остроумия и безличной эlegantности, присущих классическим образцам эпиграммы, и превращает этот жанр в арену экспериментов с бытовой психологией и индивидуализированной речью. Средством, позволяющим сообщить голосу отдельного персонажа особую, только для него характерную окраску, служит логика, которой следует герой в своих рассуждениях. Насколько такая логика индивидуального характера оказывается неповторима (и, в то же время, узнаваема), настолько удавшимся можно считать возникающий образ. Когда Пикколомини пишет эпитафии, он позволяет усопшим высказаться, не удерживая их в пределах традиционных lamentаций о бренности бытия. Его Мануил Хризолор, преподаватель риторики и греческого языка, выполнявший в Европе дипломатические поручения византийского императора, и после смерти продолжает ругать трех понтификов, чья тирания ввергла церковь в раскол: из-за этого ему пришлось ехать на собор в Констанц и умереть там, не дождаввшись возвращения на родину. А впрочем, не все ли равно, где почивать праху, — иронически заключает умерший, — ведь всякое место равно далеко отстоит от неба и ада (XXIV, «*Epitaphium Emanuelis Chrisolore Graeci*»).

Способность перевоплощаться и говорить разными голосами позволила Пикколомини стать автором, пожалуй, самой интересной из всех комедий, написанных гуманистами Кватроченто, — честно говоря, довольно слабых. Правда, сюжет его «Хрисиды» («*Chrysis*», 1444) примечателен только тем, что он резко диссонирует со священным саном, который предстоит принять автору через какой-нибудь десяток лет: будущий понтифик отводит восемнадцать сцен своей комедии всевозможным видам распутства — ведь речь идет о взаимоотношениях двух куртизанок, Касины и Хрисиды, и их поклонников. А вот характеры в комедии и вправду замечательны — особенно удалась автору сводня Кантара (от латинского *cantharus*, «большая винная кружка»), пьяница и скряга.

Позже, уже во время понтификата, Пикколомини написал несколько гимнов религиозного содержания. Он подражал тем позднеантичным поэтам-христианам, которые, не удовлетворившись строгой простотой церковных песнопений апостольских времен, когда-то поставили самые сложные виды классической метрики и самые изысканные обороты латинской речи на

службу проповеди в среде образованных язычников. Он обращается к Божьей Матери элегическим дистихом («Eicosastichon de Maria») и в «Гимне о страстях» (LXXXVIII, «Hymnus de Passione») сапфической строфой перечисляет пороки, присущие ветхому человеку, сопоставляя их с добродетелями совершенного человека — Христа.

Франческо Филельфо (1398–1481) почитал собственное поэтическое дарование исключительным не только для своего времени, но также и для эпохи Вергилия и Цицерона:

«Всем известно, что в речах Вергилий подражателен и слаб, зато в стихах не было ему равных. Напротив, Цицерон прославился речами в прозе, но в стихах, как мы о том читали и сами можем рассудить, он был подобен невежде. А я, находя приятность в занятиях латинской речью того и другого рода, дерзнул к тому же написать некоторые элегии на греческом языке, чтобы и греки увидели, как латинянин берется за то, на что сами они не могут решиться, — слагать стихи по-гречески не хуже, чем по-латыни» (Из письма Филельфо к Палле Строщи от февраля 1458 г.)

Идея превосходства не только над современниками, но и над древними, очевидно, была очень дорога Филельфо, потому что он слово в слово, но только элегическим дистихом, повторяет это же самовеличание в одной из эпиграмм («De iocis et seriis», IX, 1). Если Филельфо где-то и переоценивал поэтические достоинства своих творений, то плодovitостью он уж точно превзошел всех поэтов-современников. Кроме того, как личность он, точно, был весьма неординарен. Гордый и заносчивый, самовлюбленный и беспощадный к конкурентам, беспринципный, вспыльчивый, злопамятный и вероломный, он кажется исключением даже на фоне своих собратьев-гуманистов, в целом не отличавшихся кротостью нравов. Приехав во Флоренцию в 1429 г., чтобы читать лекции в университете, он вскоре испортил отношения с Карло Марсуппини, с Поджо Браччолини и даже с Амброджо Траверсари, но главное — с Никколо Никколи, определявшим в то время направления меценатской деятельности Козимо Медичи. Началась открытая война, в которую с каждым днем вовлекались все новые действующие лица, и уже не только представители медицинской фамилии и адепты *studia humanitatis*: дошло до насмешных убийц, расследований с применением пыток и отрубанием рук. Разобраться в том, кто именно — недруги Филельфо или сам Филельфо — первым решился прибегнуть к яду и кинжалу, сейчас представляется делом довольно трудным, так как ясно, что обе стороны отчаянно клеветали друг на друга, не брезгуя самой гнусной ложью, а судебные разбирательства проводились под сильным давлением промеди-

цейской партии. Кончилось тем, что Филельфо, в случае его поминки во флорентийских владениях, был осужден на отрубание языка. За это он, укрывшись в безопасном для него Милане, сделал Медичи и их сторонников мишенями самых отвратительных оскорблений в своих длинных «Флорентийские беседы об изгнании» (изд. ок. августа 1437 г.) и многочисленных сатирах. Как ни странно, Козимо и других членов семейства Медичи это действительно беспокоило, и в 1450-х годах Филельфо даже был ими почти прощен — правда, неофициально, — с тем условием, что он уничтожит «Беседы...». Тогда у Филельфо — а ему, несмотря на все почести и выгодные предложения, которыми осыпали его другие итальянские города, всю жизнь хотелось снова вернуться во Флоренцию, — родился замысел «Космиады». Сначала он хотел подарить эту идею своему сыну Джан Марио, но затем (в ходе благоприятных для него переговоров с Лоренцо Великолепным) замысел был расширен от прежних двух книг до десяти или двенадцати и от прославления одного Козимо до возвеличения всего медицейского семейства. Этот гигантский проект предназначался Филельфо уже для самостоятельного исполнения, и за него прежний злопыхатель Медичи был наконец вознагражден приглашением во Флоренцию. Восемидесятитрехлетний старец не успел воспользоваться благами, которые надеялся снискать от своего флорентийского профессора: не вынес жары и трудностей длительного переезда, он скончался 31 июля 1481 года.

Поэзия Филельфо — настоящая хроника взаимоотношений автора с братьями по творческому цеху и с меценатами. Сатиры он начал писать почти сразу же по приезде во Флоренцию — в 1430-м г. Как и большинство ориентированных на античную классику поэтов его времени, он тяготел к крупным архитектурным формам. Разрозненные произведения очень быстро вращались в проект, подчиняющий порывы вдохновения весьма жесткой арифметике: «Мною изданы, во-первых, десять книг сатир в десять тысяч стихов. Во-вторых, пять книг песен в пять тысяч стихов <...>. В-третьих, труд “Сфорциада”, из которого на нынешний день изданы восемь книг в шесть тысяч четыреста стихов. В-четвертых, труд под названием “О смешном и серьезном”, последний из написанных мною на латыни, — в нем десять книг в десять тысяч стихов. Пятый труд мой целиком составлен из греческих стихов: в нем три книги в две тысячи четыреста стихов, и они тоже изданы».

Филельфо простер в царство поэзии власть инвективы — жанра, который идеально соответствовал отношению гуманистов к творчеству и поведению своих коллег и потому интенсивнее прочих разрабатывался в гуманистической литературе.

Страсть к обличению и поношению была присуща Филельфо от природы, но средства литературного воплощения этой страсти он старательно изучал: в Сиене (1435–1436) он посвятил целый курс своих университетских лекций Ювеналу, а пометки на полях принадлежавших ему рукописей и обширная переписка свидетельствуют о том, что и других классиков сатиры он тоже читал взглядом филолога. Следует отдать должное его таланту: техникой стихосложения он овладел не менее виртуозно, чем бранной речью. Зато содержание сатир Филельфо в большинстве случаев характеризует их автора с гораздо менее выгодной стороны, чем форма:

Lingua tibi media, Poggi, plus parte secetur
qua nunquam lacerare probos et carpere cessas,
improbe. Quis talem tibi tantus tradidit artem
auctor? An, e stulto fatuoque et mentis egente,
te tuus insanum Lycolaus reddidit Utis,
addictum vitio dirumque per omne vultum
flagitium et facinus? Tantum maledicere semper
edoctus, cunctos decoret quos aurea virtus
insequeris calamo, nequeas quos fulmine linguae
quam nimius crassam potusque et crapula fecit
immanisque Venus. Tibi quae tam dira voluptas?
Undantis pelago dum vini nocte dieque
ebrius obrueris, dum tanquam immensa vorago,
quidquid pontus habet, quidquid vel terra vel aër
vescendum peperit, latus tibi venter et ingens
excepit, dum foeda Venus patiturque facitque
omne genus probri, tactus te laevius, esto,
titillans, vesane, iuvat redditque furentem¹.

(Decas II, «Hecatosticha» III, v. 1–18)

¹ Часть языка, и немалую, пусть тебе, Поджо, отрежут, / Чтобы не лгал ты о честных людях, чтоб их не порочил, / Сплетник бесчестный. И кто же в этом наставил тебя, / Чье перенял ты искусство? Может, юридивый Утис / Сделал безумным тебя, скудный умом Ликолаос, / Всем обреченный порокам, преданный всем преступлениям, / Всяким позором запятнан? Так преуспел ты в злословье: / Всех, кто украшен златою доблестью, ты уязвляешь / Острым пером, не зная стыда, чернишь неустанно / Мерзким своим языком, что от вечного пьянства и блуда / Грязного отяжелел. И что за жестокая похоть? / В море хмельном, из него же набравшись, денно и ночью / Ты утопаешь, и, словно в пропасть разверстую, разом / Все, что в небе живет, на земле или в море родится, / Все, что в пищу сойдет, в твое бездонное чрево / Валом валит; а когда предаешься сраму Венерину, / Гнусности всякого рода охотно свершаешь и терпишь: / В буйство они чем быстрее свергнут тебя, — тем желанней.

Ликолаос Утис, фигурирующий здесь в качестве наставника Поджо (Браччолини) в искусстве хулы, не кто иной, как Никколо Никколи: греческим οὐτις («Никто») переведено то, что осталось после искажения Nicolus до латинского nihilum («ничто»), а превращение имени Nicolaus в «Ликолаос» (от греческих λύκος «волк» и λαός «народ», вместе получается что-то вроде «людоеда») сам Филельфо в схолиях объясняет исключительной страстью Никколи к злословью, жестокой и неутолимой, подобно волчьему голоду. За переходящими из сатиры в сатиру прозвищами недругов автора, как правило, стоит довольно громоздкий ряд самых заумных ассоциаций. Семантика имен иногда настолько неочевидна, что Филельфо даже приходится сопровождать свои поэтические тексты необходимыми филологическими и историческими пояснениями. О том, насколько все придуманные им прозвища обидны и несправедливы, не приходится и говорить: Карло Марсуппини, переводчик Гомера, назван Кодром (Codrus) — имя, еще в античности ставшее нарицательным для амбициозного и при этом несостоятельного поэта; Поджо Браччолини — Бамбалионом (Bambalio), по имени упоминаемого Цицероном тестя Антония, наделенного всеми на свете пороками; Траверсари, так прославившийся святостью жизни, что после смерти о нем говорили, будто на его могиле сами собой вырастают розы, заклеямен Лицемером (Nurocritius). При этом в теории автор неотступно исповедует классический взгляд на сатиру, в согласии с которым она «порицает порок, добродетель хвалой превозносит» (IV, 10).

В судьбе Филельфо сатира оказалась теснейшим образом связана с Флоренцией. Во всей Италии он не встречал больше нигде такого значительного числа единомышленников, поднаторевших в профессиональных препирательствах и не менее профессиональном взаимном хулении, — нигде его сатирическое дарование не находило для себя столь благоприятных условий. Приехав в Милан, он вскоре, к своей досаде, обнаружил, что здесь ему будет не так-то просто закончить обещанные десять декад сатир: теперь отсутствие предмета, достойного сатиры (*satyra dignum*), угнетает его (VII, 2). Чтобы найти такой предмет, приходится углубиться в историю и пересмотреть задачи жанра. И Филельфо принимает решение писать не ради искоренения порока, а «в похвалу героям» (*laus heroum*) — первым среди них выступает, конечно, синьор Милана Филиппо Мария Висконти. Более позитивная направленность сатиры позволяет расширить круг осваиваемых ею тем: место сугубого порицания, имеющего целью продемонстрировать аудитории мерзость порока во всех его многочисленных и разнообразных проявлениях, занимает *satura* в первоначальном смысле слова —

«смесь», «всякая всячина». Сатура позволяет освещать любые события повседневности, вовсе не обязывая автора сосредоточиваться на отрицательных сторонах жизни. Довольствуясь разговорной речью (правда, в функции разговорной речи Филельфо иногда использовал смешение латыни с древнегреческим — III, 3; IV, 10), она требует от автора лишь одного — *varietas*, разнообразия. Теперь сатира Филельфо смогла вместить все, что представляло для него интерес, — от филологической полемики (I, 10; II, 4) до описания ужасов войны, которую ему довелось пережить (X, 9).

Но слава сатирика его не удовлетворяла. Оставаясь подражателем Ювенала на протяжении многих лет, в своих декларациях он, тем не менее, всегда отводил сатире низшее место среди поэтических жанров. «Так как я должен признать себя не в меньшей степени поэтом, нежели оратором и философом, то, по завершении сатир испытал от них некоторое утомление, я обратился к этому более кроткому роду сочинительства (*ad hoc mitius scribendi genus*), а насколько я буду хорош в нем — о том предоставляется судить другим <...> Ибо я приступил к труду из ста песен, что у греков называются одами, в десять тысяч стихов, которые я разделил на десять книг — по именам Аполлона и девяти Муз. И в этих стихах все, что почитал относящимся к музыкальной гармонии, заключающей в себе возвышенную серьезность, примешанную к нелишней здесь приятности, я соблюдал повсеместно и с надлежащим разнообразием» (из письма, написанного в ноябре 1455 г. к Гульельмо Урсино, канцлеру Карла VII — ему Филельфо сначала намеревался посвятить «Оды»).

Ода и сатира для Филельфо — две стороны поэзии повседневности. События жизни автора восстанавливаются из содержания обоих сборников с одинаковой легкостью. Основное различие заключено не столько в степени серьезности событий самих по себе, сколько в модальности их осмысления. Фривольностью ода может порой не уступать сатире. Например, автору довольно трудно выдерживать тон, когда он стихами берется уговорить Лукрецию д'Аланью, приглянувшуюся самому Альфонсу Арагонскому, проявить снисходительность к королю (III, 3). С примерами из мифологии и древней истории соседствуют события истории совсем недавней — это счастливые союзы, заключенные вопреки божественным установлениям или человеческим законам: автор спрашивает, страдала ли Семела от любви Громовержца и Венера — от поцелуев Марса, тут же вспоминает Агнессу Сорель, покорившую Карла VII, и возвращается к Омфале (возлюбленной Геркулеса, которой он был

продан как раб). Однако вскоре градация риторических вопросов упирается в недвусмысленную непристойность:

Num quae pulchra latent prohibet pudor edere coram?
Arma patris, fulmen, num latet usque Jovis?
Neptunus saevum num tempestate tridentem
occulit? Arquitenens num sua taela tegit?
Non Mars, non Veneris natus premit arma Cupido.
Harpe Mercurium falxque recludit avum.
Non hastam Pallas, non hastam suprimit ille
Hellespontiacae quem coluere nurus¹.

(v. 43–50)

Поясним, что в последнем случае речь идет о Приапе; дальше на все лады превозносится роль любимой и желанной наложницы — в противоположность положению постылой законной жены (которая непрестанно тиранит мужа пустыми придирами и жалобами, что крестьянин опоздал на пашню, что дверь житницы взломана или что вино вытекло). Автор сулит героине ранее неизвестные ей наслаждения ложа и пророчит рождение славного потомства; затем он советует королю употребить насилие, которого, пусть втайне, но всегда жаждут женщины. Развивая свой тезис, автор договаривается до все менее и менее пристойных предметов: его риторическая задача — соблазнить женщину, последовательно опровергнув общепринятые представления о том, как ей должно себя вести. Однако при этом ода не превращается в сатиру. Лейтмотивом рассуждения-соблазна, не пренебрегающего обценностью, остается богоравная красота героини, сделавшаяся предметом страсти одного из великих мира сего. Древние могли бы сказать, что в этой оде героические мотивы берут верх над комическими: персонажи могут совершать любые, сколь угодно сомнительные в нравственном отношении, действия — эти действия не осуждаются, а эстетизируются. Влюбленные выступают в сопровождении целого кортежа из богов и богинь античности, чьи истории освящают их союз, делая его достоянием поэзии и оберегая от иронического переосмысления.

Переход от сатиры к оде означал и новый период в филологических штудиях Филельфо. Он взял себе в учителя сразу всех

¹ Стыд ли велит от очей красы вожденные прятать? / Но утаит ли Зевес молнии блеск огневой? / Или иеистовый в бурю Нептун удержит трезубец? / Иль Стреловержца колчан будет навек затворен? / Марс и Венерин Эрот оружия не прячут, Гермеса / Меч кривой на виду, Крон не скрывает серпа. / Прятать невестно Палладе копье, и таиться не станет / Гордый орудьем своим жен Геллеспонта кумир.

значительных поэтов, писавших по-латыни, от Горация до Бозция, и теперь, имея под рукой сборник од, вышедших из-под пера Филельфо, можно со всей основательностью изучить по нему латинскую метрику. К наследию классиков он и сам подходит как классик — правда, скорее, времен заката античности, чем эпохи Августа. Виртуозное владение самыми сложными размерами позволяет ему экспериментировать, создавая изысканные сочетания из нескольких ритмов (I, 9) или чередуя в пределах одной оды стихи на греческом и латинском языках (V, 3).

Поэтический дар служил Филельфо либо оружием для расправы с неугодными ему коллегами и несостоявшимися благодетелями, либо предметом торговли. Умея придать своему творчеству разнообразие, которого не могли еще добиться его современники, он сделал стихи чрезвычайно дорогим и дефицитным товаром. Наверное, он был не только самым ученым, но и самым оплачиваемым гуманистом своей эпохи. К деньгам Филельфо питал исключительную страсть, которой совершенно не стеснялся. В одном из своих писем он оправдывает — довольно цинично — евангельским изречением «ищите и обрящите, просите и дастся вам» свойственное ему попрошайничество, которое принимало у него порой вид какого-то болезненного бесстыдства. Щедрость меценатов и власть имущих он превозносил больше всякой другой добродетели. Если у желавшего наградить Филельфо не оказывалось денег, он готов был принять в качестве платы за свои литературные труды все, чем располагал даритель и чему было возможно найти хоть какое-нибудь применение в хозяйстве, не брезгуя даже остатками от званого обеда. Когда Алессандро Сфорца прислал ему красного сукна на плащ, он попросил у него мех. В последнем из своих латинских сборников под названием «О смешном и серьезном» («*De iocis et seriis*», оконч. в 1465 г.) Филельфо разработал целую философию взаимоотношений поэта и мецената и социологию зависимости поэтических достоинств сочинения от материального благосостояния его автора.

*Sphortiadum gestas dum res cano, dumque sonoram
pulsat Apollo chelyn, avocor a modulis.*

*Filia nam dotem petit altera et altera vestes,
filiolique petunt illud et illud item.*

*Quid famulas famulosve tibi narrare protervos
contendam? Nemo est poscere qui negligat¹.*

(«*De iocis*» II, 10)

¹ Подвиги Сфорца я пел, и Феба мне вторила лира, / Но отозван я был прочь от напевов моих. / Просит приданое дочь одна, наряды — другая, / Снова мои сыновья просят того и сего. / Надо ль тебе говорить, сколько просьб у прислуги? / Нет у меня никого, кто б ничего не просил.

Согласно Филельфо, изысканная еда делает голос звонким, драгоценные напитки изощряют ум, в то время как от плохого вина всякое дарование блекнет, а моченая репа заставляет издавать мычание. Красноречие и поэтический талант расцветают в ожидании наград и почестей, в упованиях, что труд не будет напрасным. Досуг, не нарушаемый необходимостью погружаться в житейские заботы, — вот главное и необходимое условие поэтического труда. Жизнь ради поэзии способен обеспечить только состоятельный меценат — в этом приходится признаться; однако, если служишь единоличному властителю, следует более всего опасаться за свою свободу. Ложная скромность не к лицу поэту: он должен уметь продавать свой товар. Сам Филельфо, действительно, рекламирует себя без всякого стеснения.

Апогеем осуществленной им коммерциализации поэзии была поэма «Сфорциада» — эпос, где воспевались деяния Франческо Сфорца. Этот талантливый кондотьер, предположительно выходец из крестьянской среды, женатый на единственной дочери герцога Миланского Филиппо Марии Висконти, после смерти тестя вышел победителем из длительной и тяжелой борьбы за миланский престол. Перипетии возвышения Сфорца и сделались сюжетом поэмы Филельфо. Синхронность порывов вдохновения и денежных выплат из герцогской казны быстро стала очевидна не только автору, но и заказчику: когда Филельфо бывал недоволен гонораром, он обрушивался на герцога с таким искренним негодованием и грозил ему таким гнусным предательством и разглашением сведений о состоянии государственной казны, что герцог почитал за лучшее немедленно исправить свою ошибку. (Подобным образом он, конечно же, поступал не только с Франческо Сфорца, но и с другими властителями Италии, беззастенчиво лстя удачливым и без всякого сожаления расставаясь с теми, чьи дела по какой-то причине начинали расстраиваться.)

«Сфорциада» вышла очень похожей на хроники, в изобилии сочинявшиеся во времена Филельфо его коллегами-гуманистами: ее автор с дотошностью историка-очевидца воспроизводит подробности недавних событий, только записывает их гекзаметрами, то и дело перебивая собственное изложение длинными вымышленными речами действующих лиц. Филельфо сравнивал себя с Вергилием — в свою пользу, конечно, ибо у римского поэта отсутствует *inventio*, то есть самостоятельно найденный или придуманный сюжет. Все, о чем рассказывается в его «Энеиде», он заимствовал у своих предшественников — Гомера, Аполлония Родосского и прочих. У себя же Филельфо ценил именно эту самостоятельность в нахождении материала — ведь до него о деяниях Сфорца еще никто не писал: «мое

мнение таково, что в первую очередь следует хвалить отыскание сюжета (*prima laus inventioni est danda*), а это в моих сочинениях всегда принадлежит мне и никогда — другим». Он гордился и тем, что в его поэме излагались действительно имевшие место факты — в отличие от «вымышленных» (*ficta*), «мнимых» (*simulata*), «подобных пустому сну» событий, о которых говорили древние. Что до речей, числом которых «Сфорциада» может соперничать с любым историографическим трудом своего времени, то Филельфо утверждал, что прагматическая их сторона заботила его много больше, чем художественная: «<...> здесь я хотел быть оратором, а не поэтом. Ибо я не пользовался никакими вымышленными образами» (*Nullis enim figurationibus sum usus*). Однако не все читавшие «Сфорциаду» были готовы согласиться с ее автором и одобрить его предприятие. Гуманист Галеотто Марцио обрушился на Филельфо с инвективой: он указывал на различия между поэмой и историческими записками (*different, different, inquam, poemata et commentarii*) и порицал отсутствие в «Сфорциаде» того, что называл «поэтическим повествованием» (*poetica narratio*) и что в изобилии обнаруживал как раз у Вергилия. Помимо ошибок в метрике и просодии, он обвинял Филельфо в отсутствии *inventio*, а также в крайней слабости речей: «Ибо ты от подобающей здесь основательности и героического достоинства слишком уж снисходишь до убогости, так что речи, которые ты лишил всякой оригинальности, не являют у тебя никакой живости, никакого поэтического духа, никакого душевного пыла, ничего риторического, — таким образом, они не подражают ни поэтам, ни ораторам».

Работа над поэмой была прервана смертью протагониста. Кажется, и стремление Франческо Сфорца увековечить собственную славу усилиями Филельфо, и его опасения лишиться своего Вергилия были напрасны. Современники, весьма ценившие все прочие поэтические труды Филельфо, не испытывали особого интереса к «Сфорциаде». Краткого — всего в несколько слов — упоминания удостаивают ее только Эней Сильвий Пикколомини (в своем описании достопримечательностей и знаменитых людей Европы, где Филельфо фигурирует как сочинитель сатир, — «*De Europa*»), Паоло Кортези (в сочинении «О кардинальском сане» — «*De cardinalatu*»), Лилио Джиральди (в труде «О поэтах нашего времени» — «*De poetis nostrorum temporum*») и Уголино Верино, который, правда, спутал даты: он назвал свою эпитафию «Похвалой поэту Филельфо, умершему во Флоренции в возрасте девяноста лет» («*Eulogium Philelphi poetae, qui nonagenarius florentiae diem obit*») — на самом деле, Филельфо умер, не достигнув и восьмидесяти четырех лет). Уголино Верино отправляет почившего в те райские рощи, где обитают

благочестивые души, и дает ему в спутники поэтов, увенчанных лаврами. Впереди Филельфо выступает «тот, кто воспел вождя Стилихона» (то есть Клавдиан), справа и слева от него — Данте и Петрарка, а Боккаччо завершает шествие.

4

При всех трудностях по освоению (или созданию?) поэтического языка, выпавших на долю поэтов — адептов новой образованности в первой половине XV в., и эта эпоха все-таки подарила нам сочинение если и не гениальное, то, уж во всяком случае, исключительное. Речь идет о «Гермафродите» Антонио Беккаделли (1394–1471), прозванного Панормитой (от Panormus — латинского наименования Палермо, места его рождения). Какое-то время Беккаделли был придворным историком Альфонса Арагонского — правда, в этой роли он выглядел не столь убедительно, как склонный к классицистической помпезности основатель парадной историографии Бартоломео Фацио, и не столь привлекательно, как антагонист и объект нападок Фацио, сторонник реалистической точности Лоренцо Валла. Если «Гермафродит» и не снискал популярности и долголетия, к примеру, боккаччиева «Декамерона», то причиной здесь не столько недостаток литературных достоинств, сколько практически полная невозможность цитировать этот уникальный труд, каждым словом не попирая правил благопристойности. «Гермафродит» состоит из двух книг элегий и эпиграмм, содержание которых колеблется от элегантных фривольностей до грубейшей, физиологически конкретной порнографии.

Произведение Беккаделли — квинтэссенция риторической беспринципности, изнанка парадного красноречия, расцветшего пышным цветом в ранней литературе гуманистического движения. Панормита оказался отнюдь не первым и тем более не единственным писателем, придерживавшимся той точки зрения, что если речь построена по законам золотой латыни и не содержит и двух слов, которые нельзя было бы возвести к кому-либо из римских классиков, то она заведомо истинна и направлена к благой цели, каков бы ни был ее предмет и что бы о нем ни сообщалось. Элегантная речь поднимает человека над толпой не потому, что само ее содержание побуждает его сделаться лучше, а потому, что она оттачивает его ум, совершенствует вкус и тем самым изымает из области приземленных обывательских интересов, из пошлой повседневности. Свое право сочинять всякие стихи, в том числе и, на непросвещенный взгляд, противные нормам общественной морали, Панормита обосновывает уже в первых строках «Гермафродита», посвящая его Козимо Медичи.

Он обещает, что труд его возбудит смех у кого угодно, как бы грустен или суров ни был читатель, и у любого, будь он хоть самим Ипполитом (то есть женоненавистником и девственником по убеждению), произведет движение в чреслах. Ибо таков же был обычай ученых поэтов древности: стыдливость в действительной жизни не мешала им порой, забавы ради, сочинять безделицы, исполненные непристойностей. Ниже (I, 23) Панормита скажет, что не желает «кастрировать» свою книгу потому, что «фаллоса Феб не лишен и Каллиопа — вагины» — иными словами, потому что поэзия никогда не пренебрегала obscene мотивами. Козимо, которого автор призывает вместе с собою последовать «бессмертным мужам», без сомнения, не может иметь ничего общего с неотесанной чернью, заботящейся лишь о наполнении чрева и чуждой утонченных наслаждений, доставляемых поэтической игрой. Сразу помещая «Гермафродит» в стихию игры, *lusus* — то есть по ту сторону действительности, Панормита словно снимает с себя ответственность за то, что будет происходить в его книге. Мир «Гермафродита», разнужданный в своей болезненной ущербности, мир, где всякое чувство, возникнув, сразу устремляется к тому пределу, за которым оно перерастает в какое-то гнусное безумие, мог бы показаться поистине чудовищным — если бы не то и дело повторяющийся авторский жест, обнажающий требования культурной традиции и законы литературного жанра там, где натурализм изображения, казалось бы, достиг своего апогея.

Дух интеллектуальной игры, риторической изобретательности позволяет автору «Гермафродита» сколько угодно, и даже от первого лица, рассказывать самые отвратительные подробности жизни проституток, сводней, содомитов и развращенных юнцов, пребывающих, как сказано у Платона, «в возрасте страдательного удовольствия», — и никогда до конца не погружаться в эту жизнь: самотождественность порнографических или копролалических мотивов в содержании всякий раз разрушается изяществом и правильностью формы, в которую облекается повествование. Вместе с тем, форма, которой Панормита всегда обязан классикам римской литературы, выдерживает у него многократное и разнообразное пародирование.

Атмосфера условности в «Гермафродите» создается, в частности, гипертрофированно почтительным следованием автора классическим композиционным канонам. Так, если всякий поэтический сборник предполагает интродукцию — место для посвящения или обращения к Музе, изложения программы автора, указаний, как и кому надлежит читать данное сочинение, и т.п., то «Гермафродит» имеет не одно, а целых четыре вступления. За

первым обращением к Козимо, уравнивая его официозный тон, идет второе, краткое и исполненное самоиронии:

Cosmus habet dios et lectitat usque poetas:
Quid studium turbas, rauce poeta, suum?
Cosmus habet lautae epulas: quid oluscula coenat?
Una quidem ratio est et studii et stomachi¹.

(I, 2, «Ad semet ipsum loquitur et respondet» —
«Поэт говорит сам с собою»)

За ними следует третье, более откровенное — о названии сочинения. Скажем сразу, что Гермафродит в представлениях Панормиты не имеет ничего общего с персонажем мифов и эзотерических учений, чья таинственная красота, вобравшая мистико-эротическое очарование обоих полов, на протяжении столетий оставалась источником поэтического вдохновения:

Cunnus et est nostro, simul est et mentula, libro:
Conueniens igitur quam bene nomen habet!
At si podicem vocites, quod podice canet,
Non inconueniens nomen habebit adhuc².

(I, 3, «Ad Cosmum, virum clarissimum, de libri titulo» —
«К знатнейшему мужу Косме о названии книги», ст. 3–6)

В конце I книги Панормита аккуратно уточнит, что эта часть служила книге фаллосом, а роль женского органа уготована второй.

Цель следующего, четвертого вступления — отвлечь от чтения тех, для кого сочинение не предназначается, — почтенных матрон и невинных девиц: автор угрожает им детородным членом, вздымающимся в треснувших от натуги штанах. Сходным образом строится и II книга. Первое вступление — развернутое обращение к Козимо, и на этот раз тоже содержащее ссылки на древних, и тоже в оправдание избранной темы, но уже в историческом ключе: новые времена таковы, что в них не суждено родиться ни Цезарю, ни Мекенату, а песни о «славных героях и бранях» неуместны во время дружеских пирушек. Во втором вступлении из аудитории вновь изгоняются непорочные девственницы. Но теперь, вспомнив времена Рима, автор наставляет

¹ Много божественных есть у Космы для чтения поэтов, — / Что крихтением своим мучишь его, стихоплет? / К блюдам привык дорогим — ему ли обедать ботвиньей? / Ибо и чрево, и ум общий имеют резон.

² Фаллос есть у книги моей, у нее же — вагина: / Имя ее потому ей подобает вполне! / Задницей ведь называешь, что задним рокошет проходит, — / И подобает вполне заднице имя ее.

их: «целомудренных чтите поэтов», — вновь противопоставляя древнюю, героическую эпоху, когда в высокую и ученую поэзию лишь изредка проникали фривольности, эпохе нынешней, испорченной, почти целиком вмещающейся в развратные вирши. И в I, и во II книгах почти торжественные финальные стихи несколько контрастируют с общим колоритом произведения: в них автор величает Козимо то «нетленной славой отчизны», то «упованием и защитой новых поэтов». Вся эта освященная традицией помпезность и усложненность композиции, старательно дискредитируемая obscene содержанием, одновременно подтверждается и разрушается в предпоследнем стихотворении II части: классический тоpos увещаний, с которыми поэт обращается к своей книге, посылая ее в дом адресата, трансформируется у Панормиты в доскональное описание флорентийского лупанария, где «Гермафродиту» и суждено обрести благодарных читателей.

Миновав Санту Репарату и великолепный храм Святого, обложенного в шкуру овна (проще говоря — кафедральный собор Флоренции и баптистерий св. Иоанна Крестителя), затем Старый Рынок, «Гермафродит» достигнет цели своего путешествия — путь ему укажут ароматы, источаемые этим приютом нег. Автор велит творению от своего имени приветствовать блудниц и сводней: белокурую Елену и нежную Матильду, искусных в колыпании бедер; Джаннетту, чья прелестная собачка так же нежна с хозяйкой, как та — с мужчинами; пышногрудую Клодию, лучше прочих умеющую угодить любовникам своими ласками; Галлу, не испытывающую ни малейшего смущения, когда она касается рукой потаенных частей мужского или женского тела (ведь у Гермафродита есть и те, и другие); Анну — она поет на своем тевтонском наречии, и от уст ее разит прокисшим вином; хорошо бы отыскать и Пито, ведь ей нет равных в любовном соитии, и Урсу — отраду блудилища.

*Nic obscena loqui simul et patrare licebit,
Nec tinget vultus ulla repulsa tuos.
Nis, quod et ipse potes, quod et ipse diutius optas,
Quantum vis futues et futuere, liber¹.*

(II, 36, «Ad libellum, ut florentinum lupanar adeat» — «Книжке, отправляя ее во флорентийское блудилище» ст. 29–32)

В эзотерических учениях и в философских толкованиях мифов, в том числе в платоновском «Пире», фигура Гермафродита

¹ Здесь посягнуть на все запретное словом и делом / Волен ты, ибо ничей в краску не вгонит отказ. / Здесь обладать, отдаваться ль — ведь можешь и то, и другое — / В силах ты все совершить, стоит тебе захотеть.

символизировала преодоление неполноты и бессилия, свойственных человеческой природе. Можно сказать, что и Панормите Гермафродит понадобился для восполнения недостающих рядовому человеку свойств — как носитель умноженного числа органов, годных для сексуальных сношений всех разновидностей. В качестве самостоятельного персонажа Гермафродит в сочинении не появляется нигде — это только аллегория, персонификация книги. Зато приписываемыми ему сверхспособностями к осуществлению половых контактов обладает подавляющее большинство персонажей Панормиты. Внутри системы образов выстраивается иерархия, коррелятами которой являются лексика, стиль и жанр отдельных стихотворений, посвященных тому или иному персонажу. В мире «Гермафродита» есть свое «дно». Действия его обитателей — обязательно какое-нибудь отвратительное непотребство; их внешний облик складывается из описаний половых органов или телесных уродств.

Например, учитель-грамматик Маттео Лупи, помимо гнусной внешности (I, 11), невежества, глупости (II, 27) и отвратного нрава (I, 10), славен еще и педофилией. У него всего-то три ученика, да и то если включить в их число прислужника (II, 16). Мальчики, которых он растлевал, отказываются повиноваться ему в ученье (I, 26). Он кричит на детей, запрещая им прилюдно харкать, в то время как сам, поглощая пищу, испускает ветры, а когда сыт — блюет (II, 19). Панормита живописует его в тот момент, когда он, насилуя тупоумного эфеба, никак не может добиться от него желаемого встречного движения (I, 36).

Если отношение автора к Маттео Лупи (а значит, и жанровый контекст, в котором возникает эта фигура) целиком исчерпывается сатирой, то образ блудницы Урсы открывает поэтической фантазии гораздо большие возможности. При этом Урса всегда, за исключением одной только элегии, остается редуцированной до тех частей своего тела, которые могут участвовать в соитии. К ним сводится всякое общение с ней. «Гермафродит» начинается технически точным описанием сношения автора с «Урсой восседающей» (I, 5 — «*De Ursa superincubante*»). В эпиграмме «О похоти Урсы» (I, 21 — «*Ad Baptistam Albertinum de Ursae luxuria*») автор сообщает Баттисте Альберти, что если бы у него было столько фаллосов, сколько ветвей на дереве, то до исхода дня Урса приняла бы в себя их все. В послании «К Ауриспе о вульве Урсы» он спрашивает друга, нет ли такого средства, чтобы похотливая Урса названным органом не поглотила его тесникул, и нет ли способа помешать ей вобрать в себя любовника по пояс — ведь ее утроба грозит ему кораблекрушением (II, 7 — «*Ad Aurispram de Ursae vulva*»). Даже в трогательной элегии «К Урсе рыдающей», сочиненной во искупление былых поэтических

издевательств над подружкой, автор хоть и рассыпается в клятвах впредь писать только хвалебные песни, но, начав клясться глазами возлюбленной, заканчивает ее ягодицами и тем самым местом, в котором недавно боялся утонуть (II, 9 — «Ad Ursam flentem»).

В обыкновенных «низовых» персонажей сборника его название находит последовательное оправдание: все мужчины зрелого возраста — непременно содомиты, все юноши — объекты их противоестественной похоти; что касается женщин, мотивы андрогинности различимы в авторских описаниях их поведения и внешнего облика. Все та же Урса во время любовного акта предпочитает занимать позицию, согласно современным Панормите воззрениям, более подобающую мужчине (I, 5) и расценивавшуюся едва ли не как преступление против предписанных Богом устоев бытия (об этом свидетельствуют церковные покаянные уставы). Эпиграмма-каламбур, где автор пытается измерить длиной носа Урсы мощь ее похоти, навеяна Марциалом, но у последнего речь шла о мужчине, и Панормита явно желает поставить Урсу на место персонажа другого пола: если огромный нос есть признак огромной похоти, то похоть Урсы простирается до пят, а если великая похоть есть признак огромного носа, то нос Урсы свисает до колен (I, 8). Но половой трансгрессии не чужды и более возвышенные образы «Гермафродита». Такова богоподобная Альда:

Si tibi sint pharetrae atque arcus, eris, Alda, Diana;
si tibi sit manibus fax, eris, Alda Venus.
Sume lyram et plectrum: fies quasi verus Apollo;
si tibi sit cornu et thyrus, Iacchus eris.
Si desint haec et mea sit tibi mentula cunno,
pulchrior, Alda, deis atque deabus eris!¹

(II, 3, «Laus Aldae» — «Похвала Альде»)

Тела всякого возраста и пола в «Гермафродите» не только беспорядочно совокупаются всеми мыслимыми и немыслимыми способами, но также непрестанно извергают из всех своих отверстий остатки поглощенной еды и питья и испускают омерзительные запахи. Запахам Урсы отводится особое место: Ауриспа утверждает, будто вонь от ее причинного места до того невыносимая, что в сравнении с нею запах разлагающегося трупа можно уподобить аромату прекрасной лилии (II, 8); автор уверяет Баттисту Альберти, что если бы весь он состоял из од-

¹ Лук и стрелы возьми — станешь ты, Альда, Дианой; / Или Венерой — когда свадебный факел зажжешь. / С лирой и плектром в руках ты явишься Фебу подобной, / В Иакха повитый плющом тирс тебя обратит. / Но и без всяких прикрас, с моим лишь фаллосом в лоне — / Будешь прекрасней всех, Альда, богов и богинь.

них только носов, то все их Урса наполнила бы своим смрадом (I, 21); запахи Урсы автор относит к адским карам, которым подружка подвергает его еще при жизни (II, 10). В противоположность Урсе, Альда, если ей приходится мочиться или испражняться, испускает из себя то бальзам, то фиалки (I, 18). Подробнейшее и весьма колоритное описание процесса испражнения со всем многообразием сопровождающих его явлений мы находим в элегии «К Криспу о том, как гимническое пение было прервано крестьянином, справлявшим большую нужду» (I, 40 — «Ad Crispum, quod suas laudes intermiserit rustico cacante»).

В подавляющем большинстве произведений «Гермафродита» настолько далеки от каких бы то ни было норм приличия, что недоумение может вызвать, скорее, наличие в нем стихов вполне пристойного содержания. Как правило, это эпитафии, хотя встречаются и небольшие мадригалы (в том числе в адрес прелестной Альды), где автор удерживается от фривольностей. Споры о композиционных принципах, которыми руководствовался Беккаделли, и о критериях отбора для «Гермафродита» тех или иных стихотворений до сих пор не прекращаются в среде исследователей. Можно предположить, что, чередуя обценные и невинные стихи, автор попросту буквально осуществляет свое право создавать именно любые сочинения: произведение, ни в чем не нарушающее правил благопристойности, для него такая же шутка эрудита или упражнение в классической метрике и просодии, как и тот стишок, который «чернь» готова счесть самой отвратительной порнографией. Показательно, что поэтическое дарование Беккаделли высоко оценили не только гуманисты его эпохи (хотя и не все они были готовы признать его содержание достойным права на существование). Спустя полвека после появления «Гермафродита» — то есть в то время, когда стихи писали уже не Филельфо или Пикколомини, а Лоренцо Великолепный, Анджелио Полициано, Джовиано Понтано и Михаил Марулл, — взыскательный Паоло Кортези, прохладно отзывавшийся о Данте и Петрарке, в диалоге «Об ученых мужах» отмечал, что Беккаделли первый среди поэтов XV в. смог придать своим стихам звучание, предполагавшееся правилами классической метрики, тогда как стихи его предшественников «рванный, рубленый ритм» делал слишком похожими на те, что сочинялись на вольгаре.

5

Начало и конец истории поэзии Кватроченто связаны с Неаполем. Ее открывает Антонио Беккаделли (согласимся с Паоло Кортезе, что именно он был первым большим поэтом этого века), а завершает Джовиано Понтано (1429–1503) — один из тех

поэтов второй половины века, в чьем творчестве задача создания поэтического языка, стоявшая еще перед первыми поколениями гуманистов, находит свое решение.

Беккаделли состоял на службе у короля Альфонса V Арагонского (1396—1458), первого неаполитанского монарха этой династии, и пользовался его исключительным расположением. Он немало послужил сюзерену своими литературными и дипломатическими талантами, а в конце жизни возглавил кружок неаполитанских гуманистов, называвшийся по его имени — *Porticus Antonianus*. После смерти Беккаделли в 1471 г. главой этого кружка стал его младший современник и друг Джовиано Понтано; с тех пор *Porticus Antonianus* именовали *Academia Pontaniana*. В историю ренессансной литературы *Porticus Antonianus* вошел как одна из первых гуманистических академий — наряду с платоновской академией Марсилио Фичино во Флоренции и римской академией во главе с Помпонием Летом. Поэтическое название кружка сохраняет память об одном из трех мест постоянных встреч неаполитанских гуманистов — кроме колоннады (*porticus*), примыкавшей к дому Беккаделли в Неаполе, их собрания проходили также в городском жилище главы академии и на его вилле Плиниано в приморском местечке Резина.

Академии Беккаделли покровительствовал Альфонс V, а затем его сын Фердинанд I, правивший Неаполитанским королевством с 1458 по 1494 г. Правда, Альфонс, который даже на полях сражений приказывал читать себе римских историков и не только образованностью, но и образом жизни стремился подражать героям древности, проявлял к повседневным делам академии гораздо более стойкий интерес, нежели его сын. Этот монарх был предан идее реставрации классической культуры, пожалуй, не в меньшей степени, чем гуманисты его времени. Ему удалось сделать свое царствование эпохой, когда идеальный образ властителя, взлелеянный новой культурой, удивительно точно соответствовал культурным предпочтениям реально существовавшей власти. Правление Альфонса начинается тем, что 26 февраля 1443 г. он въезжает в покоренную столицу королевства на золоченой колеснице, запряженной четверкой белых коней, и движется среди толп народа, осыпающих его цветами и приветствующих радостными возгласами, — так описывает торжества, устроенные королем, Антонио Беккаделли, исполнявший почетные обязанности придворного историографа. Здесь и монарх, и историк-гуманист со всей доступной им точностью воспроизводят классический римский триумф, знакомый обоим по одним и тем же античным источникам; только Альфонс реконструирует его в политической действительности, а Беккаделли — на бумаге.

То обстоятельство, что Неаполь и неаполитанский диалект не знали собственных Данте и Петрарки и гуманистическому движению с его космополитизмом не могла противостоять никакая автохтонная патриотическая культура, позволило Альфонсу сыграть роль просветителя, радевшего о распространении новой образованности в покоренном им полуварварском государстве. Таким образом, *studia humanitatis* возникли в Неаполе лишь в 40-е годы Кватроченто — почти на полвека позже, чем в других итальянских землях. Альфонс и его наследники стремились превратить классическую культуру в одно из своих преимуществ в борьбе с местными феодалами, противостоявшими централизации власти и сосредоточению ее в руках иноземцев. Как сильное и способное поддерживать порядок в государстве единоличное правление должно было прийти на смену анархии и произволу непрестанно воюющих между собой баронов, так новая культура, основывающаяся на авторитете классической древности и традиционно, начиная с эпохи Августа, поддерживавшая идею просвещенного правления, была призвана противостоять идеологической неопределенности, художественной скудости и рыхлости форм культуры феодальной среды.

Неаполитанские гуманисты так же деятельно участвовали в политической жизни и государственном строительстве, как и их коллеги, служившие в администрациях демократических республик. Если Колуччо Салутати, Карло Марсуппини, Леонардо Бруни и Франческо ди Поджо Браччолини сменяли друг друга на посту флорентийского канцлера, то Лоренцо Валла, Антонио Беккаделли, Джаноццо Манетти, Бартоломео Фацио и Джовиано Понтано — назовем только тех, кого история гуманистического движения относит к фигурам первого ряда, — были королевскими секретарями, советниками и дипломатами. Однако социальный заказ, которому отвечало их литературное творчество, существенно отличался от социального заказа, формировавшегося в условиях демократии — например, флорентийской. Идеолог республиканской свободы Леонардо Бруни утверждал, что монархическое правление искореняет в государстве подлинных таланты, способствуя возвышению преданных себе посредственностей. Мнению Бруни противоречит опыт истории: действительно, демократия поощряет развитие прагматических жанров, но периоды расцвета жанров беллетристических связаны, как правило, с усилением режима единоличной власти. Можно долго спорить о роли семьи Медичи в политической жизни Флоренции середины и конца Кватроченто, но нельзя не заметить, что заслуживающая внимания поэзия появляется там не во времена Бруни, а во второй половине века — именно тогда, когда слово «тирания» звучит все чаще. Неаполитанская ис-

тория арагонских королей ознаменована пышными дворцовыми торжествами, призванными, восхищая и увлекая зрителей, продемонстрировать не только богатство и могущество сюзеренов, но равным образом и изысканность их вкусов. Рядовые участники длительных увеселений со сложным, изобилующим античными мотивами сценарием вынуждены были так же свободно ориентироваться в литературе и мифологии классической древности, как и устроители этих ученых празднеств. Культ монарха, олицетворявшего, кроме прочих добродетелей, вкус и образованность, и атмосфера сменяющих друг друга эlegantных развлечений, которым не предвиделось конца, создавали благоприятную почву для развития изящной словесности.

Дисциплинарная разнородность вопросов, разбиравшихся на заседаниях гуманистического кружка Беккаделли, выдает известную широту интересов и склонностей здешних гуманистов, присущую им от самого возникновения *studia humanitatis* на неаполитанской почве. Предметы обсуждения были те же, что и у их коллег в прочих итальянских областях, — тем более, что большинство участников гуманистических собраний получали образование не в Неаполе, а в других регионах Италии, где новая образованность начала распространяться еще полвека тому назад. Специфика неаполитанской академии состоит в том, что с момента ее основания поэзией здесь занимались больше, чем в прочих известных нам гуманистических кружках второй половины Кватроченто. Главы академии, начиная с Антонио Беккаделли, были крупнейшими поэтами своего времени. Кроме Панормиты, Понтано и Якопо Саннадзаро, принадлежащих к числу очень немногих поэтов Кватроченто, чье творчество способно возбуждать не только археологический, но и эстетический интерес и потому заслуживает отдельного рассмотрения, стихи на латыни и на вольгаре писали Элизио Каленцио, Джованни Пардо, Массимо Корвино, Франческо Пуччи, Пьетро Гравина, Белизарио и Андреа Аквавива, Бальдассарре Милано, Джанни Анизио (1475–1540), Антонио Де Феррариис (прозванный Галатео, 1448–1516), Джироламо Карбоне (1465–1528), после смерти Понтано сделавшийся главой академии; Пьетро Суммонте, издатель сочинений Понтано; Габриэле Альтилио (1440–1510), удостоившийся от Изабеллы Арагонской сравнения с Пиндаром и Гомером за сочинение эпиталямы в честь ее бракосочетания; и Пьетро Якопо Де Дженнаро, подражавший «Филострато» и «Тесеиде» Боккаччо в мифологической поэме «Клепсимогинон» о любви Елены и Париса, посвященной Эрколе I д'Эсте («*Clepsimoginon*», в трех книгах).

В творчестве Джованни — или Джовиано, как называли его коллеги по академии, — Понтано удивляет не только жанровое

многообразие и обстоятельность, с которой разрабатываются отдельные формы и направления внутри традиционных жанров. Удивляет совершенство, которого этот весьма плодовитый автор достигает в любом из своих начинаний. В поэзии Кватроченто с Понтано можно сравнить, пожалуй, только Полициано и Саннадзаро. Раздел его диалога «Акций», где речь идет о сочинении стихов, — одна из первых нормативных поэтик зарождавшегося в то время классицизма. Понтано был автором фундаментального труда по риторике — трактата «О речи» («De sermone») в шести книгах. Изложенные в уже упомянутом «Акциях» воззрения на историографию — первая в истории гуманизма попытка серьезного и последовательного анализа работы историка (см. об этом в гл. «Гуманистическая историография»). И здесь вклад Понтано не исчерпывается теоретизированием: из-под его пера вышло одно из лучших для его времени исторических сочинений — труд «О неаполитанской войне» («De bello neapolitano»), посвященный борьбе короля арагонской династии Фердинанда (или Ферранте) I против Иоанна Анжуйского за неаполитанский трон в 1458–1464 гг. В своих диалогах он выносит на обсуждение вопросы, стоявшие в центре интеллектуальной жизни его эпохи, и уравнивает их серьезность сатирическими сценами, в которых предвосхищает лучших комедиографов будущих времен. В научной деятельности им всегда руководит импульс упорядочивающего осмысления, к какой бы области *studia humanitatis* он ни обращался. Приходится ли ему говорить об историографии, риторике или поэзии, он создает и сразу же приводит в систему инструменты и правила анализа там, где прежде гуманистическая культура обходилась фрагментарными утверждениями, перемешанными с суждениями вкуса.

Как и большинство гуманистов Кватроченто, судьба которых оказалась связана с Неаполем и Арагонской династией, Понтано не был уроженцем неаполитанской земли. Он родился 7 мая 1429 г. в Умбрии, в Черрето, а ко двору короля Альфонса прибыл только в 1447 г., в возрасте восемнадцати лет. Ему довелось быть королевским советником, воспитателем наследника престола и послом Неаполитанского королевства при папском дворе в продолжение долгих и тяжелых лет царствования Фердинанда I (неаполитанские короли формально оставались вассалами папы; на протяжении всего XV в. войны между ними и Святым Престолом сменялись ненадежными и краткими перемириями, а перемирия — новыми войнами). Блестящая политическая карьера Понтано имела бесславное завершение. Фердинанд I, которому он служил в течение всей жизни, умер незадолго до захвата Неаполя французскими войсками под предводительством Карла VIII, прежде прошедшими через всю

Италию. Первыми кровавыми победами, а заодно чудовищным обращением с местными жителями завоеватели посеяли среди итальянского населения такую панику, что города и крепости раскрывали перед ними ворота, даже не пытаясь сопротивляться. Неаполь не был исключением. Убедив себя, что действовать иначе значило бы нанести вред не только себе, но и друзьям-соотечественникам и даже королевству в целом, Понтано, в это время уже почтенный старец и государственный секретарь, решается предпринять весьма ответственный политический ход, который на обыденном языке называется предательством. Он передает Карлу ключи от города, от имени неаполитанского народа произносит хвалебную речь в его честь и торжественно клянется в верности новому монарху. Очень скоро становится ясно, что политический расчет его был неверен. В результате создания антифранцузской Лиги, в которую вошли Милан, Венеция, папа Александр VI, германский император и Испания, положение Карла в Италии, и особенно на юге, оказалось таким непрочным, что он, опасаясь сделаться заложником на только что разоренных им же землях, вынужден в спешке покинуть Неаполь. На территории королевства оставались еще французские гарнизоны, но вскоре и они были уничтожены отрядами испанских наемников, приведенными Фердинандом II — новым претендентом на неаполитанский трон. Вопреки ожиданиям, реставрация арагонцев в Неаполе прошла для изменника Понтано довольно мягко: его попросту лишили прежней должности, но, однако, не вовсе отстранили от дел. Он прожил еще восемь лет и вплоть до самой смерти (осенью 1503 г.) продолжал не только литературные занятия, но и общественную деятельность.

Политическая карьера и личная жизнь Понтано отмечены легко уловимым сходством. В 1461 г. он женится на Адриане Сассоне, и с тех пор взаимная и законная любовь со всеми ее духовными радостями и чувственными наслаждениями становится для него неиссякаемым источником поэтического вдохновения. Адриана-Ариадна, чья несравненная красота счастливо сочетается с подобающими благородной женщине стыдливостью и смирением, чадолюбием и мудростью в домостроительстве, все без малого тридцать лет их супружества остается предметом бесконечного восхищения поэта. После смерти Адрианы Понтано скорбит о ней многие годы. Но восторженное преклонение перед супругой отнюдь не заставляет его отказывать себе в легких интрижках — напротив, во всяком мимолетном увлечении он с почти болезненной настойчивостью стремится добиться своего. Десятки имен мелькают в стихах, где он рассказывает о своих влюбленностях: кажется, измена возлюбленной порой дается ему легче, чем перемена поэтического раз-

мера. Адриана еще жива, когда Понтано, уже пятидесятипятилетний, находясь в свите короля Фердинанда во время войны с Феррарой (1483–1484), в разлуке с ней утешается новой любовью. Женщине из Ардженты (близ Феррары), которую он в стихах называет Стеллой, суждено было скрасить последние годы Понтано после кончины Адрианы и даже родить ему сына (тот, правда, недолго прожил после появления на свет). Но Стелла была много младше Понтано — у нее на глазах он превращался в дряхлого старика. Однажды она покинула Неаполь и отправилась на родину, в Феррару, предпочтя свободу участи сиделки при престарелом любовнике. Понтано, способный к постоянству в любви, хотя и решительно не способный к верности, не смог с достоинством перенести этой измены и проводил Стеллу проклятиями («Eridanus», II).

Стихи, написанные Понтано в юности, незадолго до и вскоре после его приезда в Неаполь, вошли в его первый поэтический сборник «Партенопей, или Любовные элегии» («Parthenopeus sive Amores», 1455–1458; название произведено от древнего топонима Неаполя и от имени сирены Партенопы, олицетворения неаполитанской земли). Это эротические сцены, запечатленные с элегантным юмором, иронические классификации амурных отношений, идиллические пейзажи, а также прочие топосы любовной поэзии, по большей части античной, как то: слезы, проливаемые у порога милой, голубка, преподнесенная ей в подарок, мольбы о взаимности, сопровождаемые сетованиями о скором увядании юности и угрозами отрешиться от мирской жизни из-за неприступности возлюбленной, — перебирая весь этот набор традиционных мотивов и тысячекратно тиражированных образов, молодой Понтано оттачивает поэтическое мастерство.

Однако уже в этом раннем собрании стихотворений просматриваются несущие основания поэтики его поздних сборников и астрологических поэм. Тонкая наблюдательность, очевидно, свойственная поэту в обыденной жизни, в стихах помогает ему избегать клише даже в разработке весьма традиционных тем: филигранную отделку детали он сочетает с ее непривычной тому времени естественностью. Шокирующие скабрёзности «Гермафродита» тоже воздвигались из удачно подмеченных, тщательно отобранных и риторически изощренно соединенных подробностей. Но все-таки Панормита никогда не ставил себе целью ограничить образы своей поэзии пределами действительного мира, легко позволяя им деградировать в противоестественные сочленения забавных уродств, в гротески, побуждаемые к непристойным телодвижениям безудержной фантазией автора. В отличие от своего предшественника, Понтано, наоборот, заново наполняет хрестоматийные поэтические фигуры, давно уже

бездыханные, жизненным содержанием. Он в равной мере восприимчив и к красотах неживой природы, и к совершенствам природы человеческой. Различие в том, что, когда его влечет великолепие пейзажа, а не прелести тела, экфрасис больше служит поводом к объективному истолкованию, чем к субъективному восхищению. Понтано любит этиологические мифы в духе овидиевых «Метаморфоз»; он разыскивает их у авторов античности, а если не находит, охотно сочиняет сам. Развертывая общеупотребительные ученые метафоры в поэтические сюжеты и высвобождая скрытые в них повествовательные потенции, он перенимает пантеистическую оптику древних поэтов, которые умели видеть горы, реки, долины и рощи населенными бесчисленным множеством великих и малых божеств, проводящих мириады лет своего бессмертия в вечном блаженстве роскошных празднеств и любовных игр. Позже, в «Эклогах», Понтано создаст образ повествователя, отсылающий к хронотопу идиллии, то есть уводящий в те мифические времена, когда сограждан узнавали от поэтов о богах — своих предках и покровителях. Тогда поэты, всеведущие хранители преданий далекой древности и прорицатели грядущего, обучали простецов, погруженных в житейские заботы и не ведавших ни прошлого, ни будущего своей земли, обрядам и молитвам, позволяющим заручиться помощью тех, что когда-то дали жизнь их прадедам и наставили их, как сохранить ее в довольстве и благополучии. Ландшафт Кампании, воспетый в «Эклогах», вдохновляет Понтано на мифотворчество уже в некоторых элегиях «Партенопея». Сраженный болезнью поэт обращается к источнику Кази («Parthenoreus», II, 5). В его памяти воскресает наслаждение, что прежде доставляла ему прохлада вод, теперь бессильная остудить томящий его жар, и песня, которой он прежде приветствовал источник. В ней говорится о происхождении Кази. История возникновения источника кроется в ложной этимологии, посредством которой поэт объясняет его имя. *Casi* — это *casus* в первом, буквальном смысле слова, то есть падение: так Юпитер увековечил неосторожность своего любимца Ганимеда, когда тот, прислуживая богам во время пира, оступился и пролил с высоты небес на землю кубки, которые нес в руках. Особое изящество повествованию придают легкие эротические штрихи, посредством которых оттенен облик Ганимеда: *casus*-падение совершилось из-за того, что «идейский отрок», «добыча, достойная Зевса», зазевался, внимая богам, наперебой восхваляющим его несравненную красоту, о которой и сам он имеет весьма высокое понятие; Юпитер, потешающийся над оплошностью любимца, не упускает случая подарить ему поцелуй, от которого прелестное лицо отрока загорается звездным сиянием.

Окрашенная в иронические тона эротика — основная стихия лирики Понтано. Богатый жизненный и читательский опыт, научивший его различать огромное множество видов и оттенков чувственной любви, заставляет без конца искать и совершенствовать формы, в которые можно вместить все разнообразие историй и ощущений, пережитых в действительности и известных из книг. Возможно, постоянное экспериментирование с различными поэтическими традициями и приводит к тому, что с шедеврами в его сборниках иногда соседствуют подражательные опусы, ничем не выделяющие его из когорты многочисленных второстепенных поэтов того времени. Вергилиева эклога, овидиева элегия или катуллов одиннадцатисложник для Понтано, в первую очередь, разные модификации эротического чувства, и каждой из них соответствует целый универсум собственных героев, сюжетов, страстей. По этому принципу Понтано и объединяет в сборники большую часть своих стихов. Исключения составляют только две книги эпитафий («*De tumulis*» — «О погребениях») — поздние, претерпевшие окончательную редакцию в 1502 г., и «Священные гимны» («*De laudibus divinis*») — по видимому, ранние, потому что первый из них, «О сотворении мира», адресован Антонио Панормите (по словам Понтано, человеку верующему и благочестивому, для которого ничего нет дороже истинной религии).

«Одиннадцатисложники, или Байи» («*Hendecasyllabi seu Baiæ*»), сборник из стихов разных лет, составлен не раньше 1490-х гг.) — серия экспериментов с любимым размером Катуллы и взятыми в основном у него же мотивами. Байи — неаполитанский пригород, издревле знаменитый своими купальнями: второе название сборника вводит читателя в атмосферу курорта со всеми увеселениями, какие только способно изобрести рафинированное воображение образованного аристократа, пребывающего в праздности. На страницы «Одиннадцатисложников» стекается все привычное окружение поэта: в числе адресатов его пространных, прихотливо риторичных посланий или кратких остроумных реплик — Марино Томачелли, которому Понтано посвящает сборник и рассказывает о том, почему пустует купальня, предназначенная для девственниц (I, 5); Якопо Саннадзаро, которому поэт расхваливает эротическую обстановку купален (I, 11); Габриэле Альтилио, которого Венера наказала за то, что он однажды безжалостно отверг прелестную девушку, жаждавшую его ласк, и отныне ему суждено влюбляться только в дурнушек (I, 25). Здесь Пьетро Суммонте, Франческо Карачоло, Каритео, Франческо Подерико, Элизио Галлуччи, Франческо Пуччи, Галатео, Джованни Альбино, преподнесший поэту роскошные яства, и вместе с ним герцог Калабрийский Аль-

фонс, не приславший ему обещанных сыров (I, 32), и Марулл, сыры приславший и тем автора весьма обрадовавший (I, 29). Здесь все напоказ — наряды купальщиц и их обнаженные тела; желания, даже те, что строго порицаются за пределами купален; ласки, в том числе и самые откровенные. Здесь все совершается с головокружительной быстротой: срок от зарождения страсти до ее счастливого разрешения измеряется длиной небольшого стиха; нежная привязанность поэта без остатка умещается в десятке опусов — пока ему не надоеет склоняться на все лады одно и то же имя, — а его возлюбленные и в пределах строчки не способны хранить постоянство:

Cum rides, mihi basium negasti,
cum ploras, mihi basium dedisti;
una in tristitia libens benigna es,
una in laetitia volens severa es.
Nata est de lacrimis mihi voluptas,
de risu dolor. O miselli amantes,
sperate simul omnia et timete!¹

(«Hendecasyllabi», I, 15)

Три книги «О супружеской любви» («De amore coniugali») — семейная хроника Понтано и Адрианы Сассоне — предприятие, не знающее прецедентов в истории литературы. Любовь взаимную, освященную законом и длящуюся долгие годы, античные поэты относили к компетенции эпоса, а не лирики. Катулл, Тибулл и Проперций умерли, едва разменяв четвертый десяток лет и не изведав радостей долголетнего супружества. Исключение из общего правила составляют некоторые элегии Овидия, где он упоминает о жене, с которой был разлучен. Понтано, дожившему до глубокой старости, хватило времени не только для того, чтобы превзойти предшественников полнотой опыта, но и для того, чтобы элегическим дистихом изложить всю тридцатилетнюю историю отношений с любимой женой.

Собирая воедино многочисленные поэтические свидетельства прожитых вместе с Адрианой лет, он следует принципу, открытому Петраркой. Расположение стихов в сборнике определяется последовательностью событий жизни поэта: так стихотворные отрывки, преодолевая свою природную фрагментарность, превращаются в этапы повествования, а их собрание — в

¹ Ты, смеясь, поцелуя не дала мне, / Плача, крепко меня поцеловала. / Ты мила и уступчива в печали, Ты в веселье сурова и строптива. / Плач твой мне обещает наслажденье, / Смех страданья несет. Беда влюбленным! / Все вам страшно, и все сулит надежду (Пер.С.А. Ошерова)

поэтическую автобиографию. Первая из трех книг — пролог супружества. Здесь Адриана-Ариадна впервые переступает порог мужнина дома; вместе с ней в жилище входят музы под предводительством Гименя, которого Понтано славит эпиталамой; Эрато (муза любовной поэзии) и Элегия (олицетворение, возникшее в «Любовных элегиях» Овидия) наставляют новобрачную в любви (I, 3). Ариадна, впервые узнавшая мужа, поднимается с брачного ложа, заливаясь слезами стыда, — в утешение поэт рассказывает ей предание об Аполлоне и богине дневного света (Lux). Понтано, которому всегда с легкостью удавалось сделать эротическим любое повествование, о чем бы в нем ни говорилось, вдруг отступает от своего обыкновения и с поразительным целомудрием истолковывает событие, целиком, казалось бы, принадлежащее к эротическому контексту. Сочетаясь с Фебом, новобрачная просит возлюбленного лишь об одном — не расторгать объятий, даже когда в золотой колеснице он летит над землей. Предание завершает апофеоз светоносной четы: в дивном сиянии богиня возносится в небеса, несомая колесницей Феба и прославляемая миром, созерцающим ее в вечных объятиях супруга (I, 4). Следующее событие жизни поэта и Ариадны — разлука, к которой их вынуждает война (I, 5). Неопытность юной жены снова побуждает супруга к наставлениям, но на этот раз уже иного свойства. Он учит ее оберегать брачное ложе от осквернения, призывая уподобиться Лаодамии и Эвадне: разлученные с мужьями, те забыли не только прежде радовавшие их празнства, игры и танцы, но и вовсе перестали украшать себя драгоценностями и выходить из дому и, безутешные, оставались в брачном покое, не желая даже омыть глаза от слез. Первая пора брачного сожительства, а вместе с ней и первая книга, завершаются рождением сына (I, 10).

Часть вторая — о наслаждениях, доставляемых супругам заботами о подрастающих детях. Божества, олицетворяющие эти чистые радости, составляют пантеон книг «О супружеской любви»: это домашние духи — Лары; Любовь (Amor), Стыдливость (Pudor), Добродетель (Honestas), Наслаждение (Venus), Честность (Probitas) и Красота (Forma), вместе восседающие за семейным столом (II, 4). Здесь появляется нимфа Антиниана — возлюбленная Вакха и покровительница усадьбы, где проводит дни счастливое семейство (II, 5). Детские образы вторгаются в мифотворчество Понтано — он придумывает легенду о любви Аполлона и Дулькидии-Прелести — грации из свиты Венеры. От их соединения на свет появляются Забавы (Lepores) — очаровательные близнецы, похожие на тех, что рождены богиней любви. Вторая книга завершается циклом из двенадцати нений — песенок, которыми мать, отец и кормилица развлекают

маленького Луция. Понтано идет на невиданное новшество, допуская в латинских стихах звукоподражания и фонетические игры (к сожалению, не подлежащие переводу) в таких пропорциях, которые до тех пор были знакомы только народной поэзии:

Somne, veni; tibi Luciolus blanditur ocellis;
somne, veni, venias, blandule somne, veni.
Luciolus tibi dulce canit, somne, optime somne;
somne, veni, venias, blandule somne, veni.
Luciolus vocat in thalamos te, blandule somne,
sommule dulcicule, blandule somnicule¹

(II, 8, ст. 1–6)

В стихах третьей книги поэт снова обращается к уже знакомым ему божествам семейного очага, но теперь он ищет их благосклонности для своих дочерей Аврелии и Евгении. В эпитафиях в честь их бракосочетаний звучат голоса Ариадны и Антинианы (III, 3, 4).

1 марта 1490 г. умирает Адриана. Понтано переживет ее на шестнадцать лет; его темперамент не позволит ему остаться безутешным. С ним Стелла — и, по-видимому, не только она: «Одиннадцатисложники», составленные после смерти супруги, пестрят женскими именами; с ним дочери и внуки. И все-таки смерть Адрианы заставит Понтано заглянуть за границы того язычески прекрасного мира поэтических наслаждений и любовных нег, который прежде не покидала его муза. Боги по-прежнему живут среди людей в шестнадцати сапфических стихотворениях «Лиры» («Луга», ок. 1494): автор обращается к Антиниане и Патульчиде, нимфам обеих своих усадеб («Луга», 3, 4, 6), рассказывает о чудовище Полифеме (его вожделеет гора Этна, и таящееся в ее недрах вулканическое пламя не что иное, как любовное желание) и о Галатее, от Полифема убегающей (13, 16). Эпическая гармония мифологической топографии «Лиры» нарушается лишь однажды — когда поэту является призрак умершей Ариадны: ощущение щемящей боли, очень непривычное для поэзии Понтано, рождается из диссонанса любовных признаний с атмосферой старческого одиночества и страдания, возбуждаемого напоминанием об утрате (9). Через восемь лет после кончины Адрианы на двадцать девятом году жизни умирает

¹ Сон, приходи: тебя манят ласково Луция глазки; / Сон, приходи, прилетай, ласковый сон, приходи! / Маленький Луций поет так сладко: «Сон мой желанный, / Сон, приходи, прилетай, ласковый сон, приходи!» / В спальню, ласковый сон, тебя кличет маленький Луций: / «Милый мой, сладкий мой сон, ласковый сон-угомон!» (Пер. С.А.Ошерова)

рает Лучио Франческо, единственный сын Понтано. Поэт оплакивает его в стихотворениях небольшого сборника «Ямбы» («Iambici»). Но и в глубоком горе взгляд его прикован к образу, который убедительнее всех религий и философий говорит ему о продолжении жизни: это Транквилла, дочка умершего сына — она так мала, что не может еще сознавать своей утраты, а ее младенческие забавы способны вызвать смех даже у сраженного скорбью отца, потерявшего сына и размышляющего о близости собственной кончины («Iambici», 3).

«Эридан» (Eridanus — распространенное в латинской поэзии название реки По) — по-видимому, последний поэтический сборник Понтано, — почти целиком посвящен его последней любви. Объемом две книги «Эридана» приближаются к трем книгам «О супружеской любви»; разница в том, что в «Эридане» нет сюжета. Хотя центральная фигура, безусловно, есть — Стелла, и ее господство так же безраздельно, как прежде — Ариадны; и есть свои божества. Главство среди них принадлежит Венере и Амуру (I, 1, 2, 14, 18, 21, 36, 39; II, 3,4), их сопровождают олицетворения мест, с которыми связаны самые яркие эротические и эстетические впечатления автора, — Эридан, где любит купаться Венера (I, 1, 16, 36); рожденная им нимфа Эриданея, чьей любовью утешается Фазтон после падения с небес (I, 18, 19); Минций, приток Эридана, со своей супругой Пасиале (I, 19); Себет, в чьих гротах водят хороводы резвые наяды (I, 23, II, 31); уже знакомая нам Антиниана (I, 40). Если с Ариадной были связаны переживания столь же сильные, сколь и разнообразные, то Стелла — просто эротическая игрушка. Чувства, внушаемые ею, уместаются в диапазоне от риторичных мадригалов, изящных экфрасисов и эротических элегий на мифологические сюжеты до откровенностей под стать самым непристойным из овидиевых творений. Приятно сочинять для Стеллы, утомленной ласками и дремлющей на груди возлюбленного, сказки о любовных играх фавнов и нимф (I, 17), но еще приятнее давать ей преподобнейшие наставления в том, как лучше угодить любовнику на ложе (I, 9 — в этих предписаниях Понтано оказывается так же надоедливо аккуратен, как и в рецептах «Акция», адресованных тем, кто собирается писать исторические сочинения). В отличие от супружеской любви, эта любовь не имеет истории и заканчивается ничем: в конце сборника, целиком вдохновленного Стеллой, она неожиданно исчезает, и последняя элегия адресована давно почившей Адриане (II, 32; срок, указанный в первой строке элегии, — девятый сбор винограда со дня смерти супруги — позволяет датировать ее осенью 1498 г.). Поэт видит Адриану обитательницей Елисейских полей и утешается мыслью о скором воссоединении с ней: счастливая,

она идет среди роз, нарциссов и лилий вместе с умершим сыном.

Известно, что, кроме смертей жены и сына, Понтано пришлось перенести еще одну утрату — в возрасте тринадцати или четырнадцати лет скончалась его третья дочь от Адрианы Лучия. Год ее смерти точно неизвестен; мы знаем только, что дочь умерла раньше матери, потому что одна из эпитафий Лючия, вошедших в сборник «О погребениях», написана от лица Адрианы («De tumulis», II, 3). Однако, вопреки объективно тяжелым историческим обстоятельствам жизни и не взирая на все утраты, пришедшиеся на долю Понтано, его никогда не покидало ощущение действительности, которое мы назвали бы идиллическим: кажется, его глазам мир открыт таким, каким он был до грехопадения, — прекрасным и добрым целиком, без исключений. Жанр, где это мироощущение выражается наиболее полно и точно, — эклога, и именно эклога предоставляет Понтано широчайшие возможности для демонстрации самых сильных сторон своего поэтического таланта. В хронотопе эклоги вещи еще не распались на красивые и отвратительные, высокие и низменные, пристойные и постыдные — поэтому здесь короб с молоком и колбасами, несомый дородной крестьянкой (I, «Лепидина» — «Lepidina»), или сетования, с которыми мать обращается к малышу, обмочившемуся на руки кормилице (VI, «Пятiletок» — «Quinquenniус»), не в меньшей степени достойны стать предметом самой возвышенной поэзии, чем престелы нимф, олицетворяющих красоты неаполитанских пейзажей («Лепидина»), или страдания безутешного вдовца и вторящий им плач природы («Мелизей» — «Meliseus»).

Первая эклога сборника озаглавлена именем главной героини — крестьянки Лепидины, которая вместе со своим супругом Макроном отправляется на празднества в честь бракосочетания нимфы Партенопей и бога Себета, чтобы поздравить своих повелителей и принести им свадебные дары. Эклога начинается трогательным обращением Макрона к беременной Лепидине, истомленной тяжестью собственного чрева и короба с яствами, который она приготовила для новобрачных. Этими увещеваниями в первых строках определен колорит всего повествования: беременная Лепидина, прекрасная, исполненная любовного желания и вожденная для супруга, — только часть плодоносящей природы, природы в ее совершенном состоянии, в полноте осуществления всех отпущенных ей Создателем возможностей. Вещи и люди идиллического мира самодостаточны, они уже не нуждаются в том, чтобы быть действующими лицами или деталями какого-то повествования, — их можно только описывать в порядке, позволяющем представить разнообразие

их совершенств в самом выгодном свете. Поэтому сюжета у «Лепидины», строго говоря, и нет: вся эклога — длинное свадебное шествие. Перед взорами супругов сменяют друг друга семь роскошных процессий: антифоном поют эпиталаму хоры поселян, собирающихся на торжество; со стороны моря поднимаются nereиды; тритоны пением славят Гименея; из окрестных городков и деревень сходятся олицетворяющие их богини; вереницей идут герои — о них Лепидине рассказывает нимфа селения Планурис; для новобрачных поют дриады и ореады — духи лесов и гор. Сам Везувий приходит почтить Себета и Партенопоею — он стар, лыс, горбат, на подбородке у него бородавки, а грудь покрыта растительностью; ореады смеются над ним. Восхищаясь красотой полубогинь и дивясь причудливому виду их кавалеров, Макрон и Лепидина делятся друг с другом восторгами и страхами в самых пространственных и изысканных выражениях. Эклогу завершает свадебная песня Антинианы, которая изрекает пророчество. В неаполитанской земле суждено явиться пастырю из далеких стран: он будет петь о состязании Дамона и Альфесибей так, что реки прервут свой бег, внимая ему (это, конечно, Вергилий). А через много веков родится другой пастырь, тоже чужестранец — он станет пасти белых лебедей в реках с поросшими травой берегами, и сама Амариллида приведет к нему своих лебедей, и он, беспечный, свободный, будет петь в тени тополя, и Урания соединит с этой песнью звуки своей девственной свирели, и холмы будут вторить ему, эхом вознося его песнь к звездам (здесь нетрудно узнать Понтано). После него родятся другие Дамоны и Альфесибей; они прославятся напевами своих свирелей, и венки из зелени увенчают их (на пиру в честь вступления в академию Понтано ее новоявленных членов увенчивали лаврами).

Помимо экспериментирования с поэтическими традициями и фантазии, всегда готовой сделать топографию поэзией (кажется, в окрестностях Неаполя не остается ни одной деревни, речки, холма или рощи, которые поэт не населил бы божеествами — созданиями своего воображения), в эклогах Понтано отчетливо просматриваются автобиографические мотивы. Плотность и способы их присутствия различны: от отдельных нюансов поведения Макрона в «Лепидине» (он то и дело засматривается на участниц свадебной процессии, оставаясь при этом в объятиях собственной жены) до формирования сюжета в «Мелизее» (все произведение — сокрушения пастуха по умершей супруге), где автобиографизм приходит в противоречие с жанровой природой эклоги. Излияния от первого лица способны нарушить равновесие ее универсума, поэтому они допустимы либо в драматическом изображении, либо в пересказе. Зная это, Понтано застав-

ляет двух пастухов, Цицериска и Фабурна, очень подробно излагать содержание причитаний их овдовевшего товарища; сам Мелизей на сцене не появляется. Беседа персонажей «Пятилетка» — ласковой матери и любопытного малыша — отличается конкретностью, недостижимой средствами одного только воображения и явно требовавшей от автора долгих предварительных наблюдений. Но, при всей кажущейся простоте содержания этой эклоги, реализм ее обманчив, он того же свойства, что и реализм живописи эпохи Понтано, допускающий сосуществование предельного натурализма изображения с его же предельным символизмом. Подзаголовок «Пятилетка» — «Наставление в добропорядочности и благочестии» («*Institutio ad vitae cultum et religionem*») — настраивает читателя на поиски скрытого смысла: в череде нехитрых увещеваний Пельвины (матери) и наивных оправданий или робких вопросов младенца складываются и приходят в систему исходные этические понятия — различение добра и зла, грех, совершенный сознательно или невольно, должное поведение, послушание и своеволие, благодарность и ответственность.

Если в «Мелизее», а отчасти и в «Лепидине», сказывается влияние вергилиевых эклог, то «Георгиками» Понтано вдохновляется на создание собственной «земледельческой» поэмы — «О садах Гесперид, или О возделывании лимонных деревьев» («*De hortis Hesperidum sive de cultu citriorum*», ок. 1500). В садах Гесперид погибший Адонис волей Венеры был превращен в лимонное дерево, и Атлант перенес его на итальянские берега. Парки прядут нить жизни дерева и поют обо всех перипетиях его судьбы, а поэт преподает искусство разведения лимонных садов. Понтано не боится отступать от канонов дидактической поэмы — лучшие фрагменты «Садов Гесперид» удаются ему, когда в методическую неспешность наставлений вторгаются воспоминания, иногда трагические:

Время пришло выбирать дерева, и в садах по порядку
Высадить их, и подрезать рукой, и шумную влагу
К ним подвести, и снимать душистые с ветки лимоны,
Солнце покуда печет и трепещут тени под ветром.
Рвешь ты плоды, и жена с тобою делит работу:
Их в корзины кладет, на веревках висящие, или
Радуюсь самым большим, себе их в подол собирает.
Помню, была и со мною жена; цветы собирал я —
Нежный Венеры дар, окропленный росой италийской.
Мужа крепко обняв, на траву она мягкую села, —
Сладким забавам тогда мы звонкой вторили песней.
Радость вкушаешь теперь без меня, без меня под густою
Бродишь листвою и плетешь из свежих роз плетеницы.

Все забыв, о себе лишь одной ты теперь помышляешь,
В мирной долине теней тишиной наслаждаясь отрадной.
Мальчик, фиалки рассыпь! Привет вам, блаженные тени!
Вновь Ариадна со мной, на руках моих сладостным грузом!
Счастье усопшей тебе! Испытать грабителей злобных
Власть тебе не пришлось, похороны сына увидеть,
Неисцелимую зреть старика одинокого рану
И в оскверненном доме поруганных отчих пенатов.
Нет, ты со мной, утешенье мое, жена моя! Мужа
Вновь обними, не томи, обними и утешь, и со мною
Рви, как бывало, цветы с лимонных деревьев знакомых.

(Пер. С.А.Ошерова)

В книге «О знаменитых мужах» Бартоломео Фацио, умерший в 1457 г., упоминает о том, что Понтано задумал писать астрологическую поэму в гекзаметрах. Неизвестно точно, которую из астрологических поэм имеет в виду Фацио, потому что Понтано написал их две — «Уранию» и «Небесные явления», — но если следовать этому свидетельству, то выходит, что поэтическим переложением астрологических воззрений он занимался на протяжении без малого полувека: только в 1503 г. Понтано передал Альду Мануцию рукопись поэмы «Небесные явления» в последней редакции. Он увлекся астрологией еще в юности — очевидно, в то время, когда, поселившись в Неаполе, сначала изучал греческий язык у Грегорио Тифернате, питавшего к ней склонность, а спустя три года познакомился с Лоренцо Бонинконтри из Сан-Миньято (1410–1491), авторитетным в то время профессиональным астрологом, комментатором и издателем Манилия. Бонинконтри был автором нескольких астрологических трактатов и двух поэм (в изданиях этим поэмам, как правило, присваивается общий титул «De rebus coelestibus» — «О небесных явлениях»). Марсилио Фичино именовал его «поэтом в астрономии и астрономом в поэзии». Несмотря на почти двадцатилетнюю разницу в возрасте, между Бонинконтри и Понтано быстро возникает дружба, положившая начало плодотворному для Понтано сотрудничеству. Под влиянием Бонинконтри он берется переводить и комментировать астрономическое сочинение «Сто сентенций», которое в его эпоху приписывалось Птолемею (Бонинконтри создал собственный комментарий к этому же труду почти одновременно с Понтано — в 1470-е гг.). О том, сколь значительную часть жизни Понтано составляли занятия астрологией, свидетельствует протяженность написанного им сочинения «О небесных явлениях» («De rebus coelestibus») — четырнадцать книг (в одной из них, между прочим, опровергаются мнения, выраженные в «Рассуждениях против гадательной аст-

рологии» Джованни Пико делла Мирандола). Целиком посвящая астрологии два фундаментальных труда, Понтано касается вопросов, прямо или косвенно относящихся к ведению этой науки, в своих аристотелианских этических трактатах «О благоразумии» («De prudentia», ок. 1496) и «О счастье» («De fortuna», ок. 1500), а также в диалоге «Эгидий» («Aegidius», 1501).

Астрономический энциклопедизм поэмы «Урания» ставит Понтано выше его давнего предшественника — Манилия и ближайшего — Бонинконтри. Манилий, хотя и воспроизвел последовательно решения всех актуальных для его времени проблем астрологии и перечислил все астрологические теории, ограничил свое описание звездного неба лишь областью неподвижных звезд; Бонинконтри штудировал философские и богословские аспекты астрологии охотнее, чем собственно астрономические. Для Понтано наблюдение и описание привлекательно в той же мере, что и философские спекуляции, поэтому ему удастся создать синтез теории и искусства, охватив при этом все предметные области, относящиеся к ведению астрологии, начиная сферой неподвижных звезд и заканчивая погодными явлениями.

Первая часть (и первая книга) «Урании» посвящена видимым с земли планетам. Астрономическая схема Солнечной системы становится планом, позволяющим упорядочить то множество мифов, в которые Понтано превращает вполне научное для его времени описание расположения, движения и влияний небесных тел. Не только отдельные повороты излагаемых сюжетов, но и самый невзрачный эпитет, случайно обнаруживаемый в этих ученых преданиях, под пером Понтано выливается в бесчисленные толкования, позволяющие до бесконечности множить поэтические картины, охотно отвлекаясь на каждую подробность, в которой можно разглядеть хоть какой-то эстетический или нарративный потенциал. Что касается экзегетических стратегий, то здесь Понтано предпочитает аллегории, преимущественно физические (естественно, в понимании его эпохи): смерть Адониса и плач Венеры — это наступление осенних холодов и угасание солнечного света; близнецы Аполлон и Артемида, рождающиеся от Латоны на острове Делос, — это наблюдаемый на означенном острове оптический эффект, возникающий при восхождении дневного и ночного светил над Землей; рождение Марса от одной Юноны, без участия мужского начала, означает телесность, находящуюся в ведении этого бога, в то время как Минерве, рожденной без матери одним Юпитером, подвластен ум. В противоположность Понтано, его учитель Бонинконтри любил эвгемерическую экзегезу, стремящуюся увидеть за гиперболами преданий реальные исторические события: в его изо-

бражении тот же Марс оказывается идеализацией древнего италийского героя, изобретшего оружие и научившего соплеменников военному делу.

Изложив в порядке удаления планет от земли все, что известно о них современной ему науке, Понтано переходит к совету богов, предшествовавшему сотворению земли. Завершив создание бессмертного мира, Бог переходит к миру смертному. Он восседает в Эмпирее (то есть в наиболее удаленной от низших сфер части космоса), справа от Него — Премудрость (Сын), слева — Любовь (Святой Дух), венец Его образуют Природа (Natura), Время (Tempus), Пространство (Spatium), Судьба (Fortuna) и Порядок (Ordo). Он призывает себе в помощь самые совершенные свои творения — силы, олицетворениями которых выступают боги семи планет. Этих богов Творец наделяет способностью влиять на низшие миры, усиливающейся или ослабевающей в зависимости от того, какое положение их планеты занимают относительно области неподвижных звезд, и в особенности от созвездий Зодиака. Каждая планета получает от Бога свой отличительный знак, указывающий на то созвездие, где она становится наиболее влиятельной (или, если прибегнуть к терминологии астрологов, имеет свой дом). Перед престолом Всевышнего проходит причудливая процессия: Сатурн, одетый в шкуру Козерога, с Амфорой в руках; Юпитер со стрелами кентавра Хирона, одетый в панцирь с выгравированными на нем Рыбами; Марс со Скорпионом на гребне шлема и с Овном на щите; поющий Феб в шкуре Льва; Венера, закутанная в пеплос с вышитыми на нем Тельцом и Весами; Меркурий, прекрасный как Дева и в своей резвости подобный одному из Близнецов, рожденных Ледой; и, наконец, Диана, бледнолицая богиня, в ожерелье из пурпурных Раков. Всевышний обращается к представшим перед ним богам. Он благословляет сотворенный им мир, утверждая его изначальную благодать, и устанавливает закон аналогии (известный автору из Платонова «Тимея», который является основным источником этой речи в «Урании»): земля, плотная стихия, производит вещи осязаемые, огонь, стихия подвижная, — вещи видимые, а воздух и вода занимают среднее положение, обеспечивая тем самым равновесие во вселенной. Всевышний велит каждому из богов производить вещи низшего мира из земной материи, следуя собственной природе и подражая тому, как Он творит небесные тела из материи небесной. В знак завершения совета Он сотрясает вселенную. Боги приступают к вверенным им трудам, и вскоре лик земли украшается лесами и лугами, в них рождаются дикие звери, и наконец появляется человек — звероподобный телом, но от самого рождения несущий знак мысли и надежды на челе.

Во второй части «Урании» (это вторая книга и начало третьей) Понтано рассматривает все созвездия Зодиака — их положение среди кругов небесной сферы и астральное влияние. Власть планет, согласно Понтано, исчерпала себя с рождением человека, потому что боги исполнили порученную им Творцом задачу — быть первыми оформителями телесной субстанции. Последнее, что было в их силе, — расположить несовершенного человека к устройению условий своего существования: помочь ему защититься от голода и холода и овладеть огнем. Вслед за планетарной эпохой, завершившейся после сотворения мира и человека, наступает эпоха господства Зодиака — время возникновения цивилизаций, по завершении которого наступит эра, когда звезды станут влиять не на народы в целом, а на частные судьбы. Понтано пересказывает предание о поясе Урании, подаренном ей Юпитером: благодаря этому дару она смогла связывать и направлять по своему желанию Фортуну и Судьбы, которые прежде вторгались в миропорядок по собственной прихоти.

Каждому из знаков Зодиака соответствует эпоха в развитии человечества; при этом оптимизм, никогда не покидающий Понтано, заставляет его рассматривать переход от одной эры к другой не как деградацию, а как эволюцию — в противоположность поэтам древности, учившим о нравственном падении, приведшем человечество от Золотого века к Железному. Порядок изложения предполагает обязательное воспроизведение этиологического мифа для каждого из созвездий, а равно и мифа, символически представляющего исторический переворот, связанный с усилением влияния каждого нового знака, — с наступлением его эры. Иногда Понтано не может подыскать нужного ему сюжета у древних, а иногда он нарочно отказывается пересказывать расхожее предание, изобретая вместо него новое. Повествование Понтано о зодиакальных созвездиях интересно прежде всего содержащейся в нем символической историософией. Перечень зодиакальных созвездий начинается с Овна (такая последовательность была еще у Манилия). Люди эпохи Овна, мирные пастухи, уже избавившиеся от первобытной грубости и жестокосердия, блуждали по горам со своими стадами. Они с ужасом ожидали наступления ночи, подобно пугливым овцам, зато солнечный восход приветствовали радостными гимнами. Свободные и невинные, люди рождали многочисленное потомство, и вскоре им пришлось спуститься с гор, где они уже не могли прокормить себя. Они сошли в долины и овладели начатками земледелия — это была эпоха Тельца. Труд теперь давался им тяжелее, и уже бедные земледельцы узнали нищету и голод, когда им на помощь пришла богиня Сметливость (*Industria*), дочь Труда и Бедности. Всеми силами искала она средства от

зол, постигших земледельцев. И вот однажды добрая богиня увидела дивного Тельца с украшенным звездами лбом, резвящегося на лугах. Ласками и сладкими речами она заманила его в хлев — с тех пор он ходит под ярмом и помогает людям возделывать пашни. Вслед за богиней, образ которой навеян преданиями о Европе, Ио и Пасифае, на помощь людям приходит Меркурий: для вящей дидактической пользы он удваивает себя и предстает в виде опытного учителя и неискушенного ученика. В эпоху Ближнецов, явившихся на свет благодаря остроумной выходке находчивого бога, люди научились считать, обмениваться товарами и пользоваться земледельческими орудиями, они освоили ремесла, постигли законы красноречия и овладели искусством письма, столь полезным для дальних деловых сношений. Эпоха Рака полагает начало мореходству. В груди Льва сияет звезда Регул — рана, нанесенная царем-жрецом: у ливийцев, согласно Понтано, существовал обычай заклятия этого царственного животного, имевший целью умиротворить Солнце и умерить летний зной. Эпоха Льва дарует людям религию и спасительные для них обряды, научает их почитать князей и ввергать в рабство плененного врага. От дочери Меркурия Девы, наставленной заботливым отцом во всех науках и искусствах и особенно склонной к астрономии и музыке, люди перенимают все ее умения. Дар Весов — справедливость и судопроизводство. Скорпион распространяет на людей вредоносное влияние: они впервые познают обман и научаются изобретению ядов, однако мощи Скорпиона волей Провидения призван противостоять Стрелец — кентавр Хирон, сведущий в лекарском искусстве и поэзии. В его эпоху рождаются мудрецы, проповедующие благо и одновременно врачующие душевные и телесные пороки. Среди этих мудрецов — Гомер и Вергилий (похвалой им заканчивается вторая книга «Урании»). Доброе влияние Стрельца не прекращается с тех пор, как человечество вступило в его эпоху — как не исчезает и зло, родившееся в эру Скорпиона.

Об исторической роли трех последних созвездий зодиакального круга Понтано ничего не сообщает. Завершая тему Зодиака в третьей книге, он сразу же переходит к тридцати трем экстразодиакальным созвездиям, тоже способным влиять на низшие сферы мироздания, а последнюю, пятую книгу отводит астрологической хорографии — описанию планетарных и зодиакальных влияний, определяющих судьбы народов земли. В этот раздел «Урании» вторгается кричащий анахронизм: Понтано старательно воспроизводит деление племен и земель, которое находит у Птолемея, не замечая никаких перемещений народов и изменений границ государств, имевших место в продолжение четырнадцати веков, и полностью игнорируя географические

открытия. Кроме Гомера, певца Улиссовых странствий, и Вергилия, поведавшего о трудном пути Энея, пособницами отправляющегося в путешествие по странам земли поэта в последней книге становятся Ауры (Auræ) — дуновения ветерка, дочери Феба (Солнца) и Фетиды (Влаги), несущие прохладу пилигримам.

Эти очаровательные порождения фантазии Понтано, готовящегося покинуть звездные выси и устремиться в подлунную область, предваряют следующую поэму, продолжающую астрологические и астрономические мотивы «Урании» и вплотную примыкающую к ней, — «Небесные явления» («Meteororum liber»), компендиум сведений по метеорологии. Понтано начинает с первоэлементов, из которых состоит все в природе, и говорит об их распределении в мире и подверженности влиянию звезд, затем переходит к испарениям, влажному и сухому, — их он полагает в основу всех известных атмосферных явлений, как то: дождя, снега, инея, росы, града и молнии (примечательно, что и манну небесную автор «Урании» и его современники тоже почитали происходящей из «влажного пара»). Далее рассматриваются ветры, землетрясения (порождаемые движением паров, заключенных внутри земного шара), радуга, кометы и Млечный Путь (мы бы сейчас отнесли и то, и другое к компетенции астрономии, но наука времен Понтано и здесь усматривала действие паров, на этот раз космических). Затем, уделив должное внимание происхождению источников и рек (в результате охлаждения и конденсации воздуха, проникающего в недра земли или в ущелья гор), автор касается явлений, способных изменять облик земли. Перемен не избегает ничто в мире: очертания континентов меняются, как меняются формы холмов и долин, разница только в сроках. Древние знали мир другим, чем знаем его мы сейчас, и когда-нибудь наши далекие потомки будут извлекать из земли творения наших рук, как мы теперь выкапываем то, что сделали древние, — завершает свое повествование Понтано.

Водительницей поэта по подлунному миру остается Урания, муза астрономии, руководившая поэтом и в первой поэме, но рядом с ней возникает еще одна аллегорическая фигура — Ratio, богиня рассудка, сопровождаемая свитой нимф. Эта новая госпожа серьезна и требовательна, порой даже угрюма: она велит ему строже, чем он к тому привык, держаться избранной темы, не допускать отступлений и излагать по порядку лишь то, что относится к его предмету. Она точна в словах, не любит витиеватого красноречия, не склонна к болтовне, выступает медленным шагом, глядит недвижными очами, не отводя взора, — словом, такова, какой и подобает быть науке. Но и под надзором богини Понтано не в силах не быть поэтом. Это цепная реакция: воспроизводя подробности, предполагаемые канонами всякого

научного описания, Понтано не может воздержаться от метафор; из них как будто бы сам собой складывается поэтический экфрасис; его возникновение, в свою очередь, наводит на мысль о зрителе, его рассматривающем; а эмоции свежееиспеченного зрителя служат прецедентом для рождения сюжета:

Nec vero faciles nymphae, quis flumina cordi
et sacri fontes atque antra liquentia rivis,
non ipsae dulcis latices, non larga ministrant
pocula, non gratas longe sitientibus undas.
Ergo nudatis pedibusque et pectore nudo
coeruleae per stagna agitant liquentia nymphae,
alternisque implent undantes roribus urnas,
alternis simul effundunt: tum murmure magno
it praeceps per saxa sonans spumantia rivus,
mox crescens findit tacito plana aequora cursu.
Nunc fessae laetas ducunt per prata choreas
arboribus tectae ac circumvariantibus umbris,
nunc tenues mulcent gratis concentibus auras,
aut amne in medio ludunt vitreisque sub undis
lascivae alternant agiles per brachia motus,
lubricaque intorquent niveis vestigia plantis.
Enatat haec levesque manus et brachia monstat,
aut tenerum latus aut molles cum poplite suras;
desilit illa petens imum splendetque sub undis
marmoreum femur et cervix argentea et illae
deducunt coelo divos quae ad furta papillae;
mox resilit flavumque caput nigrantiaque effert
lumina, tum niveo quae purpura fulget in ore.
Hic aliquis cannosa latens post flumina pastor,
agrestis deus et Satyrorum e stirpe procaci,
concepit postquam ardentem sub pectore flammam,
huc illuc oculos agit et suspiria ducit
insertatque caput cannis refulgitque videri,
dumque videt frigetque simul fervetque cupitque
desperatque audetque feroxque libidine in undas
desilit atque cadens sonitum dedit. At chorus antrum
attonitus petit et latebris sese abdit opertis:
ipse deus vano frustratur gaudia tactu¹.

¹ Резвые нимфы, кому родники священные мило, / Своды пещер, где струится вода, и тихие реки / Сладкую влагу несут, подносят щедрые чаши / С самым отрадным питьем для измученных долгою жаждой. / Ноги и грудь обнажив, лазурные носятся нимфы, / Взад и вперед по просторам озер, по заводям светлым, / То наполняют они кувшины плещущей влагой, / То выливают ее, — и с громким рокотом мчится / Между камней опененных ручей, и затем, многоводный, / Он рассекает поля молчаливым плавным теченьем. / Тут уж ведут по траве хоровод усталые нимфы / Между деревьев, что их

В основе большей части тех причудливых сказаний, которыми Понтано заполняет лакуны в мифологии или объясняет явления, древних вовсе не волновавшие, лежит метонимия. Когда действующие лица известны заранее, и требуется придумать только связывающий их друг с другом сюжет — скажем, соединить зодиакальное созвездие с планетой, дом которой расположен в нем, — мышление по смежности оказывается особенно продуктивным. В мифотворчестве Понтано внимание к эстетическому потенциалу детали, заметное уже в стихотворениях его первых сборников, смыкается с архаической структурой этиологического мифа: реалья, чье происхождение призван объяснить рассказ, — всего лишь косвенное свидетельство, след события, занимающего в этом рассказе центральное положение; она обнаруживает себя в качестве цели повествования только в момент развязки. Например, Понтано необходимо самому объяснить происхождение Весов — мифа о них он не находит у древних. В Весах имеет свой дом Венера — следовательно, эта планета и Весы должны сделаться персонажами одного предания. Оно выглядит так. Венера пожелала, чтобы цветы, распускающиеся в ее первом доме — в созвездии Тельца, сделались плодами во втором, осеннем доме. Она отправилась к старому богу Осени, хозяину самых прелестных в мире садов и огородов, и добилась от него богатейших даров, лучшим среди которых были виноградные гроздья. Часть драгоценного винограда богиня отделила богам, а когда те пришли, чтобы купить его, нимфа Помеция принялась взвешивать великолепные гроздья на золотых Весах, которые позже были превращены в созвездие волей Юпитера.

Мифы Понтано ни в каком из разделов обеих поэм не образуют цикла — ему чужд генеалогический принцип, которым ру-

осеняют изменчивой тенью, / Иль ветерки услаждают они согласным напевом, / Или резвятся в реке, под ее стеклянной струей / Руки одна за другой прихотливым вздымая движеньем, / След круговой впечатляя в песок стопую проворной. / Вынырнет вдруг одна и покажет гладкую руку, / Нежный ли бок промелькнет иль округлая мягкая голень; / Прыгнет в самую глубину другая, — и вот под водою / Видны иль мрамор бедра, иль спины серебро, или груди, / Ради которых с небес бессмертные сходят украдкой. / Вновь выплывает она, — и блещут золотом кудри, / Очи чернеют, уста на лице белоснежном алеют. / Тут уж, конечно, пастух, что в речных камышах затаился, — / Сельский какой-нибудь бог из бесстыдного рода сатиров, — / Чувствует, как огонь разгорается жгучий под сердцем; / Водит туда и сюда он глазами, протяжно вздыхает, / Голову меж камышей просунув и прячась от взглядов, / Жадно глядит; то в холод, то в жар сатира бросает, / Борются робость и дерзость в душе; обезумев от страсти, / В воду кидается он, — и шумный всплеск раздается. / Тотчас нимф хоровод скрывается в тайных пещерах, / И достается ему лишь пустая радость касанья (Пер. С.А.Ошерова)

ководствовались его предшественники, бравшиеся излагать античную мифологию, от Овидия с его «Метаморфозами» до Боккаччо с «Генеалогией языческих богов». Читатель, далекий от астрологических штудий, мог бы счесть, что композиция «Урании» страдает некоторой рыхлостью — особенно в тех полутора книгах, где речь идет о тридцати трех экстрозодиакальных созвездиях (в этой части автор отказывается следовать дистрибуции астральных влияний на социально-психологические и исторические, которую он выдерживал в разделе о Зодиаке). На самом же деле, эта кажущаяся бесструктурность в глазах Понтано отвечает состоянию мира, где ему довелось родиться. Созданное в эпоху господства планет и усовершенствованное в эпоху Зодиака, в настоящее время человечество открыто множеству разных, часто противостоящих друг другу, влияний — планетарных, зодиакальных и экстрозодиакальных. Астрологической концепции, объясняющей неупорядоченность астральных токов непостижимое разнообразие и непостоянство современного мира, в поэтике «Урании» и «Небесных явлений» отвечает *varietas*, пестрота хаотически сменяющих друг друга образов, сюжетов и способов их толкования, в которой можно разглядеть замысел и метод, лишь приложив значительное усилие. Метонимия у Понтано — не только способ построения отдельных Сюжетов, но и принцип сцепления коротких историй внутри повествования, объемлющего все видимые области небесного свода: чтобы одно сказание влекло за собой другое, достаточно случайной общности деталей, отдаленного сходства сюжетных ходов, а иногда и просто родства переживаний, сопровождающих рассказ. Понтано ведет «Уранию» к завершению, последним рассматривая совместное влияние Луны и Рака, распространяющееся на Троаду и Вифинию, — те самые области, где Геркулес потерял своего юного друга Иолая. Горе Геркулеса, горе отца, потерявшего сына, наводит автора на воспоминания о собственной утрате — о безвременно умершей дочери Луции. Предание об Иолае гласит, что образ мальчика вдруг возникает над погребальным костром, где сгорает оружие героя, — в обетование посмертного соединения. Так и поэт живет надеждой, что, переступив порог земной жизни, в блаженстве вечности он встретит Луцию и больше не расстанется с ней. Ожидаемая радость встречи с дочерью трансформируется в предвкушение созерцания Творца, а оно приводит автора к полному приятию мысли о смерти: толпа почитателей соберется у его могилы, чудесный свет воссияет над ней — его покровители-маны прилетят туда, обрадованные Славой (*Fama*), которая будет петь о бессмертии поэта.

Завершая разговор о Понтано, латинском стихосложении и астрологической поэзии, нельзя не вспомнить еще одного поэта Кватроченто, хотя и не сравнявшегося славой с автором «Урании», но все же оставившего заметный след в истории поэтической космографии. Михаил Марулл Тарханиота (или, в итальянской транскрипции, Микеле Марулло) по происхождению был греком царской крови. Он родился в Константинополе в год его падения (1453) и умер последней весной XV в. (11 апреля 1500 г.). Смерть Марулла предание описывает в романтических тонах: возвращаясь от одного из друзей, недалеко от Вольтерры он упал в реку вместе со своим конем; при нем позже нашли томик любимого им Лукреция. Бежав из Константинополя, семья Марулла нашла приют в Рагузе (ныне Дубровник), а затем в Анконе. Михаилу удалось получить неплохое образование; литературные и философские занятия ему каким-то чудом удавалось совмещать со службой в наемных войсках, куда он поступил семнадцати лет. В перерывах между сражениями он читал греческих и латинских поэтов, заглядывая порой и в итальянских тречентистов, и пробовал сочинять стихи по-латыни и по-гречески. Его профессия предполагала частые переезды; где бы ему ни доводилось бывать, в числе тех, с кем он завязывал знакомства, оказывались виднейшие ученые и литераторы его времени. В Неаполе он знал многих членов академии Понтано, в Риме беседовал с Паоло и Алессандро Кортези, во Флоренции встречался с Анджело Полициано (до нас дошла эпиграмма, в которой тот на все лады расхваливает стихи Марулла, — правда, возникшие вскоре литературные разногласия положили конец их дружбе). Женой Марулла стала дочь флорентийского канцлера Бартоломео Скала Алессандра, прославившаяся в гуманистической среде редкой для женщины того времени образованностью.

В поэзии для Марулла предметом страсти была форма. Красоту стиха он ассоциирует не с естественностью звучания, а с демонстративно виртуозным преодолением сопротивления словесного материала — кажется, технические затруднения, неизбежные при обращении к сложнейшим классическим ритмам, оказываются для него источником поэтического вдохновения. Первый поэтический сборник Марулла — «Эпиграммы» («Epigrammata») в четырех книгах — был издан в 1489 г. в Риме с посвящением Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Полициано говорил, что в своих эпиграммах Марулл «под стать Катуллу или даже изысканней Катулла», — можно добавить, что длиной их он, пожалуй, превосходит все известные латинские образцы:

одна из эпиграмм II книги состоит из 182 стихов (II, 32, «Ad Neaegan» — «К Неере»; возможно, многословие Маруллы в эпиграмматическом жанре обусловлено влиянием современной ему византийской традиции, где оно считалось вполне допустимым). Познакомившись с сочинением Понтано «О Государе», он начал сочинять дидактическую поэму «Наставления князьям» («Institutiones principales»), но не закончил ее, успев написать только 694 стиха. Однако взгляды Понтано на монархию Маруллы воспринял лишь в теории; в политической действительности все было иначе. Понтано почти сорок лет честно служил Фердинанду I; Маруллы, попав в Неаполь, сразу сблизился с Антонелло ди Сансеверино и Антонелло Петруччи, готовившими заговор с целью свержения Арагонской династии. Ему пришлось покинуть Неаполь, когда вспыхнувшее в 1486 г. восстание баронов было подавлено, и Фердинанд начал свирепствовать, расправляясь с заговорщиками (их заживо зашивали в мешки и сбрасывали в море). Неаполитанские впечатления нашли отражение в пяти стихотворениях сборника «Погребальных песен» («Neniae»), увидевшего свет лишь после смерти автора.

Но, безусловно, главным произведением всей недолгой жизни Маруллы были «Гимны к Природе» («Hymni naturales», в четырех книгах, изд. во Флоренции в 1497 г.). Композиция «Гимнов» мотивирована двояко: она одновременно соотносится и с иерархией божеств языческого пантеона, переосмысленного в духе неоплатонической традиции, и с небесной иерархией, как она представлена в христианском учении. Три гимна, открывающие сборник, посвящены Богу-Творцу (I, 1), Палладе (или Премудрости Божией — I, 2) и Амору-Любви (I, 3). Содержание и очередность обращений к этим божествам говорят о том, что за их образами следует искать скрытый смысл высшего порядка. Чтобы возникающая аллюзия не вызывала сомнений, Маруллы даже вводит в гимн к Амору слова из молитвы Св. Духу: итак, Творец, Паллада и Amor не что иное, как лица Св. Троицы. В соответствии с топографией незримого мира, ниже располагаются Ангельские хоры (I, 4) и важнейшие атрибуты Бога: Вечность (I, 5), Провидение, чьей аллегорией у Маруллы оказывается, как это ни удивительно, Вакх (I, 6), и Справедливость — Фемида (I, 7). Тварный мир в целом, без различения уровней и свойств, предстает в образе Пана (II, 1), а затем в порядке снижения следуют его сферы: Эмпирей, Небо неподвижных звезд, Сатурн, Юпитер, Марс, Венера, Меркурий (II, 2–8), Солнце и Луна (III, 1–2). Опускаясь в подлунную область, Маруллы обращается к Небесной Тверди и к богам, олицетворяющим первоэлементы мироздания, — к Юпитеру Громовержцу (персонафикация огненной стихии), Юноне (которая считалась аллего-

рией воздуха еще в стоических толкованиях Гомера), Океану и Земле.

«Гимны к природе» — пример эмансипации художественного сознания, совершающейся на наших глазах: композиция целого еще строится на философских и богословских аллегориях, то есть подчиняется прагматическому принципу, внеположенному литературе, но внутри каждого из гимнов прагматическому отношению к форме уже приходится бороться с отношением эстетическим. Кроме гекзаметрических, среди «Гимнов к Природе» есть написанные ямбами («Гимн Луне», III, 2) и сапфической строфой («Гимн Венере», II, 7). Выраженная зависимость размера от темы гимна свидетельствует о том, что эстетический потенциал формы оказывается для поэта важнее прагматических содержаний, которые приписывает этой форме традиция жанра. Для Маруллы форма перестает быть результатом жанровой инерции. Она всякий раз осмысливается заново, и целое, частью которого она оказывается, — это не тотальность гимнической традиции, а неповторимое единство темы, стиля, образов и размера, ограниченное пределами конкретного художественного произведения.

В «Гимнах к Природе» восприимчивость Маруллы к самым разнородным влияниям удивительным образом сочетается со свойственной ему контртрадиционностью. Во Флоренции он увлекается неоплатонизмом, поэтому пантеон «Гимнов к Природе» — неоплатонический: олимпийские божества там соседствуют с архаическими. В Неаполе его занимает астрология — и в гимнах, обращенных к планетам солнечной системы, он при посредстве иносказаний описывает астральное действие каждой из них. Varietas Понтано у Маруллы перерастает в своего рода принцип выжженной земли: композиционный прием, использованный в одном из гимнов, в другом не повторяется или изменяется до неузнаваемости. Древнейший способ построения гимна — простое перечисление атрибутов божества — Марулл применяет в гимне Вечности:

*Ipsa mihi vocem atque adamantina suffice plectra,
dum caneris, propiorque ausis ingentibus adsis,
immensi regina aevi, quae lucida templa
aetheris augustosque tenes, augusta, recessus,
pace tua late pollens teque ipsa beata <...>
Tum senium totis excludes provida regnis
perpetuoque adamante ligas fugientia saecla,
amfractus aevi varios venturaque lapsis
intermixta legens praesenti inclusa fideli,
diversosque dies obtutu colligis uno:*

ipsa eadem pars, totum eadem; sine fine, sine ortu,
tota ortus finisque aequae; discrimine nullo
tota teres, nullaque tui non consona parte¹.

Этот же структурный принцип на самом деле воспроизводится и в других гимнах (ведь набор композиционных приемов все-таки ограничен), но, чтобы это заметить, нужно очень внимательно приглядеться к тексту. У Марулла есть разные средства, позволяющие придать каждому из гимнов собственную физиономию. Например, гимн к Луне он вставляет в будничнейший, рассказанный без всяких прикрас эпизод из собственной жизни. Усталый и измученный, но не потерявший присутствия духа поэт, изгнанный из Неаполя и гостеприимно принятый во Флоренции, вынужден теперь покинуть и это пристанище. Занимается заря, и он просит своего спутника Гилла прищипорить лошадей, предлагая скрасить дорожные тяготы песнями о богах и героях. Собственно гимн начинается только здесь, после двадцати строк автобиографического вступления, занявших третью часть текста.

Образный и композиционный строй каждого из гимнов соотносится с теми свойствами или принципами, олицетворением которых является прославляемое божество. Гимн Венере открывается историческим повествованием, которое начинается первыми днями творения и доходит до возникновения форм цивилизованного общежития у людей, — поскольку Венера олицетворяет взаимное притяжение вещей мира и рождение новых видов и поколений земных существ. В середине гимна перспектива резко сужается: картины преобразований земного мира сменяются изображением разнообразных проявлений и областей обитания Купидона, а завершает гимн фривольная сцена соблазнения Марса. В композиции гимна Купидон играет ту самую роль, которую отводили ему платоники, начиная с самого Платона в «Пире», — роль посредника: его появление знаменует собой переход из области общего исторического влияния Венеры в сферу ее влияния на личностные склонности и поведение людей. III книга «Гимнов к Природе» состоит всего из двух об-

¹ Голос даруй мне сама, адамантовый плектр подари мне, / Дабы тебя я воспел; помоги дерзанию, царица / Неизмеримых времен, ты, что светлые своды эфира / Держишь, ты, что царишь, священная, в безднах священных, / Счастлива только собой и сильна нерушимым покоем. <...> / Мудрая, в царства твои ты старости путь преграждаешь, / Бег прекращаешь веков, их связав адамантовой цепью; / Круговращенье времен и былое с грядущим совместно / Ты, воедино собрав, в неизменном блюдесть наступащем, / Множество дней, как один, объемля взглядом единым. / Ты — и целое, ты же — и часть; без конца, без начала, / Вся ты начало, и вся ты конец; меж твоими частями / Нет различья: из них тебе соразмерна любая (Пер. С.А.Ошерова).

ращений — к Солнцу и к Луне. Дневное и ночное светила символизируют платоническую оппозицию единого и многого. Этим объясняется и антифонная форма гимна к Луне (Гилл и Марулл славят Делию по очереди), и тема — путешествие, то есть череда перемен, сохраняющая неизменным лишь сам принцип непрерывных трансформаций и исключая повторения (уже в первых строках гимна автор говорит о том, что ему никогда не суждено вернуться в любимую Тоскану). Символизмом Луны предопределены сравнения, выбираемые Гиллом и Маруллом: Делия удивительнее Протея, способного принимать множество разных форм, потому что она никогда не меняется, всякий раз предстая в новом обличье; Делия совершеннее Вакха, дважды рожденного и вечно юного, потому что она воскресает с началом каждого месяца и обновляется бесконечно.

Глава седьмая

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

Наряду с поэзией гуманисты пытались вернуть к жизни и драматические жанры античности, однако столкнулись при этом с целым рядом трудно разрешимых задач. Когда Петрарка задумывал и писал свою «Африку», то имел твердое представление о содержании, форме и назначении эпической поэмы: он мог опереться не только на абсолютную модель в лице вергилиевской «Энеиды», не только на идеальную модель в лице гомеровской «Илиады», но и на непрекращающуюся традицию латинского эпоса, которая через поздних римских эпиков восходила в конечном счете к тем же образцам. Когда он писал свою «Филологию», он мог опереться на пример Теренция (Плавта он в это время еще не знал), но никакая продолжающаяся традиция подспорьем служить ему не могла — такой традиции попросту не было. Поэму свою Петрарка, хотя и не издал, но сохранил, а комедию уничтожил.

Чтобы более или менее убедительно подражать литературному произведению, нужно для начала хотя бы понимать, чему ты подражаешь. Подражать древнеримской драме время от времени пытались и в Средние века: Хротсвита Гандерсгеймская подражала Теренцию в X в., авторы элегической комедии — Плавту в XII, Альбертино Муссато — Сенеке в начале XIV в. Результаты получались каждый раз очень далекими от образца, и не последней причиной этого было то обстоятельство, что на всем протяжении Средних веков римские трагедия и комедия считались произведениями повествовательными. Это многовековое заблуждение рассеялось с трудом и не сразу. Несмотря на сделанное гуманистами открытие ряда неизвестных в Средние века античных текстов (12 комедий Плавта, комментарий Элия Доната к Теренцию и особенно трактат Витрувия «Об архитектуре» с его книгой пятой, посвященной театральным зданиям), некоторые колебания сохранялись, и еще в середине XV в. можно было встретить сторонников давно укоренившегося воззрения на форму репрезентации античной драмы (рецитатор, зачитывающий текст, и актеры, комментирующие чтение мимикой и жестами).

Рукописи, с которыми имели дело гуманисты, не содержали в себе ни деления на сцены и акты, ни деления на стихи. Отсюда идет неуверенность в отношении композиционного устройства античной драмы (о пятиактной структуре было известно из Горация и Доната; тот же Донат, однако, говорил и о четырехчастном делении, что дополнительно запугивало дело): в гуманистической трагедии пять актов присутствуют неизменно, в гуманистической комедии мы встречаем и пять актов, и даже семь, еще чаще встречаемся с отсутствием разбивки на действия. Это вопрос не только внешнего оформления — это вопрос композиционных пропорций и драматического ритма. В результате гуманистические комедии бывают и непомерно длинные, и недопустимо короткие; действие в них нередко захватывает несколько дней, а иногда и лет; место действия также меняется с невозможной для античной драмы легкостью. Что касается организации слова, то гуманистические комедии пишутся и в прозе, и в стихах; из размеров самый популярный — элегический дистих (в одном случае даже гекзаметр); ямбический сенарий если используется, то с большими неправильностями, и только к концу века умножаются примеры его корректного употребления.

Серьезные трудности представляла собой и актуализация античной драмы. Применительно к трагедии они так и не были на протяжении XV в. преодолены. Единичными остались попытки влиться в русло античной трагедии с ее в подавляющем большинстве случаев мифологической сюжетностью («Ахиллеида» Антонио Лоски, 1390; «Прокна» Грегорио Коррера, 1429). Чуть больше было попыток перенести античную модель на современный исторический материал: за «Эцеринойдой» Муссато следует «Гибель Чезены» («De casu Caesenaе», 1377) Лудовико Романи да Фабриано (о кровопролитном подавлении восстания в этом городе отрядом кондотьера Джона Хоквуда), а в XV в. — «Пленение Якопо» («De captivitate ducis Jacobi», 1465) Лаудивιο Заккиа (о гибели кондотьера Якопо Пиччинино), «История о Бетике» («Historia Baetica», 1492) Карло Верарди (об осаде и взятии Гранады), «Спасенный Фердинанд» («Fernandus servatus», 1493) Марчеллино Верарди (о покушении на короля Испании), «О событиях в Италии до триумфа Людовика XII» («De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum tragoedia», 1499–1500) Джованни Армонио Марсо. Одни из них написаны прозой, другие — стихами, имеются хоры, в действии участвуют античные мифологические персонажи, но ни приблизиться к античному, ни создать современный вариант трагического пафоса ни одному из этих авторов не удалось.

Гуманистических комедий в течение XV в. было создано больше — около пятидесяти (некоторые известны только по на-

званиям). Корпус этот весьма разнороден по многим показателям и даже к гуманистическому движению может быть отнесен не в полном объеме. Среди авторов комедий есть несколько известных гуманистов — Пьер Паоло Верджерио, Пьер Кандидо Дечембрио, Леон Баттиста Альберти, Эней Сильвий Пикколомини, но есть и имена, ничем не прославленные; с десятков комедий дошел до нас без имен авторов. Некоторые произведения вышли из студенческой среды и обслуживали университетскую рекреативную практику: это очевидно в отношении таких комедий, как «Присвоение Занину степени магистра поварских наук» («*Repetitio magistri Zanini coqui*», 1435) Уголино Пизани и анонимная «Комедия выборов» («*Comoedia facta in practica lectura universitatis Paduae*», ок. 1460–1465) с открытой (в первом случае) и более стертой (во втором) пародией на университетский ритуал присвоения ученых степеней и выбора на ученые должности. Это весьма вероятно в отношении анонимного «Священника Януса» («*Janus*», 1427) и «Лицемера» («*De falso hypocrita*», 1437) Меркурино Ранцо, где нет таких явных примет студенческого быта, но действие привязано к университетской Павии. В Павии, Болонье, Падуе, городах университетских с жесткими традициями, корпоративным духом и многонациональной средой, гуманистические интересы приживались плохо. Возможно, что в основе этих комедий лежит трансплантированная в итальянские университеты традиция голиардов. Во всяком случае, известная ионациональная примесь в некоторых из них ощущается: в «Комедии выборов» все персонажи — немцы (в части из них были опознаны исторические лица), и вообще гуманистическая комедия пользовалась в Германии куда большей популярностью, чем на родине (значительное количество рукописей, в которых она сохранилась, — немецкие, а что касается изданий, то, к примеру, «Полискена», приписываемая Леонардо Бруни, издавалась в Германии с 1478 по 1517 г. семнадцать раз). Неслучайно, известный гуманист Анджело Дечембрио с такой нескрываемой иронией рассказывает о приеме, который встретило при феррарском дворе, бывшем одним из центров гуманистической учености, «Присвоение Занину степени магистра»: Леонелло д'Эсте перелистал книжицу, не сказав ни слова, Гварино да Верона ограничился насмешливой улыбкой, а менее сдержанный Томмазо да Риети заявил, что от нее несет кухонным смрадом. В этой сценке чувствуется не обычная среди гуманистов нетерпимость к собрату по литературе, а отношение к произведению Уголино Пизани как к чему-то, стоящему за пределами культуры — в сходных выражениях Петрарка третирует сочинения падуанских аверроистов.

Существенно различаются латинские комедии XV в. и по их коммуникативному заданию. Относительно шестнадцати комедий имеются сведения о постановке. Увидели сцену «университетские» комедии («Священник Янус», «Присвоение Занину степени магистра», «Лицемер»), что закономерно вытекает из их установки на оформление студенческих рекреаций, — естественно предположить, что их ставили, играли и смотрели сами студенты. Уже не столько с рекреативными, сколько с дидактическими целями создавались и исполнялись (в Венеции, между сентябрем 1432 и августом 1435 г.) пять комедий Тито Ливико Фруловизи: если постановка первой («Комедия о кораллах», «Corallaria») еще, видимо, воспроизводила неизжитые представления о характере театрального зрелища в Древнем Риме (текст оглашался чтецом и комментировался пантомимой в исполнении профессиональных актеров), то четыре следующие («Два хромца», «Claudi Duo», «Рыночная комедия», «Emporia», «Симмах», «Symmachus», «Ораторская комедия», «Oratoria») исполнялись силами учеников автора (потом Фруловизи обосновался в Англии, где написал еще две комедии — «Путешествие» и «Евгений», о постановке которых ничего не известно). Случай с этим венецианским педагогом не исключительный: в семидесятих годах Пьетро Домици, преподававший в соборной школе при Санта Мария дель Фиоре, привлекал учеников к постановке своих комедий. Известно также и о нескольких придворных постановках: «Исида» Франческо Ариосто, представленная на карнавале 1444 г. при дворе Леонелло д'Эсте, и анонимный «Филоник» (текст до нас не дошел), представленный в 1501 г. в Мантуе при дворе Гонзага вместе с некоторыми античными пьесами и в сценографии Мантеньи. Возможно, что постановок было больше, чем сохранилось сведений о них, но совершенно несомненно, что значительная часть комедий XV в. изначально предназначалась их авторами либо только для чтения, либо для рецитации в узком кругу ценителей. Показательно, что в большинстве случаев опыты в этом жанре оставались единичными — повторных попыток со стороны того же автора не предпринималось, что лишний раз подчеркивает их экспериментальный характер. Исключений из этого правила немного: помимо Фруловизи с его семью комедиями и Домици с четырьмя можно вспомнить лишь Уголино Пизани, который к «Присвоению Занину степени магистра» прибавил (ок. 1438) «Филогению», и Эджидио Галли с его «Бофилаксом» («Bophilagia») и «Комедией кольца» («Annularia», обе изд. в 1505).

Весьма велик и сюжетно-тематический разброс в составе корпуса. Многие комедии развивают темы и мотивы, хорошо знакомые средневековой традиции. О пародировании социаль-

ных институтов и социальных ритуалов, заставляющем вспомнить поэзию вагантов, уже говорилось. Очевидное тематическое родство замечается также и по отношению к средневековой драме (фарс) и предновеллистике (фаблио): из тем такого рода можно указать, например, на обман и наказание похотливого клирика («Священник Янус» и «Лицемер»). Обратную, но также широко распространенную в средневековой комической традиции картину дает «Комедия прижигания» («Cauteriagia», первая половина XV в.) Антонио Барцицца: священник вступает в связь с замужней женщиной, и муж, поначалу жестоко наказав жену, вынужден смириться с ее изменой. Вообще адюльтер, тема, в древнеримской комедии невозможная, в латинской комедии XV в. используется весьма охотно, и именно на этой почве она активно контактирует уже с собственно ренессансной новеллой. Существенные аналогии с «Комедией прижигания» обнаруживаются у Саккетти, Серкамби и Мазуччо. «Комедия обмана» («Fraudiphila», ок. сер. XV в.) Антонио Корнаццано воспроизводит основные мотивы декамероновской новеллы (VII, 7) и даже имена двух ее персонажей. Некоторые переключки с другой новеллой Боккаччо (V, 10) просматриваются в анонимной и очень короткой комедии «О Кавикьоло» («De Cavichiolo», сер. XV в.). Декамероновская новелла совсем другого типа (V, 8) инсценируется в анонимной «Комедии о Филоне» («Comedia Phylonis», 1473). Средневековая традиция, интересующая комедию XV в., не ограничивается комическими жанрами. «Комедия без названия» («Comedia sine nomine», ок. 1450–1460) подхватывает романтическую (но известную также и в новеллистике) тему королевской дочери, которая подвергается угрозе incesta со стороны отца. Все три дошедшие до нас пьесы Пьетро Домици («Лициния», о постановке которой сообщается в письме 1476 г., не сохранилась) близко соприкасаются со священным представлением: «Августин» (1494) рассказывает об обращении заглавного героя и основан на его «Исповеди»; «Петр», посвященный флорентийскому гонфалоньеру Пьеро Содерини (и написанный, следовательно, в годы его правления, между 1501 и 1512), — о житии и мученичестве верховного апостола; «Зиновий» — о флорентийском святом. Юный Леон Баттиста Альберти в своем «Филодоксе» (1426) уклоняется в сторону совершенно не свойственного античным образцам аллегоризма: его заглавный герой воплощает любовь к славе, саму славу — возлюбленная героя Доксия, другие персонажи также носят значащие имена, указывающие на их роль в аллегорическом сюжете.

Среди латинских комедий Кватроченто есть произведения, в которых установка на подражание комедии древнеримской вообще не обнаруживается, — ни на уровне языка и стиля, ни на

уровне содержания. Так обстоит дело в отношении большинства «университетских» комедий (в «Священнике Янусе», к примеру, о знакомстве с Теренцием свидетельствует лишь пара цитат, принадлежащих в самому расхожему цитатному фонду) — от средневековой элегической комедии они отличаются, в сущности, лишь отсутствием нарративных фрагментов. Там же, где установка на подражание присутствует, она вынуждена прокладывать себе дорогу, преодолевая трудности, порожденные, с одной стороны, антиномичной установкой на модернизацию сюжета, а с другой, — неполным пониманием того, что представляет из себя структура древнеримской комедии.

С подобной картиной мы встречаемся уже в самой ранней из дошедших до нас гуманистических комедий — в «Павле» («Paulus», ок. 1390) Пьера Паоло Верджерио. Павел — это имя главного героя, он болонский студент, в начальной сцене мы видим его на распутье: он решил покончить с юношеским разгулом и уйти с головой в учебу. В этом решении Павла поддерживает один из его слуг, второй выступает сторонником прежнего образа жизни. Павел охотно склоняет слух к аргументам последнего, тем более что влюблен в начинающую куртизанку и рассчитывает на помощь Герота; Герот все устраивает к удовольствию хозяина и своему собственному. В списке действующих лиц, обязательном для паллиаты, изъянов почти не наблюдается: есть влюбленный юноша, есть раб, ставший теперь слугой, есть девушка, готовящая вступить на путь профессионального служения Венере, есть ее мать, она же сводня. В дублировании сюжетных функций (два типа юношей, два типа рабов) также не имеется ничего непривычного. В действии не принимает участия только отец юноши, но и ему отведено место, пусть лишь за сценой: к его авторитету апеллирует и на его родительскую власть рассчитывает слуга-резонер. Ни одного нового лица по сравнению с паллиатой не появилось, и вообще единственной инокультурной чертой (если не считать отсылки, также единственной, к топографии Болоньи) является в «Павле» студенческий статус, присвоенный заглавному герою, но для хода действия малосущественный. При этом комедия Верджерио вышла непохожей на комедию Плавта и Теренция. В ней отсутствует главное — преодоление препятствий. Ни оставшийся за сценой отец юноши, ни присутствующая на сцене сводня противниками не являются: бороться приходится не с ними, а с голосом долга и совести, который еще звучит в душе юноши и которому вторит старший слуга. Комедийная коллизия переведена в моральный регистр, что специально подчеркнуто и в подзаголовке (*comedia ad iuvenum mores corrigendos*), и в прологе; сюжетная схема осталась прежней, но, утратив главные опорные точ-

ки, провисла и потеряла структурную жесткость и упорядоченность.

Похожую картину мы встречаем в «Хрисиде» («Chrysis», 1444) Энея Сильвия Пикколомини. Установка на подражание античной комедии сказывается здесь, прежде всего, в языке: почти на треть комедия Пикколомини состоит из прямых или косвенных цитат, причем охотнее и чаще всего цитируется Плавт. С воспроизведением ямбического сенария у автора, однако, наблюдаются трудности. Еще больше трудностей у него с построением сюжета. Список персонажей у Пикколомини примерно такой же, как у Верджерио, даже полнее, так как добавился повар, явно взятый из паллиаты (но собирающийся воспользоваться отговоркой декамероновского повара — VI, 4). И сюжетные задания у них остались такими же, как в паллиате, однако в сюжетную схему они не попадают. Юношей слишком много — пять; гетер, в которых они влюблены, тоже много — три. Один из юношей наслаждается своей возлюбленной без всяких хлопот и осложнений — эта линия явно представляется маргинальной. Остальные образуют соперничающие пары: двое клириков оплатили авансом услуги двух гетер, но их опередили двое их соперников. Отцов нет, даже за сценой, как у Верджерио; проблем с оплатой любви, как в паллиате, также не замечается — нет, следовательно, и традиционных для паллиаты сюжетных препятствий. Если считать протагонистами удачливую пару, то цели своей она достигла еще до открытия занавеса. Пара клириков на роль протагонистов претендовать не может, так как остается одураченной. «Хрисиде», скорее, напоминает такие комедии Плавта, как «Вакхиды» и «Грубиян», где главные роли принадлежат гетерам, ловко манипулирующим своими поклонниками, но, во-первых, Пикколомини с этими комедиями, заново открытыми в 1429 г. Николаем Кузанским, по всем признакам не был еще знаком, а во-вторых, и в них, хотя и на периферии, сохраняются главные для паллиаты сюжетные коллизии (сопротивление отцов, поиски денег для выкупа гетеры или ее оплаты, «узнавание»). Слуга в «Хрисиде» занят своими делами (любовными шашнями с замужней женщиной) и к основному действию не причастен; сводня, отметившись двумя яркими монологами, в остальном лишь вторит дуэту гетер. В целом, установка на подражание оборачивается в «Хрисиде» еще большей структурной аморфностью, чем в «Павле».

Иную стратегию подражания мы находим в группе комедий, принадлежащих разным авторам, но объединенных явной сюжетной общностью. Это «Полискена», которая не совсем уверенно считается юношеской пробой пера Леонардо Бруни (и датируется сторонниками этой атрибуции годами от 1395 до

1408), вторая комедия Уголино Пизани «Филогения», анонимная комедия «Обман» («Dolos», 1432) и «Полиодор» Иоанна де Валлата (ближе неизвестного). Во всех четырех молодой человек соблазняет невинную девушку — не в предсужестное время, что входило бы в правила игры, знакомые жанру комедии, начиная с Менандра, а в ходе самого сюжета, в чем античная комедия опорой служить уже не могла. Она могла дать подсказку — в лице, к примеру, «Касины» Плавта, где отец и сын соперничают из-за сироты, воспитанной в их доме, но, однако, и не думают ее соблазнять: каждый старается выдать ее замуж за своего ставленника и считает это достаточным для достижения своих любовных целей. В «Полискене» дело заканчивается браком, в остальных трех комедиях девушку выдают замуж за третье лицо (как правило, за тупого и неотесанного крестьянина), но с тем, чтобы любовные отношения между героями продолжались (это та развязка, к которой вели отец и сын из плавтовской «Касины» и которую отменило «узнавание» — героиня оказалась дочерью соседа). О браке между героями речь не идет, либо из-за разницы социальных положений, либо из-за принадлежности героя к духовному сословию. Не только по содержанию, но и по форме все четыре комедии от античных моделей далеки: написаны они прозой, имена персонажей — греческие или латинские, но в классической комедийной ономастике не представлены. Вместе с тем в плане структурной организации сюжета они ближе к жанровому образцу, чем произведения Верджерио и Пикколомини: в них все определяется интригой, в которой в свою очередь решающая роль принадлежит посреднику — слуге или сводне (в «Филогении» последние сомнения героини побуждает принимающий у нее исповедь священник).

К концу века в значительном числе появляются комедии, авторы которых работают уже не только с отдельными персонажами паллиаты, но и с ее основной сюжетной схемой. Это, прежде всего, три венецианские комедии: «Эпирец» («Epirota», 1483) Томмазо Медео (или Меццо), «Стефаний» (ок. 1502) Джованни Армонио Марсо и «Обманная комедия» («Dolotechne», 1504) Бартоломео Замберти, — в них активно используется такой типичный для классики сюжетный прием, как «узнавание» (скупой отец не позволяет сыну жениться на бесприданнице, ловкий слуга добывает деньги, в финале у девушки обнаруживаются состоятельные и респектабельные родственники). В «Комедии кольца» («Annularia», 1505) римлянина Эджидио Галли «узнавание» меняет социальный статус не героини, а героя любовной коллизии — подсказку здесь могли дать плавтовские «Пленники». В «Этерии» (датируется предположительно концом XV в.) ее неизвестный автор демонстративно отказывается от

«узнавания», но сюжет строит на мотиве добывания денег; правда, требуются они, чтобы откупиться не от сводника, а от соперника, которому просватал девушку ее отец, желающий породниться с дворянином, — в древнеримской комедии подобного поворота сюжета быть не могло.

Все эти комедии, буквально или с вариациями воспроизводящие сюжетную схему паллиаты, возникают на фоне своеобразного театрального ренессанса, который переживает в последней трети века комедия Плавта и Теренция. В 1476 г. Джорджо Антонио Веспуччи, известный эллинист и латинист, друг Фичино, ставит силами своих учеников «Девушку с Андроса» Теренция; в Риме в 1480–1490 гг. представлениями древнеримских комедий руководит сам Помпоний Лет; в Ферраре с 1486 по 1503 гг. на придворной сцене прошли тринадцать комедий Плавта и две Теренция, некоторые по несколько раз (причем, для феррарских постановок они переводились на итальянский язык). Именно в ходе этой вторичной театральной адаптации была окончательно опознана драматическая структура античной комедии. Вместе с тем, выяснилось, что зрителей значительно больше привлекают эффектные интермедии, чем сами пьесы, на представлении которых они откровенно скучали. Латинские комедии конца XV в. свидетельствуют, с одной стороны, о том, что устройство паллиаты перестало быть для современных комедиографов тайной, а с другой, — что жанр перерос стадию ученых экспериментов и готов открыться навстречу потребностям и интересам современных зрителей. Ариосто уже заинтересовался театром и пробует свои силы на сцене. «Этерия» в числе прочего говорит, что его время пришло.

Глава восьмая

ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

1

Личность и творческое наследие Леона Баттиста Альберти как нельзя лучше иллюстрируют тезис об uomo universale как высшем и парадигматическом воплощении «человека Возрождения». Да он и сам писал — например, в ироническом эссе «Пес» — о том, что «человеку возвышенных чувств надлежит посвятить себя познанию всех достойных видов деятельности». Долгое время Альберти — с легкой руки Я.Буркхардта — рассматривался именно и только так. Но следует сразу же отметить, что в целом ряде произведений выдающегося писателя и архитектора выступает иной образ их автора; не случайно Э.Гарен говорит о «другом» Альберти, не апологете гуманизма, но его критике и даже демистификаторе. При этом феномен «другого» Альберти невозможно объяснить одной только эволюцией его взглядов. К шестисотлетию юбилею Альберти фигура его странным образом отделилась от пристальных взоров многочисленных исследователей и выглядит еще более неясной и противоречивой, чем век тому назад (когда началось научное изучение его наследия).

Круг интересов Альберти был чрезвычайно широк: от «камеры obscury», честь изобретения которой приписывается именно ему, до коневодства (трактат «Живой конь», 1441); от составления шифров с помощью специальных дисков (трактат «О шифрах», ок. 1466) до антипапского заговора Поркари (о котором он рассказывает в письме от января 1453 г.); «он был отличным арифметиком и геометром», заявляет о нем Вазари, для которого Альберти все-таки являлся, в первую очередь, мыслителем. Часто цитируется высказывание о нем Кристофоро Ландино («Апология Данте»), не лишённое иронии, но акцентирующее умение Альберти в равной степени квалифицированно рассуждать на различные темы: «подобно хамелеону, он окрашивается в цвет той вещи, о которой пишет». Ныне он воспринимается, в первую очередь, как создатель великолепных архитектурных сооружений, в меньшей степени — как писатель; скульптурные

работы его утеряны. Нередко Альберти сравнивают с Леонардо да Винчи: оба они являлись первопроходцами и ощущали себя таковыми. Сравнение двух «титанов Возрождения» вполне уместно, но не следует его абсолютизировать; для нас особенно существенно, что Леонардо и Альберти расходились в своем отношении к слову. Пафос сочинений Леонардо — антириторический. Иное дело Альберти, не только превосходный знаток классической литературы, но и стилизатор античной риторики, чье отношение к данной проблеме было, тем не менее, двойственным.

Следует отметить, что активная деятельность Альберти как архитектора и написание им литературных сочинений разведены во времени. Исходным, базовым стало для него погружение в стихию античного риторического наследия, которое оказалось весьма востребованным и при создании Альберти его архитектурной теории (ведь в период Кватроченто осмысление законов зодчества заметно отставало от гуманистической поэтики и риторики). В то же время Альберти, несомненно, ощущал некоторую исчерпанность традиционной риторики. И об этом со всей определенностью он заявил в прологе к восьмой книге «Застольных бесед»: полностью воссоздать в наше время древнее красноречие, по мысли автора, невозможно — мы только попусту будем терять время.

В жизни Альберти не было каких-то выдающихся событий. Во многом его биография предопределена судьбой всего рода Альберти. Он родился 11 (по другим данным — 18) февраля 1404 г. в Генуе. Баттиста (второе имя, Леоне, он возьмет значительно позднее) являлся младшим сыном (возможно, незаконнорожденным) Лоренцо Альберти и Бьянки Фиески, выходцем из влиятельной купеческой флорентийской семьи, изгнанной из столицы Тосканы политическими противниками — семьей Альбицци (46 членов семьи Альберти умерли за пределами Флоренции). Отпрыски рода Альберти жили во Франции, Англии, Греции. В семье традиционно интересовались ученостью, музыкой и поэзией, при этом преобладали купцы и банкиры. Если верить «Жизнеописанию» Альберти, уже в молодости он проявил чрезвычайную широту интересов; имеются также сведения и об его атлетических достижениях. Эпидемия чумы вынудила семью Баттисты перебраться в Венето. Он учился вначале в Падуге; сведений на этот счет сохранилось мало, но, по всей вероятности, в 1415–1418 гг. Альберти вместе со своим братом Карло посещал знаменитую школу на дому Гаспарино Барцицца, где познакомился с гуманистами Франческо Барбаро, Франческо Филельфо и Антонио Панормита. Особенностью педагогической системы Барциццы был акцент на риторическом и, вместе с тем, прагматическом подходе к философии (он прослежи-

вается у многих гуманистов Кватроченто). Именно здесь у Альберти выработался вкус к целостному познанию законов окружающего мира. Затем Баттиста изучал право в Болонском университете (диссертацию по каноническому праву он защитил в 1428 г.). После смерти отца (1421) он пережил серьезный внутренний кризис: распри вокруг наследства, полное отсутствие материальной поддержки со стороны родных, различные недуги (а возможно, и некая любовная драма) отравляют этот период его жизни, порождают глубокий пессимизм.

Первое сочинение Альберти — написанный в Болонье в годы учения и циркулировавший в рукописи (по инициативе одного из родственников) набросок латинской комедии «Филодокс» (первая редакция — 1424, вторая — после 1434). Интересно, что в соответствии с гуманистическими принципами Альберти выдавал ее за якобы обнаруженное им сочинение мнимого греческого комедиографа Лепида; десять лет спустя Альберти признал авторство, и все-таки в издании Альда Мануция (1588) автором все еще назван Лепид. Это нехитрое сочинение тесно связано с традицией римской комедиографии (Плавт, Теренций). За конвенциональностью персонажей с их «говорящими» именами кроется стремление автора соединить развлекательность с аллегорическим смыслом. Протагонист комедии, бедный юноша из Афин Филодокс (буквально: «любитель славы») влюблен в Доксию («слава») и противостоит попыткам Фемии («популярности») завоевать его сердце; Фрасий пытается силой добиться расположения Доксии, но по ошибке крадет ее сестру; в итоге влюбленные соединяются (сам Крон устраивает брак Филодокса с Доксией). Альберти предпринимает попытки оживить драматургическую схему; так, в речи служанки Мнимии много жанровых топосов, связанных с темой брака, имущественных отношений, физической красотой женщин, контрастирующей с их нравственными пороками. Есть основания говорить о том, что уже в «Филодоксе» в зародыше присутствуют важные для Альберти тезисы об умеренности и терпении как важнейших добродетелях, а отданное Доксии предпочтение по отношению к Фемии выражает стремление автора к вечным, а не преходящим ценностям.

Не лишнее автобиографического подтекста произведение «О преимуществах и тяготах занятий словесностью» («De commodis litterarum atque incommodis», 1428; изд. 1496) представляет собой инвективу в адрес общества, нацеленную исключительно на барыш, и одновременно апологию свободных искусств. Здесь важно, что трактовка понятия *litterae* у Альберти носит весьма широкий характер и включает не только собственно литературное, но и художественное творчество, и ученость в

целом. При этом естественные науки вовсе не выносятся за скобки (как у Петрарки или Маттео Пальмьери). Общество нуждается в людях, которые курировали бы занятия словесностью как высшее проявление духовной деятельности; ныне же, констатирует Альберти, словесность стала уделом сумасбродов, неудачников, людей никчемных. «Книжный» образ жизни заранее обрекает человека на постоянное самопожертвование, отказ от житейских благ, непонимание со стороны окружающих и изоляцию, зато и сообщает ему особое чувство удовлетворения. В сущности, это путь к добродетели (Э.Гарен именует его «культурной аскезой»). Соблюдая риторическую схему (выстраивание аргументации pro и contra), Альберти в то же время выражает собственную этическую позицию.

В книге «О преимуществах и тяготах занятий словесностью» есть ссылки на особенности тосканского характера. Незадолго до ее написания, в октябре 1428 г. распоряжением папы Мартина V семья Альберти получила возможность вернуться во Флоренцию. Баттиста оказывается на службе у кардиналов Алемана и Альбергати, затем перебирается в Рим и с 1432 г. в течение тридцати лет (при трех сменявших друг друга понтификах) служит в папской канцелярии в должности аббревиатора. Он подчинялся Бьяджо Молино, управляющему папской канцелярией. Именно по указанию Молино Альберти приступил к созданию агиографического цикла о христианских мучениках, однако завершил лишь один небольшой том — «Житие св. Потита» (написан, возможно, ко дню поминовения этого святого, то есть к 13 января 1434 г.; оригинальный латинский текст утерян; итальянский перевод К.Бартоли был издан в 1568 г.). В ее основе — история мученика, закончившего свой земной путь на арене при императоре Юлиане (мельком упомянут у византийского писателя Татиана, а также у Евсевия в «Церковной истории»). Сочинение это не лишено автобиографических и политических аллюзий (по мнению современных исследователей, Альберти таким образом напомнил Козимо Медичи об ответственности его рода за политическую нестабильность Флоренции, а равно и за драму семьи самого Альберти). Как бы то ни было, оба этих ранних сочинения Альберти явственным образом шли вразрез с идеалами флорентийского «гражданского гуманизма».

Специальной буллой от 7 октября 1432 г. Альберти был назначен настоятелем церкви Сан Мартино в Гангаланди (близ Флоренции). Эта должность сохранялась за ним вплоть до самой кончины. Однако на практике он, хотя и живо интересовался жизнью прихода (о чем свидетельствует его завещание и ряд других документов), но вряд ли мог исправно исполнять соответствующие обязанности (за исключением «флорентийского»

периода его жизни) — все перемещения Альберти определялись в первую очередь политикой Святейшего Престола. Летом 1434 г. из-за политических и религиозных баталий в Риме, последовавших за Базельским собором, папа Евгений IV был вынужден морским путем бежать во Флоренцию. Долгое время считалось, что Альберти входил в состав «свиты» понтифика, однако современные изыскания показывают, что «свита» эта на самом деле состояла из одного монаха; Альберти же к моменту приезда папы уже находился в столице Тосканы. 1434 год был весьма значимым для политической и культурной истории города. В конце этого года к власти после годичной ссылки пришел Козимо Медичи; в середине тридцатых годов Леонардо Бруни, который, собственно, и внес решающий вклад в выработку флорентийской культурной идентичности, издавал центральные книги своей «Истории флорентийского народа». (Альберти посвятит Бруни вторую книгу «Застольных бесед».) В эти годы (с 1432 по 1436) шла работа и над таким ключевым для флорентийского гуманизма произведением, как «О гражданской жизни» Маттео Пальмьери. Наконец, в июне 1434 г. был возведен купол Санта Мариа дель Фьоре, сооружение знаковое для всего итальянского Возрождения.

Вхождение Альберти в здешний культурный контекст было делом совсем не самоочевидным, и в «Застольных беседах» сохраняется явное предубеждение автора против педантизма и маниакального подражательства древним, характерных для некоторых флорентийских интеллектуалов; мишенью альбертиевской критики становится гуманист Никколо Никколи, воспетый Веспасиано да Бистиччи в его «Жизнеописаниях».

В то же время Альберти вступает в контакт с флорентийской художественной средой, сближается с Брунеллески и Донателло. В апреле 1436 г. вместе с папой он едет в Болонью, в октябре 1437 г. — в Перуджу, в январе 1438 г. — в Феррару, назначенную местом проведения объединительного Собора католической и православной церквей; здесь Альберти выполняет свои первые архитектурные проекты. В январе 1439 г. из-за эпидемии чумы Собор перебирается во Флоренцию. Деятельность Альберти в столице Тосканы была активной и многообразной, включая организацию поэтического состязания (*Certamen coronarium*) при поддержке Пьеро Медичи: 22 октября 1441 г. в Дуомо при большом стечении народа поэты — включая Альберти — состязались в сочинении стихов на тему дружбы, но ни одно из зачитанных произведений так и не было удостоено премии.

В сентябре 1443 г. понтифик смог вернуться в Рим, а четыре года спустя папой был избран старый друг Альберти, гуманист Томмазо Парентучелли (Николай V). Видимо, именно с благо-

словения нового понтифика Альберти принял участие в обширной программе обновления Вечного города, приступил к реставрации римских сооружений. Приобретенный им опыт суммирован в небольшом трактате «Описание города Рима», составленном, скорее всего, между 1448 и 1455 гг. и содержащем в себе новаторский картографический метод. Трактат знаменует собой начало нового этапа в писательской деятельности Альберти; отныне для него на первом плане оказываются уже не сочинения этического характера, но труды с четко выраженным прикладным назначением. Вскоре происходит очередная смена понтифика. С папой Пием II Альберти едет в Мантую (май 1459 – январь 1460 г.), где он сдружился с герцогом Лудовико Гонзага и приступил к строительству церкви Сан Себастьяно. Очередная поездка во Флоренцию (ок. 1463) ознаменовалась знакомством с юным Лоренцо Медичи, которому Альберти посвятил латинскую книжечку «*Trivium senatoria*» (изд. 1499). В этом малоизученном сочинении, навеянном Цицероном, Квинтилианом (во многом заново открытом в данную эпоху благодаря усилиям Поджо) и схоластической логикой, речь идет об основных топосах политической риторики.

Кристофоро Ландино делает главным действующим лицом первого диалога своих «Камальдолийских бесед» именно Альберти. Тот представлен здесь как наиболее авторитетный участник разворачивающейся в монастыре дискуссии, апологет неоплатонических идей вместе с Марсилио Фичино. Но едва ли можно считать подобную картину достоверной иллюстрацией реального положения вещей. Скорее всего, Альберти воспринимал платоновское учение через призму интерпретации его у Бруни, для которого на первом плане были политические аспекты диалогов Платона. Ландино же, в соответствии с жанровой традицией, вкладывает здесь в уста персонажа собственные мысли — ведь автор «Камальдолийских бесед» претендовал на всеобъемлющий синтез духовной культуры своего времени. Сам Фичино в одном из писем приводит реестр участников Академии и именует Альберти «почетным членом» — статус, ни к чему не обязывающий (не следует забывать, что Альберти был на тридцать лет старше автора «Платоновской теологии»). Наверняка, он принимал какое-то участие в спорах Платоновской академии, но в целом, старался держаться в стороне от философских систем.

После кончины Пия II (в 1464 г. его сменил Павел II) была упразднена коллегия аббревиаторов, Альберти теряет престижную и прибыльную должность. В последние годы жизни Альберти занимался главным образом архитектурными проектами. Важнейшая новация Альберти-зодчего — искусное соединение

классического ордера с конструктивными особенностями тосканской архитектуры. Многие из этих проектов — например, храм Сант Андреа в Мантуе — были завершены лишь много лет спустя после смерти их автора. Альберти скончался в Риме 19 апреля 1472 г. Он завещал, чтобы его похоронили в церкви Сан Агостино, а затем перенесли прах в Падую, в могилу отца. Однако в 1479 г. храм подвергся реконструкции, никакой могилы не сохранилось, а по поводу переноса праха ничего не известно.

2

Язык для Альберти — нечто большее, чем способ коммуникации; в прологе к десятой книге «Застольных бесед» автор настаивает на неразрывной связи греческой речи и культивируемых греками идеалов добродетели. Но сам он греческим, скорее всего, не владел. Что касается его собственных сочинений, то в юности Альберти определенно отдавал предпочтение латыни, и лишь в сочинениях на любовную тему переходил на народный язык. Судя по всему, латинским языком он владел лучше, чем вольгаре. Предупреждение к третьей книге трактата «О семье» уже совершенно отчетливо формулирует стремление быть понятным публике. Фактически Альберти поддерживает идеи Флавио Бьондо, высказанные им в ходе разгоревшейся в 1435 г. во Флоренции дискуссии (с участием Поджо, Бьондо и Бруни), а именно представление о едином языке древних римлян и вольгаре как следствии варваризации классической латыни. С другой стороны, латынь делала его сочинения понятными за пределами Италии, так что и в выборе ученого языка автор «Мома» опять-таки стремился к расширению аудитории. Альберти стал инициатором двух поэтических конкурсов (состоялся лишь один, о нем уже говорилось), которые как раз и были направлены на облагораживание вольгаре, возвышение авторитета народной речи через использование ее в ученых сочинениях. Составитель первой тосканской грамматики («Grammatichetta», ок. 1442), Альберти считал необходимым совершенствовать и развивать народную речь, предвосхищая идеи Ландино, Лоренцо Медичи и Бембо.

Среди сочинений, написанных Альберти на вольгаре — его трактаты на любовную тему, а также стихи (они включались в различные ренессансные сборники). Поэтическое творчество Альберти трудно датировать; скорее всего, речь идет о 30-х гг. XV в. Стихи (всего их около двух десятков, с учетом пяти парафразов псалмов, атрибуция которых сомнительна) написаны в разных жанрах и регистрах — здесь есть и диалогические эклоги «Тирсид» и «Коримбо и Баттиста», и сатирические сонеты в

духе его приятеля Буркелло; элегия, баллата и мадригал. В живой по ритму, стилизованной под фольклорную традицию и чрезвычайно пространной фроттоле (этот принципиально иррегулярный, хитроумный по метрике и сбивчивый по содержанию жанр представлен также в творчестве Саккетти, Лоренцо Великолепного и других поэтов XIV–XV вв.) Альберти прибегает к эрудитским интерполяциям (история Горациев и Куриациев) и гротескной переработке некоторых петраркистских топосов. В большинстве своих поэтических произведений он стремится к музыкальности (лишь в стихотворении «О дружбе», подготовленном для конкурса, отдана дань тяжеловесным гекзаметрам). Основные стилистические и метрические источники — Данте и Петрарка.

В поэтических сочинениях Альберти нередко развивает изблюбленные мотивы своих диалогов и трактатов, — например, мотив «умеренности» в сонете «Io vidi già seder nell'arme irato uomo», где ряд эмблематических изображений призван передать негативные последствия всякого рода избыточности и неумеренности:

E vidi amante troppo adolorato
poter né lagrimar né sospirare,
né raro vidi chi né pur gustar
puote alcun cibo ov'è troppo affamato¹.

Морализация здесь сродни басенной, что, конечно, идет в ущерб поэтическим достоинствам. Отметим использование здесь *gima abbrasciata* — Альберти неизменно прибегал в сонетах именно к этому типу рифмовки.

Два стихотворения Альберти выполнены под непосредственным влиянием Петрарки, который в период Кватроченто уже пользовался бесспорным поэтическим авторитетом. Так, мадригал отчетливо перекликается с баллатой Петрарки «Lassare il velo per sole o per ombra» (Canz., XI: «В тени ль, на солнце сбрасывать фату»). В центре внимания и там, и здесь — вуаль, укрывающая волосы донны и препятствующая их созерцанию. Альберти следует за Петраркой в том, что касается лаконизма (в изложении сюжета) и простоты метрической схемы; как и Петрарка, а за ним и многие его подражатели, он прибегает к вербальным играм: «Le chiome che io adorai nel santo LAURO / Mi nascondi in bel velo <...>, In veste ALBA TI STAVi, non in bruna»².

¹ «И видел я, как сверх меры удрученный любовник уж не в состоянии был ни плакать, ни вздыхать; нередко приходилось видеть, как оголодавший не мог отвесть никакой пищи».

² «Те кудри, что почитал я в священном лавре, прячешь ты от меня за прекрасной вуалью»; «В одеянии белом ты была, не в коричневом».

Отметим повышенный интерес Альберти к хроматическому решению, чего нет у Петрарки. Есть и другие, более существенные отличия. Альберти не слишком чувствителен к поэтическому универсуму Петрарки. Его не привлекает типичное для тосканского поэта искусное нанизывание ряда антитез (тень/солнце, зной/холод). Альберти выносит в центр меланхолию удрученного влюбленного. Он подчеркнуто отказывается использовать типичный для автора «Канцоньере» и присутствующий в баллате мотив взгляда («и вот фата укрыла блеск волос, / а нежный взгляд в себя ушел устало»). Это тем более неожиданно, что Альберти великолепно владел визуально-пространственным мышлением.

Некоторое дистанцирование от Петрарки просматривается и в секстине «*Nessun pianeta che possega il cielo*» (как представляется, именно в этом, введенном в Италию стараниями Данте жанре Альберти-поэт достигает наилучших результатов). Здесь трудно указать какой-то определенный источник в «Книге песен», хотя присутствуют обычные для Петрарки топосы (донна-обжигающее солнце; любовь, побеждающая смерть). Альберти рассматривает любовную страсть как бы сквозь стекло, его интерес к психологической ситуации носит абстрактный характер; с другой стороны, возможность трансцендирования темы бессмертия любви лишь слегка намечена («ангельский» облик донны), в итоге же сюжет приобретает достаточно бытовое звучание. Секстина окрашена рационализмом и ясностью, в ней царит стилистическая сбалансированность; ограничены и строго дозированы метафоры. Вершинные достижения «Канцоньере» — такие, как препарированный Полициано в баллате «*Veneditto sie 'l giorno, l'ora e 'l punto*» сонет LXI — словно бы оставляют Альберти равнодушным; точно так же и популярные у гуманистов «Триумфы», с их весьма близким Альберти тяготением к эмблематизму, не становятся у него объектом подражания. Его стихи, скорее, написаны выдающимся зодчим — мастерски владеющим как архитектурной теорией, так и архитектурной стихией, — нежели подлинным поэтом.

Что касается Боккаччо, то он, несомненно, повлиял на трактовку любовной темы у Альберти, но уже за пределами поэтического дискурса. Имеются в виду диалоги Альберти «Деифира» и «Гекатомфиля» (оба на вольгаре; изд. 1471), где замстно знакомство с «Фьямметтой» (интересно, что в издании 1524 г. «Гекатомфиля» была приписана как раз Боккаччо!), но сильнее, чем у Боккаччо, выражено моралистическое начало. Напрашивается сопоставление с Овидием: если «Деифира» представляет собой своего рода «лекарство от любви», то «Гекатомфиля» — аналог «Искусства любви». В первом случае Филомно излагает

грустную историю своей любви к Деифире, а его собеседник Полидоро утешает его с позиции опыта и разума. Дидактизм еще сильнее ощущается в «Гекатомфилее», где анализируются возможности насладиться любовной страстью, не изведав при этом негативные ее стороны. В диалоге актуализированы многие топосы любовного дискурса (подозрение, ревность, отдаление влюбленного, традиционные помехи на пути влюбленных, примирение, разлука и пр.). В обоих диалогах почти нет мифологических и эрудитских реминисценций, а язык лишен латинизмов.

К той же группе произведений Альберти следует отнести своеобразный триптих о женщинах — «Софрона» (1437, изд. 1843), «Супруга» (1438) и отмеченное сильной мизогинией письмо болонскому юристу Паоло Коньяделло (около 1437). Здесь уже в большей степени можно говорить о влиянии средневековых антифеминистических веяний, а также и позднего Боккаччо («Корбаччо»). В числе предъявляемых слабому полу упреков — нечистоплотность, аморализм, развращенность. Гармоническое видение любви, характерное для ранних сочинений писателя, полностью исчезает, его сменяет всеобъемлющий пессимизм. Свобода от любовного чувства провозглашается в качестве несомненно позитивной жизненной ценности. Наиболее интересна «Супруга», действие которой происходит в древней Спарте. Умирает один из наиболее почтенных мужей города, и решается вопрос, кому из троих сыновей надлежит стать полноправным наследником большого наследства (недвусмысленная аллюзия на собственный житейский опыт автора). Первый не только терпит драчливую жену, но и своей выдержкой, в конце концов, обузывает ее гневливость; второй мирится с бесстыдным поведением супруги; третьему удастся вообще остаться холостяком, отбиться от всех претендовавших на него женщин. Кому из троих присуждена пальма первенства, так до конца и не ясно. При всем комизме сюжета в «Супруге» прочитывается все тот же существенный для Альберти призыв к терпению. Выбор темы диктовал Альберти живость речевой характеристики героев, использование разговорной лексики (контрастирующей с латинизованным синтаксисом и лексическими латинизмами).

Альберти приписывается также (без особых на то оснований) «Любовная история, приключившаяся между Леонорой де Барди и Ипполито Бондельмонти» (время написания точно не известно; одни исследователи датируют ее 1430-ми гг., другие — периодом около 1460 г.; на вольгаре). Это довольно выразительный образец любовной прозы Кватроченто, где уроки Боккаччо еще более очевидны. С другой стороны, сюжет — печальная сага о двух влюбленных родом из враждующих семей — предвосхищает изложенную у М.Банделло версию истории Ро-

мео и Джульетты. Остается лишь гадать, не отразилась ли здесь драматическая история взаимоотношений кланов Альбицци и Альберти. Между тем финал «Любовной истории» оптимистичен — все заканчивается общим примирением и богатым свадебным пиром.

Среди латиноязычных сочинений Альберти особое место занимает «Жизнеописание» (1438). Впервые оно было издано анонимно в 1751 г. флорентийским эрудитом Лоренцо Меусом; в конце XIX в. шли дискуссии относительно его авторства. Текст носит принципиально фрагментарный характер (вряд ли можно считать это обстоятельство следствием лакун в рукописях); в сюжетную канву временами врываются отступления и рассуждения; начало *in medias res* напоминает об античном романе. Вся заключительная часть книги (фактически — едва ли не половина текста) представляет собой свод приключившихся с Альберти анекдотов и его изречений. Присутствуют приметы литературной стилизации в гуманистическом духе: апология «главного героя» выполнена с привлечением разнообразных топов (включая исключительную работоспособность и высокую ученость, необычайную, «былинную» физическую силу и ловкость — «прыжком сразу с обеих ног он перепрыгивал через плечи стоявших людей» и пр.). Литературные достоинства «Жизнеописания» признавали и противники авторства Альберти. Между тем, в тексте имеются очень личные детали, которые вряд ли могли быть известны сторонним лицам (о том, что Альберти любил петь, но лишь на лоне природы с родными; о его болезни во время учебы в Болонье). Кроме того, стилистически некоторые фразы напоминают книги Альберти «О семье», «Домострой», «Муха»; отдельные фрагменты «Жизнеописания» почти дословно повторены в «Застольных беседах». В целом же, в «Жизнеописании» господствует интонация автоэпикомии, не исключающего и негативных характеристик (так, Альберти лицемерно восхищался заезжими учеными, чтобы завоевать их благосклонность). Повествование в третьем лице не противоречит жанровому канону.

Одним из источников этого сочинения Альберти можно считать «Жизнеописания» Диогена Лаэртского, которые в 1424–1433 гг. были переведены на латынь. Быть может, акцент на странностях, невротических проявлениях в поведении Альберти как раз и свидетельствует о стилизации под жизнеописание его как греческого философа. Особенно здесь ощущается травестия «сократовской модели» (долготерпение, невозмутимость, ирония, роль «внутреннего голоса»). Идеал *uomo universale* отсутствует. Разносторонность интересов, столь характерная для Альберти, тут не акцентирована; он явлен в первую очередь как

мудрец, с одной стороны, и колоритная личность, наделенная к тому же пророческим даром — с другой. Талант художника оказывается, исходя из «Жизнеописания», чем-то совершенно второстепенным.

Важнейшими латиноязычными сочинениями Альберти можно считать трактаты «Застольные беседы» и «Мом, или О государе». «Застольные беседы» представляют собой подборку большей частью коротких прозаических и диалогических фрагментов, над которыми Альберти работал, по всей вероятности, начиная с середины 1420-х гг. и вплоть до 1438 г. Полным текстом «Бесед» мы не располагаем; из «Жизнеописания» следует, что часть книги была автором уничтожена — якобы из-за поверхностности и стилистической непроработанности. Однако едва ли указанная причина была единственной. Скорее, речь шла об уничтожении рискованных в политическом отношении пассажей в период становления личной власти Козимо Медичи.

Сохранилось две различных по составу и выполненным в XV в. рукописи; долгое время была известна лишь одна из них (сохранившаяся в Оксфордской библиотеке), включающая в себя первую, вторую и четвертую части книги (всего восемнадцать фрагментов). В 1964 г. в библиотеке доминиканского монастыря в Пистойе Э.Гарен обнаружил еще одну рукопись, которая значительно пространнее по объему и разделена на одиннадцать частей — впрочем, части V–VI и в этой версии отсутствуют, а четвертая по структуре отличается от оксфордской. Во введении к первой части разъясняется название книги («Intercenales»): имеются в виду разговоры во время перемены блюд на пиру, то есть нечто родственное по жанру аналогичным сочинениям Плутарха и Афиней. При этом в «Застольные беседы» на правах составных частей введены латинские переработки некоторых произведений Альберти на вольтаре (в частности, «Супруга»).

Небезынтересны предпосланные отдельным частям книги посвящения. Так, первая книга снабжена обращением к выдающемуся ученому Паоло Тосканелли; Альберти здесь настаивает на «терапевтической» функции смеха, способствующего душевному равновесию (тезис эпикурейского происхождения, имеющий прецедент и у Цицерона в «Тускуланских беседах»). В посвящении, адресованном Поджо (IV кн.; видимо, обращаясь к автору «Фацевий», Альберти стремится выявить один из жанровых источников своей книги), новаторство в литературе сопоставляется с научным (математическим и астрономическим) поиском, тем самым подтверждая значимость заключенного в книге морального содержания. Структура книги представляет собой красноречивый образец ренессансного стремления к «разнооб-

разию»: от автобиографических мотивов первой части (трудное вхождение писателя во флорентийскую культурную среду) Альберти переходит к этической проблематике (тема скупости и бедности во второй части, раздумья о мести и вражде в третьей), а затем к семейным (седьмая часть) и оккультно-астрологическим мотивам (восьмая, наиболее загадочная часть «Застольных бесед»). Новеллистические фрагменты (часть 9) и политические аллегории (часть 10) сменяют излюбленные Альберти мизогинные мотивы (часть 11). В числе жанрово-стилистических источников книги — не только упомянутые «симпозиумы», но и Эзоп, и средневековая визионерская литература (глава «Сон», сатирическая зарисовка современного Альберти общества), и Лукиан, и Платон. Персонажи в большинстве случаев носят «говорящие» имена, как и в «Филодоксе»; истинная мудрость уже на уровне антропонимии противостоит нравственной ущербности. Один из персонажей носит имя Лепида, отсылающее к первому сочинению Альберти; это одна из «масок», под которыми в «Застольных беседах» выступает сам автор.

Большой интерес представляет восьмая часть «Застольных бесед» (она именуется «Кольца»; следует отметить, что старинное родовое имя Альберти — Catenaia). Главный персонаж, Филопоний (еще один alter ego писателя), окруженный аллегорическими образами (Гений, Совет, Надежда), жалуется богине мудрости (но и ремесел!) Минерве на отсутствие внимания к своему труду со стороны богов: он нашел в источнике Гиппоклены, огранил, украсил резьбой и вставил в золотые перстни драгоценные камни, но никто не оценил его мастерства. Назначается специальный Совет, избирающий двенадцать из сработанных Филопонием колец; ему надлежит прокомментировать каждое из них. Далее следует реестр символических изображений, во многом предвосхищающих эмблематологию XVI в. и, несомненно, навеянных незадолго до того (в 1419 г.) обнаруженной и получившей широкое распространение во флорентийской культурной среде рукописью «Иероглифики» Горapolloна.

Наиболее известно первое из этих изображений — оно стало своего рода эмблемой Леона Баттиста Альберти: речь идет о крылатом глазе, окруженном лавровым венцом. (Эмблема присутствует также на известном бронзовом медальоне-автопортрете Альберти, выполненном в 1433 или 1438 гг.; экземпляры медальона хранятся в кабинете медалей и монет Национальной Библиотеки Франции и в Вашингтонской Национальной художественной галерее.) Полного разъяснения смысла эмблемы в «Застольных беседах» не содержится, указан только путь к разгадке: око — символ мощи, быстроты, достоинства, это важнейший из человеческих органов; «царь, почти божество»

(тут Альберти не выходит за пределы представленной во многих мифологических системах символики). Крылья означают сверхподвижность, всеохватность, вездесущность. Но у эмблемы, продолжает Альберти, есть и совершенно другой смысл: по отношению к человеку — стремление творить добро, деяниями своими добиться славы и стать на уровень божественного. И все же человеческому глазу не под силу постигнуть божественный промысел, тайный смысл существования. Такова амбивалентная сущность эмблемы, во многом проливающая свет на скрытый драматизм всего творчества Альберти.

Впрочем, смысл первой эмблемы сказанным не исчерпывается. Перед нами образец вообще характерной для «Застольных бесед» плотной спрессованности культурных знаков — с одной стороны, и автобиографических аллюзий — с другой. Главный герой диалога Лукиана (чье влияние на литературное творчество Альберти было первостепенным) «Икароменипп, или Заоблачный полет» взмывает в небеса, используя крылья орла и коршуна. «Орел далеко превосходит своим зрением все живые твари: лишь он один может прямо смотреть на солнце. Истинный царь, орел способен, не моргая, выносить яркий свет от солнечных лучей» (пер. С. Лукьянова). Все это имеет прямое отношение к символике первого кольца у Альберти: «похвала зрению», предваряющая соответствующие выкладки Леонардо, обретает здесь совершенно особый, личностный и исполненный скрытого драматизма смысл, ведь у Альберти возникали серьезные проблемы со зрением (в «Жизнеописании» читаем: «иногда самые буквы начинали извиваться перед его глазами подобно скорпионам, так что ничто так его не утомляло, как чтение книг»). Кроме того, для социального самоощущения писателя-изгоя очень важен акцент на «царском» статусе орла; взятое им второе имя Леоне (Leo, лев) в этом плане отнюдь не случайно. «Преследование льва» — в прологе к десятой книге «Застольных бесед» символ высокого стремления человека к добродетели и славе «посредством познания искусств». Наконец, лукиановский персонаж продолжает: «Вообще я явился сюда (на небеса. — К. Ч.) лишь наполовину готовым и был снаряжен далеко не по-царски; я, скорее, похож на незаконнорожденного орленка, лишеного наследства» (курсив наш. — К. Ч.). Переключка этого пассажи из «Икаромениппа» с житейскими обстоятельствами самого Альберти очевидна, и она была обыграна в первом из «Колец».

Особое значение для гуманистической этики имеет глава «Застольных бесед» под названием «Добродетель». Она также выдержана в духе лукиановской традиции (сниженные образы небожителей, которые «заняты заботами о том, чтобы вовремя зацвели тыквы» (пер. Н. А. Федорова). Интонация Альберти

здесь носит скептический характер. Аллегорическая фигура Добродетели, «оборванная и страшная» (по произволению Фортуны), не в чести ни у богов, ни у большинства смертных. Тем не менее друзьями и почитателями Добродетели названы мудрецы и ваятели (!) античности — Платон, Сократ, Демосфен, Цицерон, Архимед, Поликлет и Пракситель. Постановка философов и художников в один ряд символична для ренессансного сознания.

Глава «Рок и Фортуна» гораздо пространнее. Она основана на платоновских мотивах, на одном эпизоде из «Энеиды» (VI, 703); кроме того, в ней заметна переключка с Данте и одновременно полемика с ним. Во сне философ оказывается на вершине горы, со всех сторон окруженной рекой, и только одна извилистая тропа соединяет его с сушей. В этой реке — аллегория Жизни — философ видит тени душ человеческих (искры божественного начала); берега реки — Смерть. Фактически речь здесь идет о гуманистической полемике с Данте: движение реки иллюзорно, жизнь оказывается постоянным коловращением, круговоротом, в котором не может явиться ничего принципиально нового. Нет никакого смысла пытаться понять, где находятся истоки реки жизни, или узнать, откуда взялись души. Разбираться в том, что находится за пределами тела, — означает пытаться превзойти природную сущность человека. Только дольний мир может быть предметом познания.

Идеал земного существования — умеренность, мудрость, честность, возвышенность помыслов, добродетель, простота, благочестие. Альберти различает Рок (*Fatum*, нечто соприсущее бытию; сопротивляться ему невозможно) и Фортуну, которой можно противостоять при помощи веры, бдительности, заботы о благе ближнего. По Альберти, необходимо, невзирая на невежество и грубость толпы (критика охлократии разворачивается и в главе «Озеро» десятой книги «Застольных бесед»), сохранять уравновешенность, спокойствие, достоинство, в том числе в выборе досуга. В финале главы указано на те качества, которые дают ключ к сопротивлению ударам Фортуны: *prudenza* и *industria*, то есть осмотрительная, несуетная мудрость и трудолюбие.

Одна из самых ранних, пространных и, вместе с тем, интересных в литературном отношении частей «Застольных бесед» — четвертая по счету (она представлена только в Оксфордской рукописи), «Усопший». Считается, что диалог этот был написан Альберти в период депрессии. Интонация здесь носит чрезвычайно мрачный характер и в очередной раз отсылает как к Лукиану, так и к Данте. В загробном мире встречаются и беседуют двое друзей, недавно умерший Неофрон и Политроп. Удрученный разлукой с женой, которую он считал добродетельной

и любящей, Неофрон получает возможность созерцать оплакивание собственного тела и видит весьма нелицеприятную картину всеобщего лицемерия. К тому же, вдова очень скоро отправляется в постель с «другом семьи» Мелибеем (явно не в первый раз; эпизод этот отдаленно напоминает мольеровского «Мнимого больного»); сын доволен смертью отца — ведь он наконец-то чувствует себя свободным; слуги на радостях устраивают настоящий пир. Родные и близкие, которых обошли в завещании, клянут на чем свет стоит усопшего и подвергают разграблению его библиотеку. Эта безысходная картина заставляет Неофрона преисполниться презрения к обманчивым прелестям земного бытия, убедиться в бессмысленности и ненужности жизни, в том числе и ученых штудий.

Политроп, исполненный ностальгии по земной жизни, пытается противостоять черному пессимизму Неофрона, смягчить его позицию. «Если бы по воле богов мне была бы предоставлена такая возможность, то всему прочему я предпочел бы вернуться в свое собственное тело», — заявляет он. Жизнь, по Политропу, стоит того, чтобы ее прожить. Однако, по Неофрону, даже самый умный и добродетельный человек не в силах поддерживать свои достойные уважения качества и становится жертвой заблуждений и иллюзий. Общая картина человечества, воссоздаваемая в «Усопшем», чрезвычайно пессимистична: мир состоит из лжецов, обманщиков, развратников, так что «на земле больше сумасбродов, чем людей [достойных]». Альберти не создает стилизованной «похвалы глупости», в отличие от Эразма; он лишь констатирует, что «никакой помысел, никакое рассуждение, никакое воззрение, никакое установление, никакое мнение смертных не свободно от глупости» (пер. В.А.Мишина). Тело, вполне на средневековый лад, трактуется как сосуд греха. Удел человека — отказ от каких бы то ни было амбиций, слабость и пассивность. Здесь Альберти как никогда близок к мистико-религиозному решению проблемы человеческого удела — выраженному, например, в книге кардинала Лотаря (будущий папа Иннокентий III) «Об убожестве состояния человеческого». И все-таки последнее слово остается за Политропом: надлежит переламаывать Фортуну!

Тема Фортуны (в сочетании с не всегда явным, но несомненным политическим подтекстом) оказывается в центре внимания Альберти и в сходном с «Усопшим» по интонации, состоящем из двух книг итальянском диалоге «Теодженио» (он был написан около 1440 г., а затем, задним числом, снабжен посвящением Леонелло д'Эсте; изд. 1525). Долгое время он совершенно игнорировался критикой. Громоздкий, явно перенасыщенный ученостью (здесь впервые у Альберти текст буквально напицкан

цитатами из многочисленных римских авторов, включая Вергилия, Овидия, Ювенала, Лукреция), включающий в себя, вместе с тем, фрагменты «лирической прозы», диалог этот дополняет картину «антигуманистического» Альберти. Интонация «Теодженио» носит пессимистический характер: уважаемые некогда соотечественниками граждане впадают в немилость, становятся жертвой не только абстрактной Фортуны, но и конкретных злонамеренных людей. Молодой, но уже изведавший удары судьбы Микротиро ищет утешения на лоне природы, в беседе с приятелем, Теодженио (по существу роль Микротиро в трактате сведена к минимуму, главным образом он лишь пассивно выслушивает Теодженио). Человек, по мысли Теодженио, всегда найдет дурное употребление благим дарам Судьбы; покой и умиротворенность непременно обернутся развратом. В обстановке всеобщей порчи есть, однако, надежные, не подверженные деградации ценности: добродетель, благородство поведения, «должным образом уравновешенный ум». Устами Теодженио Альберти рассуждает об относительности ценностей (в зависимости от их употребления), анализирует на примере Тикипедо (образец несчастной судьбы: отец умер в ссылке, сын утонул, оклеветанный брат покончил с собой и т.д.) проблему выявления в человеке скрытых пороков под влиянием дурных обстоятельств.

В середине второй книги всякая человеческая деятельность объявляется источником расслабленности, испорченности и невзгод. Это один из наиболее антигуманистических пассажей у Альберти. Человеческий разум рассматривается теперь как первопричина несчастий; всякое стремление человека как-то выделиться из биологической системы мира чревато бедой. В то время как животные довольствуются малым, человек устремляется под землю, под воду и в небеса, что противоречит естественному порядку вещей. Человек хотел бы превратить свой желудок в «братскую могилу» всего сущего (он пожирает все, что попадает к нему на глаза). В диалоге явственно слышатся стоические ноты: «смертным людишкам, из всех живых существ самым тщедушным» надо прежде всего научиться побеждать самих себя. Книгу венчает подборка цитат и рассуждений о смерти, несколько напоминающая «Опыты» Монтеня. Смерть — благословенный дар природы, избавление от невзгод и недугов; человеческая жизнь — ничто в сравнении с вечностью.

Пространный трактат «Мом» (между 1443 и 1450, скорее всего — 1447; изд. 1520) принадлежит к наиболее занимательным, лишенным какой бы то ни было тяжеловесности сочинениям Альберти. В «Моме» диалогическая форма использована, но в превращенном виде; лишь в некоторых эпизодах (дискуссия между мифологическим Хароном и философом Геластом в чет-

вертой книге) она выходит на поверхность. Альберти прибегает также к романным топосам (таким, например, как кораблекрушение и встреча героев с разбойниками), он явно стремится к обновлению латинского прозаического письма. Фактически «Мом» становится связующим звеном между «Собранием богов» Лукиана и героикомической традицией, которая затем интенсивно развивалась в литературе Сейченко. Сочетание античных жанровых и стилистических структур с новыми подходами просматривается уже в прологе, где лукиановская поэтика подвергнута краткой рефлексии. (Вообще в трактате очень явственно выражена «повествовательная инстанция», вплоть до откровенной саморекламы: Альберти гордится своим умением придать занимательную форму серьезной проблематике.) Автор, несомненно, следует за античной эстетикой в программно изложенном здесь стремлении сочетать приятное с полезным. С другой стороны, он развивает тему необычайного и причудливого, то есть фактически — диковин, излюбленных маньеристической эстетикой (та же любовь к диковинам ясно просматривается и в книге Альберти «Математические забавы», ок. 1450). Станным образом и затронутая в том же зачине тема исчерпанности культуры также звучит на маньеристический лад. Но сходство это чисто внешнее (как и упоминание излюбленного маньеристами анаморфического изображения в книге «О живописи»; I, 7). На самом деле, имеется в виду проблематизация автором трактата возможностей готового риторического слова — на протяжении книги оно не раз обнаруживает свою эстетическую и этическую двойственность.

Наконец, в прологе «Мома» четко формулируется политологическая ориентированность книги, так что у читателя возникает вполне определенная аналогия с Макьявелли — «в четырех этих книгах <...> ты отыщешь немало соображений касательно воспитания наилучшего правителя». На поверку, однако, политологии в «Моме» отведено меньше места, чем в знаменитом сочинении «флорентийского секретаря». Соответствующие выкладки сосредоточены главным образом под занавес и носят достаточно лапидарный характер: Юпитер после долгих проволочек читает составленную Момом компиляцию не слишком оригинальных сентенций древних авторов на тему идеального правителя (он должен избегать безделья, творить добро и не причинять подданным зла; избегать нововведений, за исключением экстремальных ситуаций; обеспечивать спокойное существование подданных, уклоняться от войн). Здесь же приводится пародийный эпизод, связанный с «государственным устройством» пиратской шайки: правителем избирается тот, кто первым хватает барахтающуюся в воде мышь; подданные клянутся ему в верности на закопченной сковороде, как на алтаре.

Сама по себе трактовка мифологических образов (в первую очередь, Юпитера и Мома, упоминаемого в «Теогонии» Гесиода, а также в одной из эзоповских басен) отлична от лукиановской. У Альберти Мом не просто шутник, но и мудрый советник Юпитера, и возбуждающий толпу демагог. Его устами Альберти резко критикует современные ему дворы, придворных — льстецов и лизоблюдов, развенчивает божественный ореол правителей. Юпитер лишен сакральности — Альберти именует его «ветреником». Сходным образом десакрализованы и античные герои; так, явно шутовски представлен в «Моме» популярный у ренессансных авторов (ср. «О подвигах Геркулеса» Колуччо Салутати) мифологический Геракл — констатируя и провоцируя распад античной «калокагатии», Альберти делает героя грубым, неотесанным мужланом (хотя в «Псе» он представлен вполне позитивно, как благородный защитник слабых).

Проповеди Мома-демагога возымели неожиданные последствия; многие из смертных поверили ему и перестали воздавать почести небожителям. Оценив ситуацию, Юпитер приходит к выводу о необходимости тотальной реорганизации мира; однако Мом, снова обретя его благосклонность, отговаривает громовержца от этой затеи. Его главный аргумент — мир создан совершенным, нужно принимать его таким, каков он есть. В итоге Юпитер сам отправляется к смертным, чтобы посоветоваться с мудрецами; однако, завидев колонны Форума, он подумал, что лучше бы обратиться за советом к зодчим, знающим секрет красоты, меры и гармонии. Вернувшись на Олимп, Юпитер заключает, что мир и впрямь не так уж плох, просто люди неправильно толкуют его политику. Сатира в финале сменяется аллегорией, по-новому раскрывающей средневековую коллизию «хорошего и дурного правления». Фактически Альберти подводит читателя к выводу, что переделать следует не мир, но самих себя. Это вполне согласуется со здоровым консервативным пафосом короткой политической притчи «Храм» (десятая книга «Застольных бесед»): лучше традиционный, пусть и не вполне справедливый уклад, нежели соблазн улучшений, чреватых полным распадом и хаосом.

Главным, на наш взгляд, в «Моме» является искусная дискурсивная игра, ловкое переключение регистров. Книга начинается в космогоническом духе, причем процесс творения передан в шутовском ключе; но вот уже действие переключается в любовно-буколический регистр. От любовного дискурса Альберти с легкостью переходит к политологическому (проблема власти), а от него, в свою очередь, — к историко-культурному (этруски как воплощение благочестия). Излюбленный Альберти мотив достоинства личности воскресает в речи Мома, исполненной

гражданского пафоса; трикстер неожиданно преобразуется в пламенного трибуна, едва ли не народного вождя. Немаловажную роль в повествовании играют волшебные превращения Мома (мотив, восходящий, скорее всего, к ценимому Ренессансом Апулею, а также и к Пифагору, о чем Альберти говорит в четвертой книге).

Вообще же именно риторическая проблематика и является в «Моме» центральной — пожалуй, в еще большей степени, чем в «Застольных беседах». Порицание горе-писак, не способных остановиться в своем потоке слов, сочетается с напряженным поиском собственной оптимальной риторической модели. Не случайно, опираясь на Лукиана, Альберти все же отклоняется от чисто диалогической конструкции и во многих случаях предпочитает прямой речи косвенную; в то же время повествование изобилует своего рода вставными новеллами. Земной опыт Мома во многом оказывается опытом погружения в стихию университетской элоквенции, которую он не приемлет; Мом оказывается нарушителем дискурсивных канонов, а одновременно и критиком схоластического знания. Мастером риторического слова оказывается в «Моме» Юнона (она еще и светская дама, картинно утирающая с лица слезинки при помощи веера). На Совете богов многие из небожителей демонстрируют полную речевую импотенцию, отчасти обусловленную возрастом (Сатурн, Кибела), отчасти — неприятным голосом и интонацией, неуместными ухватками трагического актера (Нептун). В десятой книге «Застольных бесед» дух риторического экспериментирования также выражен очень сильно (так, в главу «Озеро» включен пространный образец судебной риторики — обращенного к правителю увещевания со стороны подданных).

Для «Мома» важна стихия театрального зрелища. Многие эпизоды отчетливым образом отсылают к театральным комическим эффектам (включая колотушки, выпадающие на долю горемыки Мома). На Совете богов Мом ведет себя как превосходный актер, разыгрывая перед небожителями целый спектакль (невербальные средства коммуникации — интонация, мимика, жест — Альберти отнюдь не игнорируются). Но наиболее примечателен эпизод, в котором Харон и Геласт, сами того не ведая, оказываются на сцене и их беседа становится компонентом театрального зрелища.

В «Моме» отдана дань и другим существенным для Альберти мотивам, включая мизогинию. Она распространяется даже на процесс Творения, в ходе которого на «изготовление» женщин якобы пошел второсортный материал. Но не менее важно подчеркнуть четко прослеживаемый интерес к проблеме жилища — сооружения и одновременно домашнего очага. Юпитер обитает

в «царском замке» и наделяет столь же роскошными чертогами «пьяницу Марса», «блудницу Венеру» и «шута Меркурия», а Юнона сетует, что супруг совершенно не заботится о том, чтобы предоставить ей подобающий ее статусу дом. При этом текст насыщается архитектурными деталями (колонны, архитравы, лестницы). Юнона затевает строительство триумфальной арки; увы, едва законченное сооружение немедленно рушится (эффектный символ абсолютной никчемности женщин). Интересен архитектурный образ задуманного Марсом новоявленного Ноева ковчега, который представляет собой прекрасный дворец (бронзовый портик, поддерживаемый ста железными колоннами). Стоит вспомнить в этой связи высказывание из трактата «Десять книг о зодчестве»: «Во всем зодчестве, бесспорно, первое украшение — колонны» (VI, 13). Фактически Альберти был первым из ренессансных архитекторов, кто стал систематически использовать конструктивные принципы римских зодчих, включая и колонны.

Интонация «Мома» носит преимущественно скептический и мизантропический характер. Всем сестрам здесь раздается по серьгам: люди поголовно вороваты и алчны, правители развращены, мудрецы предаются праздной болтовне, и вообще мудрость редко соединяется с высокой нравственностью. Не составляют исключения и философы Платоновской академии (очевидно, Альберти имеет в виду все же не академию Фичино, а ее античный прообраз). Оказавшись на земле, Юпитер лицезреет рыскающих по комнате со светляками в руках академиков (возможно, намек на известный трактат начала XV в. «Светляк в ночи» Джованни Доминичи, направленный против гуманистической «антикомании») — они никак не могут отыскать своего учителя. Из всех философов благосклонной оценки удостоены только двое — Демокрит (в связи с ним Альберти развивает идеи о множественности миров, предвосхищающие Джордано Бруно) и Сократ (здесь Альберти не удерживается от скрытой критики структурных особенностей диалогов Платона: «я хотел бы услышать его [Сократа] собственные речи, а не принадлежащие другим [авторам] и приписанные ему слова»). В отношении самого Платона предложена тактичная формулировка — «говорят, что он [пресбывает] где-то очень далеко, в основанном им же самим идеальном государстве»; а вот Аристотель охарактеризован весьма едко, как высокомерный забияка. Между тем, в мировоззренческом плане Стагирит все-таки был Альберти ближе, чем Платон.

Из простых смертных Альберти выделяет ту социальную категорию, которую мы теперь называли бы бомжами; здесь на пародийный манер перслицовывается столь существенная для

Альберти проблема качества жизни, душевного спокойствия и независимого статуса личности (Мом принял облик нищего и решил, что нет жизни привлекательнее). Похвала нищему страннику принадлежит к лучшим в литературном отношении страницам Альберти: «Странник, скажешь ты, спит на земле. Что с того? Разве, когда тобой овладевает сон, крепче спится в роскошных одеялах, чем на булыжнике?..».

«Морской» эпизод «Мома» явственным образом перекликается с одной из глав «Застольных бесед» («Кораблекрушение»). Здесь Альберти аккумулирует топосы, связанные с бурей и кораблекрушением и популярные в античном романе (а затем подхваченные прозой барокко и морским романом XIX века): неожиданный и сокрушительный удар Фортуны, голод и холод, каннибализм, чудесное спасение. Собственно подробности разгула стихии в «Застольных беседах» отсутствуют; в «Моме» их чуть больше.

В своих «Ста баснях» (написаны между 16 и 24 декабря 1437) Альберти, при всем стремлении к риторической отделке традиционного материала, все же не идет на поводу у традиции. Большинство басен Альберти крайне лаконичны. Из эзоповских персонажей у него представлены только те, кто не слишком часто встречается в первоисточнике — так, лиса, пес, волк, ягненок выбраковываются им. Альберти предпочитает избирать персонажей, делающих мораль басни неоднозначной. То же отдаление от традиции заметно и в стилизованном под лукиановскую «Похвалу мухе» небольшом риторическом упражнении «Муха» (изд. 1568), где Альберти, отклоняясь от идущего от античности топоса, критикует пчел за непомерную жадность и хвалит мух за «анархический» дух. «Басенный» налет в сочетании со стремлением к неоднозначности политических выводов — не всегда четко соотносимых с сюжетной канвой — отчетливо присутствует также в упоминавшейся десятой книге «Застольных бесед». Вообще проблемное поле «серьезных» сочинений Альберти властно втягивает в себя и шуточные энкомии, где авторская интенция сформулирована вполне безыскусно: «Мы сочиняли это, смеясь; посмейтесь и вы».

3

Первые три книги созданного в диалогической форме сочинения «О семье» были написаны, скорее всего, зимой 1433–1434 гг. (за 90 дней, если верить «Жизнеописанию»), а затем (после отъезда автора из Флоренции) подверглись авторской стилистической шлифовке. Что касается четвертой и заключительной книги, то она хотя и была написана примерно три

года спустя, но задумывалась с самого начала работы (во второй книге Лионардо обещает, что «в своем месте» будет рассказано о дружбе; недвусмысленная реклама четвертой книги). Долгое время, однако, четвертая книга приписывалась Аньоло Пандольфини, и только в конце XIX в. после бурной полемики ее авторство окончательно закрепилось за Альберти. «О семье» как будто бы представляет собой апологию рода Альберти (тем не менее, родственники отнеслись к ней с презрением), рода, который, по С.Грейсону, становится не «объектом ностальгии», а «образцом былой мудрости и нынешней добродетели». Во многом автор стремился возвысить свою семью в глазах читателей в решающий момент возвращения ее во Флоренцию, но также и сплотить семью, преодолеть статус изгоя из нее. Нередко именно этот трактат Альберти рассматривается как наиболее адекватное выражение его идей, а также как своего рода манифест «мысли семейной».

Первая книга посвящена воспитанию детей (точнее, сыновей; только их Альберти, подобно авторам флорентийских семейных хроник, рассматривает как полноценных наследников рода), вторая — браку и любви, третья — организации домашнего уклада, бережливости; четвертая — сильно отличающаяся от первых трех — дружбе. Собеседниками становятся реальные лица, родственники Леона Баттиста, собравшиеся у смертного одра патриарха рода, Лоренцо Джаноццо, Лионардо, Адовардо; участвуют в беседе и сам Баттиста, и его слуга Буто. Обычно считается, что образ автора в книге как бы удвоен: Баттиста — это Альберти в молодости, Лионардо — он же, воплощающий в себе тип широкообразованного гуманиста.

Хотя пролог книги скорее пессимистичен (Альберти констатирует обилие разрушенных семей), в целом в ней доминирует оптимистическая интонация, вера в добродетель, в возможность раскрытия целостного потенциала индивида. Об этом свидетельствует следующий известный пассаж, вложенный в уста Лионардо: «Природа, то есть Господь, сотворила человека, состоящим из части небесной и божественной, [а также другой] части, самой прекрасной и благородной среди всех смертных вещей; наделила его фигурой и членами, весьма пригодными для всякого движения и способными чувствовать все, что может оказаться вредным и опасным, дабы избегать этого; присвоила ему разумную и познавательную способность, дабы он мог находить и определять вещи необходимые и полезные; даровала ему движение и ощущение, желания и влечения, благодаря которым он в состоянии без помех распознавать, какие вещи полезны, а какие неуместны и пагубны, и устремляться к одним и уклоняться от других; наградила его умом, сообразительностью,

памятью, рассудком, свойствами божественными и предназначенными для исследования, уяснения и понимания, от чего нужно уклоняться и к чему стремиться ради собственного самосохранения» (зд. и ниже пер. О.Ф.Кудрявцева). Весьма сходные идеи можно встретить, например, у Джаноццо Манетти («О достоинстве и превосходстве человека»). Двойственность положения человека, сопряжение в нем земного и божественного начал — ренессансный топос, присутствующий во многих гуманистических сочинениях. На первый взгляд, трансцендентные мотивы занимают в трактате подчиненное и второстепенное положение; сознание Альберти как будто бы во многом носит светский характер. Тем не менее, среди источников его рассуждений о достоинстве человека есть и отцы церкви (именно их имеет в виду Лионардо под «теми, кто говорят, что человек сотворен, дабы быть угодным Богу»), включая Августина с его «Исповедью». Человеку надлежит возблагодарить Всевышнего за красоту и гармонию мира, за приспособленность этого мира к нуждам человеческим (своеобразный утилитарный подход); мобилизовать все свои способности ради постижения Космоса, не забывать «бояться и почитать Господа, видя, слыша и чувствуя солнце, звезды, движение небес, грозные раскаты, молнии». Цитированный нами фрагмент второй книги «О семье» отмечен особой величавостью и торжественностью слога, напоминает литанию.

Несомненно, воссоздаваемая на страницах трактата картина семейного бытия носит утопический характер, отражает не столько реальную ситуацию, сколько идеал автора, продукт его воображения. При этом трактат нередко считают апологией буржуазной семьи. Между тем, это не столько апология и даже не столько морально-дидактическое сочинение, сколько рефлексия по поводу современной Альберти культурной ситуации, поиск новой философии человека с учетом интенсивно развивающихся новых экономических отношений. Общая гармония трактата не отменяет его внутренних противоречий. В ходе беседы происходит постоянное сопоставление двух различных подходов к семье — эмпирического, основанного на собственном опыте собеседников, и книжного. Отчасти они пересекаются с «архаическим» и «современным» подходом к проблеме. На протяжении всего текста идет некоторое сближение двух указанных подходов к семейной теме, но полного снятия противоречий не происходит. «Ученый» Лионардо несовместим с «многоопытным» Адовардо (кн. 1). Лионардо разом отвергает «эпикурейские» соображения Баттисты (кн. 2). Джаноццо демонстрирует абсолютное превосходство своего опыта над «культурой» Лионардо (кн. 3). Возможности примирения столь же иллюзорны, как и согласие тетивы и лука в семьдесят шестой «басне» Аль-

берти: лук требует от тетивы стать длиннее или лопнуть, тетива от лука — укоротиться или треснуть; «будем отстаивать каждый свое право», подытоживает тетива.

Строго говоря, в трактовке темы организации домашнего уклада Альберти не был первопроходцем. Он идет за трактатом Ксенофонта «Домострой», который можно считать первым по времени сочинением на соответствующую тему (трактат был найден и привезен в Италию Джованни Ауриспа в 20-х годах XV в.); одноименным сочинением, приписывавшимся Аристотелю, «Этимологиями» Исидора Севильского, сельскохозяйственными сочинениями Варрона и Колумеллы (само по себе слияние сельскохозяйственной и бытовой тем — греческого происхождения). Несомненно также влияние Цицерона, как в прологе (матрицей для которого становится пролог к трактату «Об ораторе») и самой структуре (от диалога к трактату), так и в раскрытии темы дружбы (четвертая книга). Семейная проблематика рассматривается также и в первой книге «Политики» Аристотеля (Бруни выполнил ее перевод ок. 1438 г.), и приводимое Стагиритом определение семьи (1253 b) доминирует в первых трех книгах трактата Альберти. Наконец, прослеживается и влияние «Никомаховой этики» (также переведенной на латынь в 1417 г. Бруни). Из непосредственных предшественников Альберти, обращавшихся к семейной теме, можно выделить «Воспоминания» Джованни ди Паголо Морелли; начиная со второй половины XIV в., большой популярностью в Италии пользовались семейные хроники, с отчетливо выраженным акцентом на генеалогии, восхождении к собственным истокам. И в то же время Альберти удается выработать особую, неповторимую интонацию того типа дискурса, который он сам именует *ragionare domestico* и который не исключает некоторую импровизационность, шутку, отсутствие строгих «майевтических» рамок.

Семейные ценности предстают в трактате как одна из важнейших составляющих человеческой жизни. Семья — ячейка общества, однако взаимодействие этих ячеек между собой, их соединение в социум у Альберти никак не показано. Выход за пределы семейной ячейки чреват опасностями. Это с трудом вяжется с идеалами гражданского гуманизма, с мотивом *patria-civitas*. Глава семьи призван не только заниматься приумножением богатств, но и умело организовать семейный быт, хранить обычаи и традиции, крепить собственный авторитет (исключающий диктат), быть готовым помочь своим близким мудрым советом (а не командовать). В центре должны находиться ключевые для гуманистов ценности (*virtù* и *umanità*). Семья призвана строиться на рациональных и отвечающих естественному ходу вещей началах. Советы Альберти касаются самых разных

проявлений семейного уклада, включая детали воспитания и даже выкармливания малышей; воспитание уподобляется работе огородника, который призван ухаживать за полезными растениями и корчевать сорные травы. Подобного рода натуралистические сравнения вообще очень типичны для Альберти, неизменно привлекающего аналогии из повседневного, бытового опыта. (Здесь есть несомненное сходство с Леонардо.)

В свое время немецкий историк Вернер Зомбарт значительно утрировал «бюргерский» дух книги Альберти, поставив ее в один ряд с сочинениями Даниэля Дефо и Бенджамина Франклина. Но факт остается фактом: Альберти одним из первых в европейской литературе отчетливо констатирует роль денег в жизни общества, предвосхищая и многие рассуждения гуманистов на этот счет. Описывая различные формы заработка, он угадывает в коммерческой деятельности основу существования общества (в Средние века купля-продажа выглядела занятием неблагородным; у Альберти мы не найдем моралистического осуждения этого процесса, более того, ощущается тенденция считать конкуренцию и соревновательность нравственными ценностями). В то же время никакой апологии нового экономического уклада в книге не просматривается, и нет оснований считать Альберти в этом плане только новатором; он одновременно и традиционалист, ратующий за сохранение натурального деревенского хозяйства, поместья, которое абсолютно автономно от общества (фактически речь идет об автаркии). Точнее, в вершинном сочинении Альберти сосуществуют и не сливаются в некий синтез две различные перспективы: 1) развитие и процветание личности и коллектива (Леонардо); 2) автаркия, изоляция, иммобилизм (Джанотто). Наивысшего напряжения противостояние этих двух парадигм достигает в третьей книге. Общее ощущение от трактата — мировоззренческая незавершенность. И в этом можно усматривать яркое проявление ренессансного «диалогизма», который Л.М.Баткин считает одной из парадигматических особенностей гуманистической культуры.

Рассуждения персонажей о любви и дружбе могут быть сопоставлены с неоплатоническими. Леонардо утверждает, что дружба выше любви, а Баттиста убежден в обратном. Здесь Альберти как бы перебрасывает мостик между трактатом Цицерона «Лелий, или О дружбе» (по Цицерону, дружеские узы следует ставить выше родственных) и сочинениями на любовную тему, создававшимися (под влиянием Фичино) в период Чинквеченто. У Цицерона анализ дружбы ведется за пределами рассуждений о любви; не то у Альберти. Но и со взглядами Фичино выкладки Альберти никак не отождествимы: ведь неоплатоническая теория любви подразумевает подчиненное значение

дружбы (как одной из разновидностей любви). С другой стороны, проблема дружбы, несомненно, трактуется у Альберти в связи с гуманистической ее интерпретацией (высшее духовное родство, близость душ).

Стиль трактата свидетельствует о более высоком уровне осмысления вольгаре, чем в ранних сочинениях Альберти; автор явно пытается передать изысканную величавость латинской фразы при помощи народного языка, но избегает при этом буквализма. Все же и в этом, наиболее «тосканском» из сочинений Альберти, сохраняются инфинитивные конструкции, составные союзы, образцы гипербата, свидетельствующие о влиянии латинской риторической модели. Но все это нисколько не отменяет принципиального новаторства Альберти как создателя первого образца гуманистического диалога на вольгаре (почти одновременно с «Гражданской жизнью» А.Пандольфини). Именно в этом трактате, а точнее в речи Джаноццо, Альберти широко использует элементы разговорной речи (*grillare*, быстро перемещаться; *capestri*, висельники; *sbardellato*, необузданный; *lessone*, подлиза и т.п.).

Идеи трактата «О семье» (а также и других сочинений писателя, включая «Мома») подвергаются дальнейшему развитию в «Домострое» (1469, изд. 1845), который можно считать своего рода завещанием Альберти (судя по всему, книга была написана для узкого круга родных и друзей). Повествование ведется от лица самого Баттисты, а его собеседниками становятся молодые кузены Альберти (Паоло Никколини и Никколо Черритами). Несмотря на это, из трактата исчезает характерная для книги «О семье» сбалансированность конкретного и абстрактного, читатель погружается в стихию отвлеченных морализаций. К тому же, размывается и присущая вершинному сочинению Альберти полифония — в «Домострое» Альберти как никогда монологичен; фактически он терпеливо поучает родичей, реплики которых абсолютно функциональны. Не случайно главными задачами речевого акта объявляются именно наставление и поиск истины (книга вторая); это один из важнейших инструментов в руках «исларха» (книга третья), который у Альберти явно двоятся между главой рода и главой государства. В трактате выделен флорентийский контекст (действие начинается на мосту через неожиданно полноводный Арно; герои обсуждают нанесенный разливом ущерб). Как бы по контрасту к разгулу стихии (разумеется, это символ политических неурядиц в столице Тосканы) автор развивает идеал спокойной размеренной жизни, соразмерной природе и основанной на укрощении дурных склонностей. В афористической форме заявлены важнейшие, по Альберти, добродетели: благородство души, «искушенность в делах

достойных и пользительнейших для себя самого, своих близких и родины» — и пороки: безделье, застой, нравственная распущенность. Не забыты ни мизогинные мотивы, ни критика злословия. От семейной темы Альберти легко переходит к политической; служение монарху, по мысли Баттиста, также есть веление самой природы. «Домострой» отмечен умиротворенной, созерцательной интонацией и в этом отношении являет собой позитивную антитезу «Застольным беседам» и «Мому». Альберти выступает здесь с позиций умудренного опытом старца.

Этические идеи античных мыслителей (Аристотеля, Цицерона, Плутарха) в книге присутствуют, взаимодействуют, взаимно корректируют друг друга и в конечном счете становятся фоном для практической морали, которая призвана противостоять *ragion di stato* правителей. При этом пунктирно намеченный в «Семье» изоморфизм социального и семейного измерений подвергается здесь дальнейшему углублению и прояснению: «представляется мне, что город, будучи из многих семей составленным, являет собой как бы одну большую семью; и напротив, семья есть своего рода небольшой город». Антропоцентризм Альберти приобретает здесь гносеологическое измерение: человек славен своей способностью познать суть вещей, исследовать окружающий мир. Тема *varietà* предстает прежде всего как многообразие человеческих типов: «В душах и характерах людских царит исключительное разнообразие: иные легко впадают в гнев, иные сострадательны; одни резки и недоверчивы, другие простодушны и доверчивы; одни надменны, тщеславны, суровы; другие участливы, обходительны, вежливы; есть сангвиники, склонные к веселью и утехам, но есть и скрытные, мрачные бирюки; одним по душе, чтобы их нахваляли, и не по вкусу, когда их порицают; другие — упрямы, не подчиняются никому, кроме закона; те, кого трудно уломать что-то сделать; презрительно-жестокое; пасующие перед опасностью; всех и не упомнишь».

Несомненно, одной из важнейших проблем творчества Альберти стало перенесение риторических категорий на сферу изобразительного искусства. Соответствующие трактаты — «О живописи» (не в пример другим сочинениям Альберти, он четко датирован: срок окончания работы — 17 июля 1436 г.; существует в двух версиях — на вольгаре и на латыни), «О статуе» (написан на латыни между 1430 и 1460; итальянский перевод Козимо Бартоли изд. 1568) и «О зодчестве» (написан на латыни в 1443–1452, распространялся в рукописи в 1452, изд. 1485) — выглядят несомненно новаторскими. Их иногда не вполне справедливо именуют «техническими», в противовес прочим, «литературным» сочинениям Альберти. До Альберти (и даже одновременно с ним), действительно, создавались лишь пособия су-

губо прикладного характера («Книга об искусстве» Ченнино Ченнини, «Комментарии» Лоренцо Гиберти), намеренно дистанцировавшиеся от общеэстетической проблематики. Ко всему прочему, европейское Средневековье вообще не вырабатывает четкой доктрины изобразительного искусства (в отличие от Византии). Таким образом, Альберти оказался первопроходцем; фоном для его трудов стала, с одной стороны, античная традиция (эксплицированный автором Витрувий и не упоминаемый, хотя известный ему, Плиний), а с другой — расцвет искусств в ренессансной Италии и, в частности, во Флоренции.

Флорентийский художественный фон (Донателло, Лоренцо Гиберти, Лука делла Роббиа, Мазаччо) фигурирует уже в посвящении к трактату «О живописи», адресованном Брунеллески. Отдельной строкой выделен Дуомо — потрясающее творение самого «Пиппо», как именовал Альберти Брунеллески: «великое сооружение, вздымающееся к небесам, настолько обширное, что оно осеняет собою все тосканские народы» (зд. и далее пер. А.Габричевского). От ренессансной апологии современной ему культуры Альберти переходит к математическим основам живописи (математика с самого начала преподносится как одна из основ этого вида искусства), цветоведческим и оптическим выкладкам (первая книга трактата); технике работы живописца — композиции, изображению фигур, передаче движения и пр. (вторая книга); описанию того культурного багажа, коим надлежит владеть живописцу (третья книга). Само по себе трехчастное членение книги представляет собой результат экстраполяции на изобразительное искусство риторических категорий (*inventio* — *dispositio* — *elocutio*); в живописи им соответствуют *circumscriptio* («очертание»), *compositio* и *lumina* («освещение»); «деление же это мы заимствовали у природы», не забывает отметить Альберти. Таким образом, уроки античности и уроки, преподанные Naturой, сливаются в нерасторжимое целое. В дальнейшем итальянские теоретики искусства также прибегали к трехчастному разделению своего предмета, однако именно у Альберти умозрение сочетается с практическим подходом, ориентацией на реальный «технологический процесс» работы живописца. Экзальтированная апология живописи у Альберти (она насыщена отсылками к античной риторической традиции, включая Квинтилиана) означала серьезный удар по средневековой иерархии искусств; в этом отношении его непосредственным продолжателем станет Леонардо.

Своеобразной эмблемой живописи Альберти делает Нарцисса: он хотел бы «обнять» воду, подобно тому как художник в своей картине стремится «обнять» реальность. Подобная трактовка мифологического мотива не имела прецедента ни в пред-

шествующей традиции, ни в будущих искусствоведческих трудах (зато в поэзии Дж. Марино она на свой лад отражена).

Живопись для Альберти — несомненно, важный источник нравственного совершенствования. Об этом свидетельствует уже соответствующая глава «Застольных бесед» («Картины»), где по законам экфрасиса описываются аллегорические изображения, размещенные на стенах храма (вполне в духе более поздних итальянских архитектурных утопий).

Еще более масштабным творением Альберти является его трактат «Десять книг о зодчестве», написанный, возможно, по совету папы Николая V (известно, что автор зачитывал только что заверченный труд понтифику) и изданный посмертно как некий официально санкционированный документ (с исполненной славословий в адрес автора преамбулой А.Полициано). Книга быстро снискала европейское признание: в XVI в. вышел ряд ее переводов. Автор ощущал значимость и новизну своей работы, что следует из соответствующих замечаний в тексте «Десяти книг о зодчестве». Альберти предстояло выдержать состязание с Витрувием, авторитет которого у гуманистов был очень высок. Известно, что Витрувий руководствовался в своем труде правилами риторики; тем не менее, стиль его выглядит суховатым, а по мнению Альберти — и «косноязычным». Превзойти великого зодчего античности, преодолеть это «косноязычие» — одна из задач Альберти. Избегая широко представленных у Витрувия греческих терминов, Альберти в то же время фактически вырабатывает обновленный латинский архитектурный лексикон. Апологии живописи в трактате «О живописи» (начало второй книги) соответствует апология архитектуры в «Десяти книгах о зодчестве», однако основания ее иные: в первом случае мотивация онтологическая, во втором — преимущественно социальная: «прочность, достоинство и краса республики очень многим обязаны архитектору, который создает нам возможность приятно проводить время досуга в довольстве и здравии, получать прибыль в делах, богатеть и постоянно жить вне опасностей и в почете». Следует иметь в виду, что высокий статус архитектуры — общая для многих ренессансных авторов особенность (так, Дж. Манетти в трактате «О достоинстве и превосходстве человека» усматривает именно в способности сооружать здания один из источников человеческого величия). Аналогии и терминологические совпадения между работой зодчего и процессом Творения, которые можно обнаружить в разных сочинениях Альберти («Усопший», «Мом»), не случайны: именно способность человека к творчеству, с его точки зрения, делает его не просто подражателем, а продолжателем дела Божия. Эта августиновская по сути своей идея была близка мно-

гим гуманистам. У Альберти именно зодчий (а не философ) становится наивысшим выражением идеальной личности, способной по своему разумению не только творить здания и целые города, но и управлять движением вод, способствовать военным успехам своего государства, — личности, рационально организующей собственную жизнь и успешно противостоящей Фортуне.

В книге заметны, как и в других случаях усвоения Альберти античного наследия, существенные новации по отношению к Витрувию: архитектура мыслится Альберти прежде всего в контексте городского пространства как целого; для Витрувия проблема города еще не могла стать фундаментальной. Иное дело Альберти, прямо связывающий качество жизни горожан с организацией урбанистического целого (ср.: «Народ должен жить в покое и мире в преисполненном радости и славном численностью своих жителей городе», — гл. «Озеро» из кн. X «Застольных бесед»). Кроме того, по сравнению с Витрувием сужен круг необходимых для зодчего познаний (у Альберти это только живопись и математика); впоследствии Леонардо вновь, и безмерно, расширит этот круг. Что касается самой структуры трактата (десять книг), то она, безусловно, была позаимствована у древнеримского зодчего. Здесь рассматривается роль климата и рельефа местности в градостроении (первая книга), выбор материалов и их характеристики (вторая книга; открывающие ее рассуждения относительно необходимых мер предосторожности при начале строительства перекликаются с аналогичными выкладками в «Моме»), осуществление строительных работ (третья книга), конструктивные особенности общественных (четвертая книга) и частных (пятая книга) зданий, проблемы украшения здания (шестая книга), конструктивные особенности храмов (седьмая книга), общественных (восьмая книга) и частных (девятая книга) зданий. Заметно, что приоритет отдается именно общественным сооружениям, индивидуальная же роскошь порицается. Наконец, темой десятой книги заявлено преодоление изъянов архитектурных зданий (на самом же деле здесь речь идет главным образом о воде и гидротехнических сооружениях; тема, имевшая затем огромное значение для Леонардо). Из этого перечня видно, что чисто прикладные моменты сочетаются в трактате с подходом общеэстетического и социологического свойства. Между делом, но внятно и отчетливо Альберти вставляет в текст сентенции гуманистического содержания: «ничто так не отличает одного человека от другого, как то, чем он более всего разнится от животного: разум и знание высших искусств; добавь, если хочешь, и богатства». Финальное замечание весьма красноречиво свидетельствует о позиции Альберти по отношению к «духу меркантилизма» (не апология, не осуж-

дение, но приятие как чего-то должного, отвечающего запросам современности).

В трактатах Альберти об искусстве находит свое место и общеэстетическая, и этическая проблематика. Важным, возможно, ключевым для Альберти эстетическим понятием становится *conspinnitas*, соразмерность и упорядоченность частей целого (у Цицерона этот же термин применялся преимущественно к музыкальной гармонии). Для Альберти важен акцент на природных началах *conspinnitas*, на следовании законам самой природы (как в принципах гармонизации частей, так и в поиске разумных соотношений между зданием и окружающим его пейзажем, *collocatio*). Строгое самоограничение, утилитарность, единство деталей, отсутствие внешних эффектов (все это хорошо просматривается в архитектурных шедеврах Альберти) порождают красоту, отнюдь не исключаящую изящества (фасад Санта Мария Новелла). С другой стороны, припоминая тезис Протагора «человек есть мера всех вещей», Альберти акцентирует антропологическое начало своего эстетического видения (в этом плане он расходится с Платоном). В то же время развернутая у Альберти концепция формы сочетает аристотелевские (принцип упорядочения материи) и платоновские (наличие в ней трансцендентной Идеи) моменты. То же самое относится и к его теории красоты, в сильной степени связанной с общими установками Стагирита (совершенство как состояние покоя, отсутствие движения). Но при этом Альберти — когда он призывает живописца не ограничиваться достижением внешнего сходства и «добавить» красоты в полотно — явно предвосхищает «идеализирующее подражание» природе, характерное для маньеристов и основанное на платоновских представлениях. Так, тезис Альберти о том, что «в одном теле не найти всех красот вместе, а они распределены по многим телам и встречаются редко», напоминает о «сборном портрете» красавицы, составленном героями книги А. Фиренцуолы «О красотах женщин».

Примером того, как этическая проблематика внедряется в «технические» трактаты Альберти, может служить развиваемая в первых главах «Десяти книг о зодчестве» тема смерти и погребения (здесь есть переключки с четвертой книгой упомянутого трактата Манетти). Следует подчеркнуть, что автора интересуют не гробницы и кенотафы как таковые, но поведение живых по отношению к мертвым в широком плане. Прагматический подход (необходимость кремации) сочетается с пиететом по отношению к усопшим, а равно и с указанием на необходимость соблюдать пресловутое чувство меры (в культе мертвых), превышенное в Древнем Египте.

Трактаты «Мом» и «О зодчестве» иногда считают антиподами; на самом же деле, они в каком-то смысле дополняют друг друга. В «Моме» довольно жесткая критика реальной государственной власти сочетается с шуточной постановкой коренной философской проблемы: как улучшить жизнь человека? «О зодчестве» — попытка дать серьезный ответ на этот вопрос, оптимизировать социальное бытие на основе научных знаний. Важно, что именно градостроители призваны создать необходимые условия для социальной гармонии и процветания государства. К тому же интерес к аллегорическим изображениям («О зодчестве», VIII, 4) явно обозначился уже в «Моме» — не случайно наиболее существенные для себя идеи Альберти облекает именно в форму аллегии.

Влияние Альберти было многообразным — от его архитектурных сооружений (чья значимость, правда, долгое время оставалась предметом дискуссий, начало которым положил тот же Вазари; зато отношение к архитектуре Лоренцо Великолепного было всецело обусловлено идеями «Десяти книг о зодчестве») и до поэзии, которую, как мы уже видели, вряд ли можно назвать важной составляющей его наследия (тем не менее, присутствующая в ней установка на *varietà*, несомненно, привлекла внимание Лоренцо Великолепного, Боярдо и Полициано, подражавшего сатирическим сонетам Альберти). Воздействие «Десяти книг о зодчестве» несомненно в книге Ф.Патрици «Об устройении государства» (70-е гг. XVI в.) и особенно в «Трактате об архитектуре» Филарете (ок. 1460), где усвоен общий контур альбертиевского учения, но временами ощущаются легкие ноты пародии (сооружение здания уподоблено, вполне в русле органицизма Альберти, девятидесятичному вынашиванию плода матерью; «отцовская» тема, доминирующая в трактате «О семье», вдруг подменяется «материнской»). Идеи трактата оказались востребованными в Италии и за пределами Ренессанса (иезуит А.Поссевино, усмотревший в рациональной системе Альберти противоядие от маньеристического разброда конца Чинквеченто). Что касается «Мома», то его сюжетные и стилистические совпадения с «Изгнанием торжествующего зверя» Дж.Бруно очевидны; трактат обрел новую жизнь под влиянием идей Реформации, был расценен как сочинение «эразмианского» толка и произвел немалое влияние за пределами Италии (даже в католической Испании). Гораздо меньший успех имел в XVI–XVIII вв. трактат «О семье»; интерес к нему пробудился лишь в середине XIX в.

У Ландино в его «Камальдолийских беседах» Альберти, закончив рассуждение о достоинствах активной и созерцательной жизни и так и не придя к окончательному выбору (но склоня-

ясь ко второму варианту), выдерживает долгую паузу, задумчиво устремив взор в пространство — «будто перебирая в уме такую уйму разных вещей, коих не охватить в слове». Фактически здесь констатируется присущая сочинениям Альберти незавершенность мысли, несовпадение риторически отделанных идеологических деклараций и динамичной, неустанной работы интеллекта. И в этом он представляет одну из граней Возрождения.

Глава девятая

ВОЗРОЖДЕНИЕ ФИЛОСОФИИ

Почему для Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола находится место в истории литературы Кватроченто? Разве не было бы уместнее предоставить их труды попечению историков философии? Ведь составляя историю французской литературы классицизма, английской литературы Просвещения или литературы немецкого романтизма, мы, конечно, едва ли взялись бы подробно пересказывать сочинения Декарта, Юма или Шеллинга. Законы жанра истории литературы гласят, что краткое изложение философских доктрин эпохи хотя и служит неотъемлемой частью внятного истолкования принципов поэтики, в эту эпоху возникшей, но литература все же имеет свой собственный предмет, который не следует смешивать с предметом истории философии.

Письменная культура, сложившаяся в рамках так называемой флорентийской Платоновской академии, этому требованию подчиняться не может. Ни гигантские масштабы переводческой и издательской деятельности ее полулегендарного основателя, ни прочная укорененность предпочитаемых им жанров в культуре университетов или в истории неоплатонических школ, ни традиционность философских и богословских проблем, которые он берется решать, — ничто из этих аргументов в пользу действительного существования институции под именем Платоновской академии не должно скрыть от нас ее подлинной природы. А подлинная природа ее — литературная фикция, усилиями историков, не слишком чувствительных к изысканной метафорике автобиографических реплик Фичино, превращенная в исторический миф.

Сложившийся в посвященных Кватроченто исследованиях образ флорентийской академии — блестящий образец суггестивной мощи литературного образа, возникшего в трудах Фичино, по большей части в его письмах и комментариях к платоновскому корпусу. При всем несходстве характера образования, культурных предпочтений и социальной позиции Фичино и Пико, с одной стороны, и тех из их современников, кого можно бес-

зоговорочно назвать представителями гуманистического движения, с другой, их творческие стратегии оказываются очень близки. К созданию литературных произведений, основанных на вымысле, все эти авторы, в других жанрах весьма плодотворные, почти совсем не питают интереса. Креативный потенциал эпохи так велик, что наиболее масштабные порождения фантазии, не вполне еще успев стать сюжетом литературы, уже обретают плоть в действительной жизни. Папа Николай V финансирует создание гигантской классической библиотеки, которая, судя по числу переводов, выполненных по заказу понтифика, должна была вместить в себя латинские версии едва ли не всех известных в его время авторитетных греческих книг, будь то сочинения античных писателей или труды богословов Средневековья. Другой понтифик, Пий II, вся жизнь которого предстает в его собственных мемуарах чередой сбывшихся пророчеств и откровений вселенской значимости, в считанные годы возводит Пизенцу — воплощение ренессансной архитектурной утопии. Марсилио Фичино создает историософию, которая должна стать исчерпывающим истолкованием духовной истории человечества, и он же осуществляет гигантский издательский проект — перевод и комментарий сочинений всех древних авторов, которым в его историософии отведена какая-либо роль. Джованни Пико делла Мирандола, исповедующий доктрину всеобщего согласия философов и богословов всех известных ему эпох и народов, замышляет всеевропейский богословский диспут, в ходе которого надеется внушить виднейшим умам Европы собственные убеждения и тем способствовать радикальной реформе современного ему христианства.

Эти проекты похожи вовсе не одними лишь масштабами: все они суть следствия самомифологизации их авторов — по сути, эффекты заимствованного у античных классиков языка, на котором их авторы предпочитают излагать собственную биографию и говорить о своем месте в истории. У истоков каждого из этих проектов стоит величественная фигура основателя — всегда список с авторитетных для автора персонажей классической древности. Когда мы говорили о биографических жанрах гуманистической словесности, нам приходилось отмечать, что писатели-гуманисты выстраивают образы своих современников из готового материала и по готовым схемам тысячелетней давности: антропологические модели заимствуются вместе с риторическими средствами, посредством которых классические авторы описывали внутренний мир человека и его социальное поведение. Вместе с тем, мы могли убедиться, что вторичность литературных средств вовсе не лишает персонажей гуманистической литературы аутентичности и новизны — и это особенно верно

применительно к автобиографии. В сочинении Пия II цель и смысл исторического процесса и жизненное предназначение протагониста находятся в отношениях взаимодополнения и друг без друга непостижимы. Обращаясь к творчеству Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандолы, мы присутствуем при втором акте этой драмы риторического самосознания — при рождении философии из мифа автора о самом себе, вписанного в ему же принадлежащую историософию и рассказанного средствами авторитетной для него риторики.

МАРСИЛИО ФИЧИНО

1

Самым совершенным произведением из тех, что более или менее самостоятельно создал Марсилио Фичино, была, несомненно, его биография. Полноценного в жанровом смысле описания собственной жизни, которое хоть каким-то образом вмещалось бы в разномастный ряд раннеренессансных биографий и автобиографий, этот адепт платонизма, насколько нам известно, не написал. Возможно, как раз поэтому автобиографические легенды, заботливо и с глубоким умыслом вплетенные Фичино в причудливые аллитерации и ассонансы интродукций к его переводам, имели столь далеко идущие последствия в действительной жизни. Плоды самомифологизации Фичино историческая наука о Ренессансе пожинала вплоть до конца XX в.: ему удалось, преодолев границы своей личной истории, подчинить мощной воле к созиданию символов жизни всех, кто окружал его.

Марсилио (1433–1499) был старшим сыном лекаря Дьетифечи Фичино [sic!] (ум. в 1478) из Фильине Вальдарно, маленького городка близ Флоренции. Уроженцу контадо Дьетифечи, который не мог похвалиться ни происхождением, ни достатком, удалось, однако, сделать карьеру в метрополии, на службе в госпитале Санта Мария Нова, и завоевать расположение знатнейших флорентийских семейств. В число его пациентов входил сам Козимо Медичи. Отец прочил Марсилио в медики. Заботясь о его будущем, Дьетифечи не оставил едва освоившего начатки латыни сына в родном Фильине: не достигший пятнадцати лет Марсилио был отослан во Флоренцию для подготовки к получению добротного профессионального образования (то есть изучения естественной философии и собственно медицины). Он продолжал занятия латинским языком, логикой, немного — музыкой. Но лекарь Дьетифечи не имел средств, чтобы определить сына в

ученики к тем знаменитым педагогам гуманистической ориентации, которые были одновременно и виднейшими учеными своего времени. Впоследствии Марсилио всю жизнь приходилось оправдываться перед коллегами, преуспевшими в *studia humanitatis* и научившимися говорить и писать на классической латыни. В молодости Марсилио пытался подражать Цицероновскому языку гуманистов, составляя письма, — но здесь он чувствовал себя неуверенно. Возможно, недостаток образования и заставил его выработать свой собственный язык, избрав непопулярную в гуманистических кругах стилистическую стратегию. Это был язык посвященного в тайное учение (исследователь флорентийского платонизма Джеймс Хэнкинс прямо называет его «мистагогическим»): сугубая простота его синтаксиса, приводящая на память граффити орфиков или первых христиан, сочетается с очевидным стремлением подчинить мистике чисел словесный и даже звуковой строй текста — отсюда перегруженность речи Фичино лексическими повторами и каламбурами, запрещенными в классической риторике.

Марсилио какое-то время учился во Флорентийском университете, где ему преподавал логику Никколо Тиньози, аристотелианец, известный в свое время представитель схоластической науки. Годы учения не прошли для Фичино бесследно: даже в поздних своих трудах он охотно прибегал к аргументам и терминологии из арсенала схоластов; сопоставление некоторых пассажей из его сочинений со страницами из Фомы Аквинского и других мыслителей Средневековья показывает их идентичность. Что касается отношения Марсилио, довольно рано оказавшегося на перекрестье двух культур — схоластики и гуманизма, — к каждой из них, то он оставил нам достаточно свидетельств, позволяющих понять, как хорошо ему были видны пороки, присущие и той, и другой. Гордость гуманистов своей образованностью казалась ему сродни чванству платоновских софистов — торговцев ученостью, которая пренебрегает нравственной пользой (о них Фичино говорит, например, в комментарии к «Протагору»). С другой стороны, обучение юношей аристотелианской логике развращает их умы: поднаторев в искусстве доказывать и обосновывать все что угодно, они уже считают, что приобрели власть над подлинной действительностью, и напрочь забывают, что научились всего лишь бесплодным манипуляциям пустыми словами.

С юных лет открывший в себе призвание к священству Фичино состоял в духовном братстве, которое возглавлял Лоренцо Пизано (ок. 1391–1465), каноник медичейской церкви Сан-Лоренцо. Он читал курс, посвященный Данте, во Флорентийском университете, и был автором множества религиозных со-

чинений в жанре диалога, донесших до наших дней интереснейшие сведения об интеллектуальных вкусах и культурной повседневности Флоренции его эпохи. Этот наставник Фичино получил образование в знаменитой августинской школе монастыря Санто-Спирито (ему преподавал Эванджелиста из Пизы, у которого учился Джаноццо Манетти). Августинское образование имело в эпоху Фичино то заметное отличие от многих других педагогических систем, что предполагало предельно внимательное отношение к иррациональной стороне личности ученика: помимо интереса к богословию, учителя поощряли в молодых людях склонность к мистицизму; они стремились направлять развитие связанных с молитвенной практикой эмоций воспитанников.

Мистический опыт, приобретенный в юности под водительством наставника-августинца, предопределил, по сути, все позднейшие культурные предпочтения Фичино, равно как и особый синкретический стиль его мышления. Отныне ему будет в высшей степени трудно удерживаться в границах чистого богословия (или чистой философии). Он потратит немало сил, чтобы восстановить, хотя бы в пределах собственного творчества, античное единство практической жизни и созерцания — *θεωρία*, возродить первозданную нераздельность рационального концепта, мистического переживания и поэтического выражения.

Возможно, и убежденность Фичино в собственном мессианском предназначении тоже была одним из следствий августинского воспитания. От юности в нем взращивали не просто веру в чудесное, но и особую чувствительность к сверхъестественному: экстатические состояния и слушание ангельских голосов не представлялись ему экзотикой или безумием. Его матери Александре приписывали дар пророчества; он полагал, что унаследовал его. Сохранились письма, где он сообщает откровения, полученные им, когда он, подобно апостолу Павлу, был взят в надмирную область: «Король Альфонс, блаженнейший дед твой, о досточтимый отец, горним ангельским языком изрек пророчество блаженнейшему королю Фердинанду, твоему отцу; Марсилио Фичино, восхищенный не знаю каким духом, присутствовал при этом, слышал пророчество, произнесенное ангельским языком, сохранил его в памяти и ныне передал тебе языком человеческим», — пророчество, привидевшееся Фичино во сне, содержало призыв об окончании войны между Неаполем и Флоренцией (его сохранило для нас письмо Фичино к кардиналу Иоанну Арагонскому).

Фичино не удалось занять спокойную и гарантирующую материальный достаток должность апостолического секрестаря, кормившую многих его современников-гуманистов. Как универ-

ситетский magister он тоже не состоялся. Домашнее учительство (в семье Пьеро де'Пацци) ему не нравилось. Общение с представителями интеллектуальной элиты отбило желание возвращаться после университета к семейному занятию — медицине. По некоторым свидетельствам, внимательное чтение Лукреция заставило молодого Фичино пережить религиозный кризис. В 1450-е годы Фичино сам стал литературным персонажем: он появляется на страницах диалогов своих наставников Антонио дельи Альи и Лоренцо Пизано. Обоим он понадобился как идеальный — то есть очень талантливый и достаточно упрямый — объект увещаний в тщете изучения языческой философии и литературы. Флорентийский архиепископ Антонин (впоследствии канонизированный) не выпускал его из поля зрения и тоже настоятельно советовал подчинить изучение сомнительных предметов нуждам христианского просвещения.

Грозившая не только духовными, но и социальными опасностями игра в язычество — путь, который в это время избрали для себя Помпоний Лет и гуманисты его круга, — очевидным образом не соответствовала духовному складу Фичино. Бунтарство и опрокидывание якобы изживших себя общественных установлений, апология удовольствий плоти и преодоление будто бы сковывающих живую мысль догм, — то, чем могло привлекать язычество, как его представляли себе многие современники Фичино, было чуждо его притязаниям и темпераменту. (Кажется, это подтверждает даже сохранившееся описание внешности Фичино: хрупкого сложения, с непропорционально длинными руками, он страдал сутулостью, дефектами речи и был, по видимому, довольно слаб физически; однако светлые выющиеся волосы и сангвинический цвет лица, вероятно, сообщали его облику определенную приятность.)

Вместе с тем, он был далек и от готовности смириться с личным положением вещей — но его непокорность выдает в нем не революционера, а пророка. С ранних лет посещавшие Фичино мистические прозрения сделали для него естественной ту идею, что обыденности и тривиальности не существует вовсе, потому что высшая воля в неудержимой щедрости сделала весь мир — и в его современном состоянии, и в его истории —местилищем своих тайн, и нужно лишь духовное усилие, чтобы получить самые невероятные откровения, которые позволят радикально переменить к лучшему жизнь всех людей на все грядущие времена. Ясно, что личное творчество, направляемое такой интуицией, должно мыслить себя в первую очередь как искусство пересказа и толкования чужих и уже известных слов. Так и выходит: весь корпус трудов Фичино — это переводы и экзегетические сочинения. Образованные читатели, взирующие

на благородно-наивный эстетический утопизм писаний Фичино с высот рационализма XIX в., часто обвиняли его историческую и философскую мысль в подражательности и беспомощности. Видимо, в отличие от многих его великих предшественников в философии, гений Фичино раскрылся не только и не столько в написанных им книгах. Власть Лоренцо Великолепного и власть Савонаролы одновременно, торжество оккультизма и магии вкупе с расцветом политического прагматизма, тотальный аллегоризм предельно натуралистических изображений в новой живописи — кажется, мы приблизимся к тайне оппозиций, определивших облик эпохи Фичино, лишь разглядев, как много новизны на самом деле было в глубоко вторичных писаниях этого адепта самого что ни на есть эклектического варианта неоплатонизма с изрядной примесью эзотерики и неустранимым привкусом университетской схоластической выучки.

Если верить самому Фичино, то история его платонических штудий началась задолго до того, как он вступил в сознательный возраст. Впервые об учении платоников из уст византийца Георгия Гемиста Плифона услышал Козимо Медичи во времена Ферраро-Флорентийского Собора. Тогда, решив приобщиться к «платоническим таинствам», Козимо избрал отрока, сына своего лучшего лекаря, определив ему подвизаться в греческой премудрости до тех пор, пока он не исполнит своего назначения — то есть не даст латинскому миру всех трудов божественного Платона. Избрание отрока произошло, естественно, не без божественного вмешательства — как старался уверить Фичино, столь часто имевшего место в семье Медичи. «Глава священнослужителей Вакх, говорят, имел будто бы двух матерей; Мельхисдек, высочайший из священнослужителей, не имел ни единственного отца, ни единственной матери. Я, наименьший из священнослужителей, имею двух отцов: лекаря Фичино и Козимо из семейства Лекарей (*Ficinum Medicum, Cosmum Medicen*). Тем я рожден, этим — возрожден. Тот поручил меня Галену (и лекарю, и платонику); этот посвятил меня божественному Платону. Равно и тот, и другой уготовили Марсилию быть лекарем — Гален, лекарь тел, и Платон, лекарь душ. Под водительством Платона я обучался спасительному врачеванию душ и после составил перевод всех его книг, а также восемнадцать книг о бессмертии душ и вечном их счастье — тем самым, насколько это было в моих силах, доставив удовлетворение моему отцу из семейства Лекарей. Затем, решив, что мой лекарь-отец тоже заслуживает удовлетворения, я составил книгу о том, как следует заботиться о здоровье людей, преданных наукам». Все это слишком тщательно уложено в прокрустово ложе ритма и подобий, чтобы до конца быть правдой.

В эзотерической автоагиографии Фичино обращает на себя внимание целая вереница хронологических и смысловых неувязок. Удивляет хотя бы то, что Козимо Медичи, дороживший репутацией добропорядочного гражданина, с упоением слушал грека Плифона, снискавшего среди современников славу отъявленного язычника (в лояльной Византии его сторонников преследовали и казнили как опаснейших еретиков). Того Плифона, который шокировал христианский мир своим сочинением под названием «Законы», где призывал упразднить обветшавшую, утратившую живой смысл религию и воздвигнуть на ее месте новый «простой культ», содержанием которого у него становилось не доведенное до логического конца (то есть до чистого монотеизма) неоплатоническое истолкование эллинистического пантеона. Непонятно, кто именно смог так перевести слова византийского смутьяна не знавшему по-гречески, но вполне благочестивому Козимо, чтобы подвигнуть его на создание одного из величайших во всей истории Ренессанса переводческих проектов. Если даже допустить, что Козимо действительно слушал и каким-то образом понимал Плифона, то как следует оценить посвящение в платоники ребенка, еще не вполне владевшего членораздельной речью, — ведь во времена Ферраро-Флорентийского Собора 1438–1439 гг. Марсилио Фичино, родившемуся 19 октября 1433 г., было пять лет? А если Козимо действительно с малолетства уготовил сыну своего лекаря быть создателем латинского Платона, то как могло случиться, что тот дожил до двадцати трех лет (солидный по тем временам возраст), совсем не зная греческого языка?

Хорошо известно, что еще в 1456 г., работая над «Наставлениями в платоническом учении» («*Institutiones ad platoniam disciplinam*»), он не имел возможности использовать греческие тексты — хотя досконально изучил все, что можно было узнать о Платоне и платонизме из трудов латинских языческих авторов и отцов церкви. Это была не самая ранняя законченная работа, вышедшая из-под его пера: первое из известных на сегодня литературно-научных произведений Фичино — небольшой физический трактат в форме письма, адресованного другу автора Антонио Серафико де'Морали да Сан Миньято — датировано 13 сентября 1454 г. Показательно, что в этом первом произведении Фичино речь шла о солнце и его свете. Названия последовавших за этим трактатомopusов позволяют составить представление о роде интересов и амбициях их автора по достижении им двадцатилетнего возраста: «Сумма философии Марсилио Фичино», «Физический трактат», «О природе и искусстве Бога», «О душе», снова «Физический трактат», «Вопросы о свете», «О звуке» и «Разделение философии». Из заглавий видно, что в это время

мысль Фичино вполне еще удерживалась в русле традиционной университетской схоластики — очевидно, поэтому он и не испытывал потребности в обращении к грекоязычным источникам. Однако в письме-посвящении, адресованном Микеле Меркати, он говорит другу, что желал бы через свое творчество приобщить его к штудиям, которым должны прилежать юноши его возраста — согласно учению «нашего Платона». Ко времени до 1458 г. относится также письмо Фичино «О божественном безумии» — очевидно, очень популярное, потому что кто-то даже перевел его на вольгаре. Здесь тоже нет никаких свидетельств в пользу знакомства Фичино с греческими текстами, зато в очень значительной мере предсказаны его дальнейшие увлечения: он цитирует латинскую версию эзотерического трактата «Асклепий», якобы написанного мифическим Гермесом Трисмегистом, столь же мифического Орфея — по аристотелеву сочинению «О мире», переведенному на латынь Николаем Сицилийцем, и, конечно, фрагмент платонова «Федра» (откуда, собственно, и почерпнута концепция священного безумия), известный ему в переводе Леонардо Бруни.

Представив «Наставления в платоническом учении» на суд Козимо Медичи и Кристофоро Ландино, вместе с похвалами Фичино услышал от них и настоятельную просьбу не публиковать написанного, пока он не будет в силах самостоятельно прочесть «своего Платона» в подлиннике. Надо сказать, платоническая страсть Фичино для середины Кватроченто носила несколько архаический характер. Любить еще не найденное или не познанное было принято у гуманистов старших поколений — от Петрарки, так и не выучившего греческий и, тем не менее, как бесценную реликвию сберегавшего в своей библиотеке том платоновских диалогов, и до первых десятилетий века, когда адепты новой образованности разъезжали по всей Европе, обшаривая библиотеки самых захолустных варварских монастырей в поисках якобы сохраняющихся там древних рукописей. В отличие от Леонардо Бруни или Поджо Браччолини, флорентийские ровесники Фичино располагали уже солидным числом греческих текстов и, как правило, научались читать их еще на школьной скамье (причем греческой ученостью мог похвалиться не только сильный пол — вспомним хотя бы знаменитую Чечилию Гонзага, которую, по выражению Фойгта, обучали так, будто она собиралась занять кафедру древней словесности).

Однако же Фичино быстро наверстывал упущенное, изучая греческий по «Платоновской теологии» Прокла и комментариям Плифона к «Халдейским оракулам», составителем которых в его времена считали самого Зороастра. В конце 1450-х — начале 1460-х гг. он уже перевел прокловы «Начала теологии» и «Фи-

зику», «Математические объяснения, необходимые для чтения Платона» Теона из Смирны, комментарии Гермия к платонову «Федру» и к сочинению Ямвлиха «О секте пифагорейцев» (которое включало знаменитые «Пифагорейские символы»), уже упомянутые «Халдейские оракулы», приписываемую Орфею «Аргонавтику», орфические и гомеровы гимны, «Теогонию» Гесиода, пифагорейские «Золотые стихи» и гимны Прокла. Крохи, сохранившиеся до наших дней от противоестественно быстрой переводческой деятельности Фичино тех лет, позволяют заключить, что его латинские версии предназначались только для личного пользования и, по-видимому, он не считал их готовыми к публикации. Тем более, что тогда, кажется, он еще не вполне понимал, как согласовать неприкрытое язычество многих из переведенных памятников с христианской религией, которой он оставался предан.

Трудно решить, когда и откуда к нему впервые пришла идея, которой он посвятил впоследствии всю жизнь. Правда, о возрождении «древней теологии» (*prisca theologia*) говорил еще Плифон в годы Ферраро-Флорентийского Собора. Но в интерпретации Плифона концепция «древней теологии» имела, кажется, все-таки не столь тотальный характер, нежели у Фичино, который захотел отождествить «философическую религию» с «благочестивой философией». Последний к тому же принял эту концепцию, очевидно, с большей искренностью: при ближайшем рассмотрении оказывается, что даже очередность выполнения переводов у Фичино более или менее точно отвечала его представлениям о должной очередности знакомства с авторами, так или иначе связанными с традицией «древней теологии».

Основателем «древней теологии» Фичино, вслед за многочисленными искателями «сокровенного знания», признавал Гермеса Трисмегиста. Как отмечала исследовательница европейского герметизма Фрэнсис Амелия Йейтс, предпринимавшиеся в рамках герметической традиции попытки создания ее собственной истории всегда основывались на грубом хронологическом заблуждении: Триждывеличайшего Гермеса почитали происходившим из Египта современником Моисея (здесь расхождения во мнениях ограничивались тремя поколениями до или после автора Пятикнижия) и очень далеким предшественником Пифагора и Платона. В действительности же под этим именем примерно со II в. от Рождества Христова ходило множество написанных на греческом языке сочинений, очевидный факт принадлежности которых совершенно разным авторам мог игнорировать только читатель или не слишком вдумчивый, или настроенный весьма мистически. Жанровый и тематический состав герметической литературы чрезвычайно многообразен: от

философских трудов, преимущественно гностического толка и не без черт неоплатонизма, до практических рекомендаций из области астрологии и симпатической (то есть основанной на взаимном притяжении между разными элементами природы) магии.

Помимо сознания своей личной исключительности, помимо соблазна власти над собственной природой или над силами вселенной, помимо предвкушения бессмертия и вечного блаженства, для многих адептов «сокровенного знания» его привлекательность заключалась (и по сей день заключается) в том особом эстетизме, которым проникнуты всевозможные изложения герметических учений и сопутствующие им эзотерические практики. Образы, посредством которых от имени Триждывеличайшего Гермеса предлагается объяснять устройство мироздания и место человека в нем, язык, на котором изъясняются и мыслят персонажи известных под его именем сочинений, — все это открыло для художественной интуиции наследников эллинизма сокровищницу, к которым в роковые моменты своей истории европейцы обращались вплоть до начала XX в. Заметим хотя бы, что в немецком (и зависевшем от него русском — в лице, например, В.Ф.Одоевского) романтизме, а впоследствии и в символизме от Мореаса и Малларме до Вячеслава Иванова и Валерия Брюсова нетрудно различить концепты, изначально бывшие достоянием герметической традиции, — так что свойственная представителям этих направлений тенденция выводить истоки своей поэтики едва ли не от Адама имеет веские исторические основания.

Церковные писатели Лактанций и Августин — конечно, против своего желания, — немало сделали для популяризации сочинений герметического корпуса, подтвердив древнее происхождение и сакральный статус их мнимого создателя своим авторитетом. Для обоих авторов Гермес важен как один из языческих пророков пришествия Христа. На самом же деле совершенно очевидно, что, кто бы ни скрывался под именем Гермеса, но откровение о Боге-Уме и Сыне-Логосе, равно как и другие откровения, он получил от кого-то из гностиков или слушателей платонических школ. Религиозные и философские течения заката античности непрестанно проникали друг в друга — стройная эллинская мысль питалась экстатической энергией восточной мистики, а платоническая идея всемирной иерархии упорядочивала и обуздывала варварский темперамент. Поэтому неудивительно, что наделенные склонностью к сверхчувственному и сверхъестественному люди XV в. смогли уловить глубокое взаимное притяжение, которое обнаружили платонические учения и герметическая традиция еще в эпоху эллинизма. Что касается собственно философии платоников, то

в глазах европейца позднего Средневековья высочайшим авторитетом, оправдывавшим ее изучение, был Аврелий Августин, который не только говорил о близости платонических доктрин положениям христианской религии, но и свидетельствовал, что чтение «книг платоников» явилось началом его собственного пути в лоно церкви. В XV столетии, когда история христианско-платонических споров первых веков оказалась основательно подзабыта, опять возник соблазн воскресить и заново сделать частью вероучения все то, от чего тысячу лет назад столь тщательно очищали это учение отцы церкви. Тем более, что с точки зрения эстетической современникам Филиппино Липпи и Боттичелли неоплатонизм — или неоплатонически окрашенный герметизм с его тотальным символизмом и метафизикой света — мог оказаться ближе, чем католицизм со всеми достижениями его рассудочного богословия.

Вся биография Фичино в этом свете предстает чередой усилий по спрямлению будто бы добиблейских религий Зороастра и Триждывеличайшего Гермеса и философий Платона, Плотина и иже с ними в одну непрерывную историю «древней теологии», содержание которой он, Марсилио, призван после тысячелетнего забвения вывести на свет, открыть современникам и тем самым препроводить их к подлинному знанию и блаженной жизни.

2

Рукопись Герметического свода попала во Флоренцию в начале 1460-х гг. — по поручению Козимо Медичи ее привез Леонардо да Пистойя. Фичино, уже приведший к тому времени в порядок те рукописи Платона, которыми он располагал, и готовый переводить их, был вынужден переменить свое намерение: его меценат сгорал от нетерпения, требуя незамедлительно открыть ему тайны Триждывеличайшего. Так или иначе, либо Козимо предпочел подлинному сокровищу философской мысли занимательную книжку по популярной эзотерике, либо Фичино в очередной раз изобразил главу семейства Медичи орудием провидения, а в действительности сам отговорил себя переводить Платона раньше Гермеса, — желая, чтобы последовательность выполнения переводов повторяла эпохи откровения истин «древней теологии».

И Фичино, и Козимо уже знали в латинской версии герметическое сочинение «Асклепий», которое Лактанций называл также «Совершенным Словом» («*Sermo Perfectus*»), а сам Фичино — «О божественной воле». Перевод «Асклепия» с греческого языка традиционно связывали с именем того самого Апулея из Мадавры (ок. 124 — ок. 180), который написал «Золотого осла»

и «О демоне Сократа». Позже Августин объявил это последнее сочинение нечестивым и счел, что его автор вполне мог перевести и предписания «Асклепия», наставлявшие в искусстве привлечения демонов в рукотворные статуи богов (отсюда берет начало еще одна неправильная атрибуция и очередное хронологическое недоразумение, которые столь свойственны истории герметической традиции, — на самом деле латинский «Асклепий» появился приблизительно в IV в.).

Фицино распространил на все переведенные им книги Гермеса название «Поймандр» (Муж Пастырь), в греческой версии относившееся лишь к первому трактату из пятнадцати (XV трактата в доставшейся Фицино рукописи не было). Вся эта эзотерическая сумма состоит из откровений Поймандра, то есть божественного Ума (Νοῦς, Mens), Гермесу, а также из проповедей и бесед самого Трисмегиста с его сыном по имени Тот.

Первый трактат корпуса поразил Фицино своим сходством с книгой Бытия: «Кажется, здесь Меркурий говорит о тайнах Моисея». Однако строгому и точному стилю библейского писателя была чужда та вычурность, которую, по-видимому, весьма ценили авторы, скрывавшиеся под псевдонимом Триждывеличайшего. По яркости образов и подвижности декораций, которые доводится созерцать Гермесу, «Поймандр» сопоставим лишь с апокалиптическими видениями Иоанна Богослова: мир в глазах созерцающего то и дело озаряется невыразимой силы блеском, вспышками и истечениями «беспримесного огня», и все это в мгновение ока сменяется «мраком и тьмой», откуда раздается «неописуемый звук, подобный реву», а затем горизонт вдруг опять освещается языками пламени, восходящими от земли к небесам, и лучезарным сиянием Божия Слова, излетающего из горнего света. Бог-Ум, из которого исходит Слово, творит Демиурга, бога огня и дыхания, который создает Семь Вершителей — планеты, управляющие материальным миром, а затем порождает свое прекрасное и величественное подобие — Человека и согласно его желанию дает ему власть творить и быть в этом подобным Зиждителю-Уму. Природа, постигшая в Человеке образ Бога, «улыбнулась от любви, узрев отражение благолепия Человека в воде и его тень на земле. И он, увидев в Природе изображение, похожее на него самого... воспылал к ней любовью и возжелал поселиться здесь... Природа заключила своего возлюбленного в объятия, и они соединились во взаимной любви» (пер. Г. Дашевского).

Человек смертен телом и бессмертен душой; после телесной смерти душа возносится сквозь небесные круги, в каждом из них освобождаясь от частиц смертной природы с присущим ей злом; очищенная, она восходит в то последнее небо, где Власти

(наименование ангельского чина) в пении славословят Бога, и сливается с ними. В следующем трактате Герметического свода описывается мистическое возрождение Тота, сына Гермеса: десятица Властей изгоняет из него двенадцать кар материи (Невежество, Уныние, Непостоянство, Алчность и т.п.), заменяя каждую из них духовным даром противоположного свойства; и это действие тоже завершается гимном Властей. Повсюдное присутствие Божества, богоподобие мира, божественность человека и гнозис, сокровенное знание как доступное человеку средство стяжания божественного достоинства — вот основные темы гермесовых книг. Их персонажи или пребывают в созерцании прекрасного порядка вселенной, или внимают занебесным глаголам и пению ангелов, или преподают юным умам тайны сокровенного учения.

«Тонкие властительные связи», пронизывающие все мироздание, сочетают высшие сущности с сущностями более низкого порядка; незримые и могущественные, они сопрягают великие и малые тела, бесконечно удаленные одно от другого. Ими обусловлена симпатия между разнородными и разноуровневыми формами бытия — их особая взаимная чуткость, таинственная способность влиять друг на друга изменением собственного состояния. Все сущее можно рассмотреть как бесчисленные ряды соответствий. Стоит ли говорить, сколько поэтических умов — от Данте до Ангелуса Силезиуса, от Новалиса до Пруста, от Бодлера до Валерия Брюсова — отдало дань этому мифу универсальной аналогии.

Однако на протяжении всего Средневековья идею универсальной аналогии развивали отнюдь не только ради совершенствования поэтического языка. Фичино застаёт ее уже основательно разработанной: для платоников — философов и поэтов — она оказалась притягательной, пожалуй, в той же мере, что и для всевозможных адептов тайных учений — астрологов, магов и алхимиков, предсказателей судеб, искателей философского камня, творцов големов и гомункулов, чьи околонучные разыскания весьма часто направляла не столько бескорыстная страсть к знанию, сколько стремления гораздо более прагматического толка.

В писаниях Зороастра тайные соответствия между «причинами» (логосами) вещей, заключенными в Мировой Душе, и низшими степенями бытия именовались божественными сцеплениями; Синезий (370 или 375–413), сначала ученик великой Гипатии, а позже епископ Птолемаиды, прямо называл их магическими чарами. У истоков всякого вмешательства адепта магии в естественный порядок жизни космоса стоит своего рода реализованная метафора. Ведь иносказательное описание невиди-

мого мира почти всегда вынуждено прибегать к аналогиям из области явлений, доступных чувствам. При известной плотности языка материальных подобий сопротивляться притяжению буквализма и постоянно помнить о том, что «все преходящее есть только символ», становится невозможно. Постепенно растет соблазн не только описывать, но и понимать нематериальные явления как материальные. Языковая небрежность скрадывает разницу между теми и другими. Тварная природа перестает видеть пропасть, отделяющую ее от Творца; человек делается всесильным, а мир — потенциально исчислимым и конечным.

С точки зрения богослова или философа, это слабость веры, недоразвитие абстрактного мышления или нечувствительность к логическим ошибкам. «Зато какая поэзия!» Описание мира отныне вовсе не должно укладываться в рамки скучного реализма или еще более скучной нравоучительной аллегии. Мир теперь как бы удвоен — и удвоена именно его чувственная, осязаемая и видимая сторона, в ней открылись такие невероятные возможности и такие неожиданные соответствия, что и самая речь о них требует образов неожиданных и невероятных.

Франсуа Рабле упоминает в «Гаргантюа и Пантагрюэле» некоего «достопочтенного Пикатриса, отца во диаволе, ректора дьявологического факультета». Речь идет об одном из бестселлеров допечатной эпохи — о пособии по практической магии под названием «Пикатрикс», которое было приблизительно в XII в. написано по-арабски, затем в 1256 г. переведено на кастильский, а с кастильского — на латынь. По количеству отзывов об этой книге, с подозрительно тонким знанием дела порицающих ее еретическое содержание, можно судить о ее популярности. Умерить интерес к ней не смогли ни усилия церкви, ни благочестие первых типографов. Ни разу не напечатанная на протяжении конца XV–XVI вв., она многократно переписывалась от руки и так достигала своей аудитории — весьма обширной и разномастной, от рядовых алхимиков, способных пожертвовать ради нее последним куском хлеба, до французского короля Генриха III и итальянского графа Пико делла Мирандола.

Среди записей, сделанных рукой Фичино, упоминание об этой книге встречается лишь на полях греческого кодекса сочинений Плотина, находившегося в его распоряжении. Микеле Аччиари, ученик Анджело Полициано, в одном из писем сообщает приятелю, что Фичино не может одолжить ему «Пикатрикс», потому что сам брал книгу лишь на время и уже вернул ее владельцу. Отсюда ясно, что обладателем этой книги благочестивый Фичино не был. Зато он, очевидно, был одним из самых бескорыстных читателей «Пикатрикс». Кажется, и здесь его влекло не столько искусство изготовления талисманов (магиче-

ская специализация автора «Пикатрикс»), сколько искусство само по себе.

«Фигура человека с лицом и ногой ворона, сидящего на троне, имеющего в правой руке копьё, а в левой дротик или стрелу» (образ Сатурна).

«Фигура человека, стоящего на драконе, одетого в черное и держащего в правой руке серп, а в левой копьё» (образ Сатурна).

«Фигура человека, держащего стрелу в правой руке, с лицом льва и ногами птицы, под ними дракон с семью головами...» (образ Юпитера).

«Фигура простоволосой женщины, едущей на олене, имеющей в правой руке яблоко, а в левой цветы и одетой в белое одеяние» (образ Венеры).

«Фигура женщины с прекрасным лицом на драконе, с рогами на голове, с двумя змеями, обвившимися вокруг нее... Змея обвилась вокруг обеих ее рук, и над головой у нее дракон, и другой дракон под ногами, у каждого из драконов по семь голов» (образ Луны).

Причудливые символы, не поддающиеся сколько-нибудь вразумительному истолкованию и позволяющие лишь примысливать содержания, стоящие за ними; исполненные таинственности картины с сюжетами, не вмещающимися ни в какую логику; неистовые игры красок и форм — только самое ленивое воображение способно сопротивляться мощи эстетического эффекта, порождаемого образами «Пикатрикс». Очевидно, что эти загадочные изображения в значительной мере обязаны своей далекой от классического вкуса красотой божествам древнего Египта, чей облик сочетал в себе человеческие и зооморфные черты. С точки зрения культурных влияний, «Пикатрикс» представляет собой поистине вавилонское смешение мотивов и образов, почерпнутых из самых разнородных источников, от древнеегипетской и гораздо более поздней арабской магии до книг платоников и современных автору расхожих астрологических представлений. Религиозная и эстетическая всеядность творца «Пикатрикс», видимо, и оказалась особенно притягательна для Фичино.

Ступив на открытый Гермесом путь древней теологии, Фичино полагает, что в своих исследованиях не может ограничиться лишь областью богословия и истории. Врач по первому образованию, он принимается за солидный медицинский трактат, и в 1489 г. составленное из трех книг сочинение «О жизни» («*Libri de vita*») выходит в свет. В нем Фичино заботится в первую очередь о своих друзьях и коллегах — ученых, чье непомерное рвение в занятиях часто увенчивается разнообразными душевными и телесными недугами. Их природная немощь обусловлена неблагоприятным влиянием Сатурна, враждебным молодости

и угнетающим жизненные силы: этой планете подчинены созерцательные занятия и абстрактное мышление. Противостоят мрачному Сатурну способны влияния Солнца, Юпитера и Венеры — «Три Грации», дарующие радостное расположение духа, здоровье и юношеские силы. Уловить токи благих планет и обрести их силу можно, если знать полезные качества их проводника — *Spiritus mundi*, рождающегося из воздуха и ветра Духа мира, пронизывающего вселенную, связующего мировую душу и тело космоса. Отметим между прочим, что все участники целительного действия, описанного Фичино, знакомы нам по произведению, завоевавшему гораздо большую популярность, чем книги «О жизни»: в их окружении предстает перед нами Весна на полотне современника и соотечественника нашего автора — Сандро Боттичелли. Если принимать во внимание интерес к эзотерическим разысканиям, в целом весьма характерный для интеллектуальной и артистической элиты второй половины Кватроченто, то среди многочисленных интерпретаций «Весны» и «Рождения Венеры» их толкования в духе герметической традиции покажутся, пожалуй, наиболее убедительными.

Какие бы средства ни отбирал Фичино из богатого арсенала оккультной медицины, все их роднит одно: красота — вот лучшая терапия для натур изысканных и тонких, каковыми и являются его пациенты. Обращается ли Фичино к традиционной астрологии или к близкой «Пикатрикс» талисманной магии (в III книге трактата «О жизни», озаглавленной «О стяжании жизни с небес» — «*De vita coelitus comparanda*») — изображения, которые он советует запечатлевать на изделиях из драгоценных камней и металлов, рисовать на стенах жилищ, постоянно удерживать в уме, не только обладают многопольными тайными свойствами, известными лишь знатокам, но и полны несызъяснимого очарования, доступного даже глазу непосвященного. Так что говорить о родстве эстетических интуиций Фичино и живописной манеры Боттичелли можно не только на основании фактических совпадений — общности персонажей или сюжетов. Чистое эстетическое совершенство образов, создание которых, как кажется на первый взгляд, не могло иметь иной цели, кроме присущей им красоты, у творца «Весны» и «Рождения Венеры» на самом деле живет в архаических композициях, позволяющих вместить в единое пространство несколько стадий мифологического повествования и готовых стать предметом бесконечных интерпретаций. Абсолютная изобразительность и абсолютная же содержательность, сочетающая глубину смыслов и энциклопедизм, — противоположные пределы, к которым стремится образ у Боттичелли. Простой пример: наличие в «Весне» почти пятисот разновидностей растений, написанных так, что глаз специалиста

без труда различает их, заставляет задуматься о том, каким именно целям отвечала ботаническая точность художника. Не должна ли была «Весна» стать для ее обладателя талисманом — проводником благих истечений светил, симпатически связанных с цветами и травами на картине? И однако же образы, созданные художником, активны не только в отношении внешнего мира и его добрых или зловредных влияний. Их самодовлеющая красота дидактична, а ее творец — жесткий прагматик. Эти образы призваны распространять свое формирующее воздействие на душу и ум созерцающего: становясь частью его памяти, они совершенствуют его внутреннюю жизнь, позволяя ему услышать гармонию мироздания и влиться в нее.

Что касается Фичино, то ему было известно и другое верное средство общения с надмирными сферами. Аккомпанируя себе на небольшом струнном инструменте (*lira di braccio*), он пел те гимны, которые Возрождение, вслед за эллинистической эпохой, продолжало приписывать легендарному Орфею — одному из первых богословов, будто бы задолго до рождения Христа предузнавшему тайну Троицы (в действительности орфические гимны, как и большая часть любимой Фичино литературы, были созданы во II–III вв. новой эры).

Внемли, блаженный, всезрящий, имущий всевечное око,
Светоч небесный, о Гиперион, о титан златояркий,
Неутомимый, себя породивший, отрада живущим!

Бескорыстные заклинания, составленные из бесконечных перечислений эпитетов и традиционных молений, свидетельствующих о поистине философской умеренности просителя, — минималистский стиль, вполне уместный, когда слова обращены к неизрекаемым тайнам *prisca theologia*, а мелодия, совершенная в своей простоте, повторяет тоны планет, на которые указывал еще Пифагор, и сливается с музыкой небесных сфер.

Что касается хронологии откровений «древнего богословия», то ее Фичино, как кажется, заимствовал у Плифона: историю, которую открывает не то Зороастр (согласно убеждению Плифона), не то Триждывеличайший Гермес (если следовать Августину и Лактанцию), продолжают Орфей, Аглаофем, Пифагор и Филолай и венчает Платон, труды которого представляют собой сумму теологии языческого мира. В 1463 г. Фичино возвращается к его творениям. Однако, в считанные годы завершив перевод всех сочинений платоновского корпуса, он откладывает их публикацию более чем на пятнадцать лет — помимо причин сугубо прозаических, финансовых, не последнюю роль здесь, видимо сыграли и причины мистического свойства. Они увидят

свет лишь в 1484 г.: согласно данным современной Фичино астрологической науки, именно в этом году должно было произойти рождение новой, совершеннейшей религии, которая обещала привести человечество к полному благоденствию.

Если в конце 1450-х — начале 1460-х гг. доктрина *prisca theologia* находила выражение по преимуществу в переводах Фичино и в порядке их осуществления, то к 1473 г. — то есть ко времени его рукоположения в священнический сан — он уже отчетливо осознавал, какой именно религии намеревается служить, и даже мог исторически последовательно и риторически убедительно излагать свои воззрения. К своему рукоположению (18 декабря 1473 г.) Фичино приурочил сочинение «О христианской религии» («*De Christiana religione*»), которое выпустил в свет на итальянском (1474) и латинском (1476) языках. В качестве введения он предпослал латинской версии очерк своей историософской концепции. Посвящение этой версии Лоренцо Медичи, как мы увидим, было не столько данью уважения к мценату, сколько частью историософии Фичино.

По его мнению, вся история человечества делится на периоды «вдохновения» и «истолкования» (ритмизованная, основанная на ассонансах терминология Фичино не поддается прямому переводу — «*inspiratio*» и «*interpretatio*»). До пришествия Христа знания о Божественном законе и таинствах «по вдохновению» получали от Создателя лишь немногие избранные, к каковым относились Моисей и другие пророки у евреев, а также Платон и прочие богословы у язычников. Эти знания записывались или в стихах, или при посредстве афоризмов — но в любом случае темным, непонятным даже для самих древних стилем. Эпоха «вдохновения» завершается для язычников смертью Платона, а для иудеев — последними пророками. После этого и тех, и других Провидение свергает во мрак невежества и суеверий. Но по прошествии известного времени ущербность иудейской и языческих религий устраняется Боговоплощением: Христос явился «идеей и образцом всех добродетелей», «живой книгой божественной философии», в Нем открылась полнота Божественных таинств. С первым пришествием Христа началась вторая великая эпоха в истории человечества, эпоха «истолкования», — так как Его ученики получили теперь ключ к скрытой в Законах и пророчествах истине.

Очевидна зависимость всего хода мысли Фичино от принципа, на котором основывается так называемая типологическая экзегеза, начиная от первых ее образцов, которые мы находим в трактате Илария Пиктавийского «Изъяснение таин» (IV в.): когда предполагается, что, по Божественному установлению, содержащиеся в книгах Ветхого Завета события или высказыва-

ния, помимо того, что они имеют свое буквальное, или историческое, значение, в то же время могут выступать и как прообразы событий Нового Завета. Но, в отличие от экзегетов классического периода святоотеческой письменности, историческим воззрениям Фичино присущ своего рода логоцентризм: историю событий (где все виды слова, как устного, так и письменного, играли, безусловно, важную, но все же не исключительную роль) он подменяет историей учений, в которой постепенно достигает полноты своего воплощения изначально существующий, но утаиваемый до поры смысл.

«Прообразовательной» способностью он наделяет не только учения, которые можно усмотреть в книгах Ветхого Завета, но также философию и поэзию язычников: рождение Платона есть в той же мере результат действия Промысла, что и рождение Моисея; учения языческих богословов готовили языческий мир к восприятию христианского благовествования. Не оставляя попечением тех, кто не принял христианства в первые века новой эры, Провидение позволило философам-неоплатоникам использовать достижения лучших христианских экзегетов в толковании древних языческих теологов, и особенно Платона. Эпоха «истолкования» как для христиан, так и для язычников достигает своей кульминации в явлении Дионисия Ареопагита — с ним Фичино связывает «зенит платонического учения и апогей христианского богословия» (в подлиннике снова игра слов — *Platonicae disciplinae culmen, et Christianae theologiae columen*).

В истории, согласно Фичино, были эпохи настоящего торжества религии, укрепленной мудростью: хорошо известно, что у древних народов — евреев, персов, индусов, египтян, эфиопов, греков, римлян и галлов — жрецы были одновременно и философами. Эти эпохи сменяются периодами упадка, «расторжения союза Паллады и Фемиды», мудрости и религии — когда философия и культ отходят друг от друга и перестают служить общей благой цели. В результате философия впадает в нечестие, и ее уже следует признать «скорее, болезнью, чем наукой»; лишенный божественного вдохновения разум начинает плодить ничемные призраки, упиваясь ложной идеей собственной самостоятельности; а религия, тоже впадшая в иллюзию самодостаточности, на самом деле оказывается в плену у самого отвратительного невежества и нелепейших суеверий.

В исторической проекции это выглядит так. После «темных веков», наступивших со смертью Платона и иудейских пророков, Христос приносит на землю мудрость и религию одновременно — их нераздельность в высшей степени очевидна в писаниях апостола Павла, евангелиста Иоанна и Дионисия (в котором мифотворец Фичино вместо автора V в., чье подлинное имя

до сих пор остается загадкой для ученых, видит, конечно, упомянутого в «Деяниях» члена афинского Ареопага, язычника, воздвигшего жертвенник «неведомому Богу» и впоследствии обращенного Павлом). После Дионисия какое-то загадочное бедствие постигает церковь, и религиозная мудрость снова погружается в небытие. Но на этот раз ее возрождают платоніси, прочитавшие свв. Павла, Иоанна, Иерофея и Дионисия; и только благодаря платоникам она вновь достигает совершенства в святоотеческую эпоху — в творениях Оригена и Августина. Но после них опять настают темные века. Они длятся до самого рождения Марсилио Фичино, который благодаря Козимо и Пьеро Медичи смог посвятить себя философии, а при помощи Лоренцо стал священником.

Бог у Фичино — и пастырь, и художник. Своей волей он насаждает в мире разнообразие религий; ему приятны все способы, которыми люди изъявляют любовь к нему, и многообразие обрядов в его глазах украшает землю. Но христианство, без сомнения, высшая и последняя ступень в истории богопознания. Здесь Фичино разворачивает доктрину «первого в своем роде»: отдельные виды внутри всякого рода можно представить как иерархию, на вершине которой окажется явление, воплощающее в себе сущностное содержание всего рода в наичистейшем виде и потому выступающее в качестве причины и основания для всех прочих явлений того же рода. Поэтому и выходит, что христианство как совершеннейшая из религий оказывается словно бы причиной возникновения всех прочих культов, среди которых те, что стоят ближе к христианству, являются религиями в большей мере, чем другие (которые и религиями-то в полном смысле назвать нельзя — таковы, согласно Фичино, иудаизм и ислам в их современном ему состоянии).

Учение платоников, обнаруживающее и историческое, и содержательное родство с проповедью Христа и Его апостолов, Фичино желает превратить в пропедевтический инструмент восстановления «ученой религии» (*docta religio*). Интеллектуальный и эстетический блеск платонизма должен привлечь к религии юношество, которое отвратили от церкви тщедушные порождения богословского рационализма «темных веков» — убогого в сравнении с изощренностью теологической мысли эпохи патристики. Педагогический аспект платонизма привлекал Фичино едва ли не больше, чем все прочие. Он так искренне верил в душеспасительную силу «благочестивой философии» (*pia philosophia*), что решился применить ее в собственной религиозной практике: он устраивал, иногда ежедневно, платоновские и платиновские чтения для прихожан церкви Санта Мария дельи Анджели. От 1487 г. история сберегла до наших дней донос на

Фичино, подписанный рукой генерала камальдолийского монашеского ордена Пьетро Дольфина и адресованный приору Гвидо Лоренци: «Когда я вошел туда, я был удивлен тем, что скамьи в доме Божиим предоставлены светскому собранию, из оратория устроен гимнасий, кресло у алтаря, занимать которое позволено только священнику во время торжества святейшей мессы, отдано философу, а место, отведенное лишь для молитвы и пения псалмов, превращено в классную комнату училища для мирян».

3

С тех самых пор, как в платоновых «Диалогах» удалось усмотреть учение Платона, — а произошло это сразу же после их создания, — основным занятием адептов этого учения стала апологетическая деятельность, имевшая целью утверждение и подтверждение универсального характера платонической доктрины. Чем более далеким казался текст подлинника от того, чтобы быть системой дидактических наставлений или научных знаний, изложенных в строгом порядке, тем сильнее было желание этот порядок в нем усмотреть — и такое правило работало применительно не к одному лишь Платону, но и к авторам гораздо более древним, к Гомеру (особенно там, где поведение его богов откровенно не вписывалось в нормы общественной морали) и Гесиоду. Литературное мастерство Платона, которое позволило ему соединить стилистическую стройность «Диалогов», не допускавшую мысли о небрежности автора, с жанровой неоднородностью изображаемых в них сцен и пестрым разнообразием философских тем, завораживало воображение все новых поколений читателей. Одна весьма ироническая реплика Сократа из «Федра» — о том, что хорошую речь можно уподобить живому существу с головой, ногами и прочими известными частями тела — была превращена платониками в парадигму толкования текстов основателя их школы.

Так, платоник IV в. Ямвлих, развивая тезис из «Федра», уподобил диалог совершеннейшему из существ — космосу, в котором, как и в любом другом организме, все составные части пребывают в многообразных связях друг с другом, существование целого находится в сложной зависимости от жизни частей, а деятельность и состояние каждой из частей, в свою очередь, определяется жизнью целого. И в живом организме, и в литературном произведении всякий элемент вовлечен в бесчисленное количество связей с прочими элементами и через эти связи получает смысл от целого — но в то же время и смысл целого проясняется в составляющих его частях. Среди литературных произведений диалог совершеннее, полнее других потому, что

он вбирает в себя все известные жанры: в нем различимы повествование, рассуждение, речи всех разновидностей, а также драматические жанры — комедия и трагедия. Сходным образом, и космос включает в себе все виды живых существ. Полнота космоса и полнота диалога позволяют установить их тождество, следовательно, в диалоге можно усмотреть те же составные части, что наличествуют в космосе: материю, форму, природу, душу, ум, божество. Материя диалога — это действующие в нем лица, а также обстоятельства беседы — время и место; форма — стиль: простой, возвышенный или смешанный; природа — способ ведения беседы, душа — система доказательств, ум — предмет, которому посвящен диалог: ведь в переменах речей и в течении времени он один остается недвижимым, образуя как бы центр всего произведения; наконец, присутствие божества являет себя в благе и пользе от чтения диалога.

Три уровня мироздания, о которых учила философия античности, — природный, душевный и божественный, — соответствовали в практике толкователей Платона физическому, этическому и теологическому смыслам, которые следовало найти во всякой фразе платонова текста. Подобно тому как каждая новая ступень в неоплатонической иерархии есть меньшая степень совершенства прежней ступени — так и всякое слово Платона, чьи сочинения во времена поздней античности были признаны боговдохновенными, отзывается, в представлениях неоплатоников, на всех уровнях мироздания. При таких условиях толкование принципиально не может быть завершено. Чтение божественного Платона превращается здесь в религиозную практику: открывая новые и новые значения образов, событий и речений «Диалогов», толкователь возрастает духовно и становится способен к усмотрению тех смыслов, которые не были доступны ему в его прежнем, менее совершенном состоянии.

Универсализм платонической философии сказался и в том, что она от самого своего начала была не просто доктриной, но и образом жизни — а еще точнее, способом общежития. Платон во время пребывания при дворе сицилийского тирана употребил немало усилий, чтобы воплотить в жизнь свою концепцию государственного строительства. Тем, кто считал себя его последователями, удалось извлечь из его трудов содержание, которое легло в основание социальной организации, имевшей целью сохранение и распространение платонова учения. История протяженностью почти в полтора тысячелетия доказывает, что платонизм — это на редкость устойчивый образ жизни: руководители платонических школ в V в. н.э., то есть спустя почти тысячу лет после смерти Платона (347 г. до н.э.), считали себя его прямыми преемниками; недавние исследования подтверждают, что и в X в.

в городе Харран (Карры) в Месопотамии все еще существовала школа платоников. А культурная история флорентийского Кватроченто позволяет убедиться также и в том, что на благодатной почве философского эклектизма и вырождения богословской мысли платонизм обладает способностью воскресать со всеми социальными атрибутами, которые были присущи ему в золотые века его существования.

На 1469 г. приходится одно из интереснейших событий в литературной жизни Италии — публикация сочинения урожденно-го византийца кардинала Виссариона Никейского «Против клеветы на Платона». Оно послужило ответом на «Сопоставление Платона и Аристотеля» (в пользу последнего), принадлежавшее перу другого грека-эмигранта, Георгия Трапезундского, прославившегося как талантом и ученостью, так и нравом, на редкость отвратительным даже по меркам весьма скандальной гуманистической среды. Виссарион направил Фичино копию своего труда. В ответ Фичино писал, что и в древности сокровища платоновской теологии оставались погребенными под слоем клеветы и непонимания до тех пор, пока Плотин, Порфирий, Ямвлих и Прокл не начали постигать их подлинный смысл. Теперь, с обнародованием труда Виссариона, «золото платонова учения» явилось взорам современников — по пророчеству Платона, гласившему, что однажды, спустя многие века, тайны богословия будут наконец очищены от скверны ложных мнений, подобно тому как золото очищается в огне.

Словом, воскресение платонизма начинается возрождением идеи, что Платон изначально, еще до того, как начал писать диалоги, располагал какой-то системой научных и богословских знаний, которые вырабатывались на протяжении веков как в греческой, так и в восточных культурах. Чтобы избежать их профанации, он рассеял известные ему истины по текстам своих диалогов — на взгляд непосвященного, написанных легкомысленным и вообще не способным к последовательному изложению автором (вспомним, что еще Леонардо Бруни, переводчик сочинений Платона, обвинял его в бессистемности). Кроме того, в кругах приверженцев платонизма распространилось мнение, что величайшие философы и богословы из язычников были на самом деле монотеистами, но умалчивали об этом, опасаясь преследований и вульгаризации своих воззрений. Таким образом, под «огненным очищением тайн» Фичино (как и многие его современники, в том числе Виссарион) понимал действие, обратное тому, что когда-то якобы проделал Платон, желавший скрыть высокие истины от непосвященных, — то есть выпрямление содержания платоновских сочинений в стройную, последовательную и внутренне непротиворечивую систему позитив-

ного учения, которое к тому же отвечало бы представлениям о систематическом изложении знания, полученным в стенах университета от преподавателей-схоластов.

Платоник Фичино отчасти намеренно, отчасти бессознательно повторял путь платонизма времен античности. Его далекие предшественники эпохи эллинизма создавали систематически организованные учебные пособия и усердно комментировали «Диалоги», не подвергая сомнению представление о внутреннем единстве, непротиворечивости и универсальном характере заключенной в них доктрины. Фичино тоже составлял обширные толкования «Диалогов» и «упорядочивал» наследие Платона и его продолжателей в опусах, построенных по всем законам добротной схоластической суммы. Правда, сообразовываясь с обстоятельствами времени, ему приходилось выступать апологетом Платона и прочих своих кумиров-язычников гораздо чаще, чем его коллегам в древности. Но античный платонизм нельзя представить себе в социальном вакууме — вне школьных стен. Фичино предстояло решить и эту задачу.

Если мы не задумываясь включили бы в историю античной литературы «Диалоги» Платона, но, скорее всего, умолчали бы о десятках томов схоластических спекуляций его последователей, оставив их историкам философии, то платонику Фичино самое место как раз в истории литературы. Потому что его легендарная флорентийская Платоновская академия в весьма значительной мере была литературной фикцией. И дело даже не в том, происходили ли в действительности изящные собеседования наподобие того, что Фичино описал в комментарии к платонову «Пиру». Главное, что и созданный им одним огромный корпус платонической литературы, и неотделимая от литературной деятельности личная и общественная жизнь Фичино, начиная с 1460-х гг., имели один общий исток — основанный на абсолютно эстетических по своей природе интуициях проект реставрации платонической школы, мыслимый исторически настроенным автором как тот самый завершающий аккорд, которого так недоставало истории человечества.

В 1469 г. Фичино пишет два больших комментария: «О любви» («*Commentarium in Convivium Platonis de amore*») — к «Пиру» Платона и «О наивысшем человеческом благе» («*De summo hominis bono*») — к его же «Филебу». Первый из них имел особенно громкий успех и быстро разошелся по Италии в многочисленных копиях. Собственно, в этом сочинении, вопреки названию, вполне самостоятельном по форме, и появляется впервые во всем своем мистическом величии призрак будущей Академии. Действие диалога-комментария разворачивается на знаменитой вилле Кареджи вечером 7 ноября — на пиру в честь

дня рождения и смерти Платона (согласно избранному Фичино варианту легенды, основатель древней Академии умер во время празднования своего рождения; современная наука считает, что Платон родился в мае). Фичино утверждает, что дату 7 ноября он взял у древних платоников, отмечавших, «вплоть до времени Плотина и Порфирия», основание своей школы в этот день — «но после Порфирия в этих торжественных пирах наступил перерыв, продолжавшийся тысячу двести лет» (мы цитируем комментарий к «Пиру» в пер. А.Горфункеля, В.Мажуги, И.Черняка). Флорентийский купец Франческо Бандини, которого Лоренцо Медичи назначил распорядителем пира, приглашает к застолью фьезоланского епископа Антонио Альи, самого Марсилио Фичино и его отца Дьетифечи, Кристофоро Ландино, ритора Бернардо Нуцци, Томмазо Бенчи, юного Джованни Кавальканти, Кристофоро и Карло Марсуппини (сыновей флорентийского канцлера и известного переводчика Гомера, ставшего героем диалогов Поджо Браччолини) — всего участников пира девять, по числу муз. По завершении трапезы Бернардо Нуцци читает платонов «Пир», а после предлагает каждому из присутствующих истолковать по одной из речей.

Толкование речей из «Пира» на поверку оказывается систематическим изложением одного из основных разделов того усредненного варианта платонизма, который имел к самому Платону весьма опосредованное отношение. В полифонии платонова «Пира» индивидуальные голоса остаются отчетливо различимы, позиции персонажей, оказывающиеся одновременно фазами драматического действия, не могут быть сведены одна к другой — как не могут подменить или повторить друг друга и места каждого из участников беседы в действительной жизни. Тема Эрота объединяет все речи, но каждый герой привносит в развитие философского сюжета что-то от собственной личности, из своей уникальной жизненной истории: никто, кроме Сократа, не способен уразуметь парадоксы учения Диотимы Мантинеянки, и никому, кроме увлеченного Сократом Алкивиада, не пристало произносить двусмысленных откровений этого сластолюбца. Изложение Фичино, — в целом монологическое, хотя он и заставляет пирующих на вилле Кареджи распределить между собой платоновские роли, — нуждается, скорее, в рубрикации, чем в подлинном разнообразии личных голосов. И Платон, и Фичино сделали литературными персонажами исторически реальных людей из числа своих знакомцев. Но Платон искал форму, адекватную самой действительности, непредсказуемой и неповторимой, — искал как раз для того, чтобы в драматическом действе вывести на одну общую сцену то, что нельзя вместить в пределы одной авторской речи. Фичино вынуждает каж-

дого из своих героев попросту озвучить тот или иной раздел в последовательности авторского рассуждения, которое он подчиняет довольно строгой и вполне узнаваемой логике научного исследования, как ее понимала схоластическая культура.

Амбиции комментатора простираются значительно дальше объяснения одного лишь «Пира». Он собирает со страниц разных сочинений Платона (а иногда и его последователей) все, что только может найти там интересного на тему любви. Здесь мифы об Эроте из «Пира», космология «Тимея», богословие и гносеология «Федона», «Теэтета», «Менона», «Государства» и платоновских писем, антропология «Федра», этика «Филеба», преломляясь в призме всепримиряющей фичиновой экзегезы, живут в едином пространстве с откровениями орфических гимнов, «Халдейских оракулов», Вергилия, Дионисия Ареопагита, а заодно и современной автору астрологии. Язык, плод работы над переводами Плотина, становится условием стройности изложения и минималистской ясности образов. Многосмысленная карнавальная живость слова платоновских собеседников, позволявших себе напиваться до икоты и публично признаваться в непристойных вожделениях, подменяется у Фичино чопорным снобизмом понятия, привносящего в новый контекст всю долгую ученую историю своего бытования.

С XIX в. исследователи, принимавшие за достоверный факт восстановление Платоновской академии во Флоренции, вдохновлялись в первую очередь экспозицией комментария к «Пирру». Однако и в других своих произведениях Фичино старательно возвращает миф об Академии. Именно миф: ведь всякий культурный институт существует ровно в той мере, в какой составляющие его люди способны убедить себя и других в его существовании (и деятельность Фичино только служит тому подтверждением). Образ Академии — дружеского кружка платоников-эрудитов, время от времени собирающихся для самых возвышенных бесед вдали от городской суеты, на лоне сельской природы или в живописных интерьерах виллы, принадлежащей мудрецу-отшельнику, — этот элегантный образ возникает и в переписке Фичино, с самого начала предназначавшейся для широкой публики, и даже в ремарках к подготовленным его усилиями изданиям классических трудов.

Из «Жизнеописания Платона», предпосланного Фичино собранию платоновских сочинений, мы понимаем, что отождествление Академии с частным имением философа, превращенным в школу, родилось из ряда лингвистических недоразумений. Свидетельства свв. Василия и Иеронима позволили Фичино счесть, что во всей Аттике Платон нарочно выбрал для проживания место с самым вредоносным климатом — конечно, ради умщрщ-

ления плоти, так как от природы был весьма силен и крепок (и к тому же так красив, что никакого почти изъяна нельзя указать в его наружности — разве что несколько тонковатый голос и незначительная опухоль в области шеи чуть-чуть портили его облик). В не вполне точном переводе фрагмента из Диогена Лаяртовского общественный гимнасий, где на самом деле преподавал Платон, превратился в частную виллу: согласно Фичино, философ, подарив братьям унаследованные от родителей богатства, оставил себе лишь небольшое загородное имение (*suburbanum praediolum*), которое и называлось Академией.

В 1463 г. Козимо Медичи подарил Фичино за переводы герметических сочинений виллу Кареджи. Друзья и единомышленники (а таковых было немало: составленный Фичино «Перечень наших друзей» насчитывает 67 имен знатных флорентийцев — государственных деятелей и просто хорошо образованных граждан) немедленно усмотрели в ней соблазнительное сходство с усадьбой вблизи Афин, а за ее владельцем навсегда закрепилось прозвание «флорентийского Платона». Самому Фичино нравилось считать, что именно тогда во Флоренции родилась новая Академия. Он сделал немало, стараясь представить дело так, будто только семье Медичи провидением было назначено покровительствовать платоническим студиям — как мы могли убедиться, это вполне укладывалось в его историософские спекуляции. Историческая правда оказывается много прозаичнее: ученые собрания, которые действительно можно принять за деятельность Академии, на самом деле начались гораздо позже 1463 г., уже после смерти Козимо, а первые редакции переводов платоновских, платонических и оккультных сочинений отнюдь не всегда содержали посвящения членам медичейской фамилии и, судя по дошедшим до нас документам, финансировались не только Козимо и его родственниками, но и представителями других знатных флорентийских семейств.

Фичино вряд ли отдавал себе отчет в том, что школы платоников древности были именно школами со всеми их атрибутами: с хорошо продуманным порядком занятий, более или менее постоянным составом учеников и готовым учебным планом. С другой стороны, было бы ошибкой думать, будто фичинова Академия походила на итальянские академии следующего, XVI столетия, с довольно четкой определенностью их внутреннего устройства, с ярко выраженным индивидуальным стилем, — эти кружки вскоре после смерти Фичино объединят любителей литературы, которые будут с одинаковым удовольствием проводить время общих собраний в обсуждении сугубо профессиональных проблем и в весьма ученых, не без налета снобизма, забавах. Мистик, педагог и политический мыслитель

одновременно, Фичино, скорее, мог ориентироваться на то, как были организованы периодические встречи в религиозных братствах, к одному из которых он принадлежал от юности. Джеймс Хэнкинс предположил, что по большей части академические собрания под руководством Фичино протекали в обсуждении тех насущнейших проблем, которые, исходя из лона философии, приобретали в контексте флорентийской жизни конца Кватроченто смысл, далеко выдающийся за пределы профессиональных теоретических интересов. Наставник, усматривавший в платоническом учении, в первую очередь, средство социальной медицины, брался восстановить нравственное и интеллектуальное здоровье юношества родной республики, подорванное усилиями схоластов-аристотелианцев в стенах университетов (первая, перенятая по наследству профессия Фичино часто заявляла о себе в особом пристрастии философа к медицинским терминам и в предпочтении трапезнического хода мысли). Главными недугами своих подопечных он считал скептицизм в познании и релятивизм в этике. Молодым интеллектуалам предстояло убедиться в абсолютном превосходстве платонической философии и учений платонически настроенных отцов церкви и стать теми правителями-философами, которые обеспечат в дальнейшем процветание Флоренции.

Внимательное чтение «Тимея» и «Парменида» укрепило Фичино в мнении, что слушатели Платона разделялись на три категории: одни посещали его занятия постоянно; с другими, испорченными софистическим влиянием, он встречался лишь время от времени, и эти встречи протекали в самой острой полемике; а с юношами исключительной духовной одаренности он восходил в исполненных символизма беседах к сокровеннейшим тайнам природы и богословия. Облик, настроение, возможности аудитории, ее готовность видеть в Сократе (в биографии и учении которого Фичино усматривал много сходного с событиями жизни Христа) свое спасение или, напротив, оспаривать его слова, в духовной слепоте принимая его за одного из софистов, — эти критерии стали главными в интерпретации платоновских диалогов, предложенной Фичино. При всей склонности к ярким историко-софистическим фантазиям, он обладал, по-видимому, замечательной педагогической проницательностью, соединенной с глубоким чувством своей причастности тому времени, в которое ему выпало жить. Он переводил с греческого языка по десятку страниц в день и без усталости слагал свои гигантские комментарии к Платону для того, чтобы показать действительным и потенциальным ученикам, как необходимо платоновское творчество именно сейчас, когда каждый из существующих интеллектуальных лагерей (схоласты, гуманисты и официальное богословие)

занят лишь собственными внутренними проблемами и неспособен взять на себя ответственность за судьбы республики.

Может быть, именно желание сообщить платоновским диалогам актуальность и заставило Фичино-комментатора отвергнуть способы толкования, которые он мог найти в трудах платоников поздней античности. Прибегая к аллегорезе лишь время от времени — в основном для того, чтобы уклониться от ереси или избежать непристойности, — Фичино иронически высказывался о стремлении своих предшественников разглядеть тройственную аллегорию прямо-таки в каждом платоновском междометии. Зато он усматривал мистагогический символизм в стиле и в самой последовательности диалогов платоновского корпуса. В комментарии к VII кн. «Государства» Фичино с исключительной точностью и остроумием намечает полюса композиционных и стилистических возможностей всякого философского изложения: сочинениям Платона довольно редко бывает свойствен «порядок, принятый в ученых трудах» (*ordo doctrinalis*); зато им всегда присущ «порядок духовного очищения и пробуждения» (*ordo purgatoria atque exhortatoria*) — или, иначе говоря, «порядок религиозного обращения» (*ordo conversoria*). Так, например, десять диалогов, которые открывают корпус, призваны стать первым, подготовительным этапом в «платоновском воспитании» души читателя и постепенно возвести ее от земных предметов к блаженству созерцания. В самом деле, «Гиппарх», беседа о любостыжании, отвращает от привязанности к бренным вещам, «Любовники» (в русском издании «Соперники») — о философии — научает любви к мудрости, и то же самое делает «Феаг»; мудрость, явившись наподобие света, сообщает свою притягательность каждой из «добродетелей» ума, и поэтому следом идет «Менон» — о добродетели. Мудрость дарует уму три силы: силу возвращаться к самому себе, силу восходить к своей причине и силу править низшими вещами. Эти силы и выводятся в следующей триаде диалогов, составленной «Алкивиадом большим» — о человеческой природе, «Алкивиадом меньшим» — о молитве, обращенной к божеству, и «Миносом» — о законе. Так как святость достигается поддержанием этих трех сил в их наилучшем — непорочном — состоянии, то далее идет «Евтифрон», где говорится о святости. И наконец, когда ум наставляемого уже полностью очищен чтением от всего, что могло бы помешать ему принять в себя изливание божественного света, следуют «Парменид» — «о едином начале всего» и «Филеб» — «о наивысшем благе». (Заметим, что этот безотказный в силу абсолютной простоты своего устройства инструмент интерпретации — философско-богословский сюжет, зиждущийся на минималистской символике духовного восхождения, — охотно ис-

пользовали и другие адепты платонизма эпохи Фичино: например, Кристофоро Ландино силился применить его к шести первым книгам вергилиевой «Энеиды»).

Если что-нибудь, помимо ряда расхожих опорных тезисов, и связывает Фичино-комментатора Платона с его позднеантичными коллегами, то главным образом это стремление разять платоновский текст на «поэтический орнамент» и «тайную доктрину». Его экзегеза представляет собой в буквальном смысле энциклопедию способов и жанров толкования, известных его эпохе. Не исключено, что многообразие форм комментария было для Фичино средством, при помощи которого он намеревался отобразить неисчерпаемую многозначность, смысловой протезизм платоновских пассажей. Фичино демонстрирует причастность культуре гуманистического комментария с ее требованиями к исследованию текста: он не оставляет без внимания реалии, объяснение которых требовало систематических знаний в области истории и мифологии, разбирает фигуры речи и мысли, тропы, в особенности те, что чаще всего встречаются в поэзии, анализирует авторский стиль. Однако в исполнении Фичино даже стилистический анализ (казалось бы, простая школьная практика, относившаяся к азам гуманистической образованности) идеологизирован в такой мере, что его по праву можно считать одним из самых действенных средств проповеди платонизма — на этот раз, по-видимому, рассчитанной на представителей гуманистической среды:

«Слог (*stylus*) его [Платона], говорю я, подобен не столько человеческому красноречию, сколько божественному оракулу: гремит ли он громом с высот, изливается ли нектарной сладостью, но всегда хранит в себе небесные тайны. Подобно тому как мир от своего начала снабжен тремя главными дарами: полезностью, упорядоченностью и красотой, и через эти дары он свидетельствует о своем божественном художнике, — так и слог Платона, заключающий в себе вселенную, наделен в изобилии тремя основными достоинствами: полезностью философских рассуждений, упорядоченностью в построении и произнесении речи и красотой цветов поэзии, — и всегда или сам прибегает к божественным свидетельствам, или собой являет наивернейшее свидетельство о Зиждителе мира Боге».

Может показаться, будто Платону свойственно шутить и забавляться. Однако игры и безделицы Платона многосмысленнее серьезности стоиков. Его речь тем более спасительно действует на слушателей, что прежде всего ему удастся избавить их от нутужной строгости: ведь душа, в силу своей склонности к наслаждению, быстрее поддается благому влиянию, если оно ей приятно. Часто Платон сочиняет «повествования» (*fabulas*) по обы-

чаю поэтов, и слог его из-за этого выглядит больше «поэтическим», чем «философским». На самом же деле и неясности, и отступления от темы в его словах, и даже безумие, в которое он иногда впадает, и порядок его речи — не человеческий, а «пророческий и божественный» (*ordo fatidica et divina*) — все это делает его подобным, скорее, жрецу или прорицателю, охваченному божественным неистовством, нежели учителю, наставляющему школяров. К поэтическим изыскам Платон прибегал, желая сделать свою доктрину привлекательной и запоминающейся, — ведь поэзии не обязательно быть понятной, чтобы запасть в память. А богословию и вовсе пристало говорить загадками — так оно побуждает к исследованию ленивую и слабую мысль. Более того: стремление навязать вещам божественным рутинный порядок человеческой мысли — как это делал Аристотель и иже с ним, — нечестиво. Изучение стилистических стратегий мыслителей-оппонентов привело Фичино к созданию своеобразного канона философов, где нашлось место всем персонажам «древней теологии». Так, Пифагор и Сократ, непосредственные предшественники Платона, многое у них перенявшего, чрезмерно высоки для человеческого разумения, и все в них — «божественно»; Аристотель слишком низок, в нем доминирует «человеческое»; а Платону удалось соединить в своем учении божественное и человеческое, став «посредником» (*moderator*) между тем и другим.

Фичино руководила та архаическая интуиция, согласно которой всякому авторитетному тексту надлежит быть темным (если же на первый взгляд он темнот не содержит, то их следует привнести в него, погрузившись в его толкование). Такой взгляд на сакральный текст имел далеко идущие следствия в переводческой практике: он оправдывал буквализм и пословную передачу подлинника. Само собой разумеется, языковые кальки, то и дело возникая в тексте перевода, не только увеличивали в нем число темных мест, но иногда вносили в него такие недоразумения, разрешение которых требовало незаурядного экзегетического дарования. Наверное, не будет ошибкой сказать, что значительной частью святоотеческих толкований Священного Писания мы обязаны именно пословному принципу перевода, игнорирующему границы между лексической и грамматической семантикой. Произшедшая в начале XV в. гуманистическая реформа теории и практики перевода как раз и состояла в первую очередь в отказе от буквализма: Мануил Хризолор, а вслед за ним Леонардо Бруни требовали передавать смысл подлинника, который теперь признавался к тому же исторически локализованным, а в идеале — сохранять и особенности стиля переводимого автора. Фичино повернул вспять: он, конечно, уже не обладал наивностью, достаточной для того, чтобы переводить

пословно, но и не стремился к гуманистической стилистической адекватности, опасаясь посягнуть на сакральный статус слов подлинника. Его эстетические пристрастия располагались в другом регистре, чем у гуманистов: он уступал им в виртуозности владения латинской грамматикой, зато превосходил их в умении разглядеть и обнажить символические потенции текста.

«И вот, опьянен беспримесной дионисовой брагой, в исступленной пляске проносится наш Дионисий. Он изрекает загадки и воспеваает дифирамбы. И как трудно рассудком коснуться глубин его мысли, как нелегко подражать дивным сплетениям слов (*verborum compositiones*) и как бы орфическому роду речи, и тем более — выражать их латинским словом! Здесь мы достигнем успеха, только если и сами предадимся божественному неистовству. И нам надлежит вознести к Троице ту же молитву: пусть свет, излитый Богом на Дионисия, благочестиво молившего о разумении таин пророков и апостолов, Он нынче пролетит и на нас, подобно Дионисию зывающих о том, чтобы верно уразуметь и благолепно отобразить его мысль и его красноречие (*illius sensus eloquiumque*)».

«Одно божество устами обоих [Платона и Плотина] вещает людскому роду пророчества, у обоих достойные искуснейшего переводчика, который здесь проникал бы под таинственные завесы вымыслов, а там был бы прилежнее в выражении сокровеннейших мыслей и в изъяснении наикратчайших слов. Прежде прочего — помните, что не благодаря наставлениям разума (*sensus*) и не под водительством человеческого рассудка (*ratio*), а только лишь возвышеннейшим умом (*mente sublimiore*) вы проникнете в высочайший ум (*excelsam mentem*) Платинов... О, если бы, перелагая тайны его учения, мы могли заручиться помощью Порфирия, Евстохия или Прокла — тех, что Платиновы книги в надлежащем порядке расположили и разъяснили! И однако же я надеюсь удостоиться счастья еще большего: уповаю на то, что Марсилио Фичино, взявшись перевести и объяснить божественные Платиновы книги, не узнает недостатка в божественном вспомоществовании».

Фичино не позволял себе истолковывать смысл текста прямо в процессе его перевода — как делали иногда гуманисты, чья вольность в обращении с чужими сочинениями возмущала историков XIX в. Подобно средневековым переводчикам, он считал подходящим для этого местом глоссы, комментарии, аргументы и прочие формы экспликации — благо, античности и Средневековью их было известно множество. Он аккуратно следовал нормам, выработанным университетской культурой позднего Средневековья: толкования Платона у него легко ложатся в классические для схоластического педантизма формы «обоснований» (*argumentum*), «разъяснений» (*commentarium*), «разделений и изложения краткого содержания глав» (*distin-*

ctiones et summae capitum — они произошли из традиционного учебного *divisio textus* и лемматического комментария и представляли собой что-то вроде аннотаций, воспроизводящих логическую структуру и композицию объясняемого сочинения). Университетская выучка сказывается и в его стремлении направить все усмотренные в тексте смыслы к единой положительной цели. Избранная Фичино стратегия «благочестивого толкования» (*pia interpretatio*), по сути, есть продолжение одного из важнейших принципов научной работы эпохи Средневековья — требования «согласия авторитетов». *Pia interpretatio* переводит разноязычие и многоголосицу живого текста на язык, близкий экзегету, упрощая их до уровня по возможности простых понятий с четко определенными значениями — таких, из которых путем очевидных логических преобразований толкователь может извлечь желаемый смысл. Далее этот смысл используется как доказательство согласия толкуемого автора с авторитетной доктриной. Например, заботой Фичино было доказать, что философия Платона глубоко созвучна учению католической церкви.

Поэтому, если платоновский Сократ без ложного стыда признается в своем увлечении Хармидом, называя последнего *kalos* и *kallistos* — «красивым» и «прекраснейшим», то Фичино превращает физическую красоту юноши в добродетель и высочайшее благочестие (*honestum* и *honestissimum*). «И хотя все в этом диалоге содержит в себе чудесную аллегория, в особенности она присутствует там, где говорится о любви — как происходит и в Песни Песней Соломоновой, — но некоторые вещи я все-таки изменил, а кое-что даже обошел молчанием. Ведь там, где вовсе не улавливал никакого неблагозвучия чистейший слух уроженца Аттики, слуху более грубому почудится фальшь. Вот и некий Аристарх, почитатель Гомера, — или, скорее, Платона, — имел обыкновение говорить: если что-то из Платона режет слух, то виноват в том не Платон, а Хронос» — то есть обветшавшее Время, эпоха духовного упадка. Упрек, адресованный Фичино современному читателю, в общем, сводится к тому, что мышление человека его эпохи слишком свободно от апологетического пафоса. Зараженное иронией и расшатанное маловерием, оно не стремится сразу оправдывать всякую двусмысленность тем, что, наряду с прочими — пусть и не вполне согласными с нормами общепринятой морали — содержаниями в ней при известном усилии можно разглядеть образы высших истин. В то время как «техника чтения», разработанная Фичино, по сути, ставит легитимность буквального значения под вопрос. Читателю надлежит развить в себе особую бдительность, которая позволила бы ему устоять перед увлекательностью сюжета и не соблазниться мнимой фривольностью образа: слово или со-

бытие может быть только знаком, где видимость и духовный смысл находятся в весьма нетривиальных отношениях.

4

Принцип «благочестивого толкования» лег в основу величественного здания «Платоновской теологии о бессмертии душ» («Theologia Platonica de immortalitate animorum») — главного труда Фичино, завершенного в 1474 г. (печатное издание — 1482). На протяжении восемнадцати книг своего гигантского сочинения Фичино ведет себя под стать завсегдатаю традиционных университетских диспутов. «Платоновская теология» позволяет судить о том, в какой мере мышление Фичино определяется порожденной Средневековьем культурой спора.

Устрашающие современного читателя объемами и ввергающие его в отчаяние изощренностью своего устройства позднесредневековые «суммы» и «сентенции», наследником которых выступает в данном случае Фичино, на самом деле родились из устных дискуссий. Дискуссии на заранее объявленные темы регулярно проводились в стенах университетов и служили надежным средством профессиональной подготовки студентов и сохранения квалификации наставников. Почти полная свобода слова и порой чрезмерная раскованность поведения участников (бросать в оппонентов тяжелыми предметами, кричать и драться приходилось запрещать уставами университетов) удивительным образом сочетались в них с жесткими требованиями регламента, распространявшегося на формальную сторону дискуссии — то есть на очередность выступлений за и против выдвинутых тезисов, на способы аргументации, на внутреннюю логическую структуру суждения и т.п. Весь ход диспута тщательно конспектировался (скорее всего, составлялась даже не одна, а одновременно несколько стенограмм). Затем ведущий диспут магистр редактировал стенограмму. Ему следовало преобразовать в единую цель рассуждения все замечания, возражения и ответы на них, вне зависимости от академического статуса и научной ориентации тех, кто их высказывал. Стремление создать систему аргументации, устойчивой в условиях самой острой полемики, какая только может возникнуть в искушенном воображении отъявленного университетского спорщика, породило феномен композиции, о невероятной сложности которой мы можем судить по многим научным сочинениям позднего Средневековья (Эрвин Пановски в одной из своих работ говорит о родстве устройства схоластических сумм и готических соборов).

Вот и выпускник университета Марсилио Фичино тоже старается припомнить, придумать, привести в безупречную логичес-

скую последовательность и наиболее подробным образом рассмотреть все вопросы и опровержения, какие только могут прийти на ум самым подготовленным критикам платонического учения о душе (как он сам представляет себе это учение), от древнего Лукреция до аверроистов — современников создателя «Платоновской теологии». В ходе исследования Фичино больше склонен пользоваться уже известными доказательствами тех тезисов, которые оказываются необходимы для защиты центрального положения его труда, нежели изобретать собственные приемы и средства обоснования. Но хорошее владение схоластической техникой ведения спора позволяет ему, при всем энциклопедизме вошедших в его сочинение сведений, соблюсти классическую форму защиты: сохранить основательность и при этом не лишиться труд интриги и сюжета. Он продвигается мелкими шагами, не боясь и не избегая возвращений и повторов, стараясь учесть все, что когда-либо было сказано у платоников о природе и свойствах рациональной души (о ее простоте и неделимости, неподвижности ее сущности, подвижности в отношении действия, частичной подвижности и частичной неподвижности в отношении воли), о ее отношениях к ангелам и Богу, об атрибутах самого Бога (о Его единственности, вечности, бесконечной добродетели, вездесущности; о Его свободной и свободно действующей воле, которой он все совершает; о Его любви и провидении), о месте души в космической иерархии (обладая способностью восходить к высшим ступеням бытия и опускаться к низшим, она выступает посредницей между ними и обеспечивает их единство), о разумных душах (каковые суть мировая душа, те души, благодаря которым совершается круговое движение небесных сфер, руководимое законами судьбы, и, наконец, души живых существ), об отношении души к телу и материи.

Сочинение Фичино удивляет не только своим замыслом и масштабами. «Платоновская теология», представляющая собой сразу и риторически изощренную апологию платонизма, и личное сredo автора, и опыт примирения св. Фомы и язычника Прокла, зиждущийся на глубоко научных (для своего времени) основаниях и отвечающий всем формальным требованиям, которые можно было предъявить в XV в. к философскому исследованию, — уникальный образец жанрового синкретизма, заставляющий вспомнить богословские сочинения первых веков христианской эры. Их создатели тоже видели свой долг в самом искреннем и точном исповедании веры (и авторское право здесь часто требовалось подтвердить готовностью к мученичеству), но также и в борьбе с языческой мыслью ее же средствами, и в риторически совершенной демонстрации преимуществ новой религии. Св. Иларий Пиктавийский предпосылает трактату «О

Троице» рассказ о своем личном обращении, а Августин заканчивает такой же, по сути, рассказ — «Исповедь» — весьма объемными отвлеченно-теоретическими рассуждениями. Их современному читателю приходится проделать серьезную герменевтическую работу, чтобы прояснить для себя связи между лиризмом автобиографического повествования и вполне объективным, на сегодняшний взгляд, изложением богословских или философских концепций.

В своем возрождении платонизма Фичино движим вдохновением древних христианских апологетов и исповедников. Но, унаследовав синкретизм их мышления и языка, он остается и воспитанником средневекового университета, и человеком гуманистической эпохи с ее тонким, взыскательным чувством красоты. Отсюда — и достоинства Фичино-писателя, и неотделимые от них недостатки. Литературный стиль Фичино, в словах которого много пафоса и фонетической игры, но мало настоящей живости и разнообразия, часто страдает оттого, что автор слишком тяготеет к схоластической упорядоченности мысли и речи. И вместе с тем, когда ему доводится иметь дело с чистым термином, чьи связи с действительной жизнью прервались столетия назад, он часто почти бессознательно ввергает его в иную стихию, заставляет переменить роль и снова жить забытой жизнью поэтического образа.

«Так почему же Бог всякий день порождает новые души? Да потому что тела должны родиться не все одновременно, а постепенно, согласно установленному порядку. Он, к тому же, постоянно изливает свет на ангелов и, как Он никогда не перестает образовывать высшие духовные сущности, так и низшие никогда не прекращает творить. Там — непрерывное образование, здесь — непрерывное творение. И творение это происходит с таким же постоянством, с каким солнце, предстоятель Бога, изливает свет на высшие тела и рождает низшие. И неизмеримой силе Бога подобает всегда с такою силой являть себя очам духовных сущностей, чтобы и те из них, что пребывают на низжайшей ступени, могли видеть, что и в самом отдаленном месте вселенной Бог непрерывно творит нечто из ничего, и чтобы из этого постоянно длящегося воздействия они яснее познавали поистине бесконечную силу Бога, которая действует — да будет мне позволено сказать — бесконечно в бесконечно осуществляющемся творении; и чтобы они почитали ее, освещающую небеса, и — скажу так — восхищались бы ею, творящей на земле» (кн. XVIII, гл. 3).

Перемещение образа в новый для него контекст — это и один из любимых приемов фичиновой апологии-экзегезы, позволяющий простить обожаемым авторам многие сомнительные пассажи, признав их метафорами. Так, например, объявляя Пла-

тонов метемпсихоз то нравственной аллегорией, то пророчеством о грядущем телесном воскресении и воссоединении душ с телами, то просто несущественным отклонением в терминологии, Фичино примиряет «своего Платона» (а вместе с ним и всю «древнюю теологию») с учением католической церкви и делает его христианином до Христа.

«Не стану говорить сейчас о том, что все души, покидающие тела, их гении и демоны ведут на общий суд, а после того как приговор будет вынесен, прежние демоны отступают от них, и дурные души забирает себе злой и жестокий демон, а добрые Бог препровождает к безмятежному существованию. Об этом говорится в “Федоне”» (кн. XVIII, гл. 7; в «Федоне» 113d–114c действительно речь идет о посмертном бытии дурных и добрых душ, но платоново описание несколько расходится с тем, как его излагает Фичино).

В ходе работы над «Платоновской теологией» у Фичино рождаются идеи и образы, полноценное развитие которых в границах основного труда, по-видимому, нанесло бы ущерб стройности его плана. Поэтому вскоре по завершении «Теологии» он публикует пять «Малых богословских сочинений» («Theologica opuscula», 1476). Очевидно, малые формы привлекали Фичино тем, что принцип согласия — если не сказать, взаимообратимости — темы и композиции, характерный для платонической литературы в целом, проявляется в них с особой отчетливостью. Позднеантичные предшественники Фичино мыслили устройство своих комментариев к Платону по образцу платонической мировой иерархии. У Фичино композицию каждого из трактатов задает образ, который одновременно является и воплощением центральной идеи сочинения: так, например, платонически осмысленное восхождение может быть и темой, и основой метафорического строя, и направлением рассуждения, и способом расположения материала.

«Богословские сочинения» открываются посвященным Лоренцо Великолепному «Дополнением к платоновской теологии» («Argumentum in Theologiam Platoniam»). Здесь говорится о «трех ступенях платонического созерцания». Первая из них — восхождение от материи к небу, к душе и к ангельскому миру, уподобленное восхождению от зримого света к свету божественному. Вторая — осознание необходимости бытия Творца мира, размышление о Его именах и атрибутах, о наслаждении от Его созерцания — поистине безмерном, но почти недоступном человеку в земной жизни, где он способен видеть лишь тень будущих благ. Наконец, третья ступень — раскрытие причин, затрудняющих богопознание для души, пребывающей в теле. «Богословские сочинения» продолжают «Пятью ключами плато-

нической премудрости»: первые три ключа — три ступени бытия, четвертый — «Компендий платоновской теологии» («Compendium Platonicae theologiae»), последний — «Пять вопросов об уме» («Quinque questiones de mente»). В этом последнем сочинении Фичино делает Прометея, обретшего небесный огонь (разум) и претерпевающего бесконечные страдания от раздирающих его тело птиц (то есть от стремления к знанию), и Сизифа, вечно совершающего свой тяжкий и бессмысленный труд, метафорами роковой двойственности, разнонаправленности потенций человеческой души. Ведь в подлинном смысле она всегда жаждет лишь одного: видеть Бога так, как мог видеть его только первозданный Адам до своего падения, — но первородный грех ослабляет ее благой порыв и заставляет увлекаться другими образами. Однако же и здесь, при всей плотности платонического контекста, Фичино удается соблюсти ортодоксальность мысли: душа, в нынешнем существовании обремененная материей, достигнет полного блаженства лишь в будущей жизни, когда, прежде покинув плоть, она, по всеобщем воскресении, вновь обретет тело для вечной жизни нетленным, как оно было создано Творцом от начала мира.

Развертывание метафоры восхождения легло в основу сочинения «О восхищении Павла до третьего неба» («De raptu Pauli ad tertium coelum», 1476), известного также под названием «Диалог между Павлом и душой» («Dialogus inter Paulum et animam»: его латинскую версию Фичино посвятил Джованни Кавальканти, а несколько позже созданную итальянскую — Бернардо дель Неро). Излишне говорить, что Фичино с его исключительным интересом к краткому автобиографическому свидетельству из II Послания к коринфянам (XII, 2–6) вовсе не одинок: огромный поток трактующих эти слова апостола сочинений всякого рода, от филологических трудов до популярных книжек по эзотерике, не иссякает и в наши дни.

Этот диалог часто называют суммой философии Марсилио Фичино — но «О восхищении Павла» по праву следует признать и суммой его поэтики. Пестрый — от Трисмегиста до Данте, от Платона до Ареопагита — эклектизм источников, легко угадываемых за каждым термином и образом, и здесь тоже подчинен композиционному и содержательному принципу иерархии, который уже знаком нам по другим сочинениям Фичино. Но так как тема «восхищения до третьего неба» требует обращения к астрономическим мотивам, а они тяготеют к визуализации, то автору теперь приходится присовокупить к поэтическому таланту мастерство художника и дар визионера.

Строки диалога приводят на память лучшие образцы масштабной религиозной живописи раннеренессансной Италии.

Павел словно описывает гигантскую фреску, изображающую небеса с гроздящимися на них планетами, ангельскими ликами, многочисленными олицетворениями философских и богословских категорий, библейскими героями. И все это причудливое смешение небесных тел, воплощенных абстракций, образов Священной Истории и персонажей космологий разных народов и времен пребывает в непрестанном круговороте. И душа, от первого неба через обитель недвижных звезд, второе небо, устремляющаяся к хрустальному своду третьего неба и в созерцании Эмпирея «воспламеняющаяся пылом великим и спасительным», запечатлевает в себе неизречаемую красоту надмирных областей и постигает Бога не ограниченным разумом, а мощной волей, силой любви, отождествляемой со Св. Духом — той самой любви, в гимне которой сливаются голоса Платона, Павла, Плотина, Августина, Дионисия и Данте. «Любовь пылающая постигает то, чего наука вовсе постичь не может» — один из основных сюжетов схоластической философии, вопрос о примате разума или воли, ритмизованный под Данте. Фичино заставляет Павла говорить, что душа должна воспарить семикратно — очевидно, именно это число восхождений вместило весь реестр гносеологических категорий, в которых автор мыслил процесс богопознания. В каждом новом восхождении душе открываются новые содержания образов, которые она созерцает. Три неба — это и три вида добродетелей (гражданские; те, посредством которых совершается очищение души; и те, что она приобретает, уже совершив очищение), и уровни мироздания (тело космоса; образ этого тела, запечатлеваемый в ощущениях и в фантазии; божественный Промысел, создатель космоса), и ступени иерархии невидимого мира (духи, стоящие ниже человеческой души; сам человеческий дух; наконец, ангельская природа, тройственное деление которой, в свою очередь, тоже соотносится с тремя небесами).

Сочинение Фичино — довольно смелая попытка истолковать те самые «неизреченные глаголы», пересказать которые некогда отказался сам апостол. Речь о неизречаемом — или апофатическое богословие — ко времени Фичино имела богатую традицию в христианской литературе, восходящую ко временам Вселенских Соборов. У ее истоков стояли тексты, автор которых стремился выдать себя за ученика апостола Павла, члена афинского Ареопага, своими глазами видевшего затмение в час смерти Христа и присутствовавшего при Успении Божией Матери, соратника апостолов и первого епископа Афин. Атрибуция и датировка сочинений, будто бы написанных Дионисием Ареопагитом, вплоть до нынешнего дня принадлежит к тому же ряду вопросов, что и местоположение платоновой Атлантиды. Корпус Ареопагитик включает четыре трактата: «О таинствен-

ном богословии», «О божественных именах», «О небесной иерархии» и «О церковной иерархии» — и несколько писем, адресатами которых выступают персонажи Нового Завета. При всей убедительности доводов, согласно которым Ареопагитики не могли быть созданы ранее рубежа V–VI вв., под сильным влиянием Прокла и других современных ему платоников, и наступивший XXI в. пока не поставил точки в череде попыток доказать их действительную принадлежность уроженцу Афин Дионисию, который, как гласит Предание, еще прежде проповеди Павла воздвиг жертвенник Неведомому Богу.

В жизни Фичино перевод и комментарий самых таинственных из всех мистических сочинений Псевдо-Дионисия — «О мистическом богословии» и «О божественных именах» — был, пожалуй, последним великим шагом. Он работал над этими сочинениями в 1490–1492 гг. и опубликовал их в 1496 г. — за три года до своей смерти. Как и многие его современники, он читает Данте на фоне Дионисия и Дионисия на фоне Данте. Доказательство тому — дантовские аллюзии в его комментариях к сочинениям Ареопагита. Для флорентийского платоника оказывается особенно притягательна метафизика и поэтика света, присутствующая у обоих мистиков — поэта и богослова. Он перебирает термины, обозначающие разные степени проявления светоносной силы, — *sandor, splendor, lumen, lux*, — и распределяет их между чинами дионисиевой ангельской иерархии и сферами неба. Стиль Дионисия зиждется на самых невероятных парадоксах: автор прихотливо сплетает из оксюморонов богословские неологизмы и строго следит за тем, чтобы всякое следующее слово в его речи было отрицанием предыдущего, — ибо только такая речь способна отобразить разрыв между божественными тайнами и возможностями человеческого разума и языка. Фичино явно не выдерживает интеллектуального и стилистического напряжения, заданного Дионисием: бестелесная *ἐνέρυεια*, умные истечения божественного совершенства, воспринимаемые и отображаемые ангельским ликом, превращаются у него в *liquor*, влагу, которую ангелы «пьют» от Троицы — правда, в той последовательности, в какой их расставил Ареопагит. Устремившись к вершинам христианской мистики, мысль Фичино, во многом сформированная европейским герметизмом, прогибается под грузом материализма, герметизму свойственного.

Примечательно, что одна и та же тема с особой силой звучит в начале и в конце творческой биографии Фичино; порой даже заглавия трудов, которые он пишет на закате своих дней, повторяют названия юношеских сочинений. Солнце и свет были предметом самого раннего из дошедших до нас трудов Фичино, датированного 1454 г., когда он, не зная греческого языка, был

только понаслышке знаком с платонической философией, впоследствии ставшей делом его жизни. Но и двадцать, и сорок лет спустя, прочитав всех известных его времени платоников — язычников и христиан, он снова пишет «Что есть свет» («*Quid sit lumen*», 1476), «О сравнении Солнца и Бога» («*De comparatione Solis ad Deum*», 1492), «О солнце и свете» («*De sole et lumine*», напечатано в 1493).

Фичино умер в 1499 г. в возрасте шестидесяти шести лет. Дата его смерти совпала с концом его века и его эпохи: ему довелось пережить кончину Лоренцо Великолепного, безвременный уход его друга, единомышленника и неутомимого оппонента Пико делла Мирандола, сожжение Савонаролы. Последний плод экзегетических усилий мистика Фичино — комментарий «На Послания св. Павла» («*In Epistulas sancti Pauli*», 1497), первого толкователя и первого мистика в истории христианства.

ДЖОВАННИ ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА

1

«Снедаемый желанием славы и пылом суетной любви, он легко поддавался женским чарам. Немало было и женщин, которые, благодаря его красоте и изяществу его речи, его учености, богатству и знатности, воспламенялись к нему любовью. Конечно, он не избегал их — удалившись от верного пути, он предавался наслаждениям. И однако же очень скоро он вновь взял власть над своею душой и обратил ее ко Христу. Он променял ласки женщин на радости небесного отечества и, забыв о мирской славе, влекшей его, всеми силами принялся искать славы Божией и блага Церкви, до того укротив свой нрав, что впоследствии удостоился похвалы даже от враждебного ему судьи».

Как же велика должна быть сила риторики и как сильна власть жанра, чтобы и такая жизнь, которую прожил Джованни Пико делла Мирандола, смогла уместиться в ряд клише, почерпнутых из назидательных книжек о раскаявшихся сластолюбцах! Племянник и первый биограф нашего героя Джан Франческо Пико как будто старается выстроить из событий жизни, не имеющей в себе никакого видимого порядка, переполненной поистине беспримерными деяниями и самыми непредсказуемыми увлечениями, традиционную историю обращения, каковых было известно множество еще от начала христианской эры. Каноны истории обращения предписывали фривольное начало и благочестивый конец: так язычник Апулей писал своего «Золотого осла», так Авре-

лий Августин, отец западного богословия, писал свою «Исповедь» — и так же пишутся бесчисленные тома христианской житийной литературы вплоть до нынешнего дня. Менее пристрастный взгляд на биографию Джованни Пико не позволяет нам столь ясно, как это представлялось Джан Франческо, различить в ней периоды нравственного сна и неожиданно наступившего чудесного пробуждения. Более того: если в этой биографии и происходили действительно невероятные перемены, то к таковым относится, скорее, не обращение протагониста от наслаждений суетной любви к истинам философии или религии, а, наоборот, романно-авантюрная, совершенно мальчишеская выходка, на которую он оказался способен как раз тогда, когда все его стремления были уже, казалось, обращены к предметам, исполненным глубочайшей серьезности. Прототип Фауста — мучимый интеллектуальным голодом даже в собраниях лучших умов своей эпохи, жаждущий знать все существующие языки, все известные религии и все учения, проповедуемые открыто и тайные, способный проводить годы ранней юности в затворничестве, за чтением ученых книг, а войдя в зрелый возраст, вдруг похитить замужнюю женщину прямо из-под семейного крова и отчаянно защищать свою добычу в ночной схватке с челядью оскорбленного супруга, Пико делла Мирандола кажется воплощенным пророчеством о человеке нарождающейся Новой Европы. В не слишком отдаленном будущем европейской литературе придется изобрести роман для того, чтобы дать место герою, подобному Джованни Пико, — человеку, который в своих пристрастиях и поступках никогда не совпадает с самим собой, непостижимым образом сочетает абсолютную трезвость и в высшей степени критическое направление мысли с самым далеким от прозы жизни идеализмом и продолжает верить собственным фантазиям больше, чем действительности, даже когда действительность отомстит ему за это целой серией катастроф.

Джованни Пико, граф Мирандола и Конкордия, родился 23 (в ряде источников — 24) февраля 1463 г. в родовом замке графов Мирандола. Семейное предание гласит, что огненный венец на мгновение показался над ложем матери Джованни во время ее разрешения от бремени — так новорожденному была предсказана славная, но краткая жизнь. Отца своего он не знал — тот умер вскоре после его рождения; мать, Джулия Боярдо, состоявшая в родстве с автором «Влюбленного Орlando», воспитала его в своем имении недалеко от Феррары. Она желала видеть Джованни среди иерархов церкви, и в 1473 г., не достигнув и одиннадцати лет от роду, он вступил в должность апостолического протонотария. Четырнадцать лет Джованни Пико начал было изучать каноническое право в Болонье, но после смерти

матери, последовавшей в августе 1478 г., незамедлительно и навсегда распрощался с юриспруденцией. В пятнадцатилетнем возрасте обретя полную свободу и огромное наследственное состояние, он погрузился в учебу с рвением, причиной которому не смогли бы стать ни давление семьи, ни соображения карьеры, ни материальные обстоятельства. Сначала путь его лежал в Феррару, где он изучал философию и впервые увидел Савонаролу. Будущий философ-реформатор и проповедник-утопист сразу почувствовали друг к другу самое горячее расположение. В недалеком будущем судьба через посредство римской церкви, которой оба они были искренне преданы, готовила им обвинение в ереси, позор ареста, Савонароле — костер, а Пико — уничтожение его книг (что было для него, судя по всему, немногим легче костра). Из Феррары Пико вскоре уехал во Флоренцию, оттуда — в Падую, где оставался на протяжении двух лет, до 1482 г.

Тот факт, что семнадцатилетний Пико предпочел продолжить образование, поступив в Падуанский университет, позволяет составить довольно отчетливое представление о его интеллектуальных вкусах: Падуя была в то время одним из важнейших в Европе центров аристотелианской философии. Помимо сочинений самого Аристотеля, там знали и труды его толкователей, ортодоксальных и не вполне. К последним стоит отнести, в первую очередь, Аверроэса (в арабской транскрипции — Ибн Рушд), в высшей степени популярного в среде схоластов: если Аристотеля в Средние века нарекли Философом, подразумевая, что рядом с ним никто не достоин назваться этим именем, то Аверроэса почтительно называли Комментатором. От Аверроэса, исповедовавшего ислам испанского араба, поставившего философию выше богословия, так как первая исследует абсолютную истину, а второе основано на диалектических и вероятностных толкованиях, европейские схоласты стремились усвоить способы эмансипации философии и истин, обретаемых в философских исследованиях, от теологии.

В Падуе Пико изучал Аристотеля под руководством Николетто Вернья да Кьети. Здесь же состоялось его первое знакомство с богатейшей традицией аристотелизма, получившей развитие в европейской иудейской среде, — ему довелось слушать Элияху Бен Моше Абба дель Медиго (ок. 1460–1493), ученого исключительной эрудиции, положившего всю свою недолгую жизнь на объяснение комментариев Аверроэса.

Публикация «Платоновской теологии о бессмертии душ» Марсилио Фичино в 1482 г. спровоцировала новое увлечение Пико. С Фичино, как и с Анджело Полициано, он успел познакомиться еще во время первого своего посещения Флоренции. Повидимому, совсем юный Пико сразу произвел на автора «Плато-

новской теологии» сильное впечатление — во всяком случае, впоследствии Фичино охотно вписал его в свои историософские схемы, обнаружив два совпадения: оказалось, что Пико родился в том самом году, когда Фичино переводил сочинения Трижды-величайшего Гермеса и готовился приступить к переводам Платона, и приехал во Флоренцию, когда тот взялся за Плотина. Теперь Пико просил прислать ему экземпляр «Платоновской теологии», чтобы дополнить свои аристотелевские штудии изучением Платона. В письме к Фичино он пока еще причислял себя к «домочадцам в семье аристотеликов». И все же флорентийский Платон оказался притягательнее падуанского Аристотеля: в 1484 г. Пико окончательно переехал во Флоренцию и был с восторгом принят в том кругу мистико-поэтически настроенных интеллектуалов, который Фичино в своих творениях прославил под именем возрожденной Академии. И все же падуанское схоластическое — несколько устаревшее по флорентийским меркам — воспитание Пико еще долго не позволяло ему, разделить благородные чувства, культ которых основали и старательно поддерживали его новые флорентийские друзья, до конца разделить их интеллектуальные предпочтения: «Я только что перешел от Аристотеля к Академии, но не как перебежчик <...>, а как разведчик. И мне кажется, есть, по крайней мере, две вещи, в которых нельзя отказать Платону: одна — это красноречие поистине гомеровское <...>, другая — тот же смысл, что и у Аристотеля, хотя и скрытый; так что, если смотреть только на слова, то нет большего несходства, чем между Платоном и Аристотелем, а если смотреть на сами вещи — нет большего согласия».

Хроника пребывания Пико во Флоренции, отображенная в письмах, согласно всем правилам риторики имитирующих эротическое влечение, в ученых трактатах о любви и еще более ученых любовных стихах, проливает свет на тайну флорентийской Платоновской академии, в существовании которой так хотел убедить нас Фичино. Человеку постромантической эпохи трудно восстановить картину философского быта флорентийских платоников второй половины Кватроченто, не привнеся в нее черт романтического культа любви и дружбы. В «Опыте литературной истории Италии XV века» Филиппа Монье приведена целая подборка эпистолярных и поэтических обращений, адресованных друг другу участниками кружка Фичино:

«Тебя, утешение моей жизни, ума моего отрада, законодатель нравов, наставник в учении, и алчу вечно, и жажду» (Пико дела Мирандола — к Марсилио Фичино).

«Бернардо, я думал, что я люблю себя в такой степени, что не мог бы любить себя более; но, к счастью, я ошибся в этом мнении, потому что, когда я узнал, что ты любил меня горячо, я сам

начал любить самого себя еще горячее» (Марсилио Фичино — к Бернардо Бембо).

Io ardo quando el ciel le spalle imbiancha
Agli altri poggi, e quando el sol le sgombra,
Che amor come il suo corso non si stanca.
Piansi dall'una già infino all'altra ombra
E dall'un sole all'altro, onde d'eterni
Pianti el cor mesto le mie luci ingombra.
Forse qualhor nel chiaro fonte cerni
L'imagin tua a te superbo arridi
Come Narcisso e me misero sperni.
Haimè! Che troppo in tua beltà ti fidi,
Già nude al sol si stan l'aride spine
Che pur mo in bianche spoglie ornate vidi¹.

(Джироламо Бенивьени — к Пико делла Мирандола)

Анджело Полициано в греческом стихотворении сообщает, что при виде Буонинсеньи сердце его трепещет, «как трепещет сердце молодого супруга, когда он готов обнять свою девственную молодую жену». Джованни Кавальканти шлет Марсилио Фичино в подарок голубей; Полициано посылает Лоренцо Медичи лилии и розы. Кавальканти и Фичино подписывают письма друг к другу двумя своими именами сразу — в такой мере нерасторжимы их души.

Обилие гипербол во всех этих признаниях и знаках любовной страсти не оставляет возможности усмотреть за ними ничего двусмысленного, пошлого или нечистого. Здесь звучат платоновские мотивы любви между нежными юношами и мудрыми мужами — любви, назначение которой состоит в том, чтобы, открывая любящему все новые степени совершенства и чистоты овладевшего им чувства, привести его к познанию божества. Но друзья Фичино прочли Платона через призму Нового Завета, святоотеческих толкований на библейскую Песнь Песней и откровений христианских мистиков. Ласки, которые они расточают друг другу, не столько узаконены образом Сократа, целомудренно разделившего ложе с красавцем Алкивиадом, сколько освящены образом юного Иоанна, возлежащего во время Тай-

¹ Я стражду, когда небо окутывает дымкой плечи / У холмов, и когда туман рассеивает солнце, — / Ведь любовь неутомима, как бег солнца. / Я плакал от заката до нового заката, / И от восхода солнца до нового восхода, и вечными / Рыданиями скорбное сердце наполнило мои очи. / Быть может, порою в светлом ручье различишь ты / Образ твой — и смеешься, гордый, / Как Нарцисс, и меня, несчастного, презираешь. / Увы мне! Слишком ты веришь в красоту свою. / Вот стоят нагие терния под солнцем — / Их недавно в пышном убранстве белом я видел.

ной Вечери на груди Спасителя. Не случайно пылкие эротические откровения участников новой Академии сменяются не менее пылкими откровениями совсем другого содержания: «Вооруженный распятием, босыми ногами обходя землю, по городам и весям я буду проповедовать Христа» (Пико делла Мирандола).

Мы присутствуем при рождении нового синкретического культа и нового самосознания. Платонизм для друзей Фичино не просто направление мысли, даже не просто вероучение, предъявляющее повседневности свои требования: это культура избранного меньшинства, в рамках которой формируются собственные религия, философия, эстетика, литература и нормы поведения в быту. И главное — это культура, создаваемая сознательно. Именно в осознанности, в программном характере культуротворчества флорентийского платонизма заявляет о себе его связь с гуманистическим движением первой половины Кватроченто — пусть многие единомышленники Фичино и вовсе отказывались понимать, что их эзотерическое сообщество, живущее только духом и поэзией, попросту не могло бы возникнуть, если бы прежде него не появились на свет все эти кичливые и вздорные риторы, превратившие классическую ученость в предмет торговли, рвавшиеся в политику, состарившиеся на казенной службе и делившие чиновничий досуг между пустыми спорами «о матери Андромахи или о детях Ниобеи» (как упрекал их Пико делла Мирандола) и производством незаконнорожденных детей. Если ранние гуманисты стремились к тотальному утверждению цicerоновской латыни в качестве языка, обслуживающего повседневную жизнь их среды и вместе с тем задающего координаты этой жизни, то для флорентийских платоников античная, а именно платоническая, образность превращается в философско-поэтический инструментарий, уместность обращения к которому определяется традициями литературы, созданной в рамках той школы, чье возрождение они приписали себе. Поэтому люди круга Фичино уже не ограничивают себя жесткими рамками приторно-правильной латыни и не пренебрегают вольгаре: ведь набор терминов, если его правильно перевести, совместим с любым естественным языком. Раннегуманистические представления об идеальной эпохе античности, воскрешения которой следует добиваться всеми силами, Фичино заменил историософской схемой, в которой и для современности нашлось достойное место. Точнее, эта историософская схема вообще не слишком-то нуждалась в историческом времени: мышление Фичино было настолько склонно к символизму, что даже смену исторических эпох принимало за череду образов, истолкование которых не должно ограничиваться их историческим смыслом. Гуманисты первой половины века научились, минуя как

нечто само собой разумеющееся идеально-смысловой аспект значения всякого слова или реалии, виртуозно проводить его конкретно-историческую локализацию. Фичино и его единомышленники заново оценили вневременность смысла, его способность переживать и пересиливать эфемерную материальность, призрачную случайность своего исторического контекста.

Эта переоценка ценностей имела свои следствия в области эстетических воззрений. Примером может служить одно рассуждение Пико, тема которого во второй половине века была уже вполне традиционной для флорентийской литературы: это сопоставление Данте и Петрарки. В одном из флорентийских писем от июля 1484 г. Пико присоединяет к ним третьего персонажа — Лоренцо Медичи. Платонические стихи Лоренцо обретают в лице Пико судью, взирающего на поэзию вполне платонически, — то есть готового, как завещано в «Государстве», увенчать поэта цветами и вывести вон из города. Петрарка выбывает первым: он обвинен в чрезмерном словесном украшательстве при нищете содержания. Данте повезло больше: если уж приходится выбирать между словами (*verba*) и смыслом (*res, sensus*), то следует предпочесть последний. Лоренцо вознесен над «флорентийскими венцами»: в его стихах стройность и благозвучие поэзии сочетаются с философской глубиной смысла, он создал «новый и преображенный образ» аристотелевского учения, изложенного в «Физике», «Этике» и в трактате «О душе», а также доктрин платоников. Пико хвалит Лоренцо и за то, что тот снабдил свои сонеты прозаическим комментарием, предназначенным «не столько для услаждения, сколько для научения».

Раз обнаружив склонность мыслить содержание в противовес — и в ущерб — форме, Пико попадает в самый центр противостояния двух важнейших типов культуры своего времени. Его переписка с венецианским гуманистом Эрмолао Барбаро, датированная летом 1485 г., вошла в хрестоматии по истории гуманистического движения как совершенный образец дискуссии, в ходе которой решается один из главных вопросов культурного развития, актуальных для любой исторической эпохи. Это вопрос общего или, по крайней мере, приемлемого для всей интеллектуальной среды языка мышления.

Дело в том, что Пико имел такое же право отнести себя к пестрому сообществу приверженцев *studia humanitatis*, как и к «семье аристотеликов»: в перерывах между университетскими штудиями он писал латинские элегии, поэтические достоинства которых свидетельствуют о близком знакомстве автора с творчеством Проперция и Овидия. Лилио Грегорио Джиральди, современник Пико, составивший книгу «О поэтах нашего времени» («*De poetis nostrorum temporum*»), говорил об особой изы-

сканности и изяществе его стихов. А папа Иннокентий VIII, раздраженный богословскими притязаниями Пико, приказывал: «Напишите Лоренцо [Медичи], что раз он так любит графа, то пусть заставит его заниматься поэзией, а не богословием — оно ему не по зубам». Пико относился к собственному поэтическому творчеству неоднозначно: стихи в классическом духе ему действительно удавались — и в то же время писать любовные «безделицы» (*pugae*) под стать язычникам представлялось сомнительным занятием. Если верить дошедшим до нас свидетельствам, то в юности он сочинил не менее пяти (!) книг латинских стихов, одну из которых представил на суд Полициано. Впоследствии Пико уничтожил все, что написал, за исключением одного религиозного стихотворения («*Deprecatoria ad Deum*» — «Моление ко Господу») и элегии в честь своего старшего друга Джироламо Бенивьени (его поэтическое обращение к Пико мы привели выше). Еще несколько стихотворений случайно сохранилось в разных манускриптах — возможно, они ждут своего издателя до сих пор. Трудно понять, стала ли причиной гибели стихов Пико холодность к ним со стороны авторитетного Полициано, или их автор поступил по примеру Платона, который сжег свои поэтические опыты после знакомства с Сократом, так как счел их несовместимыми с призванием философа. В пользу первой версии говорит тот факт, что в одном из писем Полициано как бы между прочим называет творения Пико «любовными стишками» (*versiculos amatorios*); в пользу второй — что Пико все же намеренно сохранил два опуса, и, судя по другим его случайно сохранившимся стихам, отнюдь не самых лучших.

Как бы то ни было, не подлежит сомнению, что он, считая делом своей жизни схоластическую науку, которую еще Леонардо Бруни объявил варварством и надругательством над человеческим языком и мыслью, вместе с тем писал по-латыни не хуже, чем его гуманистически образованные современники, с университетской наукой не знакомые и презиравшие ее заочно. В переписке с Полициано Пико однажды назвал себя философом среди поэтов и риторов и поэтом и ритором среди философов. В полемике с Эрмолао Барбаро он опять пытается усидеть на двух стульях: он вкладывает в уста некоего варваро-философа (то есть схоласта), которому он явно сочувствует, филиппику против отождествления философии с красноречием, — построенную, однако, по всем правилам красноречия. Барбаро тоже отсылает ему вымышленную речь, и тоже от лица варвара. Но на этот раз варвар оказывается нужен для того, чтобы гуманист Барбаро смог продемонстрировать виртуозное владение логической терминологией — то есть достоянием враждебной ему схоластической учености. Понятный язык аристотелев-

ской логики Барбаро использует с такой интенсивностью, что его послание местами трудно читать без справочника. Если Пико хочет дискредитировать риторику, показав, что ритор всегда имеет дело с собственным конструктом вместо действительности, с умыслом вместо честного исследования — то есть, проща говоря, все время лжет ради какой-то собственной выгоды, то Барбаро в своей пародии обнаруживает, что философ, который, как силится представить Пико, якобы прозревает самую суть вещей, на самом деле тоже занят конструированием, только его отношения с действительностью опосредованы не правильной речью, богатой смыслом и эстетически совершенной, а уродливыми схемами силлогизмов, выхолащивающими всякое содержание.

В уста своего персонажа Пико вкладывает концепцию философского и научного стиля, основания которой коренятся в платонической антропологии, — красивая речь увлекает чувства слушателей, в то время как речь философа должна восходить к высотам умозрения, минуя чувственную сферу:

«Воспользуйся известными ушами Фианея, благодаря которым он полностью отрешался от тела и слушал не земного Марсия, но Аполлона небесного, на кифаре божественной звучание мироздания невыразимым воспроизводящего образом. <...> Достоин похвалы в нас то, что Музы у нас в душе, а не на устах, так что ничто у философа не звучит резче от гнева или мягче от сладострастия» (зд. и далее пер. Ю.А.Шичалина).

Сверх того, отвлеченная от всего земного, внешне простая речь философа созвучна и причастна естественной гармонии космоса — Платон велел прогнать поэтов из своего государства именно потому, что театральная и поэтическая, то есть доступная чувственному восприятию, гармония способна нарушить более тонкую, совершенную в своей простоте гармонию небесных сфер. Пико доказывает, что не только безыскусность, но и варваризмы в философской речи оправданны, к какой бы из двух известных ему теорий имени мы ни склонялись. Ведь если имена вещей существуют по установлению, то есть даются случайно и потом закрепляются постоянным словоупотреблением, то «что мешает тем философам, которых называют варварами, согласиться об одной и той же речевой норме»? Если же имя связано с природой вещи, то язык философов, постигающих суть вещей, заведомо правильнее языка риториков. Разлад между мудростью и красноречием, характеризующий культуру его эпохи в целом, философ у Пико оплакивает, потому что он видит антропологические следствия этого разлада. Быть лишенным языка или лишенным сердца — вот выбор, на который об-

речен теперь каждый человек, равно знакомый с поэзией Гомера и Вергилия и с прозой Иоанна Скота и св. Фомы. Язык (то есть способность говорить правильно и красиво) в такой же мере противоположен сердцу (то есть искренности и мудрости суждений), в какой форма, в которую облечены мысли философа, не соотносима с формой поэтической. И все же: «Разумение, едва лепечущее, может принести пользу, но неразумное красноречие, подобно мечу в руках безумца, не может не принести величайшего вреда».

Последние абзацы послания Пико пишет от первого лица. Он совершает ход, достойный его славных предшественников на поприще *studia humanitatis*: конец его выступления опровергает то, что утверждалось на протяжении всей речи. Этот жест хорошо знаком нам по гуманистическим диалогам первой половины и середины века. Так поступает Никколо Никколи в споре о «трех флорентийских венцах» у Леонардо Бруни, сходным образом ведут себя в рассуждениях о подлинном благе герои Лоренцо Валлы (спорящие уличаются в том, что каждый из них в действительной жизни придерживается позиции, противоположной той, которую отстаивает в дискуссии), а Поджо Браччолини заставляет склонного к расточительству юношу защищать скарденность, в то время как настоящий скупец гневной речью бичует алчность. Пико отрекается от собственной «защиты варварства», признаваясь в своем недавно совершившемся обращении от философии варваров к красноречию гуманистов, и заявляет, что хвалил словеса философов, «как хвалят лихорадку» — стремясь лишь испытать свои силы или желая спровоцировать ответное выступление красноречивого и остроумного собеседника.

Эрмолао Барбаро, не уставая восхищаться незаурядным умом, великолепной образованностью и элегантностью латинской речи Пико, принимает вызов. Его захватывает не только и не столько тема, сколько начатая соперником литературная игра. Наградой, которую он надеется заслужить, если ему удастся превзойти Пико в искусстве убеждения, будет окончательное присоединение побежденного к лагерю победителей — наисчастливейшая развязка для разыгранной двумя любителями *studia humanitatis* интеллектуальной комедии. Центральный принцип поэтики гуманистического диалога, законами которой руководствовался при создании своего послания Пико, — протезизм действующих лиц, непрестанная смена масок, вплоть до полной невозможности различить собственный голос персонажа в фиктивной речи и отделить его жизненную позицию от литературного эксперимента — в ответе его оппонента доведен до совершенства. Устами вымышленного философа Барбаро, уяснив даже в мелочах последовательность рассуждения Пико и отнес-

шись с пристальнейшим вниманием к самым незначительным подробностям его письма, опровергает предложение за предложением. Персонаж ответного послания — истинный монстр философской мысли: помимо логического инструментария схоластики, он пользуется и приемами обращения с текстом, выработанными в комментаторской практике гуманистов. В частности, высказывания классиков, приведенные Пико в качестве исходных «от авторитета» оправданий варваризмов в философской речи, Барбаро возвращает в их настоящий контекст и реконструирует их смысл согласно подлинным намерениям тех авторов, которым они принадлежали. Если философ, придуманный Пико, подражает эlegantности гуманистической речи и строит свою «защиту философии» по образцу раннегуманистических «защит поэзии» Боккаччо или Салутати, то философ, созданный Барбаро, способен мыслить в духе гуманистов, не утрачивая при этом квалификации университетского магистра. Оппонент имеет целью доказать, что результат усилий Пико противоположен желаемому. «Падуанская обезьяна» (как сам Барбаро именует создание своего воображения) отрекается от недавнего падуанского выпускника, который, при всем стремлении угодить философам, не может скрыть своей принадлежности к лагерю их врагов и хулителей: на первый взгляд стройная апология Пико ползет по швам, когда противник докапывается до употребленных в ней приемов убеждения и пародирует их. Философы все еще дороги нашему герою, гуманисты протягивают ему руку. Следующим шагом Пико — по выражению Барбаро, «щедрого от избытка», — будет попытка примирить учения, исповедуемые теми и другими, и заставить всю вселенную поверить в собственную иллюзию всеобщего Согласия.

2

Летом 1485 г., забавляясь перепиской с Барбаро и исповедуясь ему в измене университетской философии ради *studia humanitatis*, Пико одновременно строил планы дальнего путешествия. Предметом его стремлений была Сорбонна — древняя цитадель схоластической учености и родина того самого «парижского» способа изъясняться (*genus dicendi parisinum*), при одном упоминании о котором его новые друзья-гуманисты вздрагивали от отвращения.

Пико давно прочел Аристотеля и Аверроэса, недавно прочел Платона, в кратчайшие сроки изучил древнегреческий язык и ощутил в себе такие способности к освоению любого языка и любой доктрины, что никакие препятствия на пути познания, казалось, больше не могли смутить его. Он взялся за арабский и



Гуманисты круга Леонелло д'Эсте



Гуманисты круга Марсилио Фичино



Биччи ди Лоренцо. Надгробие Луиджи Марсильи

Портрет Колуччо Салутати



Бернардо Росселино.
Надгробие Леонардо
Бруни Аретино





Витторе Карпаччо. Св. Августин в кабинете



Сочинения Гомера. Рукопись конца XV в.



Дезидерио да Сеттиньяно. Надгробие Карло Марсуппини

PRAEFATIO IOHANNIS ARGIROPYLIBIZAE
II IN PHYSICORVM ARISTOTELIS LIBROS AD
PRAESTANTISSIMVM VIRVM PETRVM MEDI-
CEM.



IOHANNES ARGIRO-
PYLVS BIZAN-
TIVS MAGNIFIC-
VIRO PETRO ME-

dicis S P dicit. Cum ad studiorum praestantissimum institutionem atq; ad hunc
librum tandem traducendum ut nostris placere animam appulsem mag
nificissimae reur: non minorem animo cepti dolorem q; acerbissimo
co the: quo illud immortalitate dignum ingenium illa humanitas illa
summa virtus praestantissimi patris non sine omnium detrimento exi-
ta est. Nam de si diuinitatis temporis solare tales dolores tandem im-
pareq; soles: fit tamen interdum ut attractione rerum casum que ad
extinctum diu nobis carissimum cum uisere peruenimus: queq; nobis
omni uo erant commiserat: uetus ille dolor quem illius obitu cepimus at
q; molesta resouetur. Ut enim me ad id negotii reuile: longo interval-
le morte illius diuini hominis intermissum cum ad quem omni meo
labor: omni seho: omni instantino uiaq; refereretur: continuo mentis
atq; animo requiescit. Et hoc sepuis repente ubi est nolite parent: ubi
lux nostra: ubi studiorum nobilissimus princeps ac concitator: ubi aucto-
ritas illa summa: utrum atq; iterum exclamauit. Et quoniam antea se-
puis nunc mecum ipse: nunc cum necessitas commune omnium inco-
dium detrimetantq; defleat: tamen quasi tum de illius obitu mihi primo
esse renuntiatum: nouo quodam dolore uehementer percutus atq; commo-
tus: non sine plurimis lacrimis orbitarem conuincens nostrum omnium
acerbissimam deplorauit. Subiunxit mihi dolorem partem priorioru
temporum felicium recordatio inde statim emerit: partem rerum presentiu



Мелозцо да Форли. Папа Сикст IV назначает Бартоломео Платину хранителем Ватиканской библиотеки



Пинтуриккио. Эней Сильвий Пикколомини
отправляется на Базельский собор.



Пинтуриккио. Библиотека Пикколомини



Школа Пьеро делла Франческа. Идеальный город



Бернардо Росселино. Фасад кафедрального собора Успения Богоматери.
Пиенца



Папа Николай V посылает гуманистов на поиски книг.
Ватикан, Апостолическая библиотека



Дж. Вазари. Возвращение Козимо Медичи из изгнания



Вилла Кафаджоли



Понтормо. Портрет Козимо Медичи Старшего



Вилла Поджо а Кайано



Аньоло Бронзино. Портрет Лоренцо Великолепного



Луиджи Пульчи. Джостра Лоренцо Медичи. Титульный лист. Изд. 1468 г.

Morgante maggiore Composto per Luigi Pulci
 Fiorentino. Et aggiunto per lui in molte parte ad cōi em
 platione della **Excellentissima Madōna Lucretia** che
 fu donna di **Adifer Piero di Cosimo de Medici.** Ritracto Mouamē
 te dal vero originale del proprio Auctore per quello già riuaduto:
 Et Diligentemente Correcto Mel. MD. ccccc. xvij.



Луиджи Пульчи. Моргант Большой. Титульный лист. Изд. 1516 г.

**Pistole di Luca de Pulci al Magnifico
Lorenzo de Medici**



Лука Пульчи. Письма к Лоренцо Великолепному. Титульный лист.
Изд. 1490-х гг.



Франческо дель Косса. Зал Месяцев палатцо Скифанойя, Феррара.
Фрагмент фрески. Группа ученых за занятиями



Антонио ди Пуччо, прозванный Пизанелло.
Портрет Леонелло д'Эсте

Портрет Маттео Мария Боярдо



Замок Эсте в Ферраре.
XIV–XVI вв





Франческо дель Косса. Борсо д'Эсте в окружении придворных.
Феррара, палаццо Скифанойя, зал Месяцев



Косме Тура. Август. Второй декан Девы.
Феррара, палаццо Скифанойя, Зал Месяцев



Косме Тура. Май. Деканы близнецов.
Феррара, палаццо Скифанойя, Зал Месяцев



Джованни ди Стефано. Сивилла Кумская и стихи 1–4 IV Эклоги Вергилия. Сиена, Кафедральный собор



Джованни ди Стефано. Гермес Трисмегист и Моисей. Сиена, Кафедральный собор



Фра Беато Анджелико. Распятие.
Флоренция, монастырь Сан-Марко



Внутренний дворик монастыря Сан-Марко.
Микелоццо да Микелоцци



Портрет Джованни Пико делла Мирандола



Вилла Кареджи



Андреа Ферруччи. Памятник Марсилио Фичино.
Флоренция, собор Санта Мария дель Фьоре

Фра Бартоломео.
Портрет Джироламо Савонаролы



Неизвестный автор. Сожжение Джироламо Савонаролы



Доменико Гирландайо. Анджело Полициано с сыном
Лоренцо Великолепного

Salsi coluis che m'enallata pria
D'isposando m'hauea con la sua gemma,

rèma. Perche quivi sui vecisa. Et perche al modo fu secreto dice che colui el favel quale prima disponandomi m'hauea in anellata. i. era mio marito. Limolese fienche quella Pia fu de Ptholomito a Siena famiglia nobile: et essendo messer Nelo molto potente nella Marèma spesso l'habitaua 7 vn giorno essendo la donna alla finestra com'ido a vn suo sergente che la guardaua giu. Ne fu molto nota la cagione che a questo l'onduze.

CANTO SESTO DELLA SECONDA
CANTICA DI DANTE.



Q Vando si parte'l giuoco de la zara;
Colui, che perde, si riman dolente
R'epetèdo le volte; et tristo imparà:
C'on l'altro se ne va tutta la gente:
Qual va dinanzi; et qual di dietro'l prède;
Et qual da lato li si reca a mente:
E i non sarresta, et questo, et quello intende:
A cui porge la man, piu non si pressa;
Et così da la calca si difende:
T'al era io in quella turba stessa
Volgendo a loro et qua et là la ficcia;
Et promettendo mi sciogliea da essa.
Quiu' era l' Aretin, che da le braccia
Fiere di Ghin di Tacco hebbe la morte;
Et l'altro, ch'annego correndo n' caccia.

SESTO

un secòdo che si crede il fallo. Et ver-
cisa si secretamente che nò si stèpo
alhora SIENA, mi serpeg a Sue-
na nacqui. ET DISFEMMI MA



In questo canto da prin-
cipio seguita la sua di-
scriptione di queglii che
hanno indugiato la con-
uersione 7 penitèza in fino alla via
lente morte loro: et dipoi comincia
a trattare di queglii che per cure sa-
migliari o alcuna doctrina simi-
lmente hino idugiato la sua penitè-
tiaz: ne primi s' si volèdo dimostrà
che molti si ragunauano intorno a
luir volgendo si hora a questo hora a
quello 7 promettèdo qto ch'adunquo si
spingano da qgl'orso la cõparatione
di colui che si parte vincitore dal
giuoco.

Q VI vera Laretino. Mes-
ser Benincasa da Recca Messer
buomo dottissimo i iure benin-
casi fu vicario del popo casa da
destra di Siena; e quale cõdemno a rezo do
morte Turino da turrita castel nel t'asso
sanesse fratello di Ghino di Taccio mo-
er Taccio suo zio: perche insieme
con Ghino hauean furato vn castel-
lo alla republica sanese detto Rodi
cophanir in Marèma exercitauo-
no latrocinio. Era nièpeditemo co-
suaue di Ghino b'èche r'opessi le stra-
de nò voler ch' alcuna de press'i sus-
si morto: doppo questo t'èpo messere
Benincasa andò nel pontificato di
Bonifacio giudice del tribuno di
Roma: altri dicono suoltere di ro-
za. Hebe int'èdido Ghino fu di l'it-
aio che andò a roma. Et entrò in ca-
sa 7 nella sala doue messer Benica-
sa sedea a bico: nel 2' spatio di mal-
ti luccise 7 v'ne fene a soloa mento
cò la testa la quale gli hanno taglia-
to: dicono che Ghino fu grido di fla-
tura membrato et r'ob'issimo
d4 11



Домицио Кальдерини. Комментарий к сатирам Ювенала с посвящением Джулиано Медичи. Рукопись 1474 г.



Леонардо да Винчи. Фрагмент манускрипта



Лучано Лаурана. Триумфальная арка короля Альфонса Арагонского.
Новый Дворец, Неаполь



Замок Арагонских королей. О. Искья

древнесврейский — и к концу первого месяца уроков без ошибок писал по-еврейски письмо. Он прочел Коран (одолженный у Марсилио Фичино), труды Аль-Газали, Авиценны, Аль-Фараби, Авермаса. При помощи наставников-евреев прочел Ссфер Йецира — Книгу Творения, повествующую о тридцати двух путях Премудрости, с помощью которых Бог создал мир; прочел и другую еврейскую мистическую книгу — Зогар, толкования на Пятикнижие Менахема Реканати, трактаты Авраама Абулафии, поэмы Авицеброна, труды Моисея Маймонида. Элияху дель Медиго разбирал с ним Аверроэса, а Флавий Митридат, тоже выходец из еврейской среды, открыл для него Каббалу.

Изучению Каббалы Пико предан, пожалуй, с еще большей страстью, чем чтению Платона. Это была доктрина, на которую пока не существовало моды, но в которой при желании можно было увидеть все то, чему учила *prisca theologia*, извлеченная на свет Фичино, однако язык богоизбранного народа и авторство, приписываемое самому Моисею, сообщали ей более высокий авторитет. Бытовало мнение, что, помимо Закона, который создателю Пятикнижия было позволено сделать доступным для всех евреев, Господь поведал ему также некое сокровенное учение, предназначенное для немногих избранных. Это учение и называлось «Каббала», или «Предание». Его преимущественно устный характер стал причиной довольно значительных различий между каббалистическими представлениями разных эпох. До XIII в. этим словом обозначалась вообще вся устная религиозная традиция евреев — Талмуд (то есть тексты юридического характера, объясняющие частные стороны Закона, изложенного в библейских книгах, а также собрание притч и аллегорий), мидрашим (собрание притч, толкующих Писание), молитвы и некоторые тексты гностического толка. С середины XII в. начинается расхождение между философией греческого происхождения, активно разрабатываемой в еврейской среде, и Каббалой — она приобретает целиком иррациональное, мистическое содержание.

Если Фичино создал сумму европейского, по происхождению грекоязычного, герметизма, то Пико пошел много дальше — он преодолел европоцентризм своего предшественника и ввел в круг эзотерического чтения почти все имевшие хождение в его время тайноведственные тексты. Пико достиг границ ойкумены оккультизма. Наверное, он почувствовал, что мир уж не может предложить ему ничего принципиально нового. В немногие месяцы узнав доктрины всех существующих конфессий и содержание всех известных дисциплин, Пико на основании собственного опыта пришел к заключению, что миром, со всем многообразием его религий и философий, тайных и общедоступных, всегда враждующих одна с другой, на самом деле правят един-

ство и гармония — иначе вселенная давно сгорела бы в огне вечно раздирающей ее войны идей и убеждений. Следует только приложить усилие, чтобы привести своих современников в сознание истины, — то есть напомнить им о существовании всеобъемлющего равновесия, элементами которого являются, не ведая того, и сами люди всех времен, и их идеи. Объединившись ради общего дела, можно возвратить из изгнания интеллектуальное достояние разных эпох: мыслители и пророки прошлого расширят кругозор современности — конечно, если уость современного взгляда перестанет искажать их облик.

Пико отбыл в Париж в июле 1485 г. и оставался там около семи месяцев. Возможно, именно в воздухе Сорбонны, накаленном никогда не прекращающимися спорами, где блистали во всей прихотливой красе схоластической рациональности самые отточенные и изощренные умы эпохи, у восприимчивого Пико впервые зародилась мысль, на протяжении его скоротечной жизни никогда больше не покидавшая его. Это была идея беспримерного, гигантского, превосходящего всякие мыслимые масштабы диспута, долженствовавшего собрать в одних стенах ученых всей латинской Европы. Единственным подходящим местом для воплощения этой интеллектуальной утопии мог быть только Рим. С предложением помериться с ним силами в публичном споре Пико задумал обратиться ко всем виднейшим людям своего времени — ученым и иерархам церкви. Его наследственное состояние позволяло ему оплатить их путь до Рима — он решил незамедлительно предложить это всем, кого хотел видеть в числе своих оппонентов. Пико было двадцать четыре года.

Он направляется в Рим, останавливаясь по дороге в итальянских городах — для работы над осенившим его замыслом и встреч с друзьями, с которыми он обсуждает свое беспрецедентное начинание. Он полон самых радужных упований, работа кипит у него в руках: удивительно, но и помимо подготовки к грядущему вселенскому спору он успевает сделать немало.

Так, на пути в Вечный Город, где-то между Флоренцией, Перуджей и Фраттой, Пико в несколько недель создает «Комментарий к “Канцоне о любви, сочиненной флорентийским гражданином Иеронимом Бенивьени в согласии с идеями и мнениями платоников”». Ему очень хотелось, чтобы в сообществе друзей Фичино егоopus, отмеченный печатью педантической университетской фундаментальности, восприняли как наскоро сделанный черновик, сочинение «на случай». В отзывах о собственном труде он подчеркивал его предварительность, обещая по прошествии времени подойти к делу с большей серьезностью и написать по-настоящему ученый комментарий к платонову «Пиру». При всех любезностях, которыми он обменивался с Фичино

прилюдно и в частных письмах, Пико никогда не пытался хоть как-то скрыть откровенно полемический характер своих платонических комментариев — и в действительности созданного, и только обещанного. Напротив, чрезвычайно едкие замечания в адрес Фичино встречаются уже на страницах сочинения, посвященного канцоне Бенивьени, — и можно себе представить, сколько их оказалось бы в комментарии к «Пиру». Складывается впечатление, что умный, но прямодушный Пико предан научной истине до такой степени, что и представить себе не может, как подлинный философ и богослов способен обижаться на справедливые замечания, избавляющие его и других от опасных, подчас губительных заблуждений.

«Итак, читатель, ты можешь понять, сколько ошибок допустил на первом заседании наш Марсилио только по этому разделу, когда, говоря о любви, все смешал и перепутал. Кроме того, он допустил ошибки по всем затронутым в каждой части его трактата вопросам, что я собираюсь показать в последующем изложении» (пер. Л.М. Брагиной).

В поведении Пико сказывается университетская выучка: диспут как форма жизни; необходимость защищаться и потребность нападать как два единственно возможных двигателя мысли. Методически он, возможно, и сильнее своего предшественника в платонических штудиях: в основании его рассуждений лежит такая стройная концептуальная схема, а план их выглядит так естественно даже для сегодняшнего читателя, что дополнительная скрепа в виде композиции авторитетного текста, посредством которой держится большая часть трудов Фичино, ему не нужна.

И книга комментария Пико — систематическое изложение платоновской онтологии на том языке, которым в университетах говорили о философии Аристотеля. Речь идет о том,

«что всякая сотворенная вещь имеет бытие в трех модусах — каузальном, формальном и причастном; что все творения разделены на три чина; о том, как платоники доказывают, что существует единый Бог, начало и причина всякой иной божественности, а не много богов; что Бог от века произвел единственное творение, бестелесное и наделенное умом, настолько совершенное, насколько оно только могло быть; о двух модусах бытия, формальном и идеальном; о том, как этот мир от века имел причиной этот первый ум и им был произведен, и как он был одушевлен душой, совершеннейшей превыше всякой иной души; что Бог, природа ангельская и разумная природа обозначены посредством этих трех имен — Целия, Юпитера и Сатурна; об изменении этих трех имен; о сочетании, разделении и порядке этого чувственного мира; о том, что души и восемь небесных сфер

вместе с душой мира суть девять Муз; об универсальной душе мира и обо всех других разумных душах и о соответствии, которое человек имеет во всех частях мира; об идеях и об их тройственном бытии».

Тема II книги трактата — сама Любовь «согласно мнениям платоников»: Пико уточняет значения терминов, имеющих для рассмотрения этого предмета первостепенную важность, и анализирует соответствующие контексты платоновских трудов, от случая к случаю вспоминая то Зороастра и Орфея, то Моисея и царя Давида, то Иоанна Дунса Скота и Эгидия Римского, то платоников от Оригена до Плифона.

III книга, где толкователь наконец вплотную приближается к тексту Бенивьени, интересна не только как экспонат археологии литературоведческой мысли: она позволяет судить о способах чтения и восприятия поэтического творчества в интеллектуальной среде эпохи Пико. Сегодня эти способы не могут не казаться весьма экзотическими. Существенные расхождения в восприятии поэзии до и после начала Нового времени (конечно, это деление очень условно) мотивированы в первую очередь тем, что и саму поэзию, и ее изучение разные эпохи помещают в различные культурные и дисциплинарные контексты. Сегодня нам, к примеру, едва ли пришлось бы в голову искать в поэтическом произведении фактические ошибки или концептуальные заблуждения — чтобы понять, почему Платон хотел изгнать поэтов из своего совершенного государства, нам потребуется ряд герменевтических усилий. Читающего поэзию только ради извлечения из нее астрономических, исторических или богословских сведений (даже если они там и содержатся) наш современник, скорее всего, уличит в наивности и неразборчивости. У истоков нынешнего восприятия поэзии (и — шире — искусства в целом) стоят современники Пико — гуманисты, составлявшие к поэзии античных классиков исторические и грамматические комментарии. Сочинение поэта превращается для них в археологическую находку, в вещь из музея, почитаемую, но не вполне живую, — в артефакт, изучение которого одновременно является поводом продемонстрировать собственную эрудицию и талант стилиста.

У Пико ничего подобного быть не может. Для него актуальна не столько конкретно-фактическая ответственность историка-эрудита, знакомая гуманистам, сколько абсолютная ответственность экзегета и метафизика. Его задача — обнаружить и убедительно показать, какими путями в предмете его толкования воплощается смысл, обладающий сакральным авторитетом. Для Пико его собственные усилия, как и усилия его друга Бенивьени, обретают трансцендентное оправдание: ведь оба они воспринимают собственное творчество в категориях, заимствованных из многовековой традиции изучения священных текстов.

Пико намеревается читать канцону Бенивьени примерно так же, как он читает Библию, Каббалу, книги Гермеса Трисмегиста, гимны орфиков и «Халдейские оракулы». Поэтому ему нужно доказать, что сочинение Бенивьени безусловно с точки зрения философского и теологического содержания — то есть выдержано в традициях ортодоксального платонизма, как и творение его предшественника Гвидо Кавальканти. И пусть Кавальканти на самом деле исходил из аристотелевской, а не из платонической антропологии (напомним, что в его времена платоников на Западе почти не знали), зато у Пико ведь не было сомнений насчет согласия Платона и Аристотеля.

Итак, Пико видит в произведении, которое берется объяснять, прежде всего образец известного жанра — он сразу вписывает сочинение Бенивьени в традицию, у истоков которой стоит автор канцоны «Госпожа просит меня...». Против этого не стал бы возражать и наш современник. Вот только в представлениях Пико о жанре никак не присутствуют вопросы формы — они его вообще не занимают. И это тем более удивительно, что Пико, как нам уже известно, был поэтом, ориентированным на латинскую классику, и в собственной практике относился к поэтической форме с величайшим вниманием. Здесь же он до конца превращается в философа, если не сказать — в философствующего эзотерика. И во всяком слове Бенивьени, в самой случайной грамматической форме, употребленной им, платонически настроенный комментатор слышит отзвуки великого учения. Поэтому формы тут, строго говоря, и нет, и не стоит тратить время на ее изучение, столь уместное, когда речь идет о стихах-безделицах в овидиевом духе: у поэта-платоника каждый элемент формы едва ли не более содержателен, то есть символически нагружен, чем содержание, высказанное непосредственно. Все то, что мы привыкли называть тропами, тоже не имеет самостоятельной, то есть подлежащей рассмотрению вне доктринального контекста, ценности. Например, Пико считает необходимым в первую очередь привлечь внимание читателя к таким вот «различиям» (*diversità*) в первых строках канцон Кавальканти и Бенивьени:

«Во-первых, Гвидо говорит, что любовь его просит, а наш поэт — что любовь принуждает его. Во-вторых, любовь названа у нашего поэта своим именем, чего Гвидо сделать не захотел. В-третьих, Гвидо представил любовь в образе женщины, Госпожи, а наш поэт поступил иначе, употребив собственное имя любви в мужском роде (*Amore*), — и эти различия происходят не из заблуждения кого-либо из них и не из-за несогласия их мнений, но и один, и другой говорят подобающим образом, в соответствии с природой предмета их стихов — любви».

Оказывается, эти различия имеют весьма ученые «разрешения» (solutioni). Так, Гвидо говорил о «любви земной» (amore volgar — за ней легко угадывается впервые возникшая в платоновом «Пире» Ἐφροδίτη Πάνδημος, Афродита «низкая», «общедоступная»), а Бенивьени — о «любви небесной» (amore celeste — платонова Ἐφροδίτη Οὐράνια). Разумная душа призвана господствовать над земной любовью, а не подчиняться ей, так как место земной любви лежит в сфере чувственных влечений — более низкой, чем разумная часть души, и управляемой ею. Потому-то Гвидо и сказал, что любовь просит, а не принуждает его — так он показывает, что чувственному влечению надлежит быть умеренным и ни в коем случае не совершать насилия над разумом, хотя это и отрицают многие, кто оправдывает свои пороки тем, что силой своего разума не может сопротивляться побуждениям чувств. Совсем иное — любовь небесная, место которой выше разумной души, в уме. Свобода этой любви так велика, что никакие низшие природы не могут ущемить ее. Поэтому Бенивьени, в отличие от Гвидо, и имел все основания сказать, что его любовь, любовь небесная, принуждает его, а он подчиняется ее велению. Гвидо и вовсе не назвал любовь собственным именем, так как земная любовь — лишь подобие (simolachro) и тень (ombra) подлинной любви, ведь и чувственно постигаемая красота есть только образ (immagine) подлинной красоты. И священнейшее имя любви мы употребляем применительно к земному чувству лишь на том же основании, на каком называем именем Геркулеса статую Геркулеса и именем Елены — ее нарисованный или изваянный лик.

«Причина третьего различия, состоящего в том, что у Гвидо любовь обозначена женским именем, а у нашего Поэта — мужским, следующая: любовь земная находится в таком же отношении к любви небесной, как всякая несовершенная вещь к вещи совершенной. Вот и пифагорейцы тоже обозначали несовершенную природу женским именем, а совершенную — мужским. И мне остается только прибавить к этому, что любовь земная, то есть любовь, возбуждаемая телесной красотой, более уместна в отношении женщин, чем в отношении мужчин, а небесная — наоборот, как и написал Платон в “Пире”, в речи Павсания...»

Подобно коварной Цирцее, чувственная любовь превращает человека в животное. Но история доносит до нас и примеры «чистой любви»: так Сократ любил Алкивиада и еще многих других афинских юношей, с которыми ему доводилось беседовать.

К сожалению, по дороге в Рим Пико занимали не только платонически-поэтические коллизии и отнюдь не только историче-

ские и теоретические аспекты любви. Приближаясь к цели своего путешествия, Пико совершает деяние, объяснить которое можно только помрачением ума. Непосильная работа, переутомление, напряженное ожидание события всей жизни и, по видимому, слишком суровая аскеза при отсутствии должной подготовленности к ней сделали свое дело: у Пико попросту не осталось сил, чтобы хранить душевное равновесие. Тем более, когда столь многие соблазны и искушения поджидали его на каждом шагу, да и сам он вечно оказывался соблазном и искушением для многих. И вот в Арrezzo одной майской ночью он похищает некую Маргериту, знатную женщину из многочисленного медичейского семейства, к тому же состоявшую в браке. Надо сказать, дама последовала за ним весьма охотно. Однако же, супруг ее быстро снарядил погоню. Беглецов настигли, завязалась настоящая битва. В схватке polegло восемнадцать человек из свиты Пико, сам он дрался отчаянно и был ранен, но Маргериту отбили и возвратили в лоно семьи. Естественно, приключение сразу же получило огласку. Лоренцо Медичи, несмотря ни на что продолжавший питать к Пико самую нежную привязанность (которую он сохранит до конца жизни), предпринял немало усилий, чтобы замять разбушевавшийся скандал. Пико еще долго рассылал друзьям исполненные самого глубокого смирения покаянные письма, где именами Давида, Соломона и прочих великих мужей, как и он, не избежавших прелюбодеяния, заклинал простить ему его выходку:

«Умолчу уже об Аристотеле, которому нередко доводилось и все забывать собственные же предписания о нравах, когда он бывал сражен страстью к какой-нибудь блуднице или воздавал своей любовнице божеские почести, подобающие Церере Элевсинской... нет ничего слабее человека — и нет ничего могущественнее любви...»

Полукомический инцидент с похищением и бегством был исчерпан; все главные действующие лица остались живы и были водворены на свои законные места; оставшийся ни с чем любовник смог продолжить путь в Рим — но неудавшаяся любовная авантюра оказалась, увы, всего лишь предвестием действительно серьезных бедствий, которым предстояло в очень скором будущем обрушиться на совсем не ждавшего их Пико.

3

Вниманию именитых коллег Пико готовился предложить 900 составленных им «заключений» (conclusiones): первыми среди них были положения, сформулированные на основе более или менее ортодоксальных с точки зрения современной Пико като-

лической церкви учений философов и теологов латинского Запада (исключая номиналистов), затем — арабских философов, после них шли греческие перипатетики, платоники, пифагорейцы, так называемые халдейские теологи, Гермес Трисмегист и Каббала. Первые 402 «заклучения» были составлены «согласно мнению других» (имеются в виду античные и средневековые философы Европы и Востока), за ними следовали 498 «согласно собственному мнению». Пико, граф Согласия (таков был его феодальный титул — *conte di Concordia*), словно оправдывал имя, полученное при рождении: он брался доказать, что и самые противоречивые мнения философов, и доктрины теологов, не нашедших общего языка, если только посмотреть на них непредвзято и верно их толковать, ни в коей мере не противоречат друг другу, а только подтверждают и дополняют учение церкви. Принцип согласия авторитетов, который в университетах учили применять к несходным мнениям философов, составлявших пантеон схоластики, принял в замысле Пико характер тотальности.

Среди «заклучений согласно собственному мнению» первые семнадцать доказывали согласие Платона и Аристотеля, Авиценны и Аверроэса, Фомы Аквинского и Иоанна Дунса Скота — то есть совершеннейших антиподов, если следовать современным Пико представлениям. Было еще двадцать девять «богословских заклучений», отражавших «собственное мнение, отличное от общепринятого способа изъясняться, принятого у теологов»; шестьдесят два «заклучения», посвященных учению Платона, десять касавшихся «Книги о причинах», пятнадцать — о «Халдейских оракулах», двадцать шесть магических, тридцать одно — о том, как следует толковать орфические гимны в магическом ключе, и семьдесят одно — о том, что Каббала служит наилучшим подтверждением истин христианской религии:

«Вся Магия, которая в употреблении у Современных и которую заслуженно искореняет Церковь, не имеет никакой прочности, никакого основания, никакой истины, так как исходит из рук врагов Первой Истины, от властей той тьмы, которая застилает мраком лжи дуно расположенные умы.

Естественная Магия дозволена и не запрещена.

Магия есть практическая часть естественных наук.

Ни на небе, ни на земле нет такой силы (*virtus*), пусть рассеянной и разрозненной, которую маг не смог бы привести в действие и сделать единой.

Производить магические действия есть не что иное, как сочетать браком мир.

Исходя из принципов сокровеннейшей философии, с необходимостью следует признать, что в магических действиях более действительны

знаки и фигуры (*characteres et figuras*), нежели какое бы то ни было материальное качество.

Никакое магическое действие не будет успешным, если оно не содержит явной или тайной связи с каббалистическими занятиями.

Имена богов, о которых поет Орфей, суть не имена лживых демонов, от которых исходит зло и никакого добра, а имена естественных и божественных сил, рассеянных истинным Богом по всему миру ради великого блага для человека, если он знает, как с ними обращаться.

Как гимны Давида удивительно способствуют действиям Каббалы, так и гимны Орфея — истинному действию дозволенной и естественной Магии.

Никакая наука не удостоверяет нас так в божественности Христа, как Магия и Каббала.

Ни один еврейский каббалист не сможет отрицать, что имя Иисус, если толковать его сообразно методам и принципам Каббалы, значит в точности это, и ничто иное: Бог, Сын Божий, Премудрость Отца, соединенная с человеческой природой посредством третьего Лица Божества, каковое есть пылающий огонь любви...

Из имени “йод, хе, вав, хе”, которое неизрекаемо и которое каббалисты считают именем грядущего Мессии, с очевидностью познается, что он будет Богом, Сыном Божиим, От Святого Духа вочеловечившимся, и что после него ради совершенства человеческого рода снизойдет на людей Утешитель» (цит. по книге Ф.А. Йейтс).

«Заключения» излагались на «технической» латыни, привычной выпускникам университетов, — ведь именно от них, поднаторевших в примирении противоположных суждений, Пико ждал помощи (в сочинении «О достоинстве человека» он так и скажет: «рассеивать спорами тьму разума»). Однако для открытия диспута он приготовил речь в классическом вкусе, отделанную весьма тонко и исполненную любезного гуманистам ученого изящества. Разделение стилей самым естественным образом вытекало из принадлежности жанров, на которые ориентировался Пико, разным историческим и культурным эпохам. *Oratio*, публичная речь, хранила память об античной площади и людях, которые, выслушавая и обдумывая слова друг друга, убеждаясь ими или возражая на них, в общении решали свою гражданскую и личную судьбу; диспут позднего Средневековья свел представления об истинности и убедительности человеческого слова к точности в употреблении ограниченного набора терминов, действующих на собеседника тем вернее, чем меньше они затронуты живой непосредственностью будничной речи и всякого рода риторическим или поэтическим украшательством.

Речь, изначально содержащая только одические рассуждения о месте человека в мироздании и о том, как согласны между собой разные пути мысли, ведущие к единому Богу, в скорей-

шем времени после ее создания претерпела авторскую редакцию: диспут еще и не грозил начаться — хотя 7 декабря 1486 г. тезисы были опубликованы, — а резко отрицательные отзывы в адрес Пико уже сыпались градом. Под давлением инвектив, исходящих не только от врагов, но иногда и от друзей, инвектив, свидетельствовавших об абсолютном неприятии и непонимании хода его мысли, Пико решил исключить из вводной речи категорические сентенции, где утверждалась необходимость изучения арабской философии, а философы обязывались к изучению арабского языка; зато он добавил к ней вторую — оправдательную — часть.

Зачином «Речи о достоинстве человека» («*Oratio de hominis dignitate*») Пико, как кажется, обязан Фичино, согласно учению которого, достоинство человеческой души состоит в том, что она, являясь посредницей между разными уровнями бытия, способна опускаться в низшие области мироздания и подниматься к высшим его сферам. Пико сообщает этому метафизическому вопросу мистическое и этическое измерения. Парадоксы, столь свойственные стилю Фичино, он преобразовывает в парадоксы мысли.

Создатель, завершив творение мира, пожелал, «чтобы был кто-то, кто оценил бы смысл такой большой работы, любил бы ее красоту, восхищался ее размахом» (здесь и далее пер. Л.М.Брагиной). Однако, для его последнего творения не было никакого образца, не нашлось никакого особого свойства, никакой черты, которая могла бы принадлежать только человеку.

«И установил наконец лучший Творец, чтобы тот, кому он не смог дать ничего собственного, имел общим с другими все, что было свойственно отдельным творениям. Тогда согласился Бог с тем, что человек — творение неопределенного образа, и, поставив его в центре мира, сказал: “Не даем Мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных Нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого Я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные”».

Человек волн в духовном восхождении подниматься выше высочайшего из ангельских чинов, подражая каждому из них в его служении — как Херувимы, блистая великолепием разума; пламеня огнем любви, подобно Серафимам; словно Престолы, делаясь подножием Божества. Только душа, победившая в себе страсти, просветившаяся прежде «светом естественной философии», а затем «познанием божественных вещей», способна ступить на лестницу Иакова, возводящую ангелов ко Господу, восседающему на ее вершине, и согласно Его велению низводящую их в мир людей. Постижением одних наук очищаются презреннейшие части души, как бы руки и ноги ее, других — умиряются бури и распри, ежечасно поднимающиеся во всяком уме. В велеречивом изложении символической антропологии Пико язычник Эмпедокл проясняет библейского Иова, Сократ, охваченный экстатическим вдохновением, возносится к Небесному Иерусалиму, мистерии Вакха позволяют достигнуть совершенного созерцания и «не ложный, но истинный Аполлон» «озаряет всякую душу, входящую в этот мир». Пико говорит на языке халдеев, он толкует еврейские имена, цитирует герметические трактаты, перечисляет философов Запада и Востока. В немногих словах рассказывая всю историю философских и религиозных доктрин от начала мира до конца своего века, он создает пестрый, сам с собою несходственный, но во всех своих частях прекрасный и благой образ единого мира, десятками учений, тысячами умов через тьму веков стремящегося к одной только истине — к постижению своего Творца. Восстановленная в его речи действительность истории мысли, как он думает, должна служить оправданием его грандиозному начинанию: он никак не может понять, на каком основании некоторые из его оппонентов берутся утверждать, будто то, что на самом деле некогда происходило и теперь сохранено в писаниях философов и пророков, несущественно, и будто бы говорить об этом не стоит, тем более если тебе едва минуло двадцать четыре года.

Современный Пико мир официального богословия и разрешенной философии оказался способен ответить ему только одним — обвинением в ереси. 20 февраля 1487 г. стало известно, что папа Иннокентий VIII повелел отложить диспут и назначил Иоанна Монизара, епископа Турне, главой комиссии из шести епископов, двух генералов монашеских орденов и восьми theologов, — всем им поручалось изучить «Заключения» с целью выявления в них неортодоксальных мнений (кстати, папа писал, что тезисы Пико изложены «новыми и необычными словами»). Наверное, и читателю, не слишком искушенному в вопросах богословия, уже стало ясно, что неортодоксальных мнений у Пико, если руководствоваться критериями почтенной комиссии,

можно было насчитать предостаточно, — в особенности учитывая колоссальный разрыв в образовании, делавший многие фрагменты «Заключений» попросту непонятными папским судьям. Даже удивительно, что собственно еретическими, да и то не в полной мере, авторитетная комиссия сочла лишь тринадцать «заключений» из девятисот. В двадцать ночей Пико написал «Апологию», где пытался доказать ортодоксальность осужденных тринадцати положений. Папская комиссия работала со 2 по 13 марта 1487 г.; Пико допустили только на первые пять заседаний и больше не приглашали. Не было ли здесь причиной некоторое смущение папских теологов? Ведь виднейшие папские богословы оказались бессильны сразу сформулировать обвинения против ученого, волей случая впавшего не в те ереси, на которые у них имелись готовые, заученные на школьной скамье ответы (одному из членов комиссии, епископу Педро Гарсия, понадобилось два года, чтобы составить «Важнейшие заключения против апологетических положений Джованни Пико из Мирандолы, графа Конкордия»).

После публикации «Апологии» (31 мая 1487 г.) положение Пико ухудшилось: епископам, расследовавшим его дело, были даны инквизиторские полномочия. В июле Пико произнес перед папской комиссией отречение от тех взглядов, которые были признаны еретическими, а через месяц папа издал буллу с осуждением и запретом публикации всех девятисот «заключений». Пико уехал из Рима, прежде получив от папы прощение; видя его искреннее смирение, папа помиловал его, но продолжал считать опасным. Вслед за Пико по высочайшему поручению, не получившему огласки, отправился папский нунций, везший приказ о его аресте.

Пико надеялся найти убежище в Париже, где к нему благоволили многие, в том числе и правящий монарх. Однако в начале 1488 г. в провинции Дофинэ, между Греноблем и Лионом, он был арестован феодалом Брессом, под конвоем отправлен в Париж и заключен в Венсенский замок — правда, ненадолго: вскоре сам король вызволил его оттуда и снабдил рекомендательными письмами, благодаря которым он смог вернуться в Италию. Пико нашел пристанище у Лоренцо Великолепного, во Флоренции — там почтеннейшие из граждан, славнейшие из поэтов, возвышеннейшие из мыслителей утешали его, претерпевшего столько унижений, обвиненного в стольких грехах. Фичино писал ему: «Будь счастлив, будь флорентийцем!»

Пико проживет в опале у Святого Престола до 1492 г. и получит полное прощение лишь после того, как ограниченного и подозрительного Иннокентия VIII сменит Александр VI Борджа, сочетавший в себе способность к самым отвратительным пре-

ступлениям с самой искренней любовью к занятиям высокими науками и изящными искусствами. Александр VI имел увлечение, не слишком подходящее для папы даже в те времена, — он любил магию и астрологию до такой степени, что его апартаменты в Ватикане, расписанные Пинтуриккио, до сих пор представляют собой внушительных размеров иллюстрацию к Герметическому своду. Он, по-видимому, счел Пико тем самым ученым, который смог доказать ортодоксальность его собственного сомнительного хобби. Вышло, что Пико, сам того не зная, уже оказал услугу папе. Папе осталось высочайшей властью присвоить Пико авторитет великого философа и одновременно истового католика, способного и имеющего непререкаемое право толковать самые сомнительные писания язычников и оккультистов в духе подлинного благочестия. (Новый папа тоже прибегал иногда к обвинениям в ереси, но он предпочитал применять это безотказное средство к тем, кто был им недоволен, — в числе таковых оказался, в частности, Савонарола, сожженный по его приказанию 23 мая 1498 г.) И сам автор девятисот скандальных «Заключений», и его сочинения были официально оправданы буллой от 18 июня 1498 г., а письмо Александра VI, начинавшееся словами «Возлюбленному сыну привет и апостольское благословение», содержащее всю историю его бедствий, от несостоявшегося диспута до французской тюрьмы, и отметавшее от «верного сына Церкви», просвещенного «божественными щедротами», всякое подозрение в малейшем отклонении от учения католической церкви, еще много лет печаталось во всех собраниях трудов Пико.

А сейчас Пико был сломлен — и, похоже, навсегда. Все написанное им в последние шесть лет жизни, отпущенные ему судьбой после возвращения во Флоренцию, проникнуто тем мистическим чувством, которое одно только спасает людей, сурово поплатившихся за то, что им было свойственно верить в благостность мира, не принимая во внимание царящие в нем абсурд и неустроенность. В его творчестве переменялось все — пафос, содержание, формы, стиль. Переменялся и адресат. Еще недавно Пико был склонен отвечать трактатом на всякое задешнее его слово, случайно брошенное в непринужденной беседе или ненароком мелькнувшее в чьем-то письме, он горел желанием говорить со всем миром и обо всем в мире. Теперь, когда он почувствовал себя окруженным стеной непонимания и осознал, что всякая его попытка преодолеть это непонимание влечет за собой лишь новые обвинения в ереси, ему осталось говорить с самим собой. Образ жизни, избранный им, особенно располагал к этому. Лоренцо Медичи писал: «Граф делла Мирандола остановился здесь, у нас, и живет святой жизнью, под стать мо-

наху. Он создал уже и продолжает создавать труды по богословию, в высшей степени заслуживающие всяческой похвалы: он составляет толкования на Псалмы, пишет и другие превосходные богословские сочинения. Он регулярно совершает церковную службу — как священники; живет в строжайшем воздержании, соблюдая все посты. Обходится почти без прислуги и челяди, без ненужного блеска, пользуется только самым необходимым — мне он кажется примером для других людей».

Из-под его пера в это время выходят краткие сочинения, которые с полным правом могут быть причислены к аскетической литературе: таковы толкование на псалом XV (оно написано в духе буквалистской экзегезы и состоит из нравственных поучений, совершенно синонимичных стихам псалма), «Двенадцать правил, отчасти побуждающих, отчасти направляющих человека в духовной брани» («*Duodecim regulae, partim excitantes, partim dirigentes hominem in pugna Spirituali*»), «Двенадцать орудий духовной брани, которые человеку надлежит иметь наготове, когда вожделение принуждает его ко греху» («*Spiritualis pugnae arma duodecim quae homo cum peccandi eum libido tenet, in promptu habere debet*») и «О двенадцати свойствах любящего» («*De duodecim conditionibus amantis*»). Каждый из этих опусов состоит из двенадцати сентенций, содержание которых вполне предсказуемо. Так, например, в «Правилах» Пико советует помнить о том, что, если жизнь добродетельная представляется трудной, то ведь и упорствование во грехе тоже не избавляет от ударов судьбы, а также о том, что победившего одно искушение неминуемо и в скорейшем времени подстерегает другое. «Двенадцать свойств любящего» тоже знакомы каждому не понаслышке (это страдание в отсутствие любимого, желание следовать за ним всюду, сокрушение, когда любимый не изъясляет ответных знаков любви, и все тому подобное) — мистические ощущения божественного присутствия или богооставленности, переданные, как велит древнейшая традиция толкования библейской Песни Песней, в терминологии любовных отношений. «Орудия духовной брани» — это девизы, призванные обращать рассеянный ум к размышлениям о духовных предметах: «Наслаждение кратко и ничтожно... Жизнь — сон и тень... Смерть внезапна и непредвиденна... Вечная награда — вечное наказание... Достоинство и природа человека... Благодеяния Божии... Крест Христов... Свидетельства мучеников и пример святых».

Однако и в новой, мистико-аскетической ипостаси Пико не утрачивает склонности к порождению грандиозных проектов. Посвящая утренние часы философии, а дневные — встречам с друзьями и легкому чтению, он проводит ночи за изучением Писания и посвященных ему трудов христианских и еврейских писа-

телей. Повествование о первых днях творения, претерпевшее десятки толкований в обеих традициях, все сильнее занимает его — настолько, что к прежним своим беспримерным дерзостям Пико решает прибавить новую и, возможно, еще большую: он берется создать Шестоднев, тем самым рискуя поставить свое имя в один ряд с именами великих отцов церкви первых веков христианской эры — Василия, Амвросия и Августина. Похоже, снова охваченный вдохновением Пико, творя свой «Гептапл, или Семичастное объяснение шести дней творения», как и прежде, попросту не задумывается о том, что его предприятие может представляться несколько нескромным изрядной части читающего общества.

Итак, в толковании моисеева описания шести дней творения мира Пико имел достославных предшественников, первым из которых был александрийский философ I в. н.э. Филон Иудей. Представители александрийской еврейской диаспоры в то время говорили на греческом языке. Это обстоятельство определяет характер литературы, имевшей хождение в их среде: эллинистическую философию многие из них знали почти так же, как тексты Писания. Филон был платоником; между ним и Пико можно даже уловить некое сходство: ими обоими владела идея согласия традиций, которые, как казалось их современникам, не могли быть примирены. Филон хотел перевести рассказ Моисея на язык популярной среди его соплеменников платонической философии и тем самым заодно утвердить авторитет Писания в глазах образованных язычников. В экспозиции к своему труду «О сотворении мира согласно Моисею» он критиковал и космогонические, и этические концепции, выработанные современной ему философией, и ставил творца Пятикнижия неизмеримо выше всех языческих мудрецов: иудейскому пророку удалось изложить содержание Закона единственно истинным способом — указав на причастность его происхождения космогоническому процессу, обнаружив нерасторжимую связь первооснов космического (то есть физического) и человеческого (этического) бытия.

Гармонические соответствия внутри тварного мира (человек до грехопадения подобен космосу), взаимопроницаемость и взаимообратимость богословских смыслов и явлений только что сотворенной природы, полемическая направленность всего сочинения (одна из главных его целей — опровержение заблуждений атеистов, поборников многобожия и философов, учивших о вечности существования мира) — эти черты филонова труда в дальнейшем станут конститутивными для всех толкований повествования Моисея. Шестоднев вплоть до конца Средневековья останется одним из важнейших экзегетических жанров. На заре христианской эпохи обращение к нему обусловлено нуждами педагогической практики: первые стихи Писания толкуют

преподаватели огласительных училищ, просвещающие неофитов, — так возникает Шестоднев Оригена, — и пастыри, проповедующие в церквях, — из ежедневных проповедей вырастает Шестоднев Василия Великого, в скором времени пересказанный по-латыни Амвросием Медиоланским. Но уже под пером Августина, в последних книгах «Исповеди», толкование рассказа о первых днях творения превращается в сугубо письменное творчество, ориентированное на индивидуальное чтение. Шестоднев из формы устного преподавания или серии публичных выступлений переходит в разряд жанров литературы.

Еще у Филона присутствует убеждение, что самые разнородные знания о мире, которые языческая наука сделала содержанием разных дисциплин, в повествовании богомудрого Моисея предстают в единстве, недостижимом для человеческого разума; поэтому нам не остается ничего иного, кроме как подойти к толкованию рассказа о творении аналитически, разложив его на сюжеты, соответствующие отдельным дисциплинам, освоить которые нам под силу. Эта презумпция многоплановости моисеева повествования во все времена позволяла экзегетам помещать в свои произведения сведения какого угодно порядка и в каком угодно количестве, варьируя методы толкования в зависимости от своих дисциплинарных предпочтений: среди Шестодневок есть образцы виртуозной философской аллегоризации в духе Филона, буквалистские толкования с уклоном в естествоведческий энциклопедизм, который, в свою очередь, широко эксплуатируется в собраниях назидательных примеров, часто лишь для виду скрепленных сюжетом о сотворении мира; есть среди них и историософские сочинения, показывающие, что в первых днях мироздания типологически представлена вся последующая история спасения; есть, наконец, и такие труды, в которых одновременно получают развитие если не все, то большая часть вышеназванных экзегетических стратегий.

Толкователям моисеева рассказа часто приходилось выбирать или вырабатывать герменевтическую модель, которая могла бы одновременно служить ключом к композиции библейского повествования и раскрывать значение каждого отдельного образа, а иногда и термина Писания. В этой функции использовались восходящая к пифагорейцам символика чисел, аллегорическое осмысление возрастов человеческой жизни, приведенные в систематическую взаимосвязь понятия философии или богословия — словом, средства расшифровки были чрезвычайно разнообразны и зависели в основном от присущего экзегету умения сопрягать далекие друг от друга идеи. Пико употребил свою невероятную эрудицию на создание невероятно сложной структуры толкования, обобщившей все философские учения,

какие только были ему известны и представляли для него авторитет. Однако сложность концепции он успешно сочетает с привычной ему стройностью изложения, последовательность которого определена строгим планом — одновременно ясным и исполненным символической глубины. Во «Втором предисловии» к «Гептаплу», содержащем обоснование композиции всего труда, Пико выстраивает ряды соответствий античной триаде миров (мир ангельский, или умный — мир небесный — подлунный мир): тройственному членению подчинены стихии, и движение, и телесная и бестелесная природы; оно таинственно отображено в устройстве ветхозаветной скинии, сделанной Моисеем; оно нарушено и преодолено крестной смертью Христа, открывшей человеку, обремененному гленим телом, населяющему низший из миров, где правит тьма, дорогу к «Богу, восседающему превыше Херувимов». И в каждом из миров одновременно заключены все три мира — так учат древние, и первый из них Анаксагор; и этому же учит Писание — а иначе на каком основании мы могли бы приписывать вещам разнообразные свойства, которые на самом деле присущи другим вещам, расположенным на иных уровнях мироздания: ведь читаем же мы, например, что «ангелы Божи суть духи и что служители Его — пламя огня опаляющего». Именно потому, что разные миры способны как бы отражать в себе свойства и вещи друг друга, и возможны аллегорические толкования. Но есть и четвертый мир, и он вбирает в себя все три других: «этот мир есть сам человек». Отсюда и необходимость четырех первых объяснений «Гептапла»: ведь хорошо известно, что Моисей, говоря об одном только мире, говорил одновременно и обо всех иных в тех же словах и в том же порядке, разом раскрывая тайны ангельского, небесного, подлунного бытия и человеческой природы. Пятое и шестое объяснение следует привести потому, что все природы пребывают в смешении, но однако же имеют собственные места и собственные законы, правящие ими, и все это надлежит объяснить сообразно порядку слов, который мы находим у Моисея; в то же время эти природы сопряжены одна с другой многочисленными и многообразными связями, и нам предстоит привести описание пятнадцати способов, которыми вещи могут быть связаны между собой. Наконец, седьмое объяснение последует за остальными так же, как Суббота, назначенный Господом День отдохновения, наступает вслед за шестью другими днями: здесь толкователь обещает говорить «о счастья твари и о ес возвращении к Богу».

Пико утверждает, что в семичастном делении своего труда он повторяет Василия Великого и Августина. Отчасти наследуя форму, в содержании он идет много дальше своих предшест-

венников: его «Гептапл» завершается концом истории народов и концом вселенной. Мнение, что Моисей предрекал пришествие Христа, возрастание церкви и обращение язычников, было традиционным, но Пико, в сравнении со своими предшественниками, значительно усиливает финалистские, апокалиптические мотивы. Смысл моисеева повествования и конечный смысл бытия мира, обещающий раскрыться тогда, когда истории больше уже не будет, как будто интересует его больше, чем сама история. С этим связано, в частности, доминирующее положение числа семь в композиции «Гептапла»: седьмой день, день обращения твари к Богу, день обретения покоя после шести дней трудов, предрекает внутреннее символическое деление каждого из семи «Объяснений» на семь глав — последняя из них всякий раз повествует об обновлении человека, которое сделала возможным крестная смерть Спасителя:

«...величайшее благодеяние воплощенного Слова состояло в том, что посредством Крещения, через которое добродетель Христа перешла к нам, в нас, рожденных не действием крови, но действием Бога, возрождена природа сынов Божиих, <...> и Моисей показал нам эту истину, когда, после восхода солнца и его явления миру, после плодоношения вод и земли, представил человека созданным по образу Божию — не земным человеком, но небесным. В самом деле, после того как язычники и иудеи обратились ко Христу, стало так, что они, пройдя через святейшую купель и предавши себя самих Кресту Господню, были преображены по образу Божию. Ведь если, в самом деле, Крещение восставляет сынов Божиих, а сын есть образ Отца, то разве не добродетель всей Троицы, действующей в Крещении, говорила: “Создадим человека по образу Нашему”? А если мы созданы по образу Божию, то созданы также и по образу Сына. И если мы — сыновья, то мы и наследники, наследники Божии, сонаследники Христу. Но кто суть сыновья? У Павла написано, что мы зываем “abba” — Отец! — в добродетели Святого Духа. А значит, те, которые живут Святым Духом, и суть сыновья Божии, братья Христовы, которым уготовано вечное наследство, чтобы они счастливо владели им в Небесном Иерусалиме, — как воздаянием веры и достойно прожитой жизни».

Переноса акцент от сотворения вселенной на ее исход, Пико меняет и фокус рассмотрения событий первых дней от рождения мира. Повествование о всех вещах и обитателях всех миров от их появления на свет до обетованного «возвращения к Богу» интересует Пико постольку, поскольку история твари проясняет для него мистическую судьбу и подлинное назначение человека. Обилием и неприкровенностью эротической метафорики в переписке и стихах друга флорентийского Платона обозначали наступление новой эры, где уже нет места земной любви, а по-

тому тех слов, что могли стать искушением для нечистого слуха, незачем стыдиться — ведь теперь они говорят о любви небесной. Плотность эсхатологических мотивов в «Гептапле», по сути, создаст тот же эффект — человек, которого Пико делает своим героем, всегда стоит на грани миров, всегда объят стремлением совлечь с себя тленное тело и вознестись к своему Творцу; предвкушение грядущих благ, обещанных ему после конца мира, в нем сильнее памяти о былом падении, искадившем его природу. Законы, правящие мирозданием, доктрины религий, доводы наук — все в мире говорит ему только о том, что вселенная сотворена для него, и он готов немедленно отречься от нынешнего бытия «в здешнем мире тьмы», чтобы окончательно утвердиться в этом знании.

Два других проекта, которые Пико так и не удалось довести до конца, — фундаментальный труд, где он предполагал обосновать согласие Платона и Аристотеля, и апологетическое сочинение «О вере против семи врагов Церкви» («*De fide adversus septem hostes Ecclesiae*»), каковые суть атеизм, многобожие и идолопоклонство, иудаизм, ислам, суеверия, астрология и магия, всевозможные среси и, наконец, дух теплохладности — равнодушия к религии, свойственное некоторым из тех, что называют себя христианами. «Гептапл» был завершен и издан с посвящением Лоренцо Медичи в 1489 г. Пико оставалось жить около пяти лет. Из всех вопросов, которые, по мнению Пико, сходным образом разрешались Платоном и Аристотелем, он успел рассмотреть лишь один: в 1491 г. он завершил небольшой трактат «О сущем и сдином» («*De ente et uno*», изд. в 1496), адресованный Анджело Полициано.

Способ, которым Пико пытается примирить Платона и Аристотеля, сгодился бы для примирения сколь угодно противоречащих друг другу позиций. В универсум, где разворачивается мысль Пико, легко вмещаются философские и богословские традиции разных культурных эпох, несоизмеримые между собой, не имеющие точек пересечения, не объединенные решением сходных вопросов и, главное, не обязывающие философствующего выдерживать в своей аргументации никакой единой логики. Здесь можно свободно переходить от исторической критики текста, открытой ранними гуманистами, к абстрактно-логической аргументации в стиле схоластов, усвоенной на университетской скамье, от нее — к метафизическим спекуляциям в духе культивируемого в кругу Фичино платонизма, и наконец погрузиться в мистические прозрения Дионисия Арсопагита. Трактат начинается с того, что, в противовес схоластам, не интересовавшимся ни авторством, ни обстоятельствами возникновения тех знаний, которые им приходилось усваивать, Пико как

будто бы возрождает Платона и Аристотеля в качестве реальных, обладающих собственным голосом исторических персонажей. Однако у исторических Платона и Аристотеля категории единого и сущего фигурируют в разных теоретических и жанровых контекстах и потому оказываются несоизмеримыми. Пико, уподобляясь своим предшественникам-схоластам, отнимает эти категории у их авторов, не задумываясь помещает их в одно концептуальное поле и устанавливает между ними прямые логические соотношения. Категориальный анализ видовых идей единства и сущности, выполненный в духе падуанских схоластов, у Пико посредством трансцендирования категории вида легко переходит в рассмотрение единого и сущего самих по себе — на этот раз в традиции платоников. Но, только что объявив предметом обсуждения сами идеи единого и сущего, Пико не останавливается и на этом. Оказывается, что целью всей предшествующей, блистающей ученостью, спекуляции был «божественный мрак незнания» — вершина апофатического пути богословия, согласно Дионисию Ареопагиту. Таким образом, категории единого и сущего в интерпретации Пико включаются в контекст универалистского метафизического проекта, направляемого сугубо эстетической интуицией и отмеченного неизгладимой печатью индивидуальности своего создателя. Если вавилонское столпотворение прекратилось, когда строители утратили общий для всех язык, то Пико, возводя свою грандиозную конструкцию, делает разноречивых философов ее несущим основанием. Пренебрежение дистанцией между разными традициями, языками, контекстами он превращает в метод — и, вместе с тем, в род искусства, достигая в нем подлинной виртуозности. Плохая метафизика — зато какая эстетика! Пико как будто достраивает миф о гармоническом согласии древних мудрецов, взлелеянный его наставником Фичино и немногим позже вдохновивший Рафаэля на создание «Афинской школы», где вокруг беседующих Платона и Аристотеля собраны все известные живописцу философы античности.

Незадолго до своей кончины Пико закончил «Рассуждения против гадательной астрологии» («*Disputationes adversus astrologiam divinatricem*»), изд. в 1496). Это сочинение протяженностью в двенадцать книг явилось, скорее, очередным свидетельством сверхъестественной эрудиции и титанического трудолюбия своего автора, чем серьезным ударом по убеждениям тех, кто занимался астрологией или прибегал к услугам гадалек по звездам. Исследователь истории астрологии от поздней античности до начала Нового времени Бенедетто Сольдати показал, что представленная у Пико антиастрологическая аргументация, в целом весьма уязвимая, в период создания «Рассуждений...»

всем действительно сведущим в этой дисциплине должна была, к тому же, казаться на две трети избыточной: ведь ей насчитывалось уже больше тысячи лет. Пико берется доказать, что фундаментальная идея астрологии не просто лжива — она не может иметь никакой практической значимости, даже если в ней и есть зерно истины. Астральных влияний не существует; если бы они существовали, то оставались бы непостижимыми для человеческого разума; даже если бы пути этих влияний оказались известны людям, их изучение не имело бы никакого смысла. Астрологи предсказывают лишь ход событий глобального характера, а вопросы повседневной жизни, обладающие для всякого человека гораздо большим значением, не входят в их компетенцию; знание о том, что неизбежно случится и чего нельзя изменить, скорее, вредно; во всех областях деятельности, будь то искусство управления государством, военное дело, медицина или общественная жизнь, умение и труд приводят человека к результатам более высоким, нежели пассивное вопрошание у звезд, — так что в астрологических прогнозах, по меньшей мере, нет никакой нужды. Что касается составления гороскопов, то здесь всякий астролог вынужден и сам признать недостоверность своих выводов: ведь о точном расчете момента возникновения народа, даты основания царства или об определении места, где происходит вхождение души в предназначенное ей тело, не может идти и речи. Приводимые Пико опровержения основ астрологической науки распадаются на аргументы от религии (например: сказано, что «Небо и земля прейдут, но не прейдут слова Господа»), аргументы исторические (например, что астрологию как суеверие варваров — халдеев и египтян — всегда отвергали не только пророки Израиля и Иудеи и учителя христианской церкви, но и наиболее авторитетные школы языческих философов) и аргументы против самих астрологов (например, что Манилию можно простить изреченные им глупости, потому что он был поэтом, а поэтам все дозволено, и что Фирмик Матерн, когда пытался говорить об астрономии, впадал в заблуждения, распространенные в простонародье). Само это деление уже позволяет заключить, что аргументация Пико ориентирована, скорее, на профессиональных риториков, которые, как и он, знают и чтут в первую очередь законы убеждения, чем на профессиональных астрологов, которым не составит труда отыскать в арсенале истории своей науки возражения на каждый из его доводов.

Опровержения не замедлили явиться сразу после посмертной публикации труда Пико. Для нас они примечательны тем, что в одном из них впервые возникает легенда о гибели Савонаролы. Последний был вдохновителем труда Пико и его популяризатором.

ром — из «Рассуждений против гадательной астрологии» он составил компендиум на вольгаре, сократив их до трех книг («Против гадательной астрологии, в подтверждение опровержений астрологии, составленных графом Джованни Пико делла Мирандола», 1494–1497; изд. в 1556 г. в Венеции под названием «Opera singolare del rev. padre Jeronimo Savonarola contra l'astrologia divinatrice, in corroboratione de le refutationi astrologiche del s. conte Giovanni Pico de la Mirandola»). В этом сочинении Савонарола грозит предсказывающим по звездам той самой карой, которой вскоре было суждено подвергнуться ему самому: «Поистине, спорить с теми, кто говорит подобные вещи, стоит не иначе как посредством огня». Вскоре после того, как Святой Престол вынес приговор гонителю астрологии, признав его еретиком опаснейшим, чем астрологи, Лучио Белланти из Сиены в своей «Защите астрологии против Иоанна Пико из Мирандолы» («Astrologiae defensio contra Io. Picum Mirandulanum», 1498; повторные издания в 1502 и 1554) утверждал, что его коллеги заранее предсказывали Савонароле сожжение: «ибо задолго до этого астрология предвозвестила приход лжепророка». Поэтому, говорил Белланти, Савонарола и ненавидел астрологов и составил против них книгу, что их наука позволила им сразу разглядеть его подлинное лицо.

«Рассуждения против гадательной астрологии», согласно замыслу Пико, должны были стать лишь одним из разделов гигантского сочинения против всех ересей и суеверий. Однако воплощение этого величественного проекта пресекла смерть автора. Пико умер 17 ноября 1494 г. — в тот день, когда Карл VIII вошел во Флоренцию. Ему не исполнилось еще и тридцати двух лет. Облачив в красный колпак и белую тогу, его похоронили в церкви монастыря Сан Марко. Рядом с ним был погребен Джироламо Бенивьени.

Глава десятая

ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ

1

Лоренцо Медичи, прозванный уже современниками Великолепным (Il Magnifico), родился 1 или 2 января 1449 г. — к тому времени его дед Козимо пятнадцать лет держал власть во Флоренции в своих руках. Медичи по первоначальному семейному ремеслу — врачи и аптекари, что отразилось в родовом имени и гербе (знаменитые медийские шары — это изображение обыкновенных пилюль), но известности и влияния они достигли, занявшись торговлей и финансовыми операциями. Их участие в политической жизни Флоренции отмечено, начиная с середины XIII в., но значительным оно становится только к середине следующего столетия: они постоянно занимали высокие должности в городской магистратуре, а Сильвестро Медичи, избранный гонфалоньером справедливости, фактически инспирировал восстание чомпи. Представитель другой ветви рода, Джованни ди Биччи, основал в 1397 г. банк Медичи, быстро выдвинувшийся на первые роли не только в Италии, но и во всей Европе. Его сын Козимо продолжил дело отца, сосредоточив в своих руках огромные по тем временам капиталы, и выиграл борьбу за власть во Флоренции в соперничестве с могущественными олигархическими фамилиями Альбицци и Строцци. Отправленный своими противниками в изгнание в 1433 г., он уже в следующем году триумфально вернулся во Флоренцию и с тех пор до своей смерти в 1464 г. никому не давал усомниться в прочности своего положения, успешно нейтрализуя как внешние, так и внутренние угрозы. При этом у него не было никаких постоянных и официальных званий и должностей (за тридцать лет правления он лишь трижды выбирался гонфалоньером справедливости и даже почетный титул «отца отечества» был ему дан посмертно) и власть свою он осуществлял через оставшиеся формально неизменными республиканские институты. Постоянно проводить своих людей на государственные должности ему давала возможность своеобразная флорентийская система выборов, где ключевая роль принадлежала специальным комиссиям,

проводившим отбор кандидатов. Но разумеется, такая форма власти в значительной мере была основана на личном авторитете, который требовалось постоянно теми или иными способами подтверждать.

Одним из таких способов, и не последним по эффективности, была культурная политика. Правление Козимо отличалось широким меценатством: во Флоренции всегда много строили, при нем стали строить еще больше; великие флорентийские художники — а это самое славное время флорентийского искусства, время Брунеллески, Донателло, Гиберти, Паоло Учелло, Филиппо Липпи, Беночцо Гоццоли, — не испытывали недостатка в заказах; создавались и росли первые библиотеки. Культурная политика, впрочем, предполагает не просто поддержку культуры, но и определенный выбор. Такой выбор Козимо сделал: в плане языковом — в пользу латыни, в плане мировоззренческом — в пользу Платона. Случайно или нет, но литература на вольгаре в лице своих виднейших деятелей оказалась связана с именем и позицией противников режима Медичи: скажем, Буркьелло, самый яркий из писавших на народном языке в первой половине XV в., был как сторонник Альбицци после возвращения Козимо во Флоренцию из города изгнан. Так или иначе, но Козимо эту литературу, представленную в основном неиссякающей традицией комической поэзии и различными упражнениями на религиозные темы, игнорировал. Не поддерживал он и ту культурную традицию, которая была связана с деятельностью флорентийских канцлеров из первой гуманистической плеяды — Салутати, Леонардо Бруни, Поджо Браччолини (при том, что Поджо принадлежал к числу его прямых сторонников, а Маттео Пальмьери тоже был с ним близко связан). Прямым противником этому так называемому «гражданскому» гуманизму с его аристотелевскими симпатиями и предпочтениями стал платонизм Марсилио Фичино и возникшей вокруг него академии: Козимо лично направлял платоновские штудии Фичино.

При сыне Козимо культурный вектор режима отчасти поменялся, за что, впрочем, ответственен не сам Пьеро, не успевший или не смогший сколько-нибудь заметно себя проявить, а его жена Лукреция Торнабуони, сама охотно бравшаяся за перо, автор лауд и нескольких религиозных поэм (о Юдифи, Эсфири, Сусанне и др.) и покровительница всего, что имело отношение к исконной флорентийской традиции. Среди тех, кого она опекала, был и Луджи Пульчи, всецело к этой традиции причастный; именно от нее он получил заказ на «Морганта». Начальные литературные опыты Лоренцо также напрямую зависят от вкусов его матушки.

Первым наставником Лоренцо (с 1454 г.) был Джентиле Бекки, каноник флорентийского собора, человек довольно широкой

образованности и не чуждый литературе. Позже наставники становятся еще более именитыми: сначала — Кристофоро Ландино, затем — Иоанн Аргиропул и Марсилио Фичино. В пятидесятые годы Лоренцо время от времени принимает участие в парадных церемониях, устраиваемых дедом и флорентийской синьорией; в шестидесятые, особенно после смерти Козимо и в связи со слабым здоровьем Пьеро, на него возлагаются все менее формальные политико-дипломатические поручения. В 1465 г. он представляет отца в Милане на бракосочетании Альфонса Арагонского и Ипполиты Сфорца, в 1466 г. едет сначала в Рим, к Павлу II, затем в Неаполь. В 1466–1467 гг. входит в комиссию (балию) по реформированию выборной системы. К тем же годам относится начало его первой и самой долгой и прочной любви — к Лукреции Донати, супруге Никколо Ардингелли, и соответственно первые его поэтические строки. 7 февраля 1469 г. во Флоренции на площади Санта Кроче состоялся рыцарский турнир — Лоренцо был объявлен победителем, а Пульчи посвятил этому турниру и этой победе поэму. 4 июня того же года Лоренцо женился, супругу ему подобрали из знатного римского рода Орсини — брак по чистому политическому расчету. Наконец, все в том же 1469 г., 2 декабря, умер Пьеро Медичи, и Лоренцо встал во главе флорентийского государства.

Власть, доставшаяся Лоренцо, была отнюдь не синекурой. Пошатнулась одна из главных ее опор — финансовое могущество. Филиалы банка Медичи в Италии и за ее пределами встретились с серьезными трудностями, некоторые обанкротились. Подняли голову противники режима, почувствовав, что со смертью Козимо узда ослабла: заговор, раскрытый в 1466 г. (во многом благодаря Лоренцо), перешел в открытую войну с флорентийскими изгнанниками, которым помогала войсками Венеция. В 1470 г. взбунтовался Прато, в 1471 г. — Вольтерра, оба восстания были жестоко подавлены. В 1478 г. — очередной заговор, организованный семейством Пацци, одним из самых богатых и могущественных во Флоренции. В нем приняли участие архиепископ Пизы Франческо Сальвиати и племянник папы Джироламо Риарио, его тайно поддерживал Сикст IV. 26 апреля в соборе Санта Мария дель Фьоре по окончании мессы Бернардо Бандини смертельно ранил брата Лоренцо Джулиано, сам же Лоренцо, раненный легко, спасся чудом. Папа, разъяренный суровой расправой над заговорщиками (среди казненных были несколько священников и Франческо Сальвиати, среди заключенных — его внучатый племянник кардинал Сансони Риарио), отлучил Лоренцо от церкви, наложил на город интердикт и, заручившись поддержкой Неаполя, открыл против Флоренции военные действия. Война для Флоренции складывалась год от

году все хуже: собственных сил не хватало, в союзном Милане шла борьба за власть (завершившаяся лишь в 1480 г. регентством Лудовико Моро), Венеция выжидала, еще у одного союзника французского короля Людовика XI хватало своих забот. К концу второго года неаполитанские войска подошли к Флоренции вплотную. Лоренцо принял отчаянное решение: поехал к неаполитанскому королю без всяких гарантий безопасности. Поездка могла закончиться для него весьма печально — Фердинанд Арагонский был известен своим крутым нравом, — но в итоге двухмесячных и весьма непростых переговоров удалось, в марте 1480 г., договориться с королем по всем пунктам. Сикст IV, лишившись своего главного военного ресурса, также пошел на попятный и 3 декабря снял с Флоренции интердикт.

В этой истории обращает на себя внимание не только неординарное мужество Лоренцо Медичи и его выдающийся дипломатический талант — своими дипломатами Италия славилась всегда и жертвовать собой ради большой или малой родины итальянцы тоже умели. Главное, пожалуй, то, что Лоренцо задолго до Людовика XIV так демонстративно и так естественно отождествил свою личную судьбу и судьбу своего родного города. Это со всей очевидностью следует из письма, направленного им флорентийской синьории перед отъездом, 7 декабря 1479 г. «Поскольку почестей в нашем городе я получил больше, чем заслужил, и больше, нежели кто-либо другой в наше время, то рассудил я, что именно мне, а не кому-либо другому, надлежит потрудиться для родины и даже не щадя живота своего. И с этими помыслами я и отправляюсь в путь, полагая, что в воле Божией завершить эту войну моими руками, раз началась она с крови моего брата и моей. И более всего я желаю, чтобы и жизнь и смерть моя и все, что может со мной приключиться доброго и злого, послужило во благо нашего города».

После триумфального возвращения во Флоренцию Лоренцо, наконец, получил возможность приступить к реформированию властных структур, которое пытался осуществить сразу после смерти отца — тогда ему не удалось преодолеть сопротивление олигархов. В качестве высшего органа власти был сформирован Совет Семидесяти, состоящий из сторонников Медичи — вслед за Советами Народа и Коммуны, утратившими реальное значение уже во времена Козимо, на второй план отошел и Совет Ста. Подобно деду Лоренцо не избирался на ведущие публичные должности: ни разу, к примеру, не был членом синьории, только входил в Совет Семидесяти, но властью во Флоренции обладал всеобъемлющей (к концу жизни он и за Советом Семидесяти оставит только совещательные функции). Чрезвычайно велик был и его внешнеполитический авторитет: он сыграл ре-

шающую роль в прекращении войны между Венецией и Феррарой (Баньольский мир 1484 г.) и в замирении короля Неаполя и папы Иннокентия VIII (рассорившихся в результате так называемой «войны баронов», 1485–1486). В последние годы жизни Лоренцо Медичи внутриитальянская политическая стабильность держалась фактически на нем: несколько лет мира в таких опасных гнездах, как Умбрия и особенно Романья, это его заслуга. Умер он 8 апреля 1492 г. от доставшейся ему по наследству подагры, приступы которой начали его мучить с двадцативосьмилетнего возраста; во время предсмертной болезни он захотел видеть близ себя давнего друга Полициано и приглашенных им во Флоренцию Пико делла Мирандола и Савонаролу. Полициано оставил описание его последних минут.

Единственное, в чем Лоренцо уступал деду, это талант финансиста: семейный банк на прежних позициях он удержать не смог (отчасти это, конечно, связано и с общим изменением экономической конъюнктуры в Италии и в Европе). Как государственный деятель он был, по крайней мере, не ниже, правда, созданная первыми Медичи государственная постройка в слишком большой степени зависела от их личных качеств; стоило понизить масштаб личности — при сыне Великолепного, втором Пьеро, — как она рухнула в одночасье, от первого толчка. Широким меценатством, которым прославился Козимо, Лоренцо не отличался: при нем значительные размеры принял своеобразный экспорт флорентийских художников (Боттичелли и Гирландайо в Рим для работы над Сикстинской капеллой, в Рим же Антонио Поллайоло с братом, Леонардо в Милан, Верроккьо в Венецию, Андреа Сансовино в Португалию). Характерно, что заказчиками крупнейших художественных работ во Флоренции в его время выступали другие лица (к примеру, заказ на росписи в Санта Мария Новелла Гирландайо и Филиппино Липпи получили от семейств Торнабуони и Строрци). Искусство Лоренцо ценил, но собственные вкусы влекли его, скорее, к малым формам — семейную коллекцию медалей, камней, гемм и ваз он увеличил вдвое. Строил и отделывал он не публичные здания, а виллы (самая знаменитая и любимая — в Поджо а Кайано); проекты фасадов флорентийского собора и Санто Спирито, активно обсуждавшиеся в конце восьмидесятых — начале девяностых, так никогда и не воплотились в жизнь. Джорджо Вазари, кодификатор мифа о «золотом веке» Флоренции, сообщал о художественной школе, основанной Лоренцо в саду при Сан Марко, но никаких исторических подтверждений у этой легенды не нашлось. Вместе с тем, славой знатока и законодателя вкусов он пользовался повсеместно, и у государей, и у художников; собственно, в этом эстетическом посредничестве и заключалась его культурная роль.

Лоренцо ценил и любил книгу: из его книжного собрания выросла знаменитая Лауренцианская библиотека. Наконец, он был поэт и поэт незаурядный, хотя в его поэтической деятельности затруднительно, если не попросту невозможно, обнаружить единый центр или, как выражались прежде, общий пафос: испробованы почти все известные в его время поэтические формы (кроме рыцарской поэмы), но похоже, что именно испробованы, т.е. испытаны и отставлены. Недаром, среди его произведений очень много незаконченных и они так неуверенно и с таким большим временным разбросом датируются. Полициано в письме к Якопо Антикварио от 18 мая 1492 г. подметил эту особенность Лоренцо: «Дар был его столь велик, столь гибок и остер (*fu di tanto grande ingegno, così versatile e acuto*), что если другие полагают великой честью отличиться в чем-нибудь одном, он выделялся во всем». Впрочем, некоторую упорядоченность в его творческом движении можно заметить.

2

Начинал Лоренцо с лирики: первые его сонеты написаны в 1464–1465 гг., в возрасте по всем меркам юном, пятнадцати — шестнадцати лет. По стилю и манере эта начальная фаза, продлившаяся до конца шестидесятых годов, стоит под подавляющим и исключительным влиянием Петрарки. В лирической поэзии того времени это норма; от нормы, т.е. от механического подражания неким уже обезличенным и нивелированным шаблонам, свойственного петраркизму конца XIV–XV вв., Лоренцо отличает продуманная ориентация на язык, стиль и структуру петрарковской «Книги песен». Впрочем, к собранию стихов Лоренцо придется вернуться позже, так как составлялось, пополнялось и менялось оно на протяжении всей жизни, вместив в себя несколько творческих фаз.

Ко времени поэтической инициации относятся и два опыта в буколическом жанре — эклоги «Коринто» и «Аполлон и Пан». Обе с более или менее выраженным автобиографическим подтекстом, что для эклоги вообще характерно (референт тот же, что и в любовных стихах — Лукреция Донати); обе с не до конца зафиксированным текстом — у «Коринто», где рассказывает о начале любви Коринто-Лоренцо к Галатее-Лукреции (очередная вариация на феокритовскую тему Полифема и Галатеи), два финала, один, видимо, добавлен позже, в середине восьмидесятых годов; у «Аполлона и Пана», где рассказывается о состязании заглавных персонажей в певческом искусстве, конца нет (отсутствует ответ Аполлона). В «Коринто» больше реминисценций из классической жанровой традиции — из Феокрита,

Вергилия, Овидия, «Аполлон и Пан» ближе к традиции эклоги на вольгаре, которая как раз в шестидесятые годы пользовалась во Флоренции большой популярностью, в том числе и в непосредственном литературном окружении Лоренцо, у братьев Пульчи, к примеру. Учитель Лоренцо Кристофоро Ландино читал в 1462–1463 гг. курс о вергилиевских «Буколиках», а Бернардо Пульчи перевел их на вольгаре. В том же литературном кругу охотно пользовались буколическим кодом для обсуждения любовных переживаний Лоренцо—Луиджи и Лука Пульчи, Бартоломео Скала, Нальдо Нальди. То есть, с одной стороны, буколика выступает как литературная мода, а с другой — как литературная игра, в ней есть и обязательность, и произвольность.

О человеческих и литературных симпатиях и пристрастиях Лоренцо в этот период его жизни мы знаем отчасти из его писем (он оставил весьма обширный эпистолярый) и писем Луиджи Пульчи, отчасти из его произведений. Пульчи — главный для него в это время человек. Разумеется, не во всех сферах жизни, но в том, что касается досуга, в котором находится место и для литературных упражнений, его лидерство неоспоримо. Прежние наставники отошли на второй план, а в отношении Фичино проявляется даже определенная враждебность: Лоренцо вырвался из-под их ферулы и всюду наслаждается свободой. Пульчи для этого самая подходящая фигура, а стиль, в котором он не знает себе равных, стиль комической поэзии — самая удобная литературная форма.

С влиянием Пульчи и традиции, им ярче всех представляемой, и со временем до существенного духовного перелома начала семидесятых связаны три произведения Лоренцо — «Пир», «Охота на куропаток» и «Ненча из Барберино». Во всех трех дает о себе знать пародийная установка в отношении литературных моделей, а порой и сатирическая установка в отношении конкретных лиц — это неизбежные и неотъемлемые приметы комических жанров. Во всех трех чувствуется дух дружеского кружка, проявляющийся не только в общности интересов, увлечений и развлечений, но иногда и в прямом авторском коллективизме — это уже особенности самого Лоренцо и его жизненной и творческой манеры. Самым ранним считается «Пир» («Simposio»): Марио Мартелли, подготовивший критическое издание (1966), датирует его 1466–1467 гг.; другие исследователи сдвигают датировку на более поздние сроки, но редко позже 1469 г. Это каталог флорентийских пьяниц: собственно, вряд ли все лица, в этом произведении выведенные (их несколько десятков и среди поддающихся идентификации — персоны во Флоренции не последние), были столь ревностно преданы винопитию, но изображены и осмеяны они именно в качестве пьяниц. Лоренцо, возвращаясь с наступлением осени из своей загород-

ной виллы во Флоренцию, видит у северных ворот толпу народа, которая куда-то весьма целеустремленно движется, хотя многие в ней нетвердо держатся на ногах — это начало поэмы. Выбрав среди толпы знакомое лицо (Бартоло Тедальди), Лоренцо обращается к нему за объяснениями: кто и куда идет? Куда выясняется сразу — к известному флорентийскому трактирщику, откупорившему бочку какого-то особого вина, а кто — этому посвящена вся поэма, на протяжении всех составивших ее восьми главок (на пятьдесят седьмом стихе восьмой главы она оборвана) мы знакомимся с теми, кого мучит неутолимая жажда. Литературные прецеденты очевидны: «Божественная Комедия» (дантовский стих — терцина, и дантовская ситуация — водимый и ведущий, в какой-то роли Тедальди спустя некоторое время сменит Настаджо Веспуччи, отец знаменитого Америго) и многочисленные «триумфы», в первую очередь петрарковские (процессия персонажей, объединенных каким-то общим свойством). Имеются у «Пира» и прецеденты в деле пародирования или снижения этой жанровой традиции: среди самых заметных — «видения» флорентийца Стефано Финигверра по прозвищу Дза, где даются похожие комические каталоги (флорентийских и пизанских банкротов, флорентийских нотариусов, судей и лекарей). Помимо сатиры на лица, «Пир» отмечен выраженной пародийной установкой в отношении Фичино и его академии: пародируется и обстановка академических занятий («симпози»), и сами интеллектуальные практики (в 1469 г. Фичино завершил комментарий к платоновскому «Пиру»). Фичино собственной персоной также, судя по всему, включен в пьяную процессию — идентификация в его случае не абсолютно надежна, но весьма вероятна. Пульчи явным образом выглядывает из-за плеча автора в этом произведении Лоренцо: его одобрительное соучастие просматривается и в выпадах против Фичино, и в рискованной игре с религиозными темами и образами, и в вербальной ткани поэмы, испещренной флорентийскими диалектизмами.

«Охота на куропаток» («Uccellazione di starne») в отличие от «Пира», доведена до конца, но вряд ли окончательно обработана. Она дошла до нас в двух редакциях; одна из них зафиксирована в пяти рукописях, другая, ныне считающаяся аутентичной, — в одной. Авторство Лоренцо какое-то время оспаривалось, ныне оно признается всеми, но не исключено, что к работе над поэмой приложили руку несколько человек (и вторая редакция, похоже, является продуктом переделки, осуществленной не самим Лоренцо, а кем-то из его круга). Датируется «Охота» очень неуверенно — от конца шестидесятых до конца семидесятых; наибольшим числом оснований располагает датировка 1473 годом (Паоло Орвьето). Эта небольшая поэмка (сорок пять

октав в основной редакции) является, в соответствии со своим заглавием, типичной «каччей» (описание охоты, превратившееся во флорентийской традиции в нечто вроде особого жанра) и лучше других произведений Лоренцо передает дух того дружеского кружка, в котором и возникла. Он, собственно, там и изображен: в охоте принимает участие с десятков персонажей, все из числа близких друзей Лоренцо (Гульельмо Пацци — свойственник Лоренцо, после заговора Пацци будет из Флоренции изгнан; Пьетро Аламанни — отец известного поэта Луиджи Аламанни; Диониджи Пуччи — впоследствии правая рука Лоренцо; Джован Франческо Вентура и др.). Луиджи Пульчи в охоте участия не принимает, поскольку с утра отправился в близлежащую рощу и предастся там поэтическим занятиям (*vorrà fantasticar qualche sonetto*). Описан день, с восхода до заката — пробуждение, приготовления к выезду, сама охота с забавными перипетиями (Диониджи, заснув в седле, упал и раздавил своего сокола; соколы Гульельмо Пацци и Фольи Амьери сцепились друг с другом) и со всякого рода техническими и бытовыми деталями, дорога обратно, ужин. К ужину возвращается Пульчи. Обращена поэмка к некоему куму (*compare*) — П.Орвьето считает, что так Лоренцо называл Анджело Полициано. Тон — легкое взаимное подтрунивание без резких буффонных и сатирических черт — сильно отличается от доминировавшего в «Пире». Все определяется атмосферой непринужденного веселья и теплой дружеской приязни.

Еще более туманны датировки и неопределенна степень авторского участия Лоренцо в случае с самым, пожалуй, известным произведением, связанным с его именем — с «Ненчей из Барберино». Собственно, это не одно произведение, а целая группа текстов, иногда довольно далеко отстоящих друг от друга. Сама «Ненча» дошла до нас в четырех редакциях (весьма вероятно, их было еще больше): две довольно пространные (сорок и пятьдесят октав), одна краткая (двадцать октав) и одна, не доведенная до конца (сохранилось двенадцать октав). Одна группа исследователей считает первоначальным текстом редакцию в двадцати октавах (редакция А), не подвергая сомнению авторство Лоренцо и датируя ее концом шестидесятых — началом семидесятых годов; другие полагают, что все сохранившиеся редакции восходят к общему архетипу и пытаются его реконструировать — в этом случае не исключено коллективное авторство. В основе традиции может лежать текст, довольно далеко отклоняющийся от нам известных: наподобие, скажем, баллады «Такая битва в сердце из-за Ненчи», которую опубликовал в 1963 г. Доменико Де Робертис. В дальнейшем количество текстов, связанных с первоначальным сюжетным ядром, многократно умножилось: на руку и сердце Ненчи появились новые

претенденты, она вышла замуж, родила и пр. Пульчи откликнулся на «Ненчу» своей «Бекой из Дикомано».

По своему жанровому типу «Ненча из Барберино» ближе всего напоминает эклогу: пастух рассказывает о своей любви к пастушке. Правда, для эклоги не характерна отчетливо выраженная комическая установка. Вергилий, первооснователь латинской жанровой традиции, задал ей тон серьезный и прочувствованный, и такового она в целом и держалась, в том числе и в Италии — в дантовских эклогах, в «Буколических песнях» Петрарки и Боккаччо и далее, вплоть до возрождения моды на буколику уже во времена самого Лоренцо. «Ненча» ближе к другому жанровому первообразу, представленному идиллиями Феокрита, где в изображении пастушеского мира и быта гораздо меньше поэтической условности и где именно контраст между приземленными бытовыми деталями и изысканностью чувств создает изящный комический эффект. Наиболее очевидна близость к XI идиллии, в которой Полифем поет о своей любви к Галатее — этот же источник, но в другом стилистическом ключе, Лоренцо уже использовал в своем «Коринто». В «Ненче», однако, Лоренцо и от него отошел достаточно далеко. Прежде всего, не осталось никакой условной буколической топографии; Феокрит также размещал свои идиллии в родной Сицилии, но Лоренцо многократно уплотняет реальный топографический контекст. Барберино, где обитают его герои (местечко в Муджелло, в тридцати километрах от Флоренции), выступает в эклоге в окружении соседних тосканских городков, никак не охарактеризованных, но своим, даже номинальным, присутствием уничтожающих пасторальную атмосферу традиционной Аркадии.

I' sono stato a Empoli al mercato,
a Prato, a Monticegli, a San Casciano,
a Colle, a Poggibonsi, a San Donato,
a Grieve e quinamonte a Decomano;
Fegghine e Castelfranco ò ricercato,
San Piero, e 'l Borgo e Mangone e Gagliano:
più bel mercato ch'ento 'l mondo sia
è Barberin dov'è la Nencia mia¹.

В субботу Валлера собирается на рынок во Флоренцию — продавать две вязанки хвороста.

¹ В переводе Е.М.Солоновича эта октава звучит так (но в оригинале топографический ряд много плотнее и суше): «Я в Эмполи и в Прато был не раз, / И в Борго, и в Мангоне, и в Гальяно, / В Сан-Пьеро торговал и здесь у нас, / На самой верхотуре — в Декомано. / Один базар меня одним потряс, / Другой другим, но должен без обмана / Сказать: нигде торговли лучше нет, / Чем в Барберино, где живет мой свет».

Большую часть эклоги (в редакции А) занимает описание Ненчи: не без комических штрихов (*entro quel mezzo è 'l naso tanto bello, che par proprio bucato col succhiello...; e àvvi drento duo filar' de denti che son più bianchi che que' del cavallo: da ogni lato ve n' à più de venti...; «а посреди нос, такой красивый, что кажется вырезанным буравом..., во рту — два ряда зубов, белее лошадиных, с каждой стороны их больше двадцати»*), но комизм этот не форсированный, явного гротеска в нем нет. Он построен на игре с модулями высокой любовной поэзии (*descriptio mulieris*). За описанием Ненчи следует обращение к ней — здесь переключки с феокрытовской идиллией становятся более явными. Полифем пытался прельстить Галатею своими стадами, своим молоком и сыром; Валлера предлагает Ненче привезти из Флоренции гостинец — поясок, бусы, ленточку, застежку. Комический эффект по-прежнему создается обертонами: ничего общего с грубостью антикрестьянской сатиры (берущей начало еще у вагантов) и с бурлескными выходками в «Беке из Дикомано». Вообще нет никакой пародийной установки в отношении того человеческого и предметного мира, который составляет содержание эклоги (как нет и любования им, пусть и снисходительного, чувствующегося у Феокрита). Пародируется не содержание, а форма, сам жанр эклоги, причем пародия осуществляется значительно более тонкими средствами, чем в «Пире» (где объектом пародии было видение) и в «Охоте на куропаток» (где пародировалась «качка») — за счет контрастного соотношения различных стилистических регистров.

Возможно, к тем же годам, т.е. к самому началу творческой деятельности Лоренцо, относятся два его опыта в жанре новеллы — «Джакопо» и «Джиневра» (см. о них также в гл. «Новеллика»). Правда, Исидоро Дель Лунго, первооткрыватель этих текстов (до середины XIX в. они были неизвестны), отнес их к последним годам жизни Лоренцо, но затем его датировки были пересмотрены в пользу более ранних и даже очень ранних (правда, потом были пересмотрены и они — вновь в пользу более поздних). Так или иначе, здесь мы сталкиваемся с уже привычной нам хронологической неопределенностью, но если в случае с лирикой или малыми поэмами есть материал для сравнения, поскольку есть контекст, то новеллы Лоренцо ни в какой более общий ряд, в собственном его творчестве, встроить не удастся. Они соотносимы, и то весьма предположительно, только с биографическим или историческим контекстом: сторонник датировки 1469 г. Тициано Занато считает, что в сюжете «Новеллы о Джакопо» отразились отношения Лоренцо с Лукрецией Донати и ее мужем Никколо Ардингелли; сторонник датировки концом восьмидесятых годов Марио Мартелли считает, что

здесь следует видеть реакцию на деятельность во Флоренции францисканских проповедников, которая носила оппозиционный в отношении режима характер и вынудила синьорию принять решение об изгнании из города Бернардино да Фельтре.

«Джакопо» — новелла комическая, неоконченная «Джиневра» — трагическая (или, во всяком случае, исполненная в более высоком стилистическом ключе). «Джакопо» рассказывает об обманутом муже: Франческо влюблен в Кассандру, жену Джакопо Беланти, престарелого и придурковатого сиенца; чтобы преодолеть препятствия, воздвигнутые его ревностью, Франческо под видом своей новобрачной супруги привозит из Флоренции девицу вольного поведения, которой быстро удастся соблазнить Джакопо; францисканец, вовлеченный в заговор, убеждает Джакопо, что единственный способ избежать посмертной кары за прелюбодеяние — позволить Франческо отплатить ему той же мерой и столько же раз; в итоге Джакопо сам укладывает Франческо в постель к своей жене. «Новелла о Джакопо» имеет прямую опору в декамероновской теме любовной уловки, но на место остроумной импровизации ставит детально продуманный и довольно громоздкий сценарий — похожую, хотя и куда более изящную инсценировку, предлагала в том же веке «Новелла о Грассо»; с другой же стороны, «Новелла о Джакопо» предвосхищает некоторые мотивы комедийной интриги (основной сюжетный итог, роль духовного лица, тип заглавного героя будут узнаваемо воспроизведены в «Мандрагоре» Макьявелли).

«Новелла о Джиневре» тоже рассказывает о любви, но элементы интриги здесь подавлены, и основной акцент падает на сами любовные переживания, описанные в высоком стиле, с опорой на традицию высокой лирики (Гвидо Гвиницелли, Данте, Петрарка). Новелла оборвана в тот момент, когда герой ее, испробовав все средства, решается на последний отчаянный шаг и под покровом ночи проникает в дом к возлюбленной — трагический конец не исключен. Такая стилевая поляризация в раннем творчестве Лоренцо выглядит чем-то инородным, хотя, возможно, что с «Новеллой о Джиневре» мы подходим уже к ближайшему кануну решительного художественного перелома.

3

Время перелома известно точно — 1473 год, дата создания поэмы «О высшем благе» («De summo bono»). Эту дату мы знаем из нескольких свидетельств; самое определенное — в письме Нальдо Нальди от 12 сентября 1473 г., в котором он сообщает своему корреспонденту Никколо Микелоцци, что Фичино очень хвалил некое сочинение о высшем благе, сочиненное Лавренти-

ем Медичи (*quedam carmina a Laurentio Medice de summo bono conscripta*). Возможно, правда, что первая главка написана раньше: она, по крайней мере по жанру, явно примыкает ко времени увлечения буколичкой. Лоренцо покидает город; оказавшись среди типичных пасторальных декораций, встречает престарелого пастуха; превозносит простые радости существования на природе, противопоставляя их алчности, зависти, тщеславию, коварству, отравившим городскую жизнь; выслушивает ответную речь пастуха, в которой тот сетует на тяготы деревенской жизни. Единственное, что эту главку выделяет и готовит переход к последующим вместе с финальным душевным просветлением, — новая роль, принятая на себя Лоренцо. В ближайшей традиции, отражавшей, надо полагать, действительные пристрастия Лоренцо на определенном этапе (у Нальдо Нальди, Луки Пульчи, Ландино), он выступал сторонником и апологетом жизни городской, т.е., во всяком случае, не созерцательной. Во второй главке, когда Лоренцо раздумывает над возражениями пастуха, слух его поражает сладчайшая гармония — это появляется Марсилио Фичино, *abitator del Montevecchio, amator sempre delle sante muse, né manco della vera sapienzia, tal che l'una giammai dall'altra escluse* («насельник Монтевеккио, поклонник святых муз и истинной мудрости, никогда не отделяющий их друг от друга»). Начинается и длится до конца поэмы (состоящей из шести глав) его долгое рассуждение о том, в чем состоит подлинное счастье.

Марсилио движется по сократовско-платоновскому пути: рассматривая и отбрасывая один за другим ложные понятия о благе. К мнимым благам относятся даруемые Фортуной, связанные с телесностью (сила, здоровье, красота) и порождаемые чувственной душой (т.е. вообще всякие чувственные наслаждения); к истинным — блага рациональной души. Среди них также имеется иерархия: на низшей ступени находятся натуральные (острота разума, крепость памяти и пр.), на высшей — приобретенные, которые, в свою очередь, делятся на деятельные и созерцательные. Высшее предназначение человека состоит в том, чтобы развивать созерцательные силы души, а высшее доступное ему благо — в созерцании Бога. Достигает его человек, освобождаясь от миражей телесности, опираясь не на разум, а на волю, движимый любовью. Аргументы свои Фичино-персонаж поэмы берет из Цицерона, Сенеки, Бозэция, Фомы Аквинского. Лоренцо же опирается на фичиновское послание «О счастье» — в главах со вторую по пятую, и на его же «Богословское о Боге речение» («*Oratio ad Deum theologica*») — в главе шестой и последней. Правда, сам Фичино, в письме к Лоренцо, устанавливает другую последовательность текстов: когда, дескать, недав-

но мы с тобой в Кареджо беседовали о счастье (*cum ego ac tu nuper in agro Charegio de felicitate citroque disputavissimus*), именно ты показал, что истинное благо достигается посредством не столько разума, сколько воли, и мы условились, что ты изложишь эти положения в стихах, я же в прозе. Ты свое обещание исполнил, сложив изящную поэму (*eleganti poemate tuum officium implevisti*), а я исполняю сейчас.

Не исключено, что это не просто лесть: в сочинениях шестидесятых годов Фичино в самом деле настойчиво выдвигал в своих построениях на первый план разум как принцип приближения к Богу, лишь в следующее десятилетие сместив акцент на волю. Роль Лоренцо в этой эволюции взглядов Фичино вряд ли была сколько-нибудь существенной, но главное, что учитель и ученик снова сблизились и Лоренцо вновь признал себя учеником. Учеником Фичино выведен Лоренцо в «Камальдолийских беседах» Ландино, написанных почти одновременно с поэмой «О высшем благе». Почтительным и усердным учеником выступал Лоренцо в его переписке с Фичино, особенно интенсивной в первой половине 1474 г. (когда Лоренцо находился в Пизе); Фичино же, как из его писем следует, хотел видеть в Лоренцо (и хотел, чтобы увидел сам Лоренцо) воплощение платоновского идеала — философ во главе государства. Сближение оказалось недолгим; о том, что не все ладно в отношениях учителя и ученика, говорят уже сентябрьские письма того же 1474 г.: Фичино призывал Лоренцо не тратить время на пустяки и не идти на поводу у льстецов — Лоренцо каялся в том, что, уступив наклонностям своей природы (*consuetudine quadam naturae*), отклонился от правого пути, и обещал на него вернуться. В 1476 г. и особенно после заговора Пацци философ и правитель разошлись еще дальше и сблизились вновь только в последние годы жизни Лоренцо, после 1486 г. и не без влияния Пико делла Мирандола. Однако, как бы ни складывались отношения Лоренцо с главой Платоновской академии, творчество его после 1473 г. круто переломилось, и временное возвращение в школу Фичино — лишь один из признаков, об этом свидетельствующих. Теряет свое влияние Луиджи Пульчи; уходит в прошлое, давая о себе знать лишь редкими всплесками, прежнее, подчеркнуто игровое отношение к жизни и поэзии. Ярче всего сказывается переломный год в лирической поэзии.

Стихи Лоренцо писал всю жизнь и всю жизнь собирал и отделивал свой «Канцоньере», так и не оставив, однако, в отличие от Петрарки, его сколько-нибудь близкой к окончательной редакции. У исследователей нет единодушия даже относительно его состава: в первом современном издании (А.Симиони, 1913) книга песен Лоренцо включала сто двадцать два стихотворения

(сто восемь сонетов, восемь канцон, пять секстин и одну балладу); Тициано Занато (1991) увеличил ее до ста шестидесяти шести — самым большим добавлением оказались сонеты, включенные Лоренцо в его «Комментарий». Тем более расходятся мнения в отношении внутренней структуры сборника и стадий его обработки — Паоло Орвьето, скажем, насчитывает таковых пять. Все, однако, согласны в том, что примерно на рубеже 1473 года прежний, всепоглощающий петраркизм сменяется иной поэтикой. Для Лоренцо, вернувшегося под сень фичиновской академии, уже неприемлем петрарковский образ мира, в котором праят жестокая Любовь, слепая Фортуна, обманчивая Надежда и желанная смерть.

*Io non so ben che m'è maggior nimico,
o ria Fortuna, o più crudele Amore,
o superchia Speranza che nel core
mantiene e cresce il dolce foco antico.*

*Fortuna rompe ogni pensiero amico;
Amor raddoppia ognor più il fero ardore;
Speranza aiuta l'alma che non more
per la dolcezza onde il mio cor nutrico. [...]*

*O Fortuna più destra ver' me sia,
o Amore o Speranza assai men forte,
o pia morte me levi, e questi insieme¹.*

Изменение манеры совершается в двух направлениях: в плане поэтики — от Петрарки к стильновизму, в плане идеологии — от Петрарки к Фичино. Теоретическая основа под эти два вида перемен подводится в «Арагонском сборнике» и в «Комментарии к моим сонетам». «Арагонский сборник» — это антология тосканской поэзии, составленная по инициативе и под руководством Лоренцо в 1476–1477 гг. и адресованная Федерико Арагонскому, сыну неаполитанского короля Фердинанда. Это не первое собрание такого рода: около 1470 г. что-то подобное, но меньшего размера и размаха, было подготовлено для старшего брата Федерико — герцога Калабрийского Альфонса. В «Арагонский сборник» вошли четыреста сорок девять стихотворений, а также целиком дантовская «Новая жизнь» и «Жизнь Дан-

¹ «Я не знаю, кто мне больший враг: преступная Фортуна или еще более жестокая Любовь или пустая Надежда, что поддерживает и питает в сердце старинный сладостный пламень. Фортуна губит все благие помыслы; Любовь жалит все большее; Надежда спасает душу, готовую погибнуть в сладости, питающей мое сердце. Фортуна, будь же ко мне благосклоннее, ослабейте, Любовь и Надежда, или заберите меня, милосердная смерть, и избавьте меня от них».

те» Боккаччо. Данте представлен и не включенными в «Новую жизнь» стихотворениями; петрарковского «Канцоньере» нет (но он и без того был широко известен), зато даны обширные подборки сицилийцев, достильновистской тосканской поэзии (Гвиттоне и Бонаджунта), Гвиницелли, Кавальканти, Чино да Пистойя (восемьдесят семь стихотворений), а также поэтов XIV–XV вв. Девятью сонетами, двумя канцонами и пятью танцевальными песнями вошел в сборник сам Лоренцо. Предисловие подписано его именем, но, видимо, принадлежит Полициано. Сборник, вне сомнения, вписывается в ту программу культурной пропаганды и культурного посредничества, которую Лоренцо проводил и в других областях — рассылая по всей Италии флорентийских художников; для самого же Лоренцо он показателен, ибо демонстрирует явное смещение вкусовых ориентиров — на дантовские и додантовские истоки тосканской поэтической традиции. В предисловии поэты, пришедшие на смену Данте и Чино да Пистойя, охарактеризованы коротко и довольно не лестно: «длинная череда новых писателей, слишком далеко отошедших от этой прекрасной пары».

«Комментарий к моим сонетам» («Comento de' miei sonetti») — еще одно свидетельство и вместе с тем обоснование радикально нового взгляда на сущность и задачи поэзии. Складывался он долго; по некоторым предположениям, первые подступы датируются все тем же 1473 годом — с этим, впрочем, не все согласны, но никто не отрицает, что в 1484 г. какой-то вариант «Комментария» уже существовал (он упомянут в письме Пико). На этом работа не закончилась, Лоренцо продолжил отделять «Комментарий» до последних лет жизни (хотя, как многие свои произведения, до конца не довел) и, видимо, именно в 1490–1491 гг. снабдил его предисловием с очередной и энергичной апологией народного языка, чья судьба поставлена в прямую зависимость от судьбы и процветания флорентийского государства. За предисловием следует «аргумент первый», в котором объясняется, отчего в начале сочинения помещены и истолкованы четыре сонета, посвященные смерти прекрасной Симонетты Каттанео (возлюбленной Джулиано Медичи и героини «Станцев» Полициано). В «аргументе втором» рассказывается о встрече с еще более прекрасной донной (Лукрецией Донати); затем комментируются тридцать семь сонетов, ей посвященных.

Жанровые прототипы «Комментария» — «Об утешении Философией» Боэция, дантовские «Новая жизнь» и «Пир», комментарии XIV в. к канцоне Кавальканти «Донна просит меня». Идейные источники — фичиновский «Комментарий к “Пиру” Платона о любви», комментарий Ландино к «Божественной Комедии». История любви предстает в этом сочинении Лоренцо

как типично платоническое восхождение от тела к духу: начальное просветление при первой встрече; постепенное освобождение от оков телесности; духовная перестройка (*reformatio*) — сначала благодаря взгляду донны, затем ее руке; наконец, экстатическое пресуществление любящего в любимую. В отличие от стильновистов, донна представлена не только как руководительница на пути морального совершенствования, но и как своего рода гносеологический принцип: чем глубже становится любовь, тем дальше продвигается любящий от чувства к разуму, от образа, затуманенного и смазанного своей материальностью, к интеллигибельной идее, от множественности к единству. В конце этого пути донна прямо отождествляется с неоплатоническим Единым и христианским Богом. В отличие от дантовского «Пира», нет разрыва между буквальным и иносказательным смыслом (донна в любовном стихе и Философия в толкующей его прозе) — в «Комментарии» проза, по крайней мере в принципе, должна лишь развертывать то, что содержится в стихе, а не предлагать иной уровень осмысления. Именно и только в принципе, при том что есть основания полагать, что многие стихотворения, вошедшие в «Комментарий», с самого начала жестко определялись местом в его структуре или хотя бы в общей картине неоплатонической сублимации.

«Арагонский сборник» и «Комментарий» выводят на поверхность те общие трансформации, которые происходили в высокой лирике Лоренцо второй половины семидесятых — восьмидесятых годов: овладение языком стильновизма с его фразеологией и феноменологией «духов», взглядов, отделенных от телесной субстанции образов идет в одном направлении с овладением фичиновской философией любви, что поддерживается и облегчается интересом самого Фичино к любовному кодексу Кавальканти и Данте и находит теоретическое обоснование в призыве Фичино соединять поэтические предметы с философскими. Новый путь, избранный Лоренцо, получил одобрение со стороны Пико делла Мирандола: по его словам, Лоренцо удалось сделать глубокомысленными любовные стихи и привлекательными слишком глубокомысленные материи. На этом пути мир, которым правят слепые и жестокие божества, мир, объятый скорбью, преобразуется в радостный, прекрасный и светлый (хотя и не без налета меланхолии), в нем сияет солнце, царит гармония, в нем пустую надежду сменяет твердая вера. Но мир этот не вовне, а внутри, это мир души, очищенной восхождением по ступеням созерцания.

Poi che dal bel sembiante dipartisse
pien di lamenti l'alma come suole,

Amore, a cui de' miei sospir' pur duole,
vedendo le mie luci a pianger fisse,

con dolce e disiato oblio fin misse
a' pianti, a' sospir' tristi, alle parole;
e, dormendo, allor fe' che 'l mio bel Sole
più che mai lieto e bello a me venisse.

Là mi porgea la sua sinistra mano,
dicendo: «Or non conosci il loco? Questo
è il loco, ove Amor dar mi ti vole».

Poscia, andando per gradi su pian piano
in alta parte, per dolcezza desto,
pien di disio restai col petto molle¹.

Мотивы и стилемы в этом сонете еще в основном петрарковские, но Лоренцо радикально меняет их смысл: сон как метафора высвобождения из тюрьмы чувств, благодаря которому становится возможным созерцание божества и даже соединение с ним. Начало мистической эскалации, описанной почти в технических терминах (andando per gradi su...). А вот следующий этап.

Gli alti sospir' dell'amoso petto
portando a me del mio signor novelle,
come son fuor delle sue labra belle,
caldi ancor nel mio cor hanno ricetta.

Gli narran le parole, che ha lor detto
Amore, in dolci e tacite favelle;
tutti gli spirti allor per udìr quelle
correndo, resta il core oppresso e stretto.

Contra sua voglia il cor per forza caccia
gli spirti co' sospiri, e spinge altrove
quest'amosa schiera, ond'era uscita.

La vita, e morte, onde parti, par faccia:
così un spirito in due alterna e move
un dolce viver, ch'è fra morte e vita².

¹ «Когда душа, сетуя, как обычно, удалась от прекрасного лика, Любовь, сжалившись над моими вздохами, видя глаза мои, полные слез, сладостным и желанным покоем прервала мои рыдания, грустные вздохи, слова и явила мне во сне мое прекрасное солнце прекрасным и радостным, как никогда прежде. Она [донна] протянула мне левую руку со словами: “Ты узнаешь это место? Это место, где Любовь впервые меня тебе даровала”. Затем, ступая медленно вверх по ступеням в другое место, я от радости испытанного проснулся, с влажными щеками, исполненный неутоленного желания».

² «Вздохи, исходящие из любящей груди и несущие мне известия о моем господине, лишь только покидают ее прекрасные уста, тут же обретают

Здесь уже не осталось ничего от Петрарки — звучит язык стильновизма с «духами» и «вздохами» Кавальканти и молодого Данте — и одновременно ничего не осталось от чувственного мира. Мы в области плотиновского сверхсознания или фичиновского внутреннего созерцания, где общение с донной-божеством осуществляется бестелесно и сверхчувственно, где «духи» (превращаясь в процессе коммуникации во «вздохи») курсируют от сердца к сердцу, где смерть сопрягается с жизнью и порождает новую жизнь.

И, наконец, высшая стадия духовного восхождения, мистический экстаз, где сходятся воедино все противоположности — свет и мрак, жизнь и смерть, разум и безумие, ясновидение и слепота, где царствует всесияющая ночь, прямо отсылающая к теологии орфических гимнов (Фичино их переводил), где душа, убивая в себе все остальные способности, обретает способность видеть и познавать Бога. За апогеем мистического всевидения следует неизбежный срыв, оставляя в душе лишь вечное и неистребимое «желание» (*desio*) — центральное понятие в фичиновской философии космической любви.

O brevi e chiari notti, o lunghi e negri
giorni, o ombre lucenti, o luce oscura,
luce che il lume agli occhi aperti fura,
ombra che i chiusi di chiar lume allegri!

O sonno oscur, che i pensier' ciechi ed egri
converti in vision di luce pura!
O immagin del morir, qual mentre dura
veggo, odo e sento, e' miei desiri ho integri!

O mia troppa dolcezza, di te stessa
mortal nimica, che al desio davanti
mio ben poni, e poi fuggi, ond'io mi doglio!

O infelici sogni degli amanti!
da poi che, quando ho più quel che più voglio,
lo perdo, e fugge allor che più s'appressa¹.

приют в моем сердце. Они пересказывают ему в нежных и немых речах те слова, что услышали от Любви; все духи, желая их узнать, оставляют сердце опустошенным и удрученным. Против своей воли сердце гонит духов за вздохами и посылает эту любовную рать туда, откуда она появилась. Там она порождает жизнь и смерть: один и тот же дух приносит мне сладостную жизнь между жизнью и смертью».

¹ «О краткие и светлые ночи, о длинные и черные дни, о сияющие тени, о крошечный свет, свет, что похищает свет у открытых очей, тень, что закрытые очи радуется светом! О темный сон, что слепые и слабые мысли превращает в видение чистого света! О образ смерти, пока ты длишься, я вижу, слы-

Операция, которую Лоренцо производит с любовной поэзией, по форме мало чем отличается от его обращения с другими поэтическими жанрами в годы литературной инициации. Меняется вектор: вместо снижения возвышение, вместо остранения комического остранение мистическое. Правда, в «Канцоньере» Лоренцо мог опереться на некоторые, заданные уже стильновизмом и особенно Данте, тенденции, но определенная опора у него была, и когда он переводил в комический регистр видение и буколику. В обоих случаях он эти тенденции форсировал (философские импликации стильновизма превращались в философские иллюстрации, актуализировался потенциальный и периферийный комизм эклоги), и в обоих случаях приходится говорить не столько о решительном переломе традиции, сколько об ее игровой трансформации. Заключительная часть «Канцоньере» в пределе соприкасается с чем-то вроде высокой пародии.

Похожую картину мы наблюдаем и в другом поэтическом разделе, созданном Лоренцо — в его «капитоло». «Капитоло» — это небольшая поэма (или длинное стихотворение) в терцинах, самого разнообразного содержания, религиозного, дидактического, повествовательного, описательного. Но как бы этот жанр ни был всеяден, с такой тематикой, какой наделил его Лоренцо, ему раньше не приходилось встречаться. Это все та же «перво-теология», в поисках которой Фичино обращался к Зороастру, Трисмегисту, Орфею, Пифагору, признаки и принципы которой он находил у Платона, Ареопагита, Августина. Лишь первый «капитоло» Лоренцо — эпитафия на смерть дочери близкого его приятеля Джован Франческо Вентура — выбивается из этого ряда, и не совсем в него вписывается еще один — парафраз псалма. Другие — это переложения гимнов из трех трактатов «Герметического свода» (известных Лоренцо в латинском переводе Фичино) и перевод стиха IX из третьей книги «Утешения Философией» Боэция с его восходящей к платоновскому «Тимею» (также комментировавшемуся Фичино) картиной устройства мира верховным строителем и демиургом. Время создания «капитоло» неизвестно, предположительно датировка большинства из них увязывается все с тем же переломным 1473 годом.

Столь же неопределенно датируются «Сельвы» («Selve», с отсылкой к «Сильвам», «Лесам» Стация) или «Станцы», еще один жанровый подвид лирического мира Лоренцо — от 1473 г.

шу, чувствую и свершаются все мои желания! О преизбыточная сладость, сама себе смертельный враг, ты желанное благо даешь мне раньше желания, а потом ускользаешь, оставляя мне лишь скорбь! О несчастливые мечты влюбленных! Когда я владею тем, к чему стремлюсь, я его теряю, и недостижимо то, что всего ближе.

до последних лет жизни. «Сельвы» — это собрания отдельных октав или их микропоследовательностей, сведенные в две книги. В первой — сто сорок одна октава и заключительный шестнадцатистрочный мадригал, во второй — тридцать октав и в конце строфа канцоны, также в шестнадцать строк (до критического издания Раффаэлла Кастаньола, 1986 г., порядок расположения книг был обратный). Никакого строгого сюжетного единства нет, есть лейтмотив — любовь, есть мотивные переключки, есть, наконец, общая стилистическая среда. Жанровая модель — не одноименное произведение Стация (которое могло дать только идею калейдоскопической смеси), а один из видов итальянской народной лирики, так называемый «страмботто». Эту народную любовную песню Лоренцо, разумеется, облагораживает, вводя в нее мотивы и темы, взятые из классики (Гораций, Вергилий, Овидий, Тибулл), и вообще обставляет мир своей «Сельвы» яркими классическими декорациями.

Vengon per odorar il mio bel Sole
satir' saltando, coronati e destri;
Pan vien sonando e in sua compagnia vuole
fauni, e in mano hanno verdi mài alpestri;
candide rose e pallide viole
porton le ninfe in grembo e ne' canestri;
vengono i fiumi di molle ulva adorni,
di fiori e fronde empiendo i torti corni¹.

Зачином и фоном первой части проходит тема отсутствия донны; утешить влюбленного в его скорби спешит Надежда; именно она рисует картину (фрагмент которой приведен выше) весеннего торжества природы, празднующей возвращение донны; омрачает эту картину вторжение Ревности, чья история рассказывается на протяжении семи октав; вновь возвращается тема Надежды, разоблачаются ее обманы, рассказывается и ее история; возникает образ золотого века, в котором не было места ни Надежде, ни Ревности; это блаженное состояние времени возрождается там, где находится донна, и туда влюбленный просит божество любви доставить его на своих крыльях; в конце первой части появляется донна и ее встречает ликующий гимн, сложенный Красотой и пропетый Любовью. Вторая часть и короче и монолитнее: переход к ней сравним с выходом из пет-

¹ «Чтобы почтить мое прекрасное Солнце, являются легкие на скаку увенчанные сатиры; приходит Пан, играя [на свирели], и вместе с ним — фавны с зелеными ветвями в руках; белоснежные розы и бледные фиалки несут нимфы на груди и в корзинах; идут реки, украшенные влажными водорослями, на изогнутых рогах у них цветы и листья».

паркистского раздела «Канцонере». Сходят на нет обманы и муки материального мира; на их место приходит чистая и бескорыстная радость; состояние, которое переживает влюбленный, — это «сладостное рабство» (*dolce servitù, dolce e bella catena*; с отсылкой к фичиновскому концепту «принудительной свободы»); цель, к которой он стремится, — созерцание высшей и сверхчувственной красоты (с отсылкой к неоплатоническому Единому).

«Сельвы» — произведение для Лоренцо «второго» периода чрезвычайно показательное, поскольку одновременно представляет три его доминанты: неоплатонизм содержания, классицизм формы и полуфольклорность исходного материала. Произведение не только показательное, но и уникальное: как правило следовать всем трем не удастся. «Амбра», например, единственная поэма данного периода (датирующаяся с уже привычной для нас неопределенностью, от 1474 до 1491 г.), — это, прежде всего, классицизм. С начальным творчеством Лоренцо она связана поэтической формой — поэма в октавах, подобная в этом плане «Охоте на куропаток» и «Ненче». Но никакой иронии, сатиры, гротеска юношеских поэм в «Амбре» не осталось. В поэме две части. Первая — описание зимы и наводнения в окрестностях Флоренции, исполненное с пышной изобразительностью. Миром, сначала закованным стужей, а затем потрясенным до основания ударом стихий, правят античные божества природы — ветры и реки. Одна из рек, Омброне, вырвавшись на свободу из своего тесного ложа, может, наконец, обнять давно вожаделенную Амбру. Амбра — так называл Лоренцо Медичи приобретенное им в 1474 г. имение, где десять лет спустя Джулиано да Сангалло построил виллу Поджо а Кайяно. В поэме она — дриада, в нее влюблен Омброне, преследует ее своей любовью; спасения Амбра ищет у Дианы и Диана превращает ее в камень. Это вторая часть — красивая вариация на темы Овидия.

Вариации на темы флорентийского песенного репертуара мы находим в танцевальных песнях (*canzoni a ballo*) Лоренцо. Это как раз жанр, далекий от высокой поэзии и не рассчитанный на литературных гурманов. Танцевальные песни, как правило, писались в форме баллады, в обязательном порядке предполагали музыкальное сопровождение (самым известным из музыкантов, работавших с этим жанром, был органист флорентийского собора Антонио Скварчалупи), предназначались для исполнения по заранее определенному поводу (турнир, бал, карнавал), вращались в ограниченном кругу тем. Среди самых популярных — любовные пени и жалобы. Лоренцо с особенной охотой разрабатывал тему быстротекущего времени и быстро проходящей юности, но и эта тема принадлежит общему фонду. Песни Лоренцо циркулировали и затем публиковались вместе с песнями

Полициано и других авторов и не всегда уверенно могут быть от них отделены — такая невыявленность авторской индивидуальности заставляет вспомнить о коллективном творчестве начальных лет. Впрочем, сам Лоренцо, если в этом жанре и шел сознательно на банализацию мотивов высокой лирики, не склонен был его поэтические возможности недооценивать: баллате он доверил важную роль в «Канцоньере», поместив один из образчиков этого жанра ближе к концу книги, и пять своих баллат включил в «Арагонский сборник».

Среди баллат Лоренцо есть несколько, представляющих собой развернутые эротические каламбуры, и от них идет прямая линия еще к одному жанру его лирического корпуса — к карнавальным песням (*canti carnascialeschi*). Лоренцо по традиции считается первосоздателем этой разновидности рекреативной лирики, получившей в дальнейшем немалую популярность (известны, например, опыты в этом жанре Макьявелли); и опять же по традиции, восходящей к Грацини-Ласка, карнавальные песни разделяются на две жанровые подгруппы: песни масок, где выступают, расхваливая свою продукцию или свой товар, представители различных цехов, ремесел и профессий; и «триумфы», сопровождающие на карнавале прохождение повозок с аллегорическими изображениями или живыми картинами. Песни масок на разные лады развертывают метафору сексуального акта с особенным упором на анальную сферу, прямо иллюстрируя традиционную для карнавала стратегию тотальной эротической экспансии. Наиболее ранняя («Песня булочников», «*Canzona de' confortini*») датируется примерно серединой семидесятых годов; все вместе были исполнены на карнавале 1490 г., специально для которого Лоренцо написал также и свои «триумфы». В самом знаменитом из них, «Вакхической песни» («*Canzona di Vasso*»), под видом призыва к беспечному наслаждению ускользающим временем проводится тема овладения настоящим как единственной реальностью — тема, известная уже Сенеке и небезразличная для Фичино.

Ждать до завтра — заблужденье,
Не лишай себя отрад:
Днесь изведать наслажденье
Торопись и стар и млад.
Пусть, лаская слух и взгляд,
Праздник длится бесконечно.
Нравится — живи беспечно:
В день грядущий веры нет.

(Пер. Е.М.Солоновича)

Возможно, для карнавальных празднеств предназначалось еще одно произведение, не совсем уверенно приписываемое Лоренцо, вернее, фрагмент произведения, не далеко отошедший от начала — «Ласки Венеры и Марса» («Furtum Veneris et Martis»). Это одна из первых попыток совместить античную мифологическую тематику и современную театральную технику (т.е. технику «священного представления») — похожие попытки привели в близкие годы Полициано к «Орфею» и Боярдо к «Тимону» и демонстрировали, среди прочего, сколь нелегко далось новой культуре освоение театра и драмы. Решение было найдено на совсем других путях.

Последние годы прошли для Лоренцо под знаком влияния Савонаролы и совершившегося не без этого влияния обращения к тем видам поэзии, которые традиционно обслуживали народную религиозность. В «Представлении о святых Иоанне и Павле», сыгранном 17 февраля 1491 г., Лоренцо берет в качестве сюжета известную житийную историю (первая драматическая обработка которой — в «Галликане» Хротсвиты Гандерсгеймской — стоит у самых истоков средневековой драмы): трудами святых подвижников Иоанна и Павла излечивается от проказы Констанция, дочь императора Константина, обращается в христианство и побеждает врагов его военачальник Галликан; Иоанн и Павел принимают мученичество при Юлиане Отступнике, но и их жестокого преследователя настигает заслуженное возмездие. В советах, которые находящийся на смертном одре Константин дает своим трем недостойным сыновьям, усматривали автобиографические мотивы и что-то вроде политического завещания автора. Это не исключено, но главное, что Лоренцо возвращается к той литературе, которую даже в юности принимал лишь в комически деформированной форме и от которой решительно и, казалось бы, бесповоротно отошел в зрелые годы — к литературе, условно говоря, круга его матушки, снова к Пульчи, но не к Луиджи, а к другим, к Бернардо Пульчи с его «Представлением о Варлааме и Иосафате» и к его жене Антонии с ее «Святой Домициллой» и «Блудным сыном». Платонизм Фичино и классицизм Полициано словно бы полностью забыты. Такой поворот в начале девяностых характерен для многих лиц, близких Лоренцо — для Полициано и Пико делла Мирандола, в частности — но у Лоренцо он самый крутой. О нем же говорят и его лауды, большая часть которых написана все в том же 1491 г.: в них, в отличие от «капитоло», он строго следует не только формам, но и темам этого жанра, в котором вот уже два века выражало себя народное благочестие. Надо, однако, иметь в виду, что поворот этот не столько идеологический, сколько именно литературный: почти одновременно с лаудами и «священным

представлением» с их традиционной религиозностью создавались карнавальные песни с их традиционной праздничностью.

Лоренцо Медичи, конечно, не великий поэт, не того ранга, что Данте или Петрарка, но роль у него в литературе — из важнейших. Это роль посредника, подобная той, что он брал на себя в других сферах жизни, примиряя государей и рассылая по Италии флорентийских художников. В литературе его посредничество было тоньше и неочевиднее, по сути же отличалось мало: он создавал такую эстетическую среду, где находилось место одновременно для Петрарки и Кавальканти, для Пульчи и Фичино, для Полициано и Савонаролы — последние недаром и неслучайно сошлись у его смертного одра. Эту его способность заметили и отметили как особенность личности уже современники и ближайшие потомки: Макьявелли в заключение своей «Истории Флоренции» сказал, что в Лоренцо Медичи «самым немислимым образом сочетались две разные натуры».

Но сводя несводимое и сочетая несочетаемое, Лоренцо поневоле дистанцировался от того, что сводил и сочетал, лишал идеи и формы, с которыми имел дело, статуса сверхценности, сообщал им другой, пока еще не совсем ясный и не полностью определившийся статус. Дистанцированность сплошь и рядом выливалась в своеобразную игру с содержанием собственного художественного мира, но в этой игре не было самодостаточности чистой пародии. Через игру снимался дуализм поэтического смысла, его вечная зависимость от чужого, трансцендентного смысла, его постоянная неполноценность перед лицом смысла философского — зависимость и неполноценность, которые на протяжении веков питали аллегорическую экзегезу поэзии и ее собственное самосознание, вплоть до Данте, вплоть до Петрарки, да и вплоть до гуманистов. И Фичино, и Пико делла Мирандола ждали и требовали от поэзии именно такой, служебной в отношении философии роли. Лоренцо Медичи их слушал, но на практике (и в одно время с ним Полициано, в том числе теоретически, осваивая «Поэтику» Аристотеля) создавал для поэзии новое смысловое пространство, которое в недалеком будущем станет исключительным пространством литературы.

Глава одиннадцатая

ЛУИДЖИ ПУЛЬЧИ

1

Луиджи Пульчи (1432–1484) — средний из трех сыновей Якопо Пульчи. Этот род, из известных во Флоренции, в ближайших к Луиджи поколениях захирел; Якопо, в прошлом и по-деста, и капитан, кончил несостоятельным должником и был навечно, вместе с потомством, лишен права занимать какие-либо должности в городской магистратуре. Братья Луиджи, старший и младший, Лука и Бернардо, пытались поправить дела с помощью традиционных для купеческой Флоренции средств: отправились в Рим банковскими агентами. Средний, Луиджи, остался дома и оборотливость свою использовал в другом плане — стал искать и нашел патрона. Первый патрон Луиджи звался Франческо Каstellани. В его доме Луиджи вел счета, но это между прочим. Бывал и на посылках, провожал хозяйских детей в школу, не брезговал в общем ничем. Патрон особенно отличал Пульчи в качестве собеседника и сотрапезника.

Через Каstellани Луиджи в 1461 г. попал в дом к Медичи. С Козимо, некоронованным правителем Флоренции, у него близких контактов не было, но зато его поддерживала и ему покровительствовала невестка Козимо и мать Лоренцо Великолепного Лукреция Торнабуони. Культурные интересы свекра и невестки располагались в разных сферах: Козимо собирал классиков, основывал Платоновскую академию, пестовал молодого Марсилио Фичино; Лукреция сочиняла религиозные поэмы. Какой-то прочной поэтической репутации у Пульчи к этому моменту не было, но как автор комических стихов, продолжающих традицию Буркьелло, он был известен — Лукреция заказала ему рыцарскую поэму.

Литературе отдали дань все братья Пульчи. Старшему, Луке (1431–1470) принадлежит буколическая поэма в октавах «Лес любви» («Driadeo d'amore», ок. 1464) и «Послания» («Pistole») в терцинах — подражание «Героидам» Овидия. Младший, Бернардо (1438–1488) — автор довольно обширного сборника любовных стихотворений, нескольких религиозных поэм («Плач Магдалины», «Житие Девы Марии»), «священного представле-

ния» («Представление о Варлааме и Иосафате») и переводчик вергилиевских «Буколик». Все это типичные для флорентийской литературы второго ряда и сорта, эпигонской по отношению к традициям Треченто, темы и формы. Петраркизм, все более размытый и шаблонный, в любовной лирике, поэтические упражнения в благочестии, обслуживающие запросы многочисленных религиозных конгрегаций, входящая в моду буколика. Луиджи Пульчи добавит к этому ряду комическую поэзию — самую сильную линию данной традиции.

Поначалу заказанный Лукрецией Торнабуони «Моргант» быстро продвигался вперед: уже в 1462 г. Пульчи добрался до четырнадцатой песни. Чуть падает темп в годы правления Пьеро, но остается высоким. Эти же годы и дальше, до начала семидесятых — время наибольшей близости с Лоренцо, благодарным слушателем «Морганта». Для Лоренцо, для его культурной программы, общение с Пульчи — один из полюсов, за которым стоит вкус к народности темы и формы и вообще к исконной флорентийской поэтической традиции. Другой полюс — уроки Ландино, Аргиропула, Фичино, то, что Пульчи не только чуждо, но и ощущалось им как нечто враждебно. До какого-то времени полюс Пульчи явно перетягивал, и в жизни, и в творчестве. В жизни установилась атмосфера веселого и озорного товарищества, картиннее всего представленная эпистолярием Пульчи, где Лоренцо почти что единственный корреспондент. Для Лоренцо же Пульчи в это время, в шестидесятые годы, чуть ли не главная фигура, центр его интимного кружка, организатор и вдохновитель всех литературных — и не только — забав. Роль его для Лоренцо вместе с его образом, не без злого, конечно, преувеличения, ярко выставлены в письме Маттео Франко от 24 января 1476 г., т.е. когда эта роль уже не могла быть такой, как десятилетием раньше. «Джиджи докучлив, Джиджи навязчив, у Джиджи ядовитый язык, Джиджи без царя в голове, Джиджи наглесц, где Джиджи, там скандал, вы сами согласны, что у Джиджи множество недостатков, но тем не менее у вас в доме без Джиджи шага не ступишь». И в заключении характеристики — блестящий и непереводаемый каламбур: *Gigi è animella delle vostre palle, где palle — и медийский герб (шары), и часть мужских гениталий.*

В начале семидесятых полюса разошлись. Пульчи теперь для Лоренцо — безнадежно отставший. Сам же Пульчи считает себя несправедливо обойденным. Не сбылись его честолюбивые мечты: Лоренцо дал ему несколько второстепенных поручений (например, в 1471 г. послал в Неаполь просить двух коней для турнира), но вскоре перестал давать и такие. Рассеялись его слушатели. Поэма почти остановилась (в 1469–1471 гг. написано всего две сотни октав) и двигается судорожными рывками. По Пульчи

больно ударило первое банкротство Луки (в 1465 г.): он был вынужден на некоторое время покинуть Флоренцию. Он вообще чем дальше, тем острее ощущает себя банкротом — как отец, как братья (Лука, в конце концов, умер в долговой тюрьме). Поведение его непоследовательно и противоречиво — агрессия и компромисс. Он встречает новое инвективой: стихотворная перебранка с Маттео Франко (1474–1475), срамословные стихи в адрес Фичино (ок. 1476). Он пытается к новому подладиться: вводит в заключительную часть поэмы обширные естественнонаучные и богословские — во вкусе Фичино — рассуждения. Уезжает, наконец, из Флоренции и, поблуждав по североитальянским дворам, пристраивается на длительное время к кондотьеру Роберто Сансеверино. И держится за слабеющий духовный контакт с Лоренцо. Письма Пульчи — сплошной призыв не изменять памяти «муз-подружек» (*compagnuzze muse*), родных, домашних, обихожённых муз (*domestiche muse*). Всюду его сопровождает репутация безбожника, похоже, что небезосновательная: рискованная игра с религиозными темами и образами — дело для литературы того времени обычное, но Пульчи и в этом деле заходит слишком далеко. Чего стоит, например, его сонет «В начале было мрачно и мрачно будет». В конце семидесятых годов он делает попытку примириться с церковью, но попытку какую-то половинчатую, без публичного покаяния. В конце концов, эта скандальная слава приведет его к могиле в неосвященной земле. Умер он предположительно в Падуе.

С жизнью и творчеством Лоренцо Медичи ближайшим образом связаны два произведения Пульчи. Турниру, который состоялся во Флоренции 7 февраля 1469 г. и победителем которого был объявлен Лоренцо, Пульчи посвятил поэму с соответствующим названием («Giostra», «Турнир»): описание доспехов, гербов, девизов, штандартов, молодецких ударов и всяческое восхваление победителя. Поэма писалась долго (в 1474 г. еще не была закончена); есть мнение, что начинал ее не сам Луиджи, а его брат Лука. На лоренцеву «Ненчу из Барберино» Пульчи откликнулся «Бекой из Дикомано», также комической поэмой, воспевающей от имени простолюдина прелести его возлюбленной крестьянки. «Бека», правда, грубее и топорнее: если Лоренцо пародирует сам жанр эклоги, то реплика Пульчи всецело исчерпывается жанром антикрестьянской сатиры, берущим начало еще у вагантов, и комизм ее построен на прямом столкновении несочетаемых понятий.

Tu se' più destra che lo scharafaggio
quando tu balli e fai quel maziculo,
più lieta se' che l'asino di maggio,

più canterina che non è il coculo,
e se' di lacte, Beca, più che el ghaggio
e ha 'l viso più morbido che 'l culo;
più scherzaiuola se' che 'l becherello,
più dolce zugha che 'l mie ciucherello¹.

Поэзия малых форм Пульчи также отдал дань, но его страм-ботти, его немногочисленные фроттолы, его единственная балата ничем не выделяются на общем фоне. Выделяются сонеты — не столько содержанием и выражением, сколько предельной их заостренностью. Для флорентийской комической поэзии был изначально характерен лингвистический экспрессионизм, обыгрывание форм слова и его латентных значений — Пульчи строит план выражения своих сонетов как многоуровневый каламбур (с референциями, как правило, непристойными), дешифровка которого предполагает знакомство с различными специальными жаргонами и с языком дружеского кружка. К слову Пульчи вообще относился с почти изыскательским интересом, чему свидетельством составленный им словарь (*Vocabolista*), куда он помещал грецизмы, латинизмы, мифологические имена, ученые термины. Комическая поэзия всегда была агрессивна, но у Пульчи агрессия перехлестывает через край. У нее три объекта: сам язык в его диалектальном искажении (пародии на неаполитанский, миланский и сиенский диалекты); конкретные лица, причем из числа тех, кто, как ему казалось, оттеснил его от Лоренцо своей мнимой ученостью (Бартоломео Скала, Марсилио Фичино, двадцать шесть сонетов против Маттео Франко); религия и ее служители. Срамословие в адрес Франко даже трудно по его ярости и непристойности с чем-либо сопоставить, а от своих антирелигиозных эскапад сам Пульчи пытался откреститься в стихотворной «Исповеди» («*Confessione*»), но и в ней умудрился задеть Савонаролу.

Есть у Пульчи одна новелла, написанная, по всей вероятности, в Неаполе в 1471 г. (см. о ней также в гл. «Новеллистика»). Рассказывается в ней о придурковатом сиенце, который, пытаясь подольститься к вновь избранному Пию II, сначала накормил его кузена и секретаря неудобоваримым ужином, а затем послал в дар папе дятла вместо попугая. Карикатурное изображение Сисны и сиенцев, каковым содержание новеллы по сути исчерпывается, это не только давнее флорентийское обыкновение, но и прямой ответ на новеллы Сермини, где воплощением глупости нередко представлены флорентийцы, а также попытка

¹ «Ты кажешься ловчее таракана, когда танцуешь и виляешь попкой; ты веселее майского осла; поешь ты лучше, чем [?]; ты блее простокваши; лицо у тебя нежнее, чем зад; ты игривее козлика; простодушнее моего ослика».

дискредитировать в глазах неаполитанского двора («Новелла о сиенце» посвящена Ипполите Марии Сфорце, супруге герцога Калабрийского Альфонса) конкурирующий с Флоренцией тосканский город.

Семейству Пульчи обязана своим существованием также еще и рыцарская поэма. «Чириффо Кальванео» в первых изданиях (1479 и 1490) выходил под именем Луки Пульчи; сейчас считается, что его авторское участие было значительным только в первой книге с ее пасторальной обстановкой, отсылающей к «Лесу любви», и с обманутыми любовницами, отсылающими к «Посланиям». Автором остальных четырех признается Луиджи. Это типичный для XV в. рыцарский нарратив (один из источников — «Нарбоннские истории» Андреа да Барберино): поединки, битвы, странствия по экзотическим странам, потерянные и обретенные семейные связи. Перо Луиджи Пульчи выдает себя в резких комических штрихах, местами достойных «Морганта».

2

«Моргант» — поэма, состоящая из двух частей, если не попросту две поэмы. Такое деление не входило в планы автора, и он по мере сил старается его спрятать. Явствует же оно из содержания поэмы, из ее творческой истории и издательской судьбы. Первая часть, в двадцати трех песнях, печаталась при жизни автора дважды: в 1481 и 1482 гг. (было еще одно издание, до 1478 г., но оно полностью утрачено). В 1483 г. поэма вышла в свет, увеличившись на пять песней (по объему — примерно на половину первого «Морганта») и получив имя «Большого Морганта» («Morgante Maggiore») — в отличие не столько от прежнего, в двадцати трех песнях, сколько от одного из его эпизодов, рассказа о Маргутте, от «малого Морганта», изданного отдельно.

Части отличаются друг от друга источниками и отношением к ним, повествовательными принципами и, в определенных границах, даже поэтикой. Первые двадцать три песни опираются на анонимную поэму XV в., сохранившуюся без начала и конца. Ее обнаружил в конце XIX в. Пио Райна, опознал в ней источник «Морганта» и дал имя «Орландо». Пульчи взял из нее сюжет — почти дословно. Эпизоды, добавленные Пульчи от себя, легко пересчитать по пальцам. Встреча и совместные приключения Морганта и Маргутта (269 октав, самая крупная сюжетная новация), смерть Морганта (13 октав), несостоявшаяся казнь Астольфо (98 октав), любовная история Уливьера и Форисены (25 октав), бой Ринальдо, Додона и Уливьера с косматым чудищем (31 октава), освобождение Моргантом пленного Додона (28 ок-

тав), возвращение Гано из изгнания (7 октав), описание шатра Лучианы (43 октавы). Сводный объем не так уж мал, около одной шестой, но на общую конфигурацию сюжета нововведенные эпизоды не влияют, а их сюжетная функция предстает ослабленной — либо их явной особостью (Маргутт), либо их явной вторичностью в отношении источника (казнь Астольфо повторяет казнь Ричардетто, любовная история Уливьера и Форисены — любовную историю Уливьера и Меридианы). Дважды Пульчи меняет развязку второстепенного эпизода. В то же время он ничего в своем источнике не упускает и сохраняет даже его композиционные особенности. Лишь в последних трех песнях первой части сюжет «Орlando» досказывается скороговоркой — в творческой биографии Пульчи это как раз момент потери контакта с аудиторией.

Композицию «Орlando», наследованную поэмой Пульчи, можно считать образцовой для итальянской эпической традиции на ее излете — настолько она выработалась в схему. Орlando, оскорбленный постоянными наветами Гано и тем, что Карл не без сочувствия к ним прислушивается, покидает королевский двор и Францию. Путь его лежит в страну сарацин, где он тут же погружается в водоворот приключений. На полпути он находит оруженосца — великана, которого победил и убедил принять крещение. Это и есть Моргант, заглавный герой поэмы. Малое время спустя по следам двоюродного брата пускается Ринальдо в компании с Уливьером и Додоном. Встречает он своего славного кузена, однако, могучим ударом копья — поединок двух великих паладинов, не узнающих друг друга или за гневом забывших о дружбе и родстве, это такой же обязательный композиционный момент, как их уход и взаимные поиски. Гано между тем не дремлет: во все концы летят его подметные письма и спешат наушники и соглядатаи. Распаленный им поднимается на Францию могучий сарацинский царь. Карл осажден в Париже, пленены его пэры, но Орlando и Ринальдо поспевают в последний момент ему на выручку. Гано, однако, не смирился и продолжает сеять смуту. Он не одинок: рыцарское сообщество само несет в себе семена раздора. Ринальдо, увлекаемый своим бешеным нравом, препирается за шахматной доской с Уливьером, бранится с Карлом, бежит в родной Монтальбан и в компании с Астольфо и братьями грабит путников на большой дороге. Гано, разумеется, подогревает распрю: по его наущению Ричардетто, младшего брата Ринальдо, попавшего в руки императора, отправляют на виселицу. Ринальдо выручает брата, Карл спасается бегством, и Ринальдо садится на его трон (в «Морганте» этому эпизоду предшествует аналогичный по содержанию случай с Астольфо). Орlando в Персии тем временем предательски

захвачен в плен; прослышав об этом, Ринальдо возвращает Карлу корону и спешит на выручку двоюродному брату. Развертывается второй композиционный цикл. Новая схватка не узнающих друг друга паладинов, новая волна сарацинского нашествия на Францию, новый отпор вовремя вернувшихся паладинов. Но Гано не исправим, Карл ничему не научен — действие может вновь и вновь устремляться по проторенному пути, пока в какой-то, близкой ли, отдаленной, но вполне произвольной точке не достигнет Ронсевала. У Пульчи оно его достигает, но уже в заключительной, свернувшей со следа «Орландо» части поэмы, которая вводится, однако, очередным, выстроенным по той же схеме сарацинским набегом на Францию.

Герои французской «жесты баронов» (Жирар Руссильонский, Ожье Датчанин, Рено Монтобанский) также покидали двор, рассорившись с Карлом. Но они не уезжали на поиски приключений. Укрывшись в своих замках, они вели тяжкую, многолетнюю войну с государем. У итальянского анонима и у Пульчи только Ринальдо сохранил фамильную близость к своему французскому прототипу. Разорвав с императором, он бросается не на Восток, а в родной Монтальбан, не на поиски приключений, а в усобицу (характерно, что причина разрыва — не очередная интрига Гано, а ссора за шахматами, как в «Рено Монтобанском» или в «Подвигах Ожье»). На Восток, в страну приключений, он уезжает с согласия и благословения императора — уезжает искать Орландо. А вот Орландо, разбранившись с Карлом, сразу правит путь к басурманам, но меча на своего державного дядю не поднимает. За ним не стоит мятежного прошлого, как за Ринальдо. Зато он, а не Ринальдо, первым вступил на путь одинокого искателя приключений, родственник тому, которым идут герои рыцарского романа — во франко-венетском «Вступлении в Испанию». В этой поэме XIV в. впервые испытан композиционный механизм, построенный на компромиссе эпоса и романа. Эпос, в лице «королевской жесты» с основной для нее темой вооруженного противоборства христианства и магометанства, дает развязку композиционному циклу: сарацинское нашествие, возвращение паладинов, победа. В лице «жесты баронов» он дает завязку: раздор при дворе. Роман дает содержание и основную сюжетную единицу — приключение. Спасенные красавицы, поверженные великаны, сраженные чудища, развеянные чары — все это, кроме чудищ и чар, было уже во «Вступлении в Испанию». И, конечно, любовь, но не как цель и стимул, а как нечто более или менее случайно сопутствующее подвигу, как досуг и утеха воина. Лишь Орландо по-прежнему неприступен, а за Ринальдо и Оливьером тянется длинный шлейф разбитых сердец и мимолетных увлечений.

Пульчи принимает эту композицию беспрекословно, как факт и даже, на переходе от первой ко второй части, самостоятельно использует. Но крупные повествовательные величины, движение сюжета, организация действия, одним словом, нарративная стратегия его почти не интересуют. Его горизонт в работе с источником редко достигает границ песни; как правило, он не простирается дальше октавы или группы октав. Он может сжиматься до одного слова. Словесная изобретательность это та область, где наиболее полно проявляется художественная инициатива Пульчи. Сплошной лексический контраст (тосканизмы, латинизмы, грецизмы, арабизмы, термины профессиональных, сословных, рекреативных, криминальных жаргонов) обнажает гротескную форму слова, которая тонула в монотонно диалектальном контексте «Орландо». Слово в «Морганте» не столько передает смысл, сколько являет себя — свою чувственную несомненность и материальную непроницаемость. Оно не столько называет вещь, сколько замещает ее — своей плотной и веской предметностью.

Пульчи слова, как уже говорилось, в прямом смысле слова коллекционировал. Но если слово, взятое в отдельности, могло восходить к конкретному опыту, быть, действительно, словом, подслушанным в кабаке или на рынке, то принцип работы со словом, его материализация и овеществление, опосредованы давней и прочной литературной традицией. Это традиция комической поэзии, у истоков которой в Италии стоят Рустико ди Филиппо и Чекко Анджольери и которую в ближайшем к Пульчи поколении ярко развивал Буркелло. Этой традиции Пульчи обязан не только поэтикой — приземленного, вульгарного, откровенного, срамного и срамящего слова, но и тематикой. Излюбленные темы флорентийской комической поэзии всплывают фрагментами в самых разных частях поэмы, есть в ней, однако, место, где они собраны воедино. Это место — монолог Маргутта, в котором этот великан-недомерок, несостоявшийся, недоделанный великан, излагает свой символ веры (напомним, что данный эпизод целиком принадлежит Пульчи).

Верит Маргутт в каплуна, все равно какого, вареного или жареного, верит в пиво, брагу, а пуще всего — в доброе вино. Именно поэтому не верит в Магомета — в отличие от Иммануэля Римского (поэт комического стиля на рубеже XIII–XIV вв.), который верил в него своей нижней половиной. Верит в троицу, но только на сковородке, в фаршированную печень (fegatello). Первый подвиг Маргутта — отцеубийство; он осуществил на практике то, о чем мечтали (разумеется, лишь в личине их стиля и школы) многие комические поэты. Грехов у Маргутта смертных — семьдесят семь, простительных — без счета. Кардиналь-

ных добродетелей, как и положено, четыре: чревоугодие, похоть, в том числе противоестественная, игра, воровство. Три первых, специально выделенные, *la gola e 'l culo e 'l dado* (глотка, задница, зернь), соответствуют известной триаде Чекко Анджольери (*la donna, la taverna e 'l dado*). Богословские добродетели: ложь, гнев, гордость. И в качестве финального аккорда — пафос всеразрушения, как в знаменитом сонете того же Чекко: *vorrei veder più fuoco ch' acqua o terra, e 'l mondo e 'l cielo in peste e 'n fame e 'n guetta* («огонь мне люб больше воды и земли, а мир я хотел бы видеть охваченным чумой, голодом и войной»).

Все вполне традиционно. И традиционна также идейная и образная вторичность этой комической преисподней, ее, так сказать, оборотничество, ее контрастная соотнесенность с миром высоких образов и ценностей. Как у Рустико и Чекко, мадонна превращалась в девку, поклонение — в совокупление, так и в монологе Маргутта на место добродетели становится порок, на место Бога — брюхо. Растлеивает Маргутт преимущественно монахинь, грабит преимущественно церковную утварь. Даже отца он убивает в мечети. Правда, ад Маргутта — не антикуртуазный, антистильновистский, каким он был в конечном счете в комической поэзии дантовской эпохи, это именно дантовский ад со всеми его кругами, кроме последнего. Предателем Маргутт никогда не был, все предательство в каролингском цикле навечно присвоил себе Гано.

Новое дает о себе знать, когда исповедание сменяется повествованием. Сам Маргутт остался прежним: объединившись с Моргантом, он только перешагнул в другой жанр, соответственно обновив амплуа. Теперь он плут, пришедший из фарса или фаблио, и творит он, как и положено, обман. Не изящный розыгрыш, как в ренессансной новелле, а грубое и жестокое надувательство средневекового комического рассказа, с поджогом, членовредительством, грабежом, глумлением. Изменился не он, изменилось его окружение. Если Моргант с Маргуттом перенесли бы на ярмарочную площадь, все стало бы на свои места. Но нет, они идут по лесной тропе рыцарского романа, где на каждом шагу обиженные красавицы, дикие звери и сказочные чудовища. Красавиц они освобождают, а зверей и чудовищ поражают одного за другим, единорога, гигантскую черепаху, василиска, слона, и одного за другим пожирают. Вернее, пожирает преимущественно Моргант — Маргутту, обманутому обманщику, еще одна его традиционная роль, раз за разом достается до блеска обглоданный непомерных размеров костяк. Героя рыцарского романа, затерянного в чащобах, голод не мучит, да и потеряться ему мудрено — всегда где-то поблизости замок, мо-

настырь или на худой конец хижина отшельника. Перед Моргантом и его спутником постоянно витает в воздухе призрак голода, подобный дождевой туче. Горы съестного обрушиваются к ним в чрево, не насыщая. Моргант и до встречи с Маргуттом мог своротить гору — гастрономический же титанизм пробуждаемая в нем только сейчас. Красавица Флоринетта, встретившаяся в слезах и узах им на пути (между единорогом и черепахой), также отдает посильную дань их экзотическим трапезам. Ее трудно в этом отношении чем-либо удивить. За время долгого плена у лесных разбойников-великанов, с которыми расправились Моргант и Маргутт, она отведывала и тигра, и дракона, и крокодила, и теперь василиск, вызывающий в плане возможных последствий для желудка некоторые сомнения даже у Маргутта, кажется ей вполне сносной снедью. Красавица тоже не вполне обычная для рыцарской литературы.

Самое же необычное в путешествии этой троицы — его веселость. То и дело путники умирают с хохоту. У Морганта челюсть сворачивает со смеха, когда он видит Маргутта с награбленным на постоялом дворе добром; смеется Флоринетта, когда Маргутт остался без вина; смеется, да так, что, кажется, зубы сейчас посыпятся, когда Маргутт, наученный горьким опытом, отказывается даже на шаг ступить от жаркого; чуть не лопается от смеха Моргант, умудрившийся, несмотря на все предосторожности товарища, слопать целого слона, не оставив тому ни куска. И самого Маргутта погубила смешливость: он досмеялся до смерти, увидев обувающуюся обезьяну. В рыцарской литературе смех звучит не часто, хохот же — никогда. Но и герой комического стиха не смеется, его гложет черная меланхолия, он мрачен, угрюм и желчен.

Можно, конечно, посчитать путешествие двух великанов и красавицы пародией на рыцарский роман или рыцарский эпос знакомого Пульчи типа. Техникой пародии Пульчи владел мастерски, но как раз здесь, в этом эпизоде никакой пародийной установки не чувствуется. Да, у красавицы своеобразная диета, но и только. В ее плаче нет ничего гротескного и двусмысленного, ее жалобы риторичны, другими они быть не могли, но не лишены известной проникновенности. Ситуация средневековых пародийно-комических жанров — война каждого против всех. Здесь же чем дальше, тем тверже устанавливается чувство теплого дружества и товарищеской симпатии — постоянное взаимное подтрунивание и мелкие каверзы не разрушают, а скрепляют его еще прочнее. Веселая могила Маргутта орошается горькими слезами Морганта.

Недолгое пребывание Маргутта на страницах поэмы выстроено как гастрономический эпос. Сначала кредо с его гим-

ном желудку, затем бык, конфискованный у трактирщика и проглоченный в мгновение ока. Затем известные нам единорог, черепаха, василиск и слон. Вновь трактир и в качестве блюда — верблюд, похищенный в первом трактире. И, наконец, настоящая вакханалия обжорства в замке отца Флоринетты. Но все это, как ни странно, также не пародия. Гастрономические темы и образы в изобилии разбросаны по всей поэме. Не прочь от обильной трапезы Орlando, Ринальдо же может померяться с самим Моргантом. Во всяком случае, великан, пожирающий полусырого слона, лишь бы успеть с ним справиться до возвращения отлучившегося за водой полувеликана, только повторяет подвиг паладина, свершенный, правда, в отношении не слона, а оленя, но также сильно недожаренного:

Disse Rinaldo: «Più non l'arrostiano,
che 'l cervio molto cotto è poco sano»¹.

Гиперболы, сравнения, метафоры, взятые из гастрономического ряда, главенствуют среди изобразительных средств Пульчи, особенно густо усеивая батальные сцены. Однако и то, и другое, и темы, и образы — образы несколько реже, темы едва ли не чаще — присутствуют на столь же законных правах и в источнике Пульчи, в «Орlando», который в этом плане вполне репрезентативен для всей итальянской эпикки. У Пульчи все это, конечно, неизмеримо ярче, но если «Моргант» — пародия, то пародийна и вся народная эпическая традиция в Италии. «Морганту» в таком случае достается странная роль: пародировать пародию.

Эпизод Маргутта выделен в поэме не абсолютной новизной темы, а ее количественным решением. Но это именно тот случай, когда количество переходит в качество: систематичность в усилении гротеска и в проведении темы становится системностью. Если пиршество в народной поэме дано в гротескном ключе, если выделен его животно-физиологический аспект, то мы определенно имеем дело с комической, смеховой, снижающей интермедией в эпическом действии. Правда, комизм этот может быть стертым ввиду общей стилистической обезличенности народной октавы, но все же это комизм и комизм отчетливо средневековый, где телесность предстает чем-то низменным, скотским, бесовским.

А что же у Пульчи? Ринальдо, разыскивающий кузена, выезжает к монастырю, у стен которого Орlando недавно сразил двух братьев-великанов и обратил на правый путь третьего, Морганта. Теперь четвертый, Брунор, желая отомстить, захва-

¹ «Ринальдо сказал: «Хватит его жарить, ибо пережаренный олень вреден для здоровья»».

тил мирную обитель и готовит жестокую казнь аббату. Ринальдо с товарищами выдают себя за незадачливых рыцарей удачи. Брунор третирует их с презрительным добродушием. Приглашает за стол, но кормит как свиней, обильно и нечистоплотно — гора объедков и море похлебки, поданной в свином корыте. Ринальдо ест, как «голодный волк». К корыту подсаживается оруженосец Брунора и чуть ли не ныряет в него с головой. Этого Ринальдо вынести не может:

però che diluviava a maraviglia
e cadegli la broda giù pel petto¹.

Переваривать похлебку непрощенный сотрапезник Ринальдо отправился на тот свет.

Сцена у анонима разворачивается в принципе аналогично, из «Орlando» же перешли к Пульчи гротескно-натуралистические детали (e gran bocchoni faceva a maraviglia, e lla broda gli andava giù per lo petto), но в «Морганте» существенно усилен игровой момент. Ринальдо прикидывается шутом, fa del buffoncello, его сходжение к звериному образу — неподлинное, шутовское. Соседства с истинно зверообразным сарацином и в конечном счете сходства с ним он выдержать не может. А вообще, Ринальдо в своих богатырских трапезах не унижается, а торжествует. К примеру, поедая недожаренного оленя, празднует победу над великаном, готовившим дичину себе на ужин.

Пирь в «Морганте» актуализируют, минуя средневековый комизм, архаические смысловые пласты, сохранившиеся в гастрономической образности — ритуальную трапезу, поедание как овладение. Однако, актуализируют в ином идеологическом окружении и только благодаря ему. В гротескных гастрономических образах выступает очищенная от всякой духовности телесность, но в ней нет прежней униженности и сознания своей метафизической неполноценности. Путешествие Морганта и Маргутта — это триумфальная процессия плоти, которая в самой себе, в своей предельной гиперболизации и абсолютизации обретает бытийственную опору, обретает прославление и постамент.

Итальянская эпическая традиция существенно приблизила своих героев и свой мир к современности, сократив, а иногда и прямо уничтожив принципиальную ценностную дистанцию между эпическим прошлым и бытовым настоящим. Но если герой претерпел значительное комическое преобразование (будучи тем самым — если использовать выражение М.М. Бахтина — изъят из эпического «далевого» образа), если в мире рядом с рыцарским замком вырос как аванпост прозаической действительно-

¹ «ибо он жрал на диво, и похлебка стекала ему на грудь».

сти и утвердился постоянный двор, все же контакт читателя с миром и героем осуществлялся лишь эпизодически, в определенных мизансценах и в определенных положениях. Пульчи делает этот контакт повсеместным. Он подходит к своему материалу с совершенно другим словом, не с нейтральным словом эпического сказителя, а с плотным, весомым, вещественным словом комического поэта. Это слово, овладевая эпическим миром, передает ему свою чувственную конкретность, но и само, соприкасаясь с миром, где высшей ценностью является подвиг, где даже плутовство титанично, отбрасывает свой нигилистический пафос. Две средневековые традиции, встретившись в новом сознании и новой мировоззренческой среде, помогают друг другу прийти к новым, уже не средневековым художественным результатам.

3

«Испания», источник второй части поэмы, пяти ее последних песней, дошла до нас в нескольких значительно различающихся редакциях и вариантах — стихотворных и прозаических, кратких и пространных. Больше всего Пульчи обязан стихотворной, в сорока песнях «Испании», сложившейся в первой половине XV в. Есть следы знакомства и с другими редакциями. Но имел ли Пульчи перед собой некий сводный текст или сам сводил различные варианты, не суть важно. Отношение его к источнику теперь принципиально иное. Он не следует за ним, как в первых двадцати трех песнях, октава в октаву, словно не зная или не желая знать, что ждет его через какой-то десяток страниц. Источник дает ему лишь самую общую канву сюжета, и Пульчи свободно им распоряжается. Он видит цель и ведет к ней рассказ. Финальная часть «Морганта» полна предвестий, предчувствий и предсказаний. Ход событий и маршруты героев устремлены к единой точке — к Ронсевалю. Структура поэмы из центробежной (от центра на периферию) становится центростремительной (от периферии к центру).

Вводятся новые интонационные регистры, вплоть до патетических, другими становятся привычные лица героев. Маладжиджи, маг-сорванец и скандалист, выступает в роли непризнанного пророка, наподобие античной Кассандры. Архипредатель Гано оказывается способен на осознание глубины своего злодеяния и своей обреченности ему — и вырастает до фигуры почти трагической. Ринальдо возводит свою стихийно-импульсивную авантюристичность в программу покорения и познания мира — вслед за дантовским Улиссом он решает изведать «мира дальний кругозор», лежащий за Геркулесовыми столпами.

Меняется культурный ландшафт поэмы. Значительно возрастает число дантовских реминисценций, к ним прибавляются петрарковские. Временами делаются попытки подняться чуть ли не до пафоса классической эпопеи. Орlando, готовясь к последнему бою, цитирует античных философов, вдохновляется примерами доблести великих римлян. В поэме два bestiария, соответственно в двух ее частях. Для первого, вытканного на шатре Лучианы, сведения берутся из ходовых средневековых энциклопедий и просто из повседневного опыта. Второй, излагаемый Астаротом, опирается на «Естественную историю» Плиния, на «Фарсалию» Лукана, на трактат «О животных» Альберта Великого. Астарот, дьявол, посланный Маладжиджи на поиски Ринальдо, толкует о примирении религий в полном согласии с сочинением Марсилио Фичино «О христианской религии» (что не исключает злых выпадов против Платоновской академии в той же части поэмы). Среди возможных источников либеральных богословских идей ученого черта — трактат Николая Кузанского «О мире или согласовании религий». Географические представления Астарота питаются идеями Тосканелли.

Иной, активной, становится позиция автора. Вернее, она впервые возникает как позиция — в первой части автор предпочитал вообще не появляться. Теперь он комментирует повествование, регулирует его темп, расставляет акценты. Он превозносит друзей и сводит счеты с врагами, выступает со своего рода поэтическими манифестами. Он иногда серьезен, иногда взволнован, чаще насмешлив, ироничен и язвительен.

Все это не значит, что от первого «Морганта» ничего не осталось. Гротескная телесность по-прежнему на переднем плане (чего стоит, например, развернутое сравнение Ронсевальского побоища с раскаленной сковородой), комическая стихия по-прежнему главенствует, но выступает в более сложных образных и смысловых сочетаниях. Панорама Ронсевала развернута по вертикали, где под пылающей жаровней бранного поля зияет ненасытная пасть ада, тысячами заглатывающая сарацин, а в небесах открываются ликующие ангельские хоры, славословием встречающие павших христиан. Картина по резкости контрастов и по динамике планов совершенно готическая. Орlando в его смертный час явно отождествляется с Христом (главным образом, через добровольность и жертвенность смерти), оставшиеся в живых паладины — с апостолами в день нисхождения Святого Духа. Однако, долго выдерживать такую высоту образного ряда Пульчи не в состоянии. Торжественная постройка низводится на землю одним комическим штрихом. Голубка, в образе которой излетела душа Орlando, входит в уста Турпина «со всем опрессением».

В заключительной части поэмы есть эпизод, симметричный путешествию Морганта и Маргутта. Как и первый, он всецело принадлежит перу Пульчи. Это тоже путешествие. Близится час Ронсевалья, а рядом с Орландо нет его двоюродного брата, нет второго меча христианского воинства. Ринальдо затерян где-то в бескрайних просторах Востока и не имеет желания возвращаться в милую Францию. Маладжиджи послал к нему Астарота с тем, чтобы дьявол, вселившись в Ринальдова коня, в три дня примчал паладина к месту битвы. Фарферелло должен оказать аналогичную услугу брату Ринальдо, Ричардетто. Лишь одна лекция Астарота, о милосердии и провидении, адресована Маладжиджи. Всем остальным — о христианстве как высшей и сводной религии, об антиподах, о животном царстве — слушатель Ринальдо. Но не только ученые беседы скрашивают ему путь, не одной духовной пищей он сыт. Бесы убаготворяют путешественников роскошным застольем и Ринальдо с удовольствием возвращается к прежнему своему образу — великого опустошителя столов. Путешествие рыцарей веселое: невидимками они проникают в королевский дворец в Сарагосе, черти вырывают у слуг подносы, вызывая их комическую потасовку. Ринальдо и Ричардетто похищают лакомые куски с блюда королевы и принцессы, богатырский чих Ричардетто сеет панику среди пирующих. Ринальдо во всеобщей неразберихе дарит принцессе два поцелуя «на французский манер». Эпизоды шутовские чередуются с плутовскими. Скварчаферро, конкурент Астарота, бессторонник сарацинской партии, приняв облик святого отшельника, тщится подманить рыцарских коней к источнику, имеющему силу изгонять нечистых духов. Астарот его разоблачает.

Астарот легко и непринужденно сходит с университетской кафедры, скидывает профессорскую тогу и появляется в костюме трактирного слуги или в дурацком колпаке. Момент перехода от самого отвлеченного философствования к самому бесчинному шумству и буйству подается Пульчи как вполне естественный и ни в каких обоснованиях не нуждающийся. Мудрствования Астарота, если брать их как таковые, как систему взглядов, как мировоззрение, быстро обнаруживают свою вторичность. Пульчивский черт твердит зады гуманистической науки. Пульчи подхватывает некоторые, наиболее броские идеи, имевшие хождение в близких к Лоренцо Медичи кругах, но делает это без внутреннего убеждения и даже без сколько-нибудь глубокого понимания. Он пытается подладиться к господствующему умонастроению, пытается угадать культурную моду и пристроиться в ряды тех, кто на этой моде сделал карьеру. Коротко говоря, он пытается угодить патрону. Но верно это только до известной черты, до той точки, где философ уступает

место черту. Буффонада не опровергает, не пародирует, не компрометирует философию; она дает ей парадоксальный повествовательный контекст, в котором высвечивается всеобщая форма идеи и снимается историческая и логическая ограниченность ее содержания. Замечательно не то, что говорит Астарот, замечательно, что говорит это именно он. Герой комический по определению, призванию и заданию соседствует с героем-идеологом в одном лице, причем ни один из них не смущается этим соседством, не старается соседа вытеснить и завладеть именем и ролью единолично.

Гротескный комизм в путешествии чертей и паладинов по сравнению с путешествием великанов несколько падает: невинной потехе в королевском дворце далеко до великолепного разгрома постоянного двора, а чинный в целом банкет на лоне природы, где лишь черти в роли служающих отчасти выбиваются из строгого тона — это не гастрономические подвиги Морганта и Маргутта. Зато тема товарищества выходит на первый план. Никаких, даже добродушных взаимных каверз, как у великанов; наоборот, постоянная готовность к дружеской услуге и теплomu участию. Ничто не вынуждало Астарота выручать Ринальдо из сетей, расставленных бесом-соперником. Заклятием Маладжиджи на этот случай он не был связан. Раскрывает дьявольскую западню Астарот по той причине, что Ринальдо пришелся ему «весьма по нраву». И разоблаченный Скварчаферро подает Ринальдо руку: *la race è fatta*, и присоединяется к веселой кавалькаде, увлекаемый духом товарищества, а не только желанием отличиться при Ронсевале, отправив в преисподнюю как можно больше душ неверных. Ринальдо, благополучно доставленный к месту назначения, не может найти слов, чтобы сполна выразить свою благодарность и чувство дружеской приязни, внушенное ему провожатым. Он обещает, что уговорит Маладжиджи дать Астароту вольную. Просит не забывать и навещать время от времени из преисподней. Скорбит о расставании, как будто прощается с братом, и торжественно заявляет, что в аду, как он убедился, есть место для дружества, благородства и учтивости.

Все эти излияния не лишены, конечно, комического подтекста. Но смех не уничтожает, а скорее, подтверждает чувства, которыми они питаются. Не уничтожает их и мысленная проекция на ту почву, из которой они произросли: ни чересчур обширный фон экуменических размышлений Астарота, ни чересчур легкомысленный фон его мальчишеских проделок. Привести образ Астарота к непротиворечивому единству невозможно, диалектическое же его единство в том, что и бес-философ, и бесбуффон одинаково любезны сердцу Ринальдо. Гармония отношений, достигнутая через умную речь и беспечный досуг, — вот

итог поездки чертей и рыцарей, поездки, над которой, будем об этом помнить, стоит черная тень Ронсевала. Помнить об этом надо нам, потому что путешественники об этом не думают, как не вспоминали о чумном поветрии рассказчики «Декамерона». При всем очевидном различии средств и результатов «Декамерон» и «Моргант» решают похожую художественную задачу. Путешествие Ринальдо и Астарота — это рама «Декамерона», только помещенная в центр и заряженная движением.

Два путешествия — это два смысловых центра поэмы. Путешествие первой части — гротескная программа освоения мира. Путешествие второй части — не менее гротескная программа его цивилизации. Мир в первой части дан как чистая, самодовлеющая, абсолютная телесность. Во второй части телесность соотнесена с духовностью, они сосуществуют, как в Астароте сосуществуют философ и весельчак. Третьего путешествия, где телесность и духовность образовали бы некое единство, Пульчи не написал и написать не мог.

Положение Пульчи во флорентийской культуре XV в. — пограничное; такое возможно благодаря существенной неоднородности самой этой культуры. Пульчи, разумеется, не кантасторий, но высокомерного снисхождения к кантасторию у него нет — скорее, сочувственный, почти родственный интерес. Не все в «Морганте» объясняется и традицией городской попопанской литературы, которая знала и более сложные проявления авторской инициативы, чем деятельность эпических сказителей. Пульчи был все-таки если не участником, то свидетелем, и далеко не безучастным, той универсализации художественного сознания, которая совершалась во Флоренции при его великодушном патроне. Он смутно ощутил, что за Полициано стоит какая-то новая и неведомая ему правда. Он чувствовал себя стоящим у некоего предела: отсюда, в частности, его житейская бесприютность. Полной осознанности не было: все самоанализы Пульчи отличаются поразительной неточностью. Чего стоит, к примеру, мираж пасторальной, подчеркнуто антигородской (*e così fuggo mille urban dispetti*) идиллии, совершенно серьезно облюбованный им в качестве своей аутентичной эстетической позиции. Ничего более далекого от его истинного пафоса нельзя и помыслить. Но отсюда же, от нарастающего ощущения бессосновности идет и широта обзора, и свобода движения в нейтральной полосе, разделяющей культурные миры, и относительная несвязанность традицией. Именно поэтому Пульчи способен подойти к своему материалу, не возвышаясь над ним в насмешке и стилизации, но в нем и не исчезая, способен активизировать его возможности и обнажить его потенциальные мотивы. То, что в итальянском эпосе существует чисто отрицательно, как неспо-

способность вырваться за пределы натурального взгляда на мир, как неспособность руководствоваться иной мерой, кроме почерпнутой из бытовой повседневности, как неспособность вдохновиться иными ценностями, кроме ценностей здравого смысла и эмпирической практики, — все это у Пульчи превращается в положительный идеологический и художественный фактор. Мир у Пульчи материален не потому, что бездуховен или антидуховен, а потому, что душой этого мира является материя.

Глава двенадцатая

АНДЖЕЛО ПОЛИЦИАНО

1

От читателя стихов Полициано требовал многого. В собрании филологических заметок, озаглавленных «Смесь», он заявлял не без некоторой торжественности, текстам «Смеси» в общем-то не свойственной, что для того, чтобы понять поэта, читатель должен знать, помимо, разумеется, мифологии и основ риторики, философию, медицину, право, все свободные искусства и современную филологию. Причем знать не поверхностно, а досконально — так, чтобы знание всех этих предметов проникло в его плоть и кровь.

Основания для подобных требований у Полициано были. В данном случае он имел в виду прежде всего самого себя и своего читателя. Полициано стал не только крупнейшим поэтом флорентийского Кватроченто, в равной мере элегантно писавшим по-итальянски, по-латыни и по-гречески, он был также талантливым прозаиком, историком, гениальным, знаменитым на всю Европу, филологом и первоклассным эллинистом. Кроме того, Полициано пользовался у современников репутацией авторитетного юриста и не без успеха писал о теории литературы, медицине, ботанике и даже кулинарии. В медицинской Флоренции подобная широта интересов и знаний никого особенно не поражала. Она соответствовала духу времени и тому уровню, на который поднялись тогда *studia humanitatis*, обретшие, наконец, свободу и самодостаточность, а потому переставшие служить внешнеположенным им задачам и целям. Во второй половине XV в. гуманист мог оказаться во Флоренции на посту канцлера, но гражданский пафос, характерный для Салутати и Бруни, флорентийский гуманизм в ту пору утратил. В прошлом некоторые историки литературы считали даже возможным упрекать современных Полициано литераторов и прежде всего самого Полициано не только в «отрыве от народа», но и в аристократизме и своего рода александризме. «Полициано, — писал Франческо Де Санктис, замечательный историк итальянской литературы, многие из эстетических интуиций которого до сих пор не утра-

тили своей суггестивности, — наиболее яркий представитель литературы этого века. В нем уже ясно запечатлен образ писателя, совершенно отстранившегося от общественной жизни, полностью лишенного религиозного и нравственного сознания, придворного, любящего жизненный покой, чередующего ученые занятия с часами приятного досуга». Неудивительно, что Полициано оказался писателем как бы без биографии. Исторические события почти всегда обходили его стороной, и его жизнь почти полностью растворилась в творчестве.

Анджело Амброджини родился 14 июля 1454 г. в Монтепульчано, латинское написание которого — *Mons Politianus* — дало ему его литературное имя.

Отец его, Бенедетто Амброджини, был гонфалоньером Монтепульчано, и когда Анджело исполнилось десять лет, стал жертвой вендетты. Его убили родственники осужденного им преступника. После этого Анджело перебрался к своему двоюродному брату во Флоренцию. Бедность, граничащая с нищетой, не помешала ему получить превосходное образование в местном университете, Студио, где его наставниками и учителями стали Марсилио Фичино, Аргиропул, Ландино и Андроник Каллист, читавший лекции о Демосфене и Гомере, производившие на Полициано огромное впечатление. Впоследствии он писал Лоренцо Медичи об Андронике: *o quantus ab illo spiritus in nostrum pectus ima venit!* («О, сколь много от духа его в нашу грудь проникло»).

Гомер представлялся Полициано идеалом поэта, способного проникнуть в глубочайшие тайны мироздания, недоступные ни Вергилию, ни другим великим поэтам древности. В 1470 г. пятнадцатилетний Полициано дерзнул переложить латинскими гекзаметрами вторую и третью песнь «Илиады» (первая песнь была переведена до него Карло Марсуппини), и его изящный перевод удостоился восторженных похвал даже таких ценителей греческой литературы, как Марсилио Фичино и Алессандро Браччи. Фичино называл в эту пору Полициано не иначе как «гомерический паренек» и содействовал его сближению с Лоренцо Медичи. В 1473 г. Полициано поселился в доме Лоренцо, сделавшись сначала его секретарем, а потом воспитателем его детей — сперва старшего Пьеро, а затем Джованни, будущего Льва X, самого «ренессансного» из пап. В это время Полициано целиком отдался поэзии. Он много и успешно писал по-латыни, по-гречески и на народном языке. О разнообразии его тогдашних поэтических опытов дает некоторое представление автобиографическая элегия, адресованная в 1473 г. Бартоломео делла Фонте, гуманисту и одному из профессоров Флорентийского университета.

Libera iam tuta ratis est mihi condita portu,
 nec metuit, si quas increpat aura minas
 Quare ego Maconii divina poemata vatis.
 ut coepi in latios vertere tendo modos.
 Sed quoniam variae delectant ferula mensae
 dulcius et vario gramina flore nitent,
 saepe mihi numeris ficti referentur amores
 et canitur gracili mollis amica pede.
 Nunc me contractis epigrammata ludere velis,
 nunc iuvat ad mollem flectere dictu lyram.
 Saepius eloquium magni Ciceronis adoro.
 Hic quoque succedunt verba soluta mihi¹.

(vv. 128–144)

Элегия свидетельствует о том, что юный Полициано очень скоро стал своим человеком в литературном окружении Лоренцо:

At cum Pieria taedet pallere sub umbra,
 egredior thalami conscia tecta mei,
 protinus inde peto Matthei limina Franci
 ille mihi lepidos ingerit usque iocos,
 suscitât illo meo languentes pectore vires
 et mentem a taetro vindicat ille situ.
 Hinc me digressum Marsilius excipit ingens,
 non minus ingenio qui favet usque meo.
 Hic aperit, quanto currunt vaga sidera lapsu
 altus agit quali tramite Phoebus equos...²

(vv. 149–158)

¹ «Ныне мой свободный корабль укрылся в надежной гавани и меня не страшат угрозы грохочущих ветров. Ибо я взялся перевести латинскими стихами поэму Меонийского вешуна и уже начал свой перевод. Но т.к. нравятся блюда с различных столов, и тем сладостней прельсть лугов, чем различнее растущие на них цветы, я часто рассказываю в своих стихах о воображаемой любви и воспеваю милую подругу легкими ритмами, то мне нравится сочинять шуточные эпиграммы, а то настраивать мой стих на сладостное звучание лиры. Очень часто я отдаю дань красноречию Цицерона. Тогда мои слова текут не связанные метром».

² «Но когда мне надоедает бледнеть в тени Пиерид, я покидаю свое убогое жилище и иду напрямиком к дому Маттео Франко, который не уставая обращаться ко мне с остроумными шутками, обновляет в груди моей силы, освобождая душу от тяжких забот. Когда я выхожу из его дома, меня встречает великий Марсилио, вызывая во мне не менее великий интерес. Он разъясняет мне, сколь огромный бег совершают блуждающие звезды и по какому пути в высоком небе Феб гонит своих коней».

В Марсилио Фичино Полициано привлекала не столько метафизика неоплатонизма, сколько физика, — натурфилософия. В элегии не случайно упомянуты и Лукреций, теория которого, естественно, названа безбожной, и Эпикур.

Полициано стал настолько близок Лоренцо Медичи, что его зачастую называли «тенью Лоренцо». Однако, когда в 1479 г. в самый разгар острейшего конфликта между Неаполем и Римом, с одной стороны, и Флоренцией, с другой, Лоренцо Медичи отправился в Неаполь для ведения переговоров с Фердинандом I, Полициано сопровождать его отказался. Предприятие было слишком рискованным. Лоренцо лез чуть ли не в клетку льва, явно рискуя не только своей свободой, но и жизнью. Отказ Полициано Лоренцо не просто обидел, но сильно рассердил. Настолько, что, убоявшись его гнева, Полициано счел за благо покинуть Флоренцию. В 1480 г. он побывал в Венеции, Падуе, Вероне и Мантуе, где за два дня сочинил для придворного празднества пьесу «Сказание об Орфее».

Лоренцо Медичи сердился не долго, видимо, понимая, что от идиллического автора «Стансов на турнир», несмотря на все его восхищение Гомером, напрасно было бы ждать героики и героизма. В том же 1480 г. Анджело Полициано вернулся во Флоренцию, где ему была предоставлена кафедра греческой и латинской словесности в местном университете. В масштабах тогдашней культуры это было несомненное повышение. До этого Полициано наставлял сыновей Лоренцо Медичи — теперь ему предстояло воспитывать новое поколение итальянских гуманистов. Жил теперь Полициано уже не в доме Медичи, а на собственной вилле во Фьезоле. Связь его с Лоренцо Медичи не оборвалась, но он получил свободный от общественных обязанностей досуг (*otium*) и большую внутреннюю независимость. И то и другое дало плоды. Лекции Полициано в Студии стали важным событием в истории европейского гуманизма.

В 1480–1481 гг. Полициано прочел курсы, посвященные «Воспитанию оратора» Квинтилиана и «Сильвам» Стация. В них Полициано доказывал, что не должно пренебрегать поэтами «второго ряда», ибо у них можно найти выражения и краски, неведомые классикам, и что вообще делить поэтов на великих и малых не вполне правомерно, поскольку поэтов разделяет не столько степень таланта, сколько время, в которое приходится им создавать свои произведения.

И в последующие годы Полициано занимался главным образом поэтами — Вергилием, Горацием, Овидием, Персием, Ювеналом, Гесиодом, Феокритом. Особое внимание он, как всегда, уделял Гомеру. Разборам поэтов Полициано предпослал обширные вступления (*praelectiones*), четыре из которых он написал

латинскими гекзаметрами и назвал по примеру Стация «силвами». Это «Манто» — введение в «Георгики» Вергилия, «Rusticus» — введение в «Буколики», «Амбра» — введение в Гомера и «Nutricia» («Дар кормилице»), где Полициано связывает рождение поэзии на народном языке не только с Гвидо Кавальканти, «Комедией» Данте и «Триумфами» Петрарки, но также и с «Декамероном». Сочиняя свои стихотворные вступления, Полициано полагал, что лучше всего поэзию объясняет сама поэзия. Современникам Полициано эта его новация нравилась. Особенно большой успех имел «Rusticus». Прочитав эту сильву, известный издатель Альд Мануций заявил, что он прямо-таки влюбился в Полициано «за его талант, ученость и литературную многосторонность».

2

Творчество Анджело Полициано резко делится на два периода. После 1480 г. Полициано усиленно разрабатывал *studia humanitatis* и почти все свое время отдавал преподаванию в университете. До недавнего времени считалось, что в это время Полициано писал только по-латыни и по-гречески. Теперь, главным образом трудами Даниелы Делькорно Бранка, доказано, что некоторые из стихов Полициано, написанных народным языком, были созданы, видимо, в 1480-е годы. Но дихотомии творческого процесса факт этот никак не нарушает. Рассмотрение творчества Полициано, как это, впрочем, не раз и делалось, удобнее всего начать с конца. Так легче выявить историческое своеобразие итальянской поэзии «Стансов на турнир» и «Сказания об Орфее», определявшееся идеями и идеалами ренессансного гуманизма.

Полициано преподавал в Студии не только литературу. С 1490 г. он излагал во Флорентийском университете философию Аристотеля и комментировал его произведения — «Категории», «Об истолковании», обе «Аналитики», «Топику», «О софистических опровержениях», «Никомахову этику» и др. Точно так же как курсам о древних поэтах, Полициано предпосылал своим лекциям по философии обширные введения. Их отличала совсем не академическая раскованность, предвосхищавшая Эразма, Монтеня и в известной мере даже эксцентрические эскапады Франсуа Рабле. Пример тому — введение в «Первую аналитику». Полициано озаглавил его «Lamia», т.е. «Ведьма» или «Баба-Яга». Явно эпатируя педантов, Полициано начал свои лекции об одном из главных логических трактатов Стагирита с утверждения, что не только почвой, но и орудием всякой подлинной философии является столь презируемая учеными людьми народная

сказка. В доказательство он привел в «Ведьме» такое количество пословиц и поговорок, что ему мог бы позавидовать сам Санчо Панса. Подлинную мудрость Полициано почитал и остроумно защищал ее от нападок стародумов. Но самого себя философом он не считал. Отмежевываясь не только от теологизирующих схоластов, но и от флорентийских неоплатоников, Полициано уверял, что является не более, чем истолкователем философов или, точнее, грамматиком, ибо, как сказано в «Ведьме», «обязанность грамматиков составляет изучение и объяснение всякого рода писателей — поэтов, историков, ораторов, философов, медиков, юристов».

Называя себя «грамматиком», Полициано исходил из древнего, а еще больше из современного ему гуманистического понимания слова. «Грамматик» для него — не просто лингвист, а уже тем более не грамотей: его сфера — *studia humanitatis* во всем их объеме; объект творческой деятельности «грамматика» не столько древняя литература, сколько новый, свободный человек и по-новому человеческое общество. Именно таким «грамматиком» почитал себя автор «Стансов на турнир». Поэтому вряд ли надо соглашаться с теми современными исследователями, которые полагают, будто после заговора Пацци (1478) Полициано пережил глубокий духовный кризис и, полностью отказавшись от нравственно-эстетических идеалов своей молодости, превратился в литератора-«александриста», в чистого кабинетного филолога, занимающегося трудностями древних языков ради самих этих трудностей. К концу XV столетия такого рода филологи в Италии действительно стали появляться, но Полициано к их числу еще не принадлежал. Развивая и совершенствуя методологические принципы Салутати, Бруни, Браччолини и прежде всего Лоренцо Валлы, Полициано исследовал слово как самое непосредственное и подлинное проявление человечности человека, причем не отдельного, изолированного от реальной действительности абстрактного индивида, а человека в исторической конкретности его связей с окружающим миром, с культурой и обществом. Идиома, словосочетание, отдельные выражения всегда рассматривались им в связи с той конкретной исторической средой, которая их породила. Полициано не растолковывал вокабулы, а возрождал к жизни, казалось бы, давно умершие латинские и греческие слова, окружая их точными историческими ссылками на словоупотребление определенной эпохи и определенного автора, на обычаи времени, на социальную, юридическую и религиозную практику, на философские и религиозные учения и т.д. Комментируя древних поэтов, ораторов и философов, Полициано старался восстановить породившую их культуру в ее истинно человеческом, непреходящем и, как он был

убежден, подлинно актуальном содержании. Многочисленные примеры этого представлены в первой центурии «Смеси» («Miscellanea») — филологических заметок, опубликованных Полициано в 1489 г. по настоянию Лоренцо Медичи.

В основу «Смеси» легли университетские лекции Полициано. Несмотря на разрозненный и очень разнородный характер вошедших в нее заметок, Полициано считал, что «Смесь» обладает внутренним единством художественного произведения. Отстаивая эту мысль, он ссылаясь на Элиана, на Авла Геллия, но главное — на Природу, урокам которой он, по его словам, следовал, перемежая филологические и философские штудии эпиграммами, взятыми из Антологии Плануда, и поэтическими легендами, вроде мифа о розах, окрашенных кровью Афродиты (гл. 2), или мифа о Зевсе и Елене (гл. 74). Гуманистическое мирозерцание Возрождения было в основе и по природе своей поэтическим. Поэзия в XV в. прокладывала путь не только изобразительным искусствам, но и научному освоению мира. Подобно Валле, Полициано считал, что филологическая критика литературного текста призвана вскармливать критическую, а следовательно, и свободную мысль человека. Отвергая всякий догматизм, он заявлял в предисловии к «Смеси»: «Мы никому не расставляли ловушки, но, свободно анализируя, свободно доискивались до истины. И мы не пытались обнаруживать пятна на репутации ученых мужей, но больше всего были озабочены тем, чтобы под прикрытием их авторитета не подрывалось доверие к знанию».

Политикой Полициано интересовался мало, но его «грамматика» воспитывала свободомыслие.

Опубликование первой центурии «Смеси» было воспринято большинством гуманистов как важное событие в культурной жизни Италии. Марсилио Фичино назвал ее автора Гераклом, истребившим «варварских чудовищ, издавна опустошавших Лаций». Однако отдельные литераторы сочли себя обиженными. Полемизируя с Фичино, Бартоломео Скала даже назвал Полициано «Hercules facticius», намекая на то, что автор «Смеси» не столько уничтожал стилистических монстров, сколько искусственно создавал их.

Защищаясь от нападок Бартоломео Скалы, Полициано ссылаясь на то, что он гуманист, а не чиновник. «Я не слишком огорчаюсь,— писал он флорентийскому канцлеру,— из-за того, что моя манера письма кажется тебе жеманной; ведь я не государственный служащий вроде тебя, и мне не приходится одобрять стиль, близкий к вульгарному словоупотреблению. Однако я вовсе не попрекаю тебя этим, понимая, что ваши эпистолы направляются обычно людям совершенно необразованным. Мы же, объясняющие молодежи произведения древних, привыкли

выбирать слова и подбирать выражения. И мы не хотим отказываться от лучшей части литературного искусства ради услаждения слуха невежд. Вы считаете жеманным как раз то, что придает языку величие и благородство».

В предисловии к «Смеси» Полициано прямо заявлял: «Мы составили ее не для рынка и курии, а для ученого кабинета и школы». У Полициано еще больше, чем у его предшественников, заметно стремление отгородиться от «непросвещенной черни».

Основываясь на перепевах вергилиева *procul este, profani*, — а их у Полициано немало (см., например, «Манто», 368–373) — многие историки говорили об аристократичности его гуманизма. «Полициано — поэт придворный», — писал Адольф Гаспари. Это была точка зрения большинства позитивистов. Потом ее восприняли марксистские социологи (например, А.К.Дживелегов). Она и сейчас разделяется некоторыми учеными. Главный ее недостаток в том, что она неисторична. «Грамматика» Полициано не более аристократична, нежели современная физика или высшая математика. Литературоведы, говорящие об оторванности гуманизма Полициано от общественно-политической жизни и придворном характере его творчества, как правило, не учитывают, с одной стороны, характера общественно-политической действительности Флоренции конца XV в., а с другой — историческую эволюцию флорентийского гуманизма. При Лоренцо Медичи купеческий дом на виа Ларга не стал еще княжеским двором. Даже такой социолог, как Арнольд Хаузер, склонный преувеличивать влияние придворных кругов на ренессансное искусство Италии, говоря о Флоренции последней трети XV в., вынужден признавать: «Внешне жизнь буржуазии протекает по-старому. Лоренцо не делает из своей личности и семьи предметов культа. Портреты членов его семьи и других знатных горожан пишутся только для них самих; они еще не предназначаются для широкой публики, подобно статуям герцогов через сотню лет».

Полициано не более «придворный», нежели Сандро Боттичелли, и, пожалуй, еще меньше, чем Леонардо да Винчи. Его отношения к дому Медичи носили интимно-личный характер, совершенно немыслимый в отношениях Горация к Августу или Расина к Людовику XIV. Об этом свидетельствует все творчество Полициано, но, пожалуй, особенно сильно — замечательное по сконцентрированному в нем заряду эмоций латинское стихотворение на смерть Лоренцо. Правителей и тиранов так не оплакивали. Лоренцо Великолепный был для Полициано покровителем, другом, а также близким ему по духу поэтом-гуманистом, вместе с которым он написал «Послание к Федерико Арагон-

скому», этот манифест новой, ренессансной поэзии на народном языке.

Тем не менее, несмотря на всю свою привязанность к дому Медичи, Полициано никогда не воспевал политику Лоренцо. Дальше обещаний и светских комплиментов дело у него никогда не шло. Объясняется это не только своеобразием его поэтического дара. Для прославления политических деяний — даже латинскими стихами — особого таланта никогда не требовалось. Латинскую поэму о разгроме Вольтерры написал не Полициано, а Нальдо Нальди. Полициано спас Лоренцо от кинжалов заговорщиков, но «Записки о заговоре Пацци» — вероятно, самое холодное и, несомненно, самое безличное из его сочинений. Полициано старался по возможности не вмешиваться в политику, уже не связывая с ней никаких иллюзий. Однако, не веря больше в культурных и гуманных правителей, он сохранял нерушимую веру в цивилизаторскую миссию *studia humanitatis* и поэзии в собственном значении этого слова. Отрывать его от магистральной линии развития итальянского гуманизма XIV–XV вв. нет никаких оснований. С крупнейшими гуманистами Кватроченто Полициано роднила прежде всего концепция человека, абсолютно свободного господина мира и собственной судьбы. В «Даре кормилице» он пропел восторженный гимн «достоинству человека» и его беспредельным духовным возможностям. Поэт-«грамматик» видел в человеке не столько «политическое животное», сколько «земного бога». Для него человек:

...sanctum hoc animal, quod in aethera ferret
sublimes oculos; quod mentis acumine totum
naturae lustraret opus causasque latenteis
eliceret rerum et summum deprenderet aevi
artificem nutu terras, maria, astra regentem;
quod fretum ratione animi substerneret uni
cuncta sibi ac vindex pecudum domitorque ferarum
posset ab ignavo senium defendere mundo,
neu lento squallere situ sua regna neque aegram
segnitia pateretur iners languescere vitam¹.

(Sylvae, IV, Nutricia, 35–44)

¹ «... то самое священное живое существо, которое вздымает очи к высям эфира; которое острым умом схватывает все созданное природой, находит скрытые причины вещей и познает величайшего творца Времени, одним мановением управляет землю, морем, звездами; которое все подчинило себе одною лишь силою разума и, приручивши домашних животных, укротивши диких зверей, удаляет старость от обленившегося мира, не позволяя, чтобы он погряз в бездеятельности вялой, болезненной жизни, не допуская, чтобы в царство его проникла бледная немочь».

Обычно в этом усматривают влияние флорентийских неоплатоников. Полициано, действительно, был близок к Фичино, а с Пико делла Мирандола его связывала тесная дружба. Однако чрезмерно преувеличивать влияние фичинианского неоплатонизма на Полициано и распространять его — как это делает Эмилио Биджи — на все миропонимание автора «Стансов» и «Орфея» вряд ли правильно. Полициано оказалась чужда метафизика Фичино и Пико. Аристотель с его общественной моралью, на уроках которой воспитывались последние флорентийские тираноборцы, был ему всегда ближе «божественного» Платона. Тема «достоинства человека», несомненно, была подсказана Полициано теми же историческими условиями, в которых сформировались гуманистические концепции Платоновской академии, но он унаследовал ее также от Дж.Манетти и от так называемого гражданского гуманизма. Человек, согласно его представлениям, богоподобен не изначально — человек становится «земным богом» в процессе истории благодаря воздействию на первобытного дикаря культуры и поэзии («Nutricia», 45–50). Примечательно, однако, что первобытную «естественность» Полициано отнюдь не идеализирует. Напротив, он специально подчеркивает звериный индивидуализм «естественного человека» и его антиобщественность. Только поэзия, говорит он, превратила дикаря в разумное и общественное существо («Nutricia», 67–74).

Таким образом, поэзия сама по себе, независимо от ее связей с современной политикой, была в глазах Полициано могучим фактором в развитии человечества и в освобождении человека. Вот почему он говорил не только о воспитательной роли поэзии, но и о ее «полезности». Это никак не вяжется ни с часто приписываемым Полициано эстетством, ни с эстетикой «чистой лирики». Правда, некоторые современные литературоведы склонны считать, что в данном случае Полициано всего лишь механически повторял общие места, унаследованные гуманистами от античности. Но с этим трудно согласиться. Идея о цивилизаторской роли поэзии и вообще искусства — одна из основных и структурных идей Возрождения. Развивая ее в «Даре кормилице» и «Манто», Полициано не просто перепевал Петрарку, Боккаччо, Салутати, а непосредственно примыкал к этим основоположникам гуманистической идеологии Нового времени. Именно поэтому эта идея не осталась у него на уровне риторической абстракции, а трансформировалась в типично ренессансный миф об Орфее.

3

Общественно-историческое содержание гуманизма Полициано и его поэтики ясно раскрылось в полемике с римским литерату-

ром Паоло Кортези. Спор у них шел о стиле. Но за разным отношением к сугубо специальным, казалось бы, вопросам просматривалось принципиально различное отношение к основным проблемам культуры итальянского Возрождения. Полициано и Кортези по-разному понимали пути развития новой итальянской литературы.

Подобно многим гуманистам XV в., Паоло Кортези безоговорочно восхищался Цицероновской прозой. Марк Туллий был для него не просто исторически конкретным писателем, обладавшим великолепным стилем, а идеалом писателя или, вернее, писателем, создавшим абсолютно идеальный стиль. Поэтому проблема создания современного стиля решалась Паоло Кортези сравнительно просто. Каждому писателю, утверждал он, необходимо во всем подражать Цицерону. Чем ближе окажется писатель к идеалу, тем совершеннее будет его стиль. Поскольку идеал абсолютен, вопрос о подражании каким-либо другим писателям, кроме Цицерона, естественно, отпадал. Понятно, что у Паоло Кортези речь могла идти только о стиле прозы на латинском языке.

Полициано оспаривал необходимость подражания одному лишь Цицерону. Он утверждал, что современный писатель должен уметь использовать стилистические средства самых различных писателей древности, в том числе и периода упадка. Об этом он специально говорил во «Введении к Стацию и Квинтилиану», а также в «Панэпистемоне» и в «Даре кормилице». Принципу стилистической ориентации на один классический образец Полициано противопоставлял «ученое разнообразие», являющееся результатом «глубокой эрудиции, разнообразного чтения и широчайшей практики». Глубокая эрудиция в понимании Полициано включала в себя знание не только классиков и великих тречентистов, но также современной городской и народной поэзии. Когда Луиджи Пульчи создавал своего «Морганта», он консультировался именно у Полициано.

На первый взгляд может показаться, что, выступая против подражания Цицерону и защищая своего рода стилистический эклектизм, Полициано расходился с большинством предшествовавших ему писателей. В конце XIV и в течение всей первой половины XV в. Марк Туллий считался в Италии крупнейшим литературным авторитетом. Именно он питал гражданскую мысль великих флорентийских гуманистов, мечтавших «сделать людей свободными» (Пьер Паоло Верджерио). Но как раз это-то Цицерон у Полициано никакого протеста не вызывал. Споря с Паоло Кортези, он вовсе не отказывался от этико-политических концепций, свойственных знаменитым флорентийцам. Он выступал лишь против внеисторической оценки прозы Ци-

церона и против превращения ее в абсолютный образец для классицистского подражания. Как очень точно отметил Э.Гарен, «цицеронизм содержания восставал у него против цицеронизма формы: подлинный Цицерон против Цицерона формализованного».

Паоло Кортези подходил к античной литературе как ритор, создающий стилевые и грамматические парадигмы, Полициано — как поэт. Стремясь восстановить античную литературу во всей ее исторической достоверности, Полициано в то же время стремился воскресить ее поэзию, т.е. заставить античность воздействовать на поэтическое чувство современного человека и тем самым сделать ее одним из факторов формирования новой, национальной итальянской литературы. Вот почему он предпосылал своим университетским лекциям введения в стихах. В этом никогда не было ученого кокетства сноба и александриста. Это было всего лишь попыткой поэта-гуманиста с помощью поэзии заставить своих слушателей услышать за грохотом меди латыни трепетное человеческое слово Катулла, Вергилия, Горация, Овидия и Марциала.

Но Полициано не просто защищал поэзию от риторики — в своих спорах с Кортези он отстаивал определенные жизненные, а следовательно, и общественные исторические идеалы Возрождения от низведения их до уровня чисто литературных правил, канонов и догм. Он и здесь сохранил верность сущности ренессансного гуманизма. В литературе, как и в жизни, Полициано отстаивал прежде всего индивидуальное. Свободная личность поэта была для него превыше всего. Он писал Кортези: «Ты, кажется, одобряешь лишь тех, кто воспроизводит Цицерона. Я же предпочитаю облик быка или льва обличию обезьяны, невзирая на то, что она больше похожа на человека. Кто пишет, только подражая, напоминает мне попугая, не понимающего слов, которые он произносит. Пишущий так лишен жизни и внутренней силы; он не обладает энергией, пылом, характером; он валяется на ложе, дремлет, храпит. Он не говорит ничего истинного, значительного, сильного. Некоторые меня упрекают: ты выражаешься не по-цицероновски. Ну и что же! Ведь я же не Цицерон. Я выражаю, как мне кажется, самого себя».

В этом — целая поэтическая программа. Полициано, эксперименталист и новатор, противопоставлял классический ренессансный стиль, формировавшийся в итальянской литературе еще со времен Петрарки и Боккаччо, развивавшемуся параллельно с ним возрожденческому классицизму. Отвергая нормативность в поэтике, Полициано заявлял в предисловии к «Смеси», что единственное правило, которому он следует, это «никогда не следовать никаким правилам и не пользоваться отвесами

и нивелирами». В этом он очень походил на Петрарку. Гуманистический индивидуализм являлся в эпоху Возрождения основной формой проявления национального сознания. Если у Паоло Кортези подражание речам «В защиту Милона» и «Против Катилины» было направлено на реконструкцию уже застывших, мертвых языковых и стилистических форм Цицероновской прозы, то у Полициано его «эклектическое» подражание самым различным авторам вело к созданию исторически новых, живых и продуктивных поэтических словоупотреблений и образов как на латинском, так и на народном, итальянском языке. Подражая Катуллу, Горацию, Овидию и даже вводя в свои произведения лишь слегка видоизмененные цитаты из их произведений, Полициано всегда оставался самим собой. В этом он сходен с Сандро Боттичелли, живописцем, очень близким ему по духу и художественному стилю.

«Эллинизм» Полициано был прежде всего его «итальянизмом». Национальная литература, по верному замечанию Витторио Росси, «могла получить в Италии свое наиболее полное выражение только на свободно индивидуализированной латыни и на итальянском народном языке». Вот почему Анджело Полициано был не просто «гуманистом в самом высоком и самом истинном значении этого слова» — в известном смысле «он был вершиной итальянского гуманизма».

4

Анджело Полициано больше, чем кто-либо из его современников, поэт национальный. В его творчестве латинские и народные стихи проникали друг в друга и взаимно обогащались. Они были формами выражения одной и той же ренессансной культуры. Некоторые историки итальянской литературы ставят Анджело Полициано прямо подле Петрарки и Боккаччо.

Среди произведений на латинском молодого Полициано нередко встречаются «стихи на случай». Он пользуется этой формой для того, чтобы сообщить Лоренцо Медичи свое мнение о стихах Михаила Марулла, которое тем замечательнее, чем сам Марулл относился к Полициано более чем холодно и, возможно, даже был его счастливым соперником в любви.

Говоря о стихах Марулла, Полициано воспроизводит их метрику, и в его стихотворении возрождаются не только катуллово-гендакасиллабы, но и чисто катулловская непринужденность беседы с приятелем на интересующие их обоих литературные темы. В стихотворении «In Mabilium» она сменяется катуллово-неистовством и уничтожающей иронией. Обрушиваясь на какого-то неизвестного нам поэта (когда-то его без

достаточных на то оснований отождествляли с Михаилом Маруллом), Полициано сперва очень темпераментно рисует гротескный облик своего врага, широко применяя для этого те же приемы народной смеховой культуры, которые разрабатывал в его время Луиджи Пульчи и которые потом принесут славу Рабле, а затем, опять-таки по-катулловски, утопив его в желчи литературной эрудиции, насмешливо заканчивает:

Quo vulgus negat esse te poetam
id quiddam est minimum, neque adnotandum,
quod vexas miseris subinde chartas,
plenis versibus inficetiarum¹.

Однако такие бурные проявления страсти были у Полициано явлением сравнительно редким. Чаще всего он спокойно и грустно элегичен. Поэзия его созерцательна. Вот, например, он любит девушкой, которая играет со столь недолговечным во Флоренции снегом:

Nix ipsa es virgo et nive ludis. Lude: sed ante
quam pereat candor, fac rigor ut pereat².

В любви ему не везло. Мотив обманутого и неразделенного чувства звучит во многих стихотворениях Полициано. Однако, хотя он и говорил о себе, как о «вечном влюбленном», любовь не играла в его поэзии той роли, которую она играла у Петрарки и петраркистов. И дело здесь вовсе не в том, что Полициано не встретил вторую Лауру. Чувство любви в поэзии Полициано не слабее, а экстенсивнее. Оно связано с расширением внешнего, чувственного, материального мира, преобразуемого ренессансной поэзией. Если для Петрарки весь мир был сконцентрирован в любимой женщине или, вернее, в том комплексе чувств, переживаний и внутренних конфликтов, которые связывало с ней воображение поэта, то для Полициано любовь — это, прежде всего, одна из возможностей увидеть окружающий мир по-новому — во всем его ярком, многокрасочном и благоуханном великолепии. Прекрасная дама для него — почти всегда часть прекрасной природы. Пример того — его юношеская латинская элегия о фиалках.

Полициано смотрит на букет цветов, подаренных ему девушкой, в которую он безнадежно влюблен, и в воображении поэта

¹ «Почему народ не считает тебя поэтом — причина очень проста и не заслуживает внимания: потому что ты терзаешь несчастную бумагу стихами, переполненными пошлостью».

² «Ты снегу подобна, дева, и с снегом играешь. Играй же, но пусть исчезнет твоя холодность, прежде чем он утратит свой блеск».

нежные фиалки и любимая девушка создают прекрасное единство жизни.

Прекрасное непреходяще. Оно бессмертно. Поэтому, хотя любовь поэта и безответна, он дарует вечную жизнь нежным и хрупким цветам.

Вечно живите, цветы, пусть вас никогда не погубит
Летом — солнце и зной, едкая стужа — зимой.
Вечно живите, цветы, любви утешенье несчастной,
Ибо несете душе вы благодатный покой.

(Пер. С.Ошерова)

Но прекрасное бессмертно только в искусстве. Бессмертием его наделяет вечная поэзия мифа. Во всяком случае, так полагали гуманисты Возрождения. В 1473 г. Полициано создал одно из лучших произведений итальянской ренессансной поэзии — латинскую элегию на смерть Альбьеры дельи Альбицци, юной невесты Сиджизмондо Лоттеринги делла Стуфа.

Элегия на смерть Альбьеры Альбицци по сути небольшая поэма. Ее композиция, структура, а также общее лирическое настроение во многом предвосхищают «Стансы на турнир». Полициано начинает с официально-торжественного обращения к жениху. Он вспоминает о своем переводе Гомера и настраивает себя на эпический лад. Но фанфары звучат недолго. Центральное место элегии занимает образ Альбьеры. Прекрасный человек у Полициано существует в гармоническом единстве с прекрасной природой. Единство это идеальное. Альбьера — реальная флорентийская девушка, умершая 14 июля 1473 г., но она также нимфа. И это не просто риторическое украшение и еще не общее место европейского классицизма. Мифологизм органически входит в поэтическое сознание Полициано. Альбьера погибает вследствие зависти богов. Немесида, которую Полициано, несколько кокетничая своей эрудицией, — как, впрочем, многие гуманисты того времени — называет Рамнусия, натравливает на нее лихорадку. Зловещая богиня и ее мрачный кортеж описаны подробно. Полициано, опираясь на свое знание древности, создает новый миф, который, с одной стороны, сам по себе выразителен и вполне сопоставим даже с лучшими образцами древнеримской мифологической лирики, а с другой — выполняет весьма существенную художественную задачу, приподнимая историю болезни и смерти Альбьеры над заурядной хроникальностью повседневного факта.

Новый миф, созданный эрудицией и поэтическим воображением Полициано, гуманистичен. Немесида, как у древних, карает Альбьеру за то, что она слишком прекрасна, но именно потому, что Альбьера прекрасна и живет прекрасной жизнью, ей не

страшна смерть: «Когда сладостно жить, сладостно и умереть». Противоречия, раздиравшие душу Франческо Петрарки, в миро-созерцании поэта-гуманиста XV в. оказываются разрешимыми. Да, жизнь человека скоротечна, говорит Полициано, но над красо-тою смерть не имеет власти:

Ah miseri, somnus et levis umbra sumus!
Non tamen aut niveos pallor mutaverat artus,
aut gelido macies sederat ore gravis;
sed formosa levem mors est imitata soporem,
is nitidos vultus oraque languor habet!
Virginea sic lecta manu candentia languent
liliaque et niveis texta corona rosis¹.

5

Произведения, написанные Полициано на итальянском, на-родном языке, в основном развивали те же темы, мотивы и на-строения, что и его латинская лирика. Но в них ренессансный гуманизм стал еще поэтичнее. Именно с произведениями Поли-циано на народном языке связан существенный шаг вперед, сделанный литературой Кватроченто в поэтическом открытии мира и человека. В них еще явственнее, чем в латинских элегиях, выявилось новаторство поэзии Полициано.

Подобно Лоренцо Медичи и Луиджи Пульчи, Полициано смело и широко экспериментировал с фольклорными формами, прежде всего с формами современной ему народной песни. Охотнее всего он обращался к риспетти и баллатам. Иногда По-лициано пробовал вкладывать в них образы и мотивы античной лирики, но гораздо чаще воспроизводил поэтическую форму тосканской песни, сохраняя ее метрическую организацию, сти-листику, мелодику и даже ее своеобразный аромат. Особенно хорошо удавались Полициано однооктавные риспетти. Однако, даже в них полностью отсутствовала та средневековая грубова-тость, которая выпирала из религиозных стихов Лукреции Гор-набуони или Джироламо Савонаролы. Полициано не просто ко-пировал народные песни. Он как бы пропускал их сквозь фильтр своей гуманистической культуры, неотъемлемой частью кото-рой был литературный опыт предшествовавших ему итальян-ских поэтов. В его риспетти и баллатах нетрудно обнаружить

¹ «О, несчастные, мы — сон и легкие тени! Но все же мертвенная блед-ность не исказила белоснежности ее кожи, и худоба не коснулась ее ледяно-го чела. Нежный сон напоминала ее прекрасная смерть, томность застыла на ее прелестном лице: так томятся белоснежные лилии, сорванные рукой девы, и белые розы, вплетенные ею в венок».

следы стильновистов, Данте и особенно часто Петрарки. Полициано не побоялся начать одну из баллат столь хорошо всем известными словами: «Благословен день, месяц, лето, час». Бояться ему было нечего: Петрарке он не подражал. Он был вполне оригинален и в XV в. смело делал то же, что сделал Петрарка в XIV. Сохраняя верность традиционным формам народной поэзии, Полициано использовал эти формы для выражения собственной, яркой поэтической индивидуальности.

Верность традициям маскировала эксперимент. По сравнению с традиционализмом петраркистского классицизма, законодателем которого в начале XVI в. станет Пьетро Бембо, принципиальное новаторство ренессансной поэзии Полициано состояло в новом, решительном и в известном смысле отважном обращении гуманиста к подлинно народной традиции — не к устоявшейся и целиком уже литературной традиции лирики Треченто, а к живой и в значительной мере все еще устной традиции городского и сельского фольклора современной Флоренции. В этом смысле Полициано — так же, как Лоренцо и Пульчи — явление для итальянского гуманизма характерное и показательное. Народная поэзия XV в. не просто питала творчество Полициано — она, не теряя искони присущих ей черт и признаков, получила в его творчестве новую жизнь и, обогатившись идеями и формами высокой гуманистической культуры, обрела в нем свое художественное бессмертие. По рипетти и баллатам Полициано легче всего представить, какой была фольклорная поэзия Тосканы XV в., да, пожалуй, и не только одной Тосканы. Полициано, писал Франческо Де Санктис, «это секретарь народа, облакающий в изящные формы общие мотивы и сюжеты народных песен всей Италии».

Наиболее яркий пример органического перерастания анонимной народной поэзии в индивидуализированную лирику итальянского Возрождения дают баллаты Полициано. Вот, к примеру, баллата «Добро пожаловать, май», воспроизводящая метрическую структуру и содержание так называемых «майских песен», которые во времена Полициано распевали на улицах Флоренции юноши и девушки, размахивая зелеными ветками и на все лады прославляя любовь и весну. В баллате возникает характерный для Полициано и всего его литературного окружения мотив быстротечности молодости, но в общем радостно-оптимистическом звучании народной песни он теряет ту гедонистическую окраску, которую он почти всегда приобретал в стихах Лоренцо Медичи.

Более сложное и художественно более тонкое развитие этот мотив получил в знаменитой баллате о розах. Вокруг девушки расцветает благоуханная и многокрасочная природа:

Фиалок, лилий много на полянах
Цвело, да и других цветов немало,
Лазурных, бледных, снежных и багряных.
Я, руку протянув, срывать их стала,
Для золотых волос убор сплетала,
Прядь вольную сдержать венком желая.

(Пер. С.Шервинского)

Потом девушка находит розы и вместе с ними обретает себя. Прекрасная природа пробуждает в ней прекрасное чувство любви. Баллата заканчивается поэтической сентенцией, которую впоследствии можно будет встретить у многих поэтов Возрождения вплоть до Торквато Тассо; но здесь она возникает впервые и еще несет на себе отпечаток народной непосредственности:

Едва лишь роза лепестки раскроет,
Пока она прекрасна и приятна,
Ее ввивать нам в плетенницы стоит —
Не то краса исчезнет безвозвратно.
Так, девушки: доколе ароматна,
Прекрасную срывайте розу мая.

«Наслаждение у Полициано полностью идиллично, это — радостное восприятие природы, не знающее ничего, кроме самой радости, в забвении обо всем остальном <...> Искреннее наслаждение природой в сочетании с чистым и тонким ощущением формы и красоты, развившимся и сложившимся в школе классиков, было тем источником вдохновения, из которого вышел новый идеал литературы, идеал “Стансов”», — так писал Де Санктис.

6

«Стансы на турнир» внешне вполне традиционны. Обычен зачин: «Славные празднества и свирепые игрища города, что на благородных Тусках узду то сожмет, то ослабит...».

В XV в. именно так начинали свои эпические повествования площадные певцы. Полициано заявляет, что намерен воспеть рыцарские подвиги Джулиано Медичи, совершенные им во славу Симонетты Каттанео на турнире-джостре 1475 г. Он делает вид, будто подключает «Стансы» к традиции одного из жанров современной ему городской, а во Флоренции во многом еще плебейской литературы. Октава, излюбленная строфа флорентийских кантасториев, в его поэме тоже сохранена. Но этим, пожалуй, и ограничивается поэтическая зависимость «Стансов» от преданий незамысловатого городского эпоса. О самом тур-

нере в поэме Полициано не говорится ни слова. Подключение «Стансов» к малопродуктивной традиции устоявшегося жанра оказалось своего рода тактическим приемом, уже знакомым нам по полициановым баллатам. Оно было призвано замаскировать по сути дела беспрецедентное литературное новаторство.

Несколько теснее, чем с итальянскими поэмами о джострах, «Стансы на турнир» были связаны с эллинистическими и поздне-римскими энкомиями, прежде всего Стация и Клавдиана. Однако и в данном случае говорить о какой-либо традиционности, а тем более классицистичности «Стансов» вряд ли возможно. Воздействие античной поэзии сказалось главным образом на мифологической структуре поэмы, обусловившей возможность эстетического существования «Стансов на турнир» как исторически нового, ренессансного единства.

Художественное единство «Стансов на турнир» определяется гуманистическим мировоззрением Полициано. Неверно считать мифологическую структуру поэмы Полициано только ее внешней и более или менее случайной оболочкой. В отличие от большинства произведений энкомистической литературы XV в., использовавших мифологические образы античности в качестве риторических украшений и аллегорических парафраз, «Стансы на турнир» немислимы без мифологии, которая не оформляет содержание, а формирует его изнутри. Полициано, по словам Н.Сапенье, «сделал мифологию неотъемлемой и важнейшей частью придуманной им истории, с самого начала замысленной как история о людях и божествах». В поэме Полициано гуманистический миф исполняет функции не риторики, а поэзии. Именно мифологическая структура позволила поэту-гуманисту преодолеть эмпирический натурализм и прозаическую описательность современной ему городской поэзии и сразу же вывела «Стансы на турнир» за пределы энкомистического жанра, а вместе с тем и всей той придворной словесности, в тесные рамки которой пытались втиснуть Полициано некоторые историки литературы.

В поэме Полициано почти полностью отсутствует неременная часть всякого энкомия — льстивые восхваления сильных мира сего, с прямыми или аллегорическими ссылками на их общественные, политические, военные, культурные и прочие деяния. В ней вообще очень мало указаний на исторически достоверные события, обстоятельства и персонажи. От реально исторического Джулиано Медичи в «Стансах на турнир» не осталось и следа. Джулиано превращен Полициано в прекрасного охотника Юлио, являющегося героем чисто мифологическим. История его любви к Симонетте — это действительно история взаимоотношений богоподобных людей и человекоподобных богов

на фоне радостной и прекрасной природы. Земные боги живут у Полициано в обстановке земного рая.

Преграда между мифологическим миром «Стансов» и реальной действительностью, однако, не абсолютна. Земной рай «Стансов» не связан с трансцендентностью. Он полностью по-сторонен. Это по-гуманистически идеализированная земная природа.

Полициано, безусловно, не реалист даже в том расширительном смысле, в каком можно говорить о реализме Лоренцо Медичи и Луиджи Пульчи. Его стиль — стиль, идеализующий природу и человека. Однако, полностью противопоставлять стиль Полициано своего рода возрожденческому реализму было бы, пожалуй, неверно. В XV в. классический Ренессанс обладал еще большими художественно-познавательными возможностями. Именно в «Стансах на турнир» наиболее широко раскрылись общественные и философские идеалы флорентийского гуманизма конца Кватроченто. Мифологическая структура поэмы Полициано не столько отрывала ее от действительности, сколько поднимала ее над повседневностью быта и мелкодержавной политики, создавая возможность для широкого эстетического развития величественной ренессансной утопии о свободном и гармоничном человеке.

Герой «Стансов на турнир» Юлио отнюдь не первобытный дикарь и не грубый Амето из повести молодого Боккаччо. Это азартный охотник и не просто культурный человек, но и поэт (I, 81–88). Он во многом напоминает поэта-гуманиста. Его презрение к тому, кого «неразумная чернь именует Амуром», вовсе не плод жизненной неопытности: оно программно и идейно осознано.

Вслед за Дж.Кардуччи некоторые историки литературы сближали Юлио с еврипидовским Ипполитом и даже с овидиевым Нарциссом. Возможно, Полициано действительно вдохновлялся знаменитой трагедией Еврипида, но образ гордого охотника у него получился совсем иным. В отличие от Ипполита Юлио не аскет. При всей темпераментности его антифеминистического монолога он не считает женщину существом низменным и неполноценным. Если он зло высмеивает влюбленных, то, прежде всего, потому, что любовь лишает человека внутренней свободы, а следовательно, и его ренессансной вирту, попирая его «благородную природу» (I, 13; 97–98).

Мысль эта неоднократно повторяется: она основная; это лейтмотив всей поэмы (см.: I, 105–107; 121–128). Тому внутреннему разладу, который вносит в душу человека любовь, Юлио противопоставляет гармонию между внутренне свободным человеком и прекрасной природой:

Quanto è più dolce, quanto è più sicuro
seguir le fere fugitive in caccia
fra boschi antichi fuor di fossa o muro...
Veder la valle e' l' colle e l'aer più puro,
l'erbe e' fior, l'acqua viva chiara e ghiaccia!
Udir li augei svernar, rimbombar l'onde,
e dolce al vento mormorar le fronde!¹

В поэме Полициано возникает гуманистическая идиллия.

В нашей исторической науке уже неоднократно высказывалась мысль о том, что нельзя переносить на идиллию Возрождения представления, порожденные XVIII в. В «Стансах на турнир» идиллия обладает еще большим общественным содержанием: идеальное состояние Юлио мыслится как идеальное состояние всего человечества, как его «золотой век»...

«Золотой век» человечества изображен в поэме Полициано как царство гармонии и свободы: в то время «матери не оплакивали еще сыновей, умерших на марсовой работе» (I, 20, 155–156), и тогда людьми не овладела еще жажда наживы: «Еще злодейская жажда жестокого злата не проникла в прекрасный мир и свободными жили счастливые люди» (I, 21, 161–163).

О Юлио перед этим было сказано, что он «радостно жил, наслаждался свободой и миром».

Отделяя классическое Возрождение от классицизма XVII и XVIII вв. и указывая на идеологические предпосылки ренессансного стиля, Н.Я.Берковский в статье о Леонардо да Винчи справедливо отметил: «О гармонии в полном ее смысле можно лишь там говорить, где закон трактуется соотносительно с интересами человеческой свободы».

Но люди не вечно наслаждались гармонией и свободой: «Фортуна, позавидовав их покою, нарушила все законы и попала состраданье; сладострастье проникло в души и тот яростный пыл, что жалкие люди именуют любовью» (I, 21, 165–168).

Так говорит Юлио. Его монологом заканчивается экспозиция. В последних строках монолога Юлио намечается основной конфликт всей поэмы. Это конфликт между любовью и свободой, между *Fortuna* и *virtù*.

В главной героине «Стансов на турнир» есть некоторые черты, роднящие ее с Беатриче и мадоннами стильновистов. Еще больше похожа она на девушку из баллаты, завершающей девятый день «Декамерона». Однако в данном случае исторический

¹ «Насколько приятней, насколько спокойней преследовать робких зверей по старым лесам... Видеть долины, холмы и вдыхать чистый воздух, видеть цветы и травы и речки с прозрачной, ледяною водою! Слышать весеннее пение птиц, журчание струй и шелест листьев, колыхаемых ветром» (I, 17).

интерес представляет не столько зависимость гуманистической лирики Полициано от литературной традиции Данте и Боккаччо, сколько дальнейшая эволюция этой традиции. Образ полициановой девушки-нимфы — новый и притом весьма существенный шаг вперед, сделанный ренессансной поэзией в освоении реального мира. В образе Симонетты преодолены как спиритуализм и рассудочный интеллектуализм Кавальканти и молодого Данте, так и наивная фольклорная материальность или, говоря словами Э.Ауэрбаха, «тварность» поэтических концепций большинства тречентистов и даже таких современников Полициано, как Лоренцо и Пульчи. Поэзия Полициано совершает то самое чудо, которое на рубеже XV и XVI вв. становится «обыкновенным чудом» литературы и искусства европейского Возрождения: идеализующий стиль ренессанс стирает противоречия между плотью и духом, одухотворяя природу и обожествляя человека. «Чувственная и вульгарная Гризеида освобождается от земного и превращается в изящную Симонетту, воплощение красоты, сбросившей покровы дантовского и петрарковского аллегоризма, с четкими и законченными контурами и все же божественную в своей реальности» (Де Санктис).

Юлио не сомневается, что перед ним богиня. Но Симонетта старается вывести его из этого заблуждения, называя свое имя и место рождения. Заканчивая свой рассказ, она говорит:

ma perch'io in tutto el gran desir t'adempì
e 'l dubio tolga che tuo mente rompe,
meraviglia di mie belezze tenere
non prender già, ch'io nacque in grembo a Venere¹.

Заключительная метафора объясняется тем, что Симонетта родилась на лигурийском побережье, но она также как бы уравнивает Симонетту с Афродитой Анадиоменой, образ которой неизбежно вызывает эта метафора. Симонетта не просто земная женщина — она божественная душа того сказочно-прекрасного и вместе с тем посюстороннего мира, в котором живет Юлио. Именно она вносит в этот мир свободу и гармонию. Поэтому внезапно вспыхнувшая любовь Юлио к Симонетте вовсе не одно лишь следствие стрел Купидона. Это естественное чувство естественного человека, вызванное в нем той прекрасной природой, частью которой он сам является. Встретив Симонетту, Юлио как бы встречает себя и, любуясь женщиной, познает свою собственную красоту — красоту земного и вместе с тем

¹ «Но, дабы удовлетворить твое великое желание и избавить тебя от мучительных сомнений, скажу, что ты не должен удивляться моей красоте, ибо я родилась из лона самой Венеры» (I, 53, 421–424).

божественного человека. Вот почему Полициано сравнивает Юлио, увидевшего Симонетту, с тигрицей, которая «останавливается, увидев собственную тень, напоминающую ее детенышей, и оказывается ею замороженной».

Наступает вечер, и Симонетта удаляется.

И небеса над нею просветлели
При новом свете благостных очес.
Когда она пошла на самом деле
Через поляну под шатер древес.
И птицы хором жалобно запели,
И застонал объятый скорбью лес,
А мурава под легкою стопою
Пунцовой стала, белой, голубую.

(I, 55, 433–440, Пер. Е.Солоновича)

Юлио кажется, что «из его тела душа бежала». Вместе с природой он оплакивает уход прекрасной Симонетты, и его грусть приобретает космический масштаб печали всего человечества, перед которым на минуту возник образ прекрасной, безмятежной, счастливой юности, чтобы затем тут же исчезнуть в поглотившем ее мраке. Юлио оплакивает утрату свободы:

Dov'è tuo libertà, dov'è 'l tuo core?
Amore e una donna te l'ha tolto.
Ahi, come poco a sé creder uom degge!
ch'a virtute e fortuna Amor pon legge¹.

Встретив Симонетту, Юлио познал не только красоту окружающего мира, но и его хрупкую недолговечность. Тем не менее трагического напряжения в поэме не возникает. Полициано, как уже говорилось, верил в нетленность прекрасного. Во второй половине первой песни «Стансов» он изобразил сад и дворец Венеры.

Вторая половина первой песни повторяет основные темы и мотивы, намеченные в начале поэмы. Но повторяет их так, что они приобретают новую глубину. В «Стансах на турнир» развиваются не фабула или характеры, а именно темы и мотивы. Они являются в одно и то же время лирическими, философскими и музыкальными. Некоторые современные критики, видимо, не вовсе безосновательно говорят о симфонизме или, вернее, полифонизме поэмы Полициано.

¹ «Где твоя свобода, где сердце твое? Любовь и женщина их отняли у тебя. Как мало верить в себя надобно человеку! Доблести и фортуны Любовь диктует законы» (I, 59, 469–472).

Царство Венеры огорожено золотой стеною. Туда не дозволено ступать смертному. Но все-таки оно несравненно ближе к земле и человеку, нежели земной рай Данте. Золотая стена не столь уж высока. За нее можно заглянуть. Сад Венеры — это, по сути, тот же цветущий весенний лес, в котором Юлио встретил Симонетту. Эта та же земная, прекрасная, радостная и одухотворенная природа. Именно в царстве Венеры земной мир природы празднично ликует и переливается всеми своими красками. Здесь поэзия реального мира поднимается на такую высоту, какой она еще не знала в истории европейской литературы.

Но в то же время сад Венеры — это не просто обычная, реальная природа. В краю Венеры радостная Весна вечна (I, 72, 569–576). В «Стансах на турнир» ренессансная идиллия строится как взаимоотражение минутного, тут же исчезающего мира Симонетты и вечного мира Венеры — мифа и реальности. Отражаясь в мире Венеры, мир Симонетты наделяет его теплотой жизни и одновременно в отражениях мира Венеры обретает совершенство и бессмертие гуманистического идеала.

Во второй половине «Стансов на турнир» тема Симонетты очень отчетливо звучит как тема Анадиомены. Намек, содержащийся в заключительной фразе Симонетты, развивается теперь в величественную мифологическую картину.

Полициано описывает ворота дворца Венеры, сделанные искусным художником Вулканом. Традиционный мотив античной эпической поэзии обретает у Полициано неожиданную свежесть. «Ворота Венеры», успешно соперничая с лучшими эпиллиями древности, способны дать представление о существенном шаге вперед, сделанном ренессансной поэзией Италии по сравнению даже с поэзией античности. Примечательно, что и в данном случае Полициано не столько опирался на опыт современного ему изобразительного искусства, сколько сам формировал этот опыт. Когда Сандро Боттичелли писал «Рождение Венеры», перед ним, что бы по этому поводу ни говорил П.П.Муратов, несомненно, лежали полициановы октавы.

На вдохновлявшей Боттичелли «картине Вулкана» весь тот комплекс чувств, который в начале «Стансов» был связан с мимолетным явлением Симонетты, облекаясь в четкие контуры гуманистического мифа, получает вечную жизнь, даруемую ему искусством. В поэме Полициано жизнь незаметно переходит в искусство, а искусство, в свою очередь, пробуждает жизнь. Восхваляя высокое мастерство Вулкана, сумевшего так живо изобразить птичек, «что их пенье, казалось бы, ясно звучит в ушах», Полициано замечает:

ne d'altro si pregiò Vulcan mai tanto
né 'l vero stesso ha più del ver che questo;

e quanto l'arte intra sé non comprende,
la mente imaginando chiaro intende¹.

Точно такой же суггестивностью обладали и октавы Полициано.

Среди прочих картин и барельефов на дверях дворца Венеры был изображен Полифем. Рассказывая о его любви к прекрасной нимфе Галатее, Полициано опирался на Овидия («Метаморфозы», XIII) и еще больше на Феокрита («Идиллии», XI), у которого заимствованы отдельные детали. Но, как всегда, он переплавил старые формы в новые и наполнил их собственным содержанием. В образах нарисованной Вулканом картины «Полифем и Галатей» мифологизирована третья тема «Стансов» — тема Юлио, тема мимолетности и почти что недостижимости прекрасного. В поэзии «Стансов на турнир» воплотилась не только мечта итальянских гуманистов о прекрасном, божественном человеке, но и ощущение иллюзорности этой мечты.

Когда Полициано приступил ко второй песни «Стансов на турнир», Симонетта Каттанео уже умерла. Поэтому во второй песни ее тема переплетается с темами Смерти и Судьбы. Умершая Симонетта превращается в Фортуну, а в поэму Полициано входит одна из основных тем ренессансного гуманизма. Поэт восклицает:

Ma che puote a Fortuna esser disdetto,
ch'a nostre cose allenta e stringe il morso?²

Однако трактовка темы Фортуны и virtù в поэме Полициано гораздо ближе к этико-политическим концепциям итальянских гуманистов первой половины Кватроченто, нежели к мистической метафизике флорентийских неоплатоников и Пико делла Мирандола. Признание могущества Фортуны не только не влечет за собой отрицания могущества человеческой доблести, но и становится поводом для несколько даже неожиданного в устах идиллически-меланхолического и созерцательного Полициано страстного прославления силы и активности внутренне свободного человека:

Adunque il tanto lamentar che giova?

.....
Beato qual de lei suo'pensier solve
e tutto drento alla virtù s'involve!

¹ «Ничем другим Вулкан так не гордился. Это было правдивее самой правды жизни, и чего не заключало в себе искусство, то ясно улавливало воображение» (I, 119, 949–952).

² «Но кто может противиться Фортуне, которая то натягивает, то спускает нам удила?» (II, 35, 277–278).

O felice colui che lei non cura
e che a 'suoi gravi assalti non si arrende,
ma come scoglio che incontro al mar dura,
o torre che da Borea si difende,
suo'colpi aspetta con fronte sicura
e sta sempre provisto a sua vicende!
De sé sol pende e 'n se stesso si fida,
né guidato è dal caso, anzi lui guida¹.

Гуманизм Полициано очень последователен. Полициано не знает уже терзавшего Петрарку разлада между землей и небом, между Богом и человеком. Для его поэтического сознания реален только земной мир прекрасной природы, высшей ценностью которого является свободный человек. Но, вместе с тем, в реальный мир поэзии Полициано историческая действительность с ее общественными конфликтами тоже пока еще не вошла. Поэтому для Фортуны места в нем просто не остается: Судьба уже не божественное Предопределение, но она еще и не грозное сцепление непознанных исторических закономерностей. В поэтическом сознании Полициано безграничные возможности человека, способного, по его словам, защитить мир даже от старости, ограничены не Фортуной, как утверждал Пико делла Мирандола и как будут считать многие писатели Чинквеченто, а только самим же человеком. Единственный предел человеческой вирту кладет свободная воля другого человека — другая человеческая вирту. Вот почему от Юлио ускользает Симонетта, а Галатея смеется над Полифемом. И вот почему конфликт человеческих воль не создает в кватрочентистском сознании Полициано возможности для трагедии. Даже ограничение свободы человека является в глазах автора «Стансов» проявлением человеческой свободы и служит для него еще одним доказательством безграничного могущества человеческой доблести.

Неправильно полагать, будто Полициано не закончил «Стансы на турнир» только потому, что в 1478 г. Джулиано Медичи был убит заговорщиками. «Стансы» — произведение оборванное, а не незаконченное. Вряд ли можно сомневаться в том, что, если бы Полициано захотел, он сумел бы обыграть внезапную смерть Джулиано. Сделать это ему было тем более легко, что она была уже как бы предсказана в «Стансах». Тем не менее

¹ «Но к чему так жаловаться?.. Блажен, кто отвратил от нее свои мысли и целиком полагается на доблесть! Счастлив тот, кого она не заботит и кто противостоит ей, как скала в море, и защищен от нее, как башня от порывов Борея, кто со спокойным челом ожидает ударов и всегда готов к ее превратностям. Завися лишь от себя самого и полагаясь лишь на себя, он не позволяет управлять собой случаю, но, напротив, сам им управляет» (II, 36–37).

сделать этого Полициано не пожелал. Смерть героя была ему пока не нужна. «Стансы» обрываются на том месте, где Юлио, собираясь на турнир, выражает твердую уверенность в своей победе.

То, что «Стансы на турнир» оборвались на 368 строке второй песни, было, вероятно, чистой случайностью. Однако именно эта случайность придала поэме Полициано художественную завершенность гениального произведения. В отличие от старшего поколения итальянских гуманистов, Полициано не возлагал слишком больших надежд на будущее. Так же, как у Лоренцо, у него не было уверенности в завтрашнем дне. Он уже предчувствовал кризис индивидуалистического гуманизма. Но отказаться от свойственной этому гуманизму веры в «божественность» человека Полициано не мог, да, по-видимому, и не хотел. Оборванность «Стансов на турнир» отразила это историческое противоречие. Поэма заканчивается на высокой оптимистической ноте. В этом ее подлинная ренессансность. Однако оптимизм «Стансов» уже не абсолютный, несокрушимый и несколько наивный оптимизм гуманистов первой половины XV столетия. Герой поэмы Полициано только выражает готовность выехать в реально-исторический мир современной ему Флоренции. Но как раз на этом месте «Стансы» обрываются, и Юлио так и не переступает пределов утопического мира гуманистической идиллии.

7

Смерть героя Полициано изобразил в «Сказании об Орфее».

Так же, как и «Стансы», «Сказание об Орфее» — произведение экспериментальное и новаторское. Многие ученые считают его первой ренессансной драмой и начинают с него историю нового европейского театра. Это не совсем точно. «Орфей» — не драма. Но в истории культуры итальянского Возрождения ему действительно принадлежит видное место.

«Орфей» еще теснее, чем «Стансы на турнир», связан с итальянской традицией народно-городской литературы. Но в «Орфее» эта традиция уже не просто маскирует поэтический эксперимент поэта-гуманиста, а непосредственно входит в этот эксперимент как его составная часть. Поставленный перед необходимостью срочно написать пьесу для придворного спектакля в Мантуе, Полициано не пошел по пути, на который, казалось бы, уже прочно встала гуманистическая драматургия XIV–XV вв. Он отказался не только от латинского языка, но и от ориентации на драматургические формы Сенеки и Теренция. Вместо них он решил использовать язык и форму священного представления. Во второй половине XV столетия этот жанр на-

родно-религиозного театра вступил во Флоренции в пору своего пышного расцвета. Особенно большой популярностью пользовались у флорентийцев пьесы Фео Белькари, придавшего священному представлению почти классическую законченность. Полициано почувствовал в нем больше жизни, нежели в драматических опытах Петрарки, Верджерио, Бруни и Альберти. Поэт и на этот раз одержал верх над филологом. Создавая «Орфея», Полициано сохранил все внешние и формообразующие особенности флорентийского священного представления, но «вынул» из него религиозный сюжет и традиционных житийных героев, заменив их античной фабулой и мифологическими персонажами. Это был дерзкий опыт. Но он оказался удачным. На основе средневековой мистерии возникла целиком светская пьеса. Примечательно, что языческая фабула «Орфея» не взорвала его христианскую форму, а создала новое художественное единство. Объясняется это, однако, вовсе не «синтезом» классических и народных «элементов», как когда-то полагали позитивисты, а прежде всего тем, что унаследованная от античности фабула «Орфея» была для Полициано в такой же мере органичной поэтической формой, как и драматургическая структура священного представления.

В сюжете «Сказания об Орфее» соединены фабульные мотивы четвертой книги «Георгик» Вергилия и «Метаморфоз» Овидия (кн. X–XI). Содержание пьесы в основном сводится к тому же комплексу эстетических и гуманистических идей, который наполнил жизнь «Стансы» и который без труда обнаруживается почти во всех стихотворениях Полициано, как на латинском, так и на народном языке. В «Орфее» мы опять сталкиваемся с гуманистической мечтой о гармонии между прекрасным человеком и прекрасной природой и со страстным стремлением к божественной красоте, характерным для нового человека Возрождения. Сходны даже некоторые детали. Тирс рассказывает о девушке, которую он повстречал, разыскивая господского теленка:

Но с девушкой я повстречался милой,
Что рвет цветы там, на холме далеком.
Едва ли у самой Венеры было
Так много гордости в челе высоком.
И так поет она, что сладкой силой
И реки повернула бы к истокам.
Под златом кос — снег с розой в сочетанье.
Совсем одна и в белом одеянье.

(Пер. С. Шервинского)

Эвридика здесь очень похожа на Симонетту. Она даже так же одета.

Тирс — грубый пастух. Он произносит чисто лакейскую сентенцию и говорит, как тосканский простолюдин: «а то уж он бодать меня кидался» и т.д. Но это отнюдь не попытка создать реалистический характер. Грубоватая простонародность лексики Тирса — фон, на котором еще ярче выступает лирическая нежность следующей октавы, произносимой тем же Тирсом. Красота, с точки зрения Полициано, абсолютна, неизменна, но также целиком посюстороння. Она не своего рода стильновистская благодать, нисходящая на «честное сердце» влюбленного, а свойство земного мира и человека. Именно поэтому неотесанный поселянин Тирс оказывается способным не только воспринять божественную красоту Эвридики, но и описать ее, пользуясь звуками и красками утонченного Полициано.

Очень красива прославляющая Эвридику канцона Аристея: «Мой голос сладостный услышь, дубрава...» Она построена по образцу тосканских народных песен, и в ней повторяются мотивы многих баллат Полициано. Ситуация убегающей от Аристея Эвридики напоминает ситуацию «Стансов». Полициано как бы все время бьет в одну и ту же точку. Однако он не монотонен. Повторяясь, Полициано не становится однообразным. В мифологических ситуациях его поэзии всегда раскрывался внутренний мир нового человека — гуманиста Кватроченто.

Мир этот был очень богат. Кроме того, он менялся. Комплекс эстетических идей «Орфея» сходен с аналогичным комплексом «Стансов», но не тождествен ему. В «Орфее» утрачен гуманистический оптимизм, столь характерный для юного Полициано. Влюбленному Аристею не удастся настигнуть Эвридику. Она гибнет. После этого — вещь совершенно невозможная даже в самой примитивной драме — роль Аристея переходит к Орфею. В «Орфее» основная ситуация «Стансов» оказывается перевернутой: если Юлио, поклонник Муз и Дианы, становился влюбленным, то Орфей из влюбленного превращается в женоненавистника.

В различиях между «Орфеем» в «Стансами» отразилась эволюция не только Полициано, но и в какой-то мере всего флорентийского гуманизма.

Фабула об Орфее встречается и у других поэтов Кватроченто. Только Понтано обращался к ней дважды. Это один из характерных ренессансных мифов. Об этом хорошо сказано у Де Санктиса, отметившего связь кватрочентистского мифа об Орфее с литературой Треченто и, в частности, с творчеством Боккаччо, автора «Фьезоланских нимф» и «Амето». «Орфей, — говорит Де Санктис, — великий герой этого царства культуры;

юный и славный, он пришел из античности в песнях Овидия и Вергилия. Основатель культуры, он звуками лиры и сладостным пением укрощал зверей и людей, разжалобил смерть и очаровал ад. Это триумф искусства и культуры над грубыми инстинктами природы, освященной мученической смертью того, кто в поругание всех естественных законов был отдан во власть пьяных, неистовых вакханок. После того как память о нем надолго исчезла в ночи второго варварства, Орфей снова возродился в празднествах новой цивилизации, предвещая наступление царства человечности или, лучше сказать, гуманизма. Такова мистерия этого века; в ней идеал возрождения».

Полицианов Орфей сходит в царство Аида, и Плутон, полный удивления, говорит так:

Откуда звук столь сладостного звона?
Кто Ад смутил Кифарой изощренной?
Вот колесо недвижно Иксиона,
Сизиф сидит, на камень свой склоненный,
И к Танталу не льнут струи затона,
Белиды стали с урной бездонной,
Внимателен и Цербер трехголовый,
И Фурии смягчили гнев суровый.

(178—185)

Полициано изображает силу поэзии, изменяющей извечно установленный порядок вещей. Но именно поэзии, а не поэта. Нетрудно заметить, что в пьесе Полициано Орфей полностью лишен героичности. Правда, спускаясь в ад, Орфей говорит о себе, как о том, «кому враги — и небо, и стихии». И сразу же вслед за этим Минос подтверждает: «Тот, кто идет, противен воле Рока». Тем не менее Орфей отнюдь не воплощение человеческой вирту, противопоставившей себя Фортуне. Орфей не собирается сломить Судьбу — он надеется ее разжалобить.

Дело тут не только в том, что «Орфей» не драма, а гуманистическая идиллия. Изменяется характер идиллии. В «Стансах», несмотря на безвременную кончину юной Симонетты и трагическую гибель Джулиано, смерть отрицалась. Она просто не принималась в расчет. В «Орфее» смерть все время присутствует. Весь внутренний пафос речи, с которой Орфей обращается к Плутону и Прозерпине, состоит в спокойном признании неизбежности смерти:

Пред вами вещи разнствуют в немногом,
И в ваш предел все смертные стекуются,
Все, что луна своим обходит рогом,
Предметы все во мрак ваш повлекутся.

Кто доле ходит по земным дорогам,
Кто менее,— но все сюда сойдутся,
В предел последний жизни быстротечной.
И нами впредь владычествуйте вечно.

(262–269)

Полицианов Орфей безвозвратно теряет Эвридику не потому, что он оказался не в силах победить свою человеческую природу, а потому, что даже он бессилен перед роковой случайностью Фортуны. Победные латинские дистихи, которые он произносит, только подчеркивают эфемерность его победы.

Некоторые строки из последнего монолога Орфея напоминают гордые речи Юлио. Орфей тоже говорит о свободе:

Несчастен человек, что веселится,
Иль терпит из-за женщин сердца боли,
Иль из-за них свободы вдруг лишится.

(338–340)

Однако сходство здесь всего лишь внешнее. Орфей не столько защищает человеческую свободу, сколько настаивает на мизерности человека. Если внутренне уравновешенный Юлио, отвергая любовь, противопоставлял ей свою гармонию с природой, то антифеминизм Орфея вызван как раз утратой этой гармонии. Ополчаясь на женщин, Орфей темпераментно прославляет гомосексуализм. Но сама его горячность свидетельствует о душевном хаосе. Хаос этот тут же воплощается в неистовство пьяных вакханок, карнавальная песня которых заканчивается пьеса.

Орфей гибнет. Тем не менее и в «Сказании об Орфее» нет еще ни трагедии, ни трагического. Внутренний хаос, овладевающий героем, не формирует его в драматический характер и не оказывает существенного влияния на структуру произведения. Она остается гармоничной и идиллической. Стихи Полициано не только смыслом, но и самим своим звучанием по-прежнему утверждали красоту и гармонию земного мира. Смерть героя доказывала лишь, что гармония эта очень хрупкая. Во «Фьоренце» молодого Томаса Манна имеются отдельные досадные неточности, но о том, что Полициано предчувствовал грядущую катастрофу, в пьесе сказано очень правильно. В «Сказании об Орфее» отразился не столько кризис кватрочентистского гуманизма, сколько сознание неизбежности этого кризиса. Но это-то и делало произведение Полициано фактом не одной лишь «чистой поэзии». В «Орфее» общество Флоренции конца XV в. увидело, по словам Де Санктиса, «живое изображение себя самого».

«Орфей» вызвал многочисленные подражания. Под его непосредственным влиянием родились «Сказание о Кефале» Никколо да Корреджо и «Тимон» Боярдо. Его прямыми потомками были пасторали Тассо и Гварино. Но идиллия Полициано пользовалась популярностью не только «в верхах». Уже в XVI в. она вместе со многими баллатами Полициано вернулась в тот самый народ, который дал автору «Стансов» его язык и воображение, и до начала нашего столетия жила в итальянском фольклоре как «История об Орфее с сладкозвучной лирой».

8

В ночь на 9 апреля 1492 г. Лоренцо Медичи скончался на вилле в Кареджи. Полициано был одним из немногих, кто присутствовал при его последних часах, став свидетелем встречи умирающего Лоренцо с Савонаролой. Кончину Лоренцо Полициано сразу же подробно описал в письме к своему другу Якопо Антикварио. Ни о каких требованиях, которые якобы предъявил Савонарола покидающему жизнь Лоренцо, в письме Полициано не говорилось. Напротив, Полициано всячески подчеркивал в письме благочестие Лоренцо, а также вполне дружеский характер его предсмертной беседы с будущим духовным диктатором Флоренции. «И уже он [Савонарола] уходил, как Лоренцо воскликнул: “Ах, отче, дай мне благословение, прежде, чем покинешь меня”. Тотчас же, склонив голову, потупив взор и совершенно приняв вид благоговейный и набожный, Лоренцо стал отвечать на слова и молитвы священника, согласно обычаю и по памяти, нимало не будучи угнетен печалью близких, которая была уже явной и которую никто не скрывал. Можно было бы, пожалуй, сказать, что смерть взволновала всех, но не Лоренцо, ибо он единственный из всех не проявил никаких признаков печали, смятения или грусти, сохраняя до последнего вздоха обычную твердость духа, спокойствие, выдержку и величие».

В 1494 г. Анджеоло Полициано опубликовал письмо к Якопо Антикварио в собрании своих писем, посвященном сыну Лоренцо, Пьеро Медичи, который так же, как и он, присутствовал при смерти Великолепного. Обычно Полициано не спешил с обнародованием своих сочинений, но тут его торопили обстоятельства. Он счел нужным опровергнуть ту легенду, которая уже в это время начала складываться среди «плакс» и которой впоследствии отдал щедрую дань даже такой видный историк, как Пасквали Виллари.

В отличие от Марсилио Фичино, Полициано не пошел на службу новому режиму, установленному во Флоренции Джироламо Савонаролой. И поплатился за это. «Плаксы» ему отомсти-

ли. 29 сентября 1494 г. Анджело Полициано скончался во Флоренции, по свидетельству Пьеро Паренти, «с таким бесславием и с таким общественным осуждением, какое только может вынести человек». Странники Савонаролы на всех углах облыжно обвиняли создателя «Сказания об Орфее» не только в язычестве и содомии, но и в откровенном безбожии.

Глава тринадцатая

МАТТЕО МАРИЯ БОЯРДО

1

Вся жизнь Маттео Мария Боярдо (ок. 1441–1494) связана с Феррарой и Феррарским герцогством. Родился он в своем наследственном имении, в Скандиано, близ Реджо (он был графом Скандиано в третьем поколении), любил эти места, подолгу здесь жила и всегда сюда возвращался. По рождению и положению Боярдо принадлежал к высшей феррарской аристократии, но регулярной придворной службы не имел (за исключением сравнительно короткого периода с 1476 по 1478 г.). Иногда на него возлагались экстраординарные поручения, и именно с ними связаны его немногочисленные путешествия по Италии: так, в 1471 г. он сопровождал Борсо д'Эсте, отправившегося в Рим за титулом герцога (до этого феррарские синьоры носили титул маркиза); в 1473 г. — невесту Эрколе д'Эсте Элеонору Арагонскую из Неаполя в Феррару; в 1485 г. — самого Эрколе в Венецию, куда тот отправился для переговоров о мире (товарищем Боярдо по этой поездке был Никколо Ариосто, отец Лудовико). Со временем поручения стали более ответственными, но они, по крайней мере, не слишком удаляли его от родных мест: три года (с 1480) он был губернатором (капитаном) Модены — это как раз время войны Феррары с Венецией, завершившейся Баньольским миром; семь лет, с 1487 г. до смерти — губернатором Реджо. Сохранились письма Боярдо к герцогским чиновникам и самому герцогу, в основном делового характера.

Феррара к середине XV в. постепенно втягивается в орбиту гуманистической культуры. Свыше тридцати лет здесь действовала школа зачинателя гуманистической педагогики Гварино да Верона: выучку у него прошло несколько поколений феррарцев, в том числе маркиз Леонелло д'Эсте. В недавно (в 1391 г.) основанном Феррарском университете преподавали самые авторитетные эллинисты того времени Джованни Ауриспа и Феодор Газа. Дядей Боярдо по материнской линии был известный гуманист Тито Веспасиано Строцци. Образованием Боярдо непосредственно занимался его дед — Фельтрино Боярдо, первый

граф Скандиано и член гуманистического кружка, сложившегося вокруг маркиза Леонелло. Братья и наследники Леонелло, первый герцог Феррары Борсо д'Эсте (1450–1471) и Эрколе I (1471–1505), гуманистическими пристрастиями, однако, не отличались (показательно, что после смерти Леонелло жалованье Гварино немедленно урезали). Они ценили в культуре ее парадный и представительский аспект: архитектура их интересовала больше, чем литература, а от литературы они требовали, в первую очередь, развлечения. Если при Леонелло придворная библиотека пополнялась кодексами древнеримских классиков, то при его братьях главные поступления — это французский рыцарский роман и итальянский романизированный эпос. Борсо говорил, что, заполучив новый список какой-нибудь рыцарской истории, радуется больше, чем когда присоединяет к своим владениям целый город. Нельзя сказать, что первые феррарские герцоги вовсе не интересовались классикой, но ее к их культурному уровню надо было адаптировать. Эрколе весьма занимала история, и Боярдо эти его запросы обслуживал: он перевел на итальянский «Историю» Геродота, «Киропедию» Ксенофонта (с латинского), а также жизнеописания Корнелия Непота (которые в то время приписывали Эмилию Пробу) и хронику Рикобальда Феррарского. «Золотой осел» Апулея превратился в его переводе в занимательный приключенческий роман, утратив как свою философско-мистическую подоплеку (в частности, благодаря тому, что переводчик заменил последнюю книгу с ее мистериальной инициацией на свободную переделку лукиановского «Луция»), так и изысканное стилистическое оформление.

Культурный облик древнейшей в Италии наследственной синьории, тем самым, представлял собой своего рода компромисс между гуманистическими тенденциями и средневеково-рыцарской традицией. В рекреативной хронике феррарского двора рядом с рыцарским турниром появляются театральные представления — именно в Ферраре состоится вскоре второе рождение комедии. В 1478 г. Эрколе д'Эсте разыскивал только что изданного «Морганта» Пульчи, а при его дворе уже два года Боярдо работал над «Влюбленным Орландо» — вскоре именно Феррара станет столицей ренессансной рыцарской поэзии.

Но дебютировал Боярдо как поэт малой формы, и его дебют существенно связан с близостью к правящей феррарской династии. Посвященные ей стихотворные панегирики («*Carmina de laudibus Estensium*») Боярдо начал писать в 1462 г., последний, пятнадцатый, написан в 1474: здесь есть и история дома д'Эсте от его легендарных истоков, и рассказы о его наиболее славных представителях, среди которых выделяется Эрколе. Внешним толчком к созданию этой книги панегириков послужило реше-

ние бездетного Борсо вернуть из Неаполя своих единокровных братьев Эрколе и Сиджизмондо (куда они были отправлены маркизом Леонелло) и назначить Эрколе своим наследником. Также на латыни написаны десять эклог («Pastoralia»), в которых явно просматривается вергилиевская модель; половина из них — любовные, половина — энкомиастические, где главным героем опять же является Эрколе д'Эсте. Восемь эпиграмм («Epigrammata») рассказывают об успешно подавленном перевороте, который в 1476 г. пытался осуществить Никколо д'Эсте, незаконный сын Леонелло. Писал эклоги Боярдо и на итальянском (с таким же делением: пять любовных, пять — о подвигах Эрколе в войне против Венеции); ему также принадлежит довольно причудливая поэма об игре в тарокки («Capitoli del giuoco dei tarocchi»), где интерпретации каждой из восьмидесяти карт колоды посвящена отдельная терцина (первой и последней — сонет), но главный его вклад в малую поэтическую форму — книга любовной лирики.

У канцоньере Боярдо (авторское название — «Amorum libri», с явной отсылкой — через голову петраркистской традиции — к «Amores» Овидия) более плотный и более внятный биографический фон, чем у «Канцоньере» Петрарки, и более исторически конкретный адресат: Антония Капрара известна лучше, чем Лаура. Любовь была недолгой — не вся жизнь, как у Петрарки, — и бурной: в 1469 г. в Реджо состоялась встреча, в 1471 г. произошла разлука — Боярдо уехал с герцогом в Рим, — но разлуке предшествовала измена. Стихи диктовало еще живое чувство, но отделялась книга долго и взыскательно: самый ранний список «Канцоньере» датируется 1477 годом. Выстроен сборник с большой тщательностью, и содержательной, и формальной — неслучайны его сравнения с чем-то вроде лирического романа. Всего сто восемьдесят стихотворений, подсленных на три книги; в каждой книге по пятьдесят сонетов и по десять стихотворений другой формы (баллаты и канцоны); в первой книге речь идет о радостях разделенной любви, во второй — об отчаянии любви преданной, в третьей — о горечи расставания и о скорбной просветленности в принятии неизбежного. Боярдо учитывает и опыт стильновизма, и опыт Петрарки, но метафизика нового сладостного стиля оказывается у него снятой, а ее понятия окончательно превращаются в условную поэтическую фразологию. В отличие от Петрарки, Боярдо заинтересован не столько субъектом, сколько объектом чувства (хотя всячески превознося свою Антонию, даже и не думает ее описывать), и теряя в глубине интроспекции, умеет сообщить большую убедительность природно-виталистскому аспекту переживаемой эмоции. В боярдовом канцоньере (особенно в первой книге) его ге-

роиня выступает в качестве своего рода центра мировой гармонии, собирая вокруг себя и сосредоточивая в себе все красочные и благодатные эффекты праздничной и умиротворенной природы.

Già vidi uscir di l'onde una matina
il sol, di raggi d'or tutto iubato,
e di tal luce in faccia colorato,
che ne incendeva tutta la marina.

E vidi la rogiada matutina
la rosa aprir d'un color sì infiammato,
che ogni lontan aspetto avría stimato
che un foco ardesse ne la verde spina.

E vidi a la stagion prima e novella
uscir la molle erbetta, come sòle
aprir le foglie ne la prima etate.

E vidi una legiadra donna e bella
su l'erba coglier rose al primo sole
e vincer queste cose di beltate¹.

В следующих книгах природа остается столь же радостной и сияющей, но теперь с ней дисгармонирует мрак, воцарившийся в душе поэта, — контраст с картиной, нарисованной в первой книге, основан на простой перемене знаков, но дает сильный лирический эффект:

Oggi ritorna lo infelice giorno
Che fu principio de la mia sagura:
E l'erba se rinova e la verdura,
E fassi il mondo di bei fiori adorno.

¹ Я видел, как из моря вдалеке
Светило поднималось, озаря
Морской простор от края и до края
И золотом сверкая на песке.

Я видел, как на утреннем цвете
Роса играла — россыпь золотая,
И роза, словно изнутри пылая,
Рождалась на колючем стебельке.

И видел я, с весенним встав рассветом,
Как склон травую первую порос
И как вокруг листва зазеленела.

И видел я красавицу с букетом
Едва успевших распуститься роз,
И все в то утро перед ней бледнело.

(I, 39, пер. Е.М.Солоновича)

Et io, dolente, a lamentar ritorno
De Amor, del Cielo, e di mia sorte dura,
Che adesso infuama la vivace cura
Che se agelava al cor dolente intorno.

El tempo rivien pur, come era usato,
Fiorito, alegre, lucido e sereno,
Di nimbi raro, e di folta erba spesso.

Et io son de quel ch'era sí mutato,
De isdegno, de ira e sí de angoscia pieno,
Che il giorno riconosco, e non me stesso¹.

В историческом интервале между Петраркой и петраркистами XVI в. канцоньере Боярдо – если не самое крупное явление в итальянской высокой лирике (есть еще Лоренцо Медичи и Полициано), то самое своеобразное.

Боярдо не только воспевал феррарских правителей, но и обслуживал их культурный досуг. Идя навстречу литературным вкусам своих патронов, он начал писать рыцарскую поэму, а уже под конец жизни внес свой вклад в оформление парадно-рекреативной практики феррарского двора. Придворный праздник в Ферраре с некоторых пор стал включать в себя театральные представления. В 1486 г. были сыграны «Два Менехма» Плавта, и с этого времени постановки древнеримской комедии стали регулярными; Боярдо, как следует из нескольких косвенных свидетельств, принимал участие в переводе хотя бы некоторых ее образцов. На этой почве возникли и первые оригинальные драматические опыты. Ориентировались они на модель единственного известного в то время вида спектакля — «священного представления», но сюжеты для них, не без влияния близких ко двору гуманистов, брались не из христианского предания, а из античной мифологии. В январе 1487 г. по случаю бракосочетания Лукреции д'Эсте и Андреа Бентивольо было сыграно «Сказание о Кефале», автором которого был друг и родственник Боярдо Никколо да Корреджо: антикизирующий вкус сказывается здесь в выборе сюжета (взятого из «Метамор-

¹ «Сегодня годовщина того несчастного дня, / который положил начало моим печалям: / Обновляется трава и зелень, / И все вокруг предстает в уборе из прекрасных цветов. / А я, горя, вновь сетую / на любовь, на небо, на мою жестокою судьбу, / которая вновь возжигает жгучую заботу, / что оледенила мое скорбящее сердце. / Время [года] возвращается таким, как прежде — / цветущим, радостным, светлым и ясным, / уводит туманы и приводит густую траву. / Я же так с тех пор изменился, / так полон обидой, гневом и тоской, / что, узнав день, не узнаю самого себя» (II, 116).

фоз» Овидия), в делении пьесы на пять актов, во введении хоров, но вся техника еще совершенно средневековая.

То же можно сказать и о «Тимоне» Боярдо (предположительно написан в последнее десятилетие жизни, сведений о постановке нет, изд. в 1500 г.): сюжет — античный, форма — средневековая. Историю о разорившемся афинском богаче, ставшем человеконенавистником, Боярдо нашел в одноименном лукиановском диалоге, изменив, однако, его конец: вновь разбогатевший Тимон отказывается от своих сокровищ и собирается жить отшельником — герой Лукиана прогонял лстецов и паразитов, но золото сохранял при себе. В заключительный акт Боярдо дополнительно ввел еще один сюжет, варьирующий тему богатства-бедности: богач и скупец Тимократ, предвидя, что все его достояние после смерти пойдет прахом, часть своего золота кладет с собой в гробницу с тем, чтобы сын нашел его, когда окончательно разорится. Теперь, по прошествии десяти лет, к гробнице, исполняя предсмертную волю Тимократа, являются слуги его сына и вступают в перебранку с Тимоном, который уже обнаружил спрятанные сокровища. Пришли эти слуги, Сир и Парменон, из теренциевых «Братьев» — это неожиданное появление персонажей паллиаты словно указывает на ее близкое возрождение в новом облике при феррарском дворе. Всем же остальным — значительной ролью аллегорических персонажей (Богатство, Бедность, Молва, Помощь), делением действия на планы земной и небесный, некоторой его дискретностью, сообщающей известную автономность каждой отдельной сцене, — пьеса Боярдо напоминает священное представление.

2

Год начала работы над «Влюбленным Орландо» — 1476. Вплоть до его первоиздания в двух книгах в 1483 г. (это издание полностью утрачено, второе вышло в 1487 г., в Венеции) работа шла с большой интенсивностью, но затем темп был утрачен: за оставшиеся одиннадцать лет жизни Боярдо написал восемь песней третьей книги и на двадцать шестой октаве девятой песни положил перо (вместе с началом третьей книги поэма была опубликована посмертно, в 1495 г.). Видимая тому причина, о которой сообщает сам автор — «пламя галльского нашествия», пожирающее Италию. Причина веская, хотя Карл VIII, чей поход в Италию открыл эпоху итальянских войн, с Феррарой не враждовал, а, напротив, считался союзником и получил свободный проход через земли герцогства. Однако и без этого поэма фактически остановилась, так что начало итальянских войн не столько причина, сколько повод. Был, очевидно, и повод внутренний.

«Влюбленного Орландо» принято считать моментом схождения двух главных средневековых эпико-романических циклов, каролингского и бретонского: персонажи пришли из каролингского, а цели и мотивировки для них взяты из бретонского. Это в принципе совершенно справедливо, но необходимо уточнить, что тенденцию к сближению два эти цикла демонстрировали уже давно. Ситуация, характерная для французской литературы XII в. — ситуация жесткого разграничения эпоса (в основном каролингского) и романа (в основном бретонского) — больше никогда в пределах Средневековья не повторялась. Роман с ходом времени утрачивал прежнюю композиционную упорядоченность, он увеличивался в размерах, соединялся с другими романами, порождал их из самого себя, обрастая бесчисленными продолжениями, растворялся в циклах, сводах и суммах, где интерес к индивидуальной судьбе, решающий для жанрового самоопределения, оказывался подавлен авторитетом общей идеи — религиозной или этической или сословной. С другой стороны, эпос, претерпевая аналогичный процесс циклизации, все охотнее допускал в себя вымысел, фантастику, сказочные сюжеты, все шире открывался навстречу авантюрному духу, все чаще ставил рыцарское приключение на место борьбы родов, народов и вероисповеданий. Боярдо усиливает потенциальную антиэпичность каролингских сказаний и ослабляет эпическую составляющую артуровских — оба рыцарских мира, уже готовые к встрече, могут встретиться на деле.

В поэме Боярдо индивидуальные цели и ценности во всех случаях стоят выше общих: паладин охотно сражается за веру и родину, но только если не увлечен какой-нибудь красавицей. Сердце Ринальдо, испившего из волшебного источника, уничтожающего любовь, никем не занято, и он, услышав призыв императора, немедленно поворачивает коня на запад. Орландо, услышав тот же призыв, по-прежнему скачет на восток, где надеется найти свою любезную Анджелику. Поэт знает о возможности конфликта любви и долга, но в его поэме любовь побеждает всегда.

С каролингским эпосом Боярдо был знаком не по «Песни о Роланде» и вообще не по французской жесте, а по итальянской народной поэме или прозаической книге — наподобие произведений Андреа да Барберино. С бретонским романом — не по Кретьену де Труа, а по поздним прозаическим изводам, наподобие «Ланселота» или «Куртуазного Гирона». Брал он из этих источников разное: из романа — тип основной сюжетной единицы, приключение, из эпоса — имена и эпические биографии большинства своих героев, главные принципы организации сюжета и даже образ автора. Брал разное и по-разному изменял.

Что касается приключений, то герои «Влюбленного Орlando» сражают великанов, истребляют чудовищ, расстраивают козни чародеев, преодолевают трудные переправы, уничтожают «злые обычаи», спасают от плена и насилия высокородных дам и девиц. Всего этого у Боярдо, как в любом средневековом романе, в избытке, но есть и нечто другое. Орlando, пустившемуся по следам Анджелики, уже в первом своем приключении приходится иметь дело со Сфинксом, сохранившим и свой известный из античной мифологии облик, полульва-полудевы, и свою известную оттуда же загадку. Не сумев, в отличие от Эдипа, ее разгадать, паладин попросту сносит Сфинксу голову. В дальнейшем Орlando, как Одиссею, встретится на его опасном пути и одноглазый великан, отдаленно напоминающий Полифема, и сладкогласая Сирена, и питающиеся человеческим мясом лестригоны. Подобно Ясону, он засеет поле зубами дракона, вспахав его на быках, и будет биться с выросшими из этого посева воинами.

Чаще всего персонажи античной мифологии входят во «Влюбленного Орlando» какой-нибудь одной своей чертой. Боярдова Полифема объединяет с гомеровским только одноглазие и, конечно, рост. Орlando убил его, поразив в единственный глаз, — убил, но полностью с ним не покончил. Через сотни страниц он возродится в другом образе, получив на этот раз в наследство от классического Полифема слепоту и чудовищный бросок каменной глыбы, чуть не пустивший ко дну корабль с беглецами. Из античного сюжета может извлекаться его ведущий мотив или наиболее эффектная деталь: так, бег Аталанты появляется в комической новелле о ревнивом муже и ловкой жене. Очень редко сюжет берется целиком (новелла Апулея о забытых сандалиях или фабула плавтовских «Пленников», повторенная с некоторыми вариациями во «Влюбленном Орlando» дважды) и лишь в исключительных случаях организует значительный фрагмент общего сюжета поэмы (об этом исключении ниже). Конечно, классические реминисценции используются во «Влюбленном Орlando» значительно более широко, чем в среднем типе рыцарского романа — это одно из внешних свидетельств принадлежности поэмы к ренессансному художественному миру. Но используются только для развертывания повествовательного ряда, только экстенсивно. Ринальдо преследует кентавра, похитившего его спутницу — ничто, однако, помимо этого поверхностного сходства, не объединяет его с Гераклом, и сам этот эпизод никак не отзовется в его сюжетной судьбе. У Орlando есть своя сокращенная «Одиссея»: Полифем, Сирена, Цирцея, лестригоны, но поэма Гомера в его сюжетной линии никак не отражается, и сам он ни разу в образе Одиссея не выступает. Повторяя подвиг античного героя, герой «Влюбленного

Орландо» в него не превращается; вторжения классики ограничены эпизодом и друг с другом эпизоды не связывают. Рыцарский репертуар расширяется за счет античных мотивов и сюжетов, и не более того.

Что касается традиции итальянских эпических поэм, то свою близость к ней Боярдо не скрывает и даже подчеркивает. Прежде всего, он сам, в качестве автора, выступает под маской певца и импровизатора, имеющего перед собой обозримую аудиторию и ограниченного возможностями устного сказа (т.е. длиной песни, которая во «Влюбленном Орландо» редко превышает 55–60 октав, что в принципе соответствует практике кантасториев). Разумеется, ситуация эта не реальная и сама аудитория совершенно иная. Певца окружают прекрасные дамы и отважные рыцари, извлекающие из его песнопений пример безупречной доблести и беззаветного любовного служения. Они не сразу сходятся на песенный зов. Открывая поэму, Боярдо обещал поведать о неслыханном и удивительном и призывал всех, кто любит «прекрасные сказания». Отбора здесь еще нет. Затем Боярдо на некоторое время выходит из роли певца и в зачинах песней лишь подхватывает сюжет, давая его ближайшую и кратчайшую ретроспекцию (что, впрочем, тоже моделирует ситуацию устного исполнения). В первой книге, состоящей из двадцати девяти песней, он в начальных октавах лишь дважды позволяет себе пуститься в более или менее отвлеченные рассуждения и лишь единожды вспоминает о слушателях. Но теперь его слушатели — не просто «синьоры и рыцари», как в первой песни, а влюбленные синьоры и рыцари. Любопытство, объединявшее аудиторию поначалу, уступило место более глубокому чувству, и к кавалерам не замедлили присоединиться и дамы — *cortese damiselle e graziose*.

Начиная со второй книги, исключениями становятся уже зачины, попросту восстанавливающие связь событий. Вступительных рассуждений больше, чем в первой книге, хотя не намного, и тематика их строго ограничена. Зато редкая песнь не содержит обращения к слушателям. Круг их окончательно определился. В него нет доступа никому, кто низок душой и помыслами, кто бежит любви, кто враг изящного. Боярдо знает и помнит, что рыцари Карла, сравнявшись с артуровскими силой духа и величием свершений, отреклись от любви во имя жизни суровой и строгой и тем принизили свою славу — знает, но преодолевает это знание усилием своего революционного вымысла. Боярдо знает и видит, что доблесть и благородство не в чести у нынешних поколений, но преодолевает и это знание мощной устремленностью к идеалу. Древность, о которой Боярдо рассказывает, подает руку современности, к которой он обращает-

ся, встречая в ней всю ту же радостную отвагу и тот же пыл души, облагороженной любовью. В поэме Боярдо чем дальше, чем очевиднее проступают черты некоей утопии, противопоставленной и жизненной обыденности, и жанровой традиции.

В игру с условиями, диктуемыми традицией жанра, Боярдо вступает с первой же песни. Начало «Влюбленного Орландо» близко напоминает многие романы бретонского цикла: ко двору короля Артура (или, как в данном случае, императора Карла), собравшемуся в полном составе по случаю праздничного дня, является красавица и предлагает рыцарям трудный подвиг. Рыцари соглашаются и отправляются в путь — роман станет рассказом об их приключениях. В итальянском эпосе (например, у Пульчи) паладины также разъезжаются по всему свету; разница — в мотивировке отъезда (как правило, обида на императора) и в его последствиях: на Францию, оставшуюся без лучших бойцов, обрушатся несметные сарацинские орды, и паладинам придется, забыв об обидах, спешить на выручку. Во «Влюбленном Орландо» сразу же происходит некоторый, пока не слишком заметный сдвиг по отношению к сюжетным обыкновениям обоих жанров. В отличие от бретонского романа, начальное задание оказывается выполненным очень быстро: катаясь на коне, царица Анджелика обещала свою руку тому из рыцарей, кто сможет сразить ее брата; брат сражен уже в третьей песни, и теперь рыцари преследуют саму красавицу — целью и причиной рыцарского похода становится любовь. В отличие от итальянской поэмы, для отражения сарацинского нашествия не понадобилось возвращать во Францию главных эпических героев: сериканский царь Градассо обложил осадой Париж, Карл и оставшиеся при нем паладины пленены, время появляться Орландо или Ринальдо, но вместо них появляется Астольфо, рыцарь бесстрашный, но привыкший больше слетать с седла, чем с него ссаживать, и именно он, благодаря случайно доставшемуся ему волшебному копыю, повергает непобедимого доселе Градассо. Градассо, верный рыцарскому слову, уводит из Франции войска, а Орландо и Ринальдо, ни о чем не ведая, продолжают истреблять великанов за тысячи миль от родной земли. Их дело успешно исполнил прославленный хвостун и безобидный весельчак — именно такая репутация была присвоена Астольфо итальянской традицией и достойным ее он себя выказывает, когда вернувшись с победой, ради смеха решает притвориться побежденным и рассказывает пленным французам, какую участь им определил сериканский царь (Карл будет экономом, Датчанин — конюхом, Оливьер — поваром, Гано будет таскать дрова на кухню, а сам Астольфо — потешать двор в качестве штатного дурака).

За исключением того, что роль Орландо, роль спасителя императора и Франции, присвоил себе другой персонаж, порядок событий в начальных песнях, рассказывающих о сериканском нашествии, мало чем отличается от традиционного. Заметная роль у Гано, архипредателя каролингского цикла (французского Ганелона): не он, в отличие от «Морганта», удаляет паладинов, не он призывает неверных, но интриги он строит постоянно, и для всех, кроме императора, очевидны его подлость, коварство и злобный нрав. Нравы при дворе далеко не куртуазные. Карл поносит последними словами отсутствующих паладинов и собственноручно разнимает весьма вульгарную драку, круша дубиной самые горячие головы. Астольфо не выказывает никакого почтения к императорской короне. Атмосфера, достойная «Морганта». Но вот отхлынули сарацинские орды, и все меняется. Осталась позади едва одна десятая часть поэмы, а Гано, главный двигатель действия в рамках данной традиции, свою роль уже отыграл. Он мелькнет пару раз среди безликих статистов, и это все. Почти без остатка отмирают вульгаризмы и низкая комика. Брань слышится очень редко. Разве что Ринальдо время от времени честят разбойником и бродягой, припоминая ему его действительно небезгрешное прошлое.

Есть в поэме Боярдо, во второй ее книге, персонаж, родственник пульчевскому Маргутту — прославленный вор Брунелло, посланный африканским царем добыть волшебное кольцо Анджелики. Карлик, уродец, хитрец, он принадлежит тому же антимиру плутовства, что и карликовый великан Пульчи, и противостоит рыцарскому миру в красноречиво обценном жесте. Но в отличие от Маргутта, у него есть только жест и нет слова, поэтому он этот мир не разрушает, а парадоксальным образом с ним коррелирует. У Брунелло имеется своя доблесть, доблесть вора, и именно ее высочайшая мера позволяет ему на равных правах войти в тот мир, где доблесть вечно соревнуется с доблестью. Он способен украсть волшебное кольцо с пальца волшебницы, скакуна из-под всадника, оружие из рук сражающейся богатырши, меч и рог у лучшего рыцаря мира. Его доблесть — не деформированное отражение доблести его жертв, не ее гротескный антипод, а равносильный комический партнер.

Доблесть Фиорделизы — в том, чтобы во всех превратностях хранить верность своему Брандимарту. Доблесть Дористеллы, одной из плеяды неверных жен «Влюбленного Орландо» — в том, чтобы наставлять рога престарелому супругу. «Сильным духом помогает небо» (*agli animosi il celo aita*) — вот ее лозунг. «Сила духа все преодолевает» (*vince ogni cosa la animositate*) — вот лозунг Фиорделизы. Они не могут поменяться доблестью, не утратив ее (неверная Фиорделиза — уже не Фиорделиза, храня-

шая верность Дористелла — уже не Дористелла), но именуют они ее одинаково. Брунелло, получив в награду за свой воровской подвиг королевский титул и рыцарское посвящение, теряет прежнюю доблесть и ничего не приобретает взамен. Теперь он просто плохой рыцарь, и Марфиза (правда, уже в «Неистовом Орландо») не устаивает даже повесить его как собаку — Марфиза, гнавшаяся за ним дни и ночи, забывшая ради этой погони обо всем, в том числе о своем нерушимом зароке не снимать доспехов, пока ею не будут повержены три величайших в свете царя. Погоня комическая, безусловно, но этот комизм, несмотря на его местами грубую откровенность (именно Марфизе адресован тот самый обценный жест, оголение ягодиц), не колеблет идейный строй поэмы, а вступает с ним в парадоксальное содружество. Всем героям Боярдо, кроме прямых плутов вроде Брунелло и откровенных злодеев вроде Гано, свойственна идеальность, но время от времени она подвергается некоторой иронической коррекции. Фиорделиза — идеал женской верности, но после ночи в лесу, проведенной рядом с равнодушным Ринальдо, она встает не с чувством облегчения, а с чувством разочарования. Еще один идеал, Тисбина из новеллы, рассказанной Фиорделизой, доказала свою преданность возлюбленному самоубийством, но, когда и яд ее подвел, выяснилось, что она, подобно всем женщинам, податлива и телом и душой.

Это не столько личный взгляд автора, сколько дань поэмы традиционному комизму того жанрового типа, из которого она выросла. В идеальном герое Боярдо не до конца умерла память о его былой неидеальности, и время от времени она пробуждается. Тогда Астольфо, уже к середине первой книги совершенно сравнявшийся с общим уровнем, вдруг вспоминает о своем злом языке и о своем шутовском амплуа. Тогда Ринальдо решительно тащит стул из кладовой феи Морганы, проклиная бедность и похваляясь своими былыми подвигами на большой дороге. Тогда Орландо наедине с Анджеликой выказывает себя, по непрекаемому приговору Турпина, простофилей и колпаком и раз за разом позволяет Ориджилле обвести себя вокруг пальца. Эпизодические переходы на уровень здравого смысла, бытовой комикки, прагматических интерпретаций выступают в «Неистовом Орландо» как жанровый рецидив.

После того как Астольфо, вооруженный волшебным копьем, отразил сериканское нашествие, самая влиятельная композиционная схема итальянской эпической поэзии из поэмы Боярдо уходит. Угроза, первое звено этой схемы, еще будет — в образе африканского царя Аграманта, поднявшегося мстить за своих отца и деда, павших некогда от руки Орландо. Связь с традиционным фондом каролингских сказаний здесь самая непосред-

венная: победа над Аголантом, дедом Аграманта, и Альмонтом, его дядей — это первые великие свершения Орlando, его рыцарская инициация. Меч и шлем Орlando добыл в поединке с Альмонтом, и ныне, по возмужании их прямого наследника (с битвы при Аспрамонте, как сообщает Боярдо, прошло пятнадцать лет), порядок событий вновь входит в знакомую колею. Но прежней эпической формы не обретает. В битве при Монтальбане, где сошлись войска Аграманта и Карла, сражающиеся на одной стороне Орlando и Ринальдо — не союзники в защите общего дела, а соперники в любви. И к тому же, несмотря на участие их обоих в генеральном сражении, христиане разбиты и вынуждены укрыться за стенами Парижа. Обычно такое возможно только при условии, что обоих лучших паладинов нет в наличии. Основные композиционные моменты — отсутствие паладинов, вражеское нашествие, победоносный отпор вернувшихся вовремя рыцарей — разбросаны хаотично, не увязаны друг с другом и именно в качестве композиционных моментов не работают.

Уже в первых песнях, объединенных приливом и отливом сериканского нашествия на Францию, рядом с композицией, этими событиями продиктованной — поверхностной, инерционной и отчасти спародированной, — возникает иная. Возникает не сразу и более или менее твердо обрисовывается к тому моменту, когда завершает свой первый и последний виток композиционный цикл, выстроенный по модели итальянской эпической поэмы. Во «Влюбленном Орlando», соответственно двум композиционным рядам, два начала, никак друг с другом не связанные. Первое начало, формально эпическое — поход Градассо за мечом Орlando и конем Ринальдо. Второе, формально романное — приезд Анджелики к императорскому двору с коварной мыслью лишить Карла его славнейших витязей. О Градассо поэма, уделив ему две-три октавы, надолго забывает и вернется к нему только в четвертой песни. Поначалу все рыцарское общество, собравшееся на объявленный императором турнир, увлечено одной целью — добыть красавицу. Красота Анджелики никого не оставила равнодушным — ни престарелого Карла, ни дотоле не подвластного женским чарам Орlando. Пустившись по следам Анджелики, Орlando расстается с эпическим сюжетом навсегда. Не все его подвиги будут мотивированы любовью, не все свершатся на пути к Анджелике или по ее приказу, но каковы бы они ни были — приключения ради приключений, приключения ради рыцарской взаимовыручки, — все промежуточные и случайные цели, встающие перед Орlando, исчерпываются типологией признанных рыцарским романом мотивировок. В битвах Орlando будет участвовать только как рыцарь своей дамы и никогда — как вассал своего императора.

Ринальдо раньше своего двоюродного брата устремляется вслед Анджелике, но в Арденнском лесу его ждет источник Мерлина, уничтожающий любовь, и, испив из него, он бежит теперь не за красавицей, а от нее, и на время возвращается под державную руку Карла. Но роман уже наложил на него свою печать. Ринальдо как верный вассал ведет в Испанию французские войска, посланные против Градассо, а Анджелика, вкусившая из источника любви, следит за ним из далекого Китая. Магическим искусством Ринальдо прямо с поля боя переброшен на Восток. Здесь его ждет длинный ряд приключений, тяготеющих, как и приключения Орlando, к единому центру притяжения — крепости Альбракка, где укрылась Анджелика, спасаясь от влюбленного и ненавистного татарского царя Агрикана. Орlando туда приходит благодаря любви, Ринальдо — вопреки отвращению.

Структура, которая с момента ухода паладинов в мир приключений некоторое время в поэме доминирует, определена контрастным параллелизмом двух сюжетных линий — Орlando и Ринальдо. Этот параллелизм и этот контраст предполагают в качестве своего неперемennого условия полярное обращение традиционно связанных с двумя главными героями каролингского цикла характеристик. Орlando, никогда не знавший любви, теперь самый верный ее слуга. Ринальдо, не пропускавший ни одной юбки (таков он, например, у Пульчи и в его источнике; боярдов Орlando хорошо помнит о бывших любовных подвигах своего кузена), теперь не выносит даже упоминания об Анджелике. Да и другие красавицы могут чувствовать себя рядом с ним в такой же безопасности, как если бы он был не рыцарь, а девица. Орlando и Ринальдо как бы меняются характеристиками, при том, что Орlando удержал от себя прежнего застенчивость и неловкость в отношениях с дамами, а Ринальдо сохранил решительность и бесцеремонность, направленные теперь, однако, к пресечению слишком коротких отношений с прекрасным полом. Причины разные, а эффект один и тот же: Леодилла, проведя ночь бок о бок с Орlando, погруженным в мысли о возлюбленной, поражается полному отсутствию предприимчивости с его стороны — тем же обстоятельством неприятно удивлена Фиорделиза, коротавшая ночь рядом с Ринальдо, чьи сновидения не тревожил никакой женский образ. Вообще такое обращение характеристик — либо традиционного персонажа, либо персонажа, впервые введенного в сюжет самим Боярдо — является его излюбленным художественным приемом. Астольфо, сохранив склонность к шутовству, превращается в военного триумфатора, а величайшим подвигом Марфизы становится погоня за вором.

Композиционная идея, впервые опробованная в Арденнском лесу, вплоть до конца первой книги поддерживается строгим равновесием линий Орlando и Ринальдо и их нерушимым сюжетным равноправием. Какой-либо перекоc в ту или другую сторону с течением времени обязательно выправляется. Если Ринальдо одну за другой выслушал три новеллы, то можно быть уверенным, что вскоре новеллы придется слушать Орlando. Побочные сюжеты время от времени возникают, но вращаются в орбите двух главных и, оторвавшись от них ненадолго, сливаются с ними вновь. Даже битва под стенами Альбракки, которую штурмует татарский царь и обороняет царь черкесский, воспринимается как пролог к неизбежному приезду паладинов и разворачивается во всю ширь, когда на одной стороне встает Орlando, а на противоположной — Ринальдо.

Со второй книги в поэму вводятся новые персонажи, новые сюжеты и новые композиционные принципы. Аграмант, задумав вторгнуться во Францию, собирает военный совет. Большинство голосов за поход. Но царь Гараманты, маг и звездочет, предупреждает, что поход обречен на неудачу, если в нем не примет участия юный Руджеро, сын прославленного христианского рыцаря, героя тех давних войн, где пали родичи Аграманта, Аголант и Альмонт. Через Руджеро, равно как и через Аграманта, поэма соотносится с магистральным сюжетом каролингского цикла. Кроме того, Руджеро причастен к другому циклу — троянскому. В нем легко узнается Ахилл: без него поход обречен на неудачу; ему суждена великая слава, но не суждено долголетие; опекун его Атлант, зная его судьбу, спрятал питомца, которого вскармливал печенью львов и мозгом медведей, в волшебном дворце за отвесной стеклянной стеной (в качестве воспитателя Атлант подобен Хирону, в качестве оберегателя — Фетиде). Брунелло добыл волшебное кольцо Анджелики, и невидимый дворец открылся взору. Он же подал совет, как выманить Руджеро из-за неприступной стеклянной стены. Ахилл выдает себя, услышав звон оружия, — Руджеро покидает свое убежище, увидев рыцарский турнир.

Вступление Руджеро в поэму — момент наиболее интенсивного ее контакта с классикой, тот самый исключительный момент (о котором упоминалось выше), когда античный мотив воздействует не на эпизод, а организует значительный фрагмент общего сюжета поэмы. Руджеро остается Ахиллом на протяжении нескольких песней, более того, его сходство с Ахиллом ведет к тому, что в царе Гараманты мы узнаем вещего Калхаса, в Собрино — мудрого Нестора, в Брунелло — хитроумного Одиссея. Правда, Аграмант ничем не напоминает Агамемнона, и чем жарче разгорается пожар войны, тем меньше в ней сходства с

осадой Трои. Руджеро на полях Франции окончательно выходит из роли Ахилла. И все же его классический дебют не остался в поэме без последствий.

Боярдо не забывает своих любимых героев: уже вторая песнь второй книги возвращает нас к Ринальдо, к Орlando возвращает третья, но в структуре их отношений и в структуре повествования в целом что-то непоправимо разладилось. Равновесию и равноправию сюжетных линий приходит конец и приходит сразу, без промедлений и оттяжек. Уже первое приключение Ринальдо в новом разделе поэмы заканчивается неудачей и пленом — освободит его через несколько песней Орlando, совершив подвиг, оказавшийся Ринальдо не по силам. Орlando же доводит до конца подвиг, оставленный Ринальдо в первой книге незавершенным: разрушает очарованный сад Фалерины. Когда Ринальдо вновь попадает в плен, пойманный в ловушку черно-книжником Бализардо, выручать его опять же придется Орlando. Ринальдо фактически переходит на положение второстепенного героя: короткая сюжетная самостоятельность и остановка сюжета до встречи с главной линией. Остановку обозначает плен. В плену ничего не происходит, действие — это движение. Грифон и Аквилант, если взять наиболее броский пример, пребывают в плену чуть ли не все время: у феи Драгонтини, феи Фалерины, короля Маноданта, у феи Источника. Конечно, Ринальдо не полностью им приравнен. Время от времени его былая сюжетная независимость дает о себе знать: например, при втором посещении Арденнского леса, где Ринальдо пьет из источника любви, сбрасывает с себя колдовское женоненавистничество и вновь бьется с Орlando, на этот раз на почве взаимной ревности. Но на общий порядок событий такие фрагментарные включения отработавшего композиционного принципа почти не влияют. Влияют тем менее, что влюбленность Ринальдо, в отличие от бесчувственности, не противопоставляет его Орlando как равного, а присоединяет к нему как к большему. Очередная волшебная перемена чувств — это нечто вроде фантастической резолюции к переменам во всем строе поэмы.

Параллелизм уступает место повтору. Орlando повторяет подвиги Ринальдо: освобождение пленников, назначенных в пищу дракону, — пленники другие, дракон тот же, и стража принимает Орlando за Ринальдо. Он повторяет свои собственные подвиги: в первой книге он убил дракона, укротил быков, вспахал на них поле, засеяв его драконьими зубами, и перебил воинов, выросших из зубов, — во второй книге, посланный уничтожить сад Фалерины, он убивает дракона, убивает быка и в качестве последнего испытания бьется с великаном, из крови которого в геометрической прогрессии рождаются новые вели-

каны. Подвиги Орlando повторяют другие герои. На Брандимарта нападают разбойники — другие разбойники через некоторое время последуют их примеру. История Брандимарта (взятая из «Пленников» Плавта) повторится в истории Фиорделизы. Кубок Драгонины передает эффект забвения Источнику Смеха, который, с другой стороны, повторяет источник у могилы Нарцисса: к тому и другому привлекает отражение прекрасных женских лиц.

Место, которое занимал Ринальдо в первом разделе поэмы, во второй книге остается вакантным. Руджеро его не занимает. Покончив с классической ролью, он входит в эпическую тему, к которой роль Ахилла его приготовила, в тему войны народов, и только в ней существует как герой поэмы. Даже начало его любовной истории с Брадамантой, девой-воительницей, сестрой Ринальдо (последний, слабеющий отзвук классического прототипа: Брадаманта как Пентесилея, поскольку воительница, и как Поликсена, поскольку в родстве с врагами), не уводит его на романную стезю, ибо вся эта история дана в эпическом лейтмотиве основания рода (Боярдо изобразил Руджеро прародителем феррарских д'Эсте — это прямое продолжение панегирической линии его творчества). Приключений, обычных для странствующего рыцаря, у Руджеро почти нет. Его роль, во всяком случае, не симметрична роли Орlando.

Ввод Мандрикардо в третьей книге — попытка выправить наметившийся в повествовании дисбаланс. Приключения Мандрикардо очень похожи на приключения Орlando (волшебное поле, волшебное дерево, волшебный источник), что и понятно, так как Орlando его главный антагонист. Цель Мандрикардо — отомстить за своего отца Агрикана, павшего от руки Орlando, и овладеть Дуриданой. Тем самым, он противопоставлен не только Орlando, но и Аграманту: цели у татарского и африканского царей похожие, а средства разные. Оба мстят за отцов, но Мандрикардо отправляется на запад не только без войска, но и без доспехов, намереваясь добыть их в бою; мало того, он предварительно сам разоряет свое царство, как бы уничтожая все, что способно замутнить его образ как странствующего рыцаря. Начало третьей книги своей вызывающей антиэпичностью словно опровергает начало второй с его военными советами, сборами, смотрами. Трудно сказать, как развивались бы события дальше — третья книга, напомним, остановилась, далеко не набрав полного хода, — но ясно, что с Мандрикардо в поэму входит какая-то новая тема и, возможно, новая композиция.

Структура «Влюбленного Орlando» вряд ли может быть очерпана какой-либо единой формулой. Более того, сама структурированность повествования вызывает применительно к поэ-

ме Боярдо определенные сомнения, хотя, с другой стороны, никак нельзя сказать, что в ней царит полный хаос и вообще не наблюдается воли к наведению порядка. Организующие и дезорганизующие силы находятся здесь в сложном, постоянно меняющемся и постоянно неравном себе сочетании, что дает о себе знать и в общем плане поэмы, и на ее микроуровне. Главный повествовательный и вообще художественный принцип «Влюбленного Орlando» — единообразие в разнообразии. На уровне композиции этот принцип проявляется так: когда некая повествовательная тенденция укрепляется настолько, что начинает претендовать на роль повествовательной закономерности, начинает успешно овладевать материалом, диктовать ему условия, ограничивать его и унифицировать, она тут же отвергается. С другой стороны, стоит взять верх тенденции к неуправляемому повествовательному движению, как в поэтической материи проступают сочленения и стыки, складывающиеся в контур новой повествовательной последовательности. Ее ждет судьба предыдущей, она сломается в момент кодификации. Для характеристики «Влюбленного Орlando» весьма показательны, что момент наибольшей повествовательной бессистемности (постоянные самоповторы второй книги) соседствует с моментом наибольшей внешней регламентации (когда персонажи начинают строить свое поведение по классическим образцам). Не менее показательны и движение от простого к сложному: от соотнесения сюжетных линий (Ринальдо — Орlando) к соотнесению тематических блоков и доминант (Орlando и любовная тема — Аграмант и военная тема — Руджеро и династическая тема — Мандрикардо и гедонистическая тема). Но несмотря на свою латентную диалектичность, это движение, взятое в своей внешней форме: в нем не прорисовывается итог. Здесь предел художественной инициативы Боярдо (и настоящая причина незавершенности его поэмы). Найти формулу единства в самом разнообразии, ничем из него не жертвуя и никак его не обедняя — это задача, которую Боярдо только поставил, но решить не сумел. Он передал ее Ариосто.

С «Влюбленным Орlando» рыцарская поэма окончательно осваивается в культурном пространстве Возрождения. В поэме Боярдо есть типичная для гуманистического склада ума установка на подражание античности, хотя проявления ее, как можно было убедиться, ограничены довольно поверхностным уровнем. Есть здесь и гуманистическое представление о доблести как о высшей и безотносительной ценности, но выражено оно дискретно. Герои Боярдо доблестны всегда, но лишь временами в их рыцарской доблести, чьей мерой является приключение, проступает доблесть, так сказать, антропологическая, сополо-

женная с такими величинами, как судьба, мировой закон, врожденный нрав или укоренившийся обычай. Главный же показатель ренессансности во «Влюбленном Орландо» — это полная имманентность художественных целей и художественных средств. Энергия индивидуального действия, питающая художественный мир поэмы, имеет источник только в себе самой и только к себе стремится. У нее нет никаких посторонних стимулов — религиозных, моральных, дидактических. Действительность, с которой имеет дело «Влюбленный Орландо», — это действительность, ощутившая в себе могучее присутствие идеала.

Глава четырнадцатая

ЯКОПО САННАДЗАРО

1

Трудно найти писателя, в творчестве которого идеалы Высокого Возрождения воплотились бы с такой же полнотой, выразительностью и силой, как у Якопо Саннадзаро. «Слава Саннадзаро, толпа подражателей, восторженное почитание, которым он пользовался у сильных мира, — все это показывает, насколько нужен он был своему веку», — писал о нем Якоб Буркхардт. Мастерство его признавалось современниками безоговорочно; Кастильоне во второй книге «Придворного» передает такой анекдот: «Случилось у нас недавно, что некие стихи, распространявшиеся под именем Саннадзаро, показались всем изумительными и снискали восхищение и хвалы; когда же затем открылось нележно, что написал их не он, вдруг растеряли они всю свою славу и предстали более чем посредственными». За одну двустрочную эпиграмму Венецианская республика заплатила поэту 600 дукатов. Действительно, автор «Аркадии» и «De Partu Virginis» оказал решительное воздействие не только на конкретные литературные жанры, но и на самую топику ренессансного мировосприятия, отлив ее в эмблематические по своей четкости формы.

При этом литературная его судьба парадоксальна: современная критика не слишком часто удостаивает своим вниманием гуманиста и поэта, на несколько веков вперед задавшего модель пасторального жанра как для итальянской, так и для всей европейской литературы; исключением стали разве что юбилейные торжества по случаю 400-летия со дня его смерти. Возможно, именно «образцовость» Саннадзаро в конечном счете привела к тому, что произведения его изучаются не столько сами по себе, сколько в сопоставлении с другими, не столь классическими творениями, созданными под их влиянием — от «Ивняка» Мориса Сэва и «Аркадии» Филипа Сидни до «Обретенного Рая» Джона Мильтона.

2

Якопо Саннадзаро родился в Неаполе 28 июля 1458 г., в конце правления Альфонса I Арагонского; его рождение пришлось

как раз на день св. Назария, покровителя рода. Отец его, Кола ди Сантоманго, происходил из старинного дворянского рода делла Вальтеллина, упомянутого Данте в «Пире» (IV, 29, 3) и переселившегося в Неаполитанское королевство вслед за Карлом III Дураццо. После смерти отца (1462) Якопо и его брат Маркантонио утратили почти все состояние, и мать поэта Мазелла (Томмазелла), увековеченная в «Аркадии» под именем Массилии, сначала попыталась жить в Неаполе на собственные небольшие доходы, но в конечном счете (ок. 1469–1470 гг.) вынуждена была перебраться в Сан Чиприано Пинчентино, недалеко от Салерно, где у нее были родственники. Биографы Саннадзаро относят к этому времени его знакомство с Кармозиной Бонифачо, полудетская любовь к которой после смерти девушки стала сквозным мотивом его лирики и, пропущенная через фильтр литературного опыта Данте и Петрарки, определила сюжет «Аркадии».

Еще до отъезда из Неаполя Якопо начал изучать грамматику под руководством гуманиста Луки Грассо, члена Неаполитанской академии (где тот носил прозвище *Lucio Crasso*, Толстый Индюк) и, по-видимому, познакомился со знаменитым Джуниано Майо, преподававшим риторику в Неаполе. Скорее всего, именно Майо посоветовал матери Саннадзаро вернуться в Неаполь, чтобы дать возможность сыну продолжить образование. В 1473 или 1474 г. семья вновь переезжает в город, ставший в этот период одним из ведущих центров итальянского гуманизма. Благодаря Майо и Грассо Якопо не только обрел глубокие познания в латыни и греческом, но и был представлен Джованни Понтано, главе знаменитой Академии, который весьма высоко оценил дарования юноши. Еще до 1480 г., в самом начале литературного пути, молодой Саннадзаро оказался принят в члены Академии, взяв имя *Actius Sincerus*. Историки до сих пор не пришли к единому мнению относительно толкования этого имени: вторая его часть (лат. «искренний»), возможно, связана с его реальным именем, поскольку *Nazzaro* означает на древнееврейском «чистый, прямодушный»; *actius* — по-латыни «прибрежный» (скорее всего, аллюзия на его любимую виллу близ Мерджеллины). Так или иначе, но «академическим именем» поэт очень дорожил; все его личные письма подписаны *Sincerus tuus*.

Первые упоминания роли Саннадзаро в общественной жизни Неаполя относятся к 1478 г. Известно, что около 1481 г. он состоял при дворе Альфонса, герцога Калабрийского. В 1485–1486 гг., когда вновь избранный папа Иннокентий VIII поддержал мятеж знати против короля Фердинанда Арагонского, тот осадил Рим, и Саннадзаро, вместе с Понтано, сопровождал его. 27 декабря 1486 г. Альфонс, герцог Калабрийский, триумфально

вошел в город, и Понтано, которому были поручены мирные переговоры с папой, был увенчан лаврами за дипломатические успехи. В промежутке между этими двумя датами, во времена антивенецианской лиги, Саннадзаро, по-видимому, побывал в свите герцога в Ферраре и в Ломбардии.

Но в ходе дальнейших событий политические пути Понтано и Саннадзаро разошлись. Когда в Италию вторглись войска французского короля Карла VIII, герцог Калабрийский Феррандино безуспешно пытался преградить путь им в Романью; против французов выступил и Альфонс Арагонский — но уже после победоносного вступления Карла в Рим. Альфонсу, к разочарованию своих сторонников, оставалось лишь передать королевство Феррандино и укрыться на Сицилии. Саннадзаро, написавший по случаю восшествия на престол своего покровителя элегию, полную воспоминаний и надежд, также был разочарован: в гневных сонетах он бичевал Альфонса за малодушное бегство перед французами. Когда же Карл VIII в феврале 1495 г. вступил в Неаполь, Саннадзаро бежал в Искию вместе с Феррандино (Фердинандом II) и будущим королем Федерико — тогда как Понтано, утратив веру в арагонскую династию, приветствовал французов. Однако через несколько месяцев Карл был вынужден уйти из Неаполя; 7 июля Феррандино, при котором по-прежнему состоял Саннадзаро, вернулся в Неаполь, где вскоре и умер, передав престол Федерико Арагонскому (1496). Понтано пришлось окончательно отойти от политической жизни.

Время правления Федерико стало наиболее плодотворным периодом в жизни Саннадзаро, чьи дружеские отношения с государем сложились еще в 1488 г. Став королем Неаполя, Федерико продолжал выказывать ему большое расположение, которое разделяли и другие члены королевской семьи: именно Саннадзаро стал крестным отцом второго сына королевы Изабеллы, Альфонсо Ромиро. Высшим знаком благосклонности стала подаренная ему королем 12 июня 1499 г. вилла Мерджеллина на берегу Позилиппо, принадлежавшая в ту пору монастырю св. Северина и Сосии, который уступил ее королю в обмен на другое владение. На этой живописной вилле поэт провел несколько самых счастливых лет жизни, деля свое время между государем, собратьями по понтановской Академии и поэтическими занятиями.

Молодой поэт быстро завоевал авторитет среди членов Академии. Близкие отношения связывали его с Пьетро Компатре и Тристано Караччоло, придворным историком короля Фердинанда I (заслуги последнего как комментатора политических неурядиц королевства особо подчеркнуты в X эклоге «Аркадии»). Пьетро Суммонте, издавший полное собрание сочинений Пон-

тано, стал и издателем «Аркадии» и «De Partu Virginis». Actius-Sannadзаро выступает заглавным героем известного диалога самого Понтано, в котором, по всей видимости, отразились «академические» дискуссии 1490-х годов, эпохи, когда Саннадзаро создал первый вариант «Аркадии» и начал писать латинские элегии, оды и эпиграммы. Диалог Понтано – это не только свидетельство той важной роли, какую играл Саннадзаро в среде неаполитанских гуманистов; в нем изложены эстетические воззрения поэта, нашедшие воплощение в его творчестве и на латыни, и на вольтаре. Акций и еще несколько членов Академии (среди них — Пардо, Компатре, Суммонте) ведут дискуссию о месте поэзии в литературной иерархии. Длинная речь Саннадзаро в начале диалога посвящена «восхищению» (*admiratio*) и «изумлению» (*maraviglia*) – именно эти чувства поэзия призвана вызывать у слушателей. Упомянут Акций и в другом диалоге, «Эгидий», посвященном юному Эгидию из Витербо; и даже в раннем диалоге «Антоний» (т.е. Антонио Беккаделли, или Панормита) заходит речь о некоем молодом стихотворце, который в своих латинских эклогах воскресил поэтические достоинства древних и дал пример многочисленным будущим подражателям.

Однако мирное уединение Саннадзаро опять было нарушено французскими войсками. Людовик XII в союзе с испанцами предпринял новую попытку завоевать Неаполитанское королевство. Федерико, не найдя иной поддержки, обратился за помощью к турецкому султану, за что был отлучен от церкви папой Александром VI. Разгромив арагонские войска при Капуе, французы 4 августа 1501 г. вошли в Неаполь. Правда, французское господство длилось недолго: уже в 1503 г. Неаполь на два с лишним столетия перешел под власть Испании.

В эти трудные для королевства дни Саннадзаро проявил подлинное благородство по отношению к своему государю и другу. Продав большую часть имущества, он передал Федерико 15 тысяч дукатов и отправился с ним в добровольное изгнание во Францию. Все попытки убедить Людовика XII восстановить королевство не имели успеха, и вскоре после прибытия в Блуа Федерико вынужден был отказаться от притязаний на неаполитанскую корону в обмен на пожизненную ренту и графство Мен.

Между тем, из Италии поступали безрадостные новости. В 1501 г. Саннадзаро пришлось просить помощи у самого Людовика, чтобы остановить в Неаполе судебный процесс, едва не завершившийся утратой материнских владений. 12 июня 1502 г. издатель Бернардино да Верчелли выпустил в Венеции пиратское (и полное ошибок) издание «Аркадии», которое было перепечатано в ноябре того же года; за ним последовали такие же издания в Неаполе (1504), в Милане (1504) и снова в Венеции.

Наконец, за годы изгнания скончались несколько близких друзей поэта, в том числе Понтано и Компатре. Правда, в Академии Акция не забывали: Габриеле Альтилио (также ставший персонажем понтановских диалогов) даже составил краткое «Жизнеописание Саннадзаро». Кроме того, все в том же 1504 г. вышло новое издание «Аркадии», которое соответствовало рукописи, принадлежавшей брату поэта Маркантонио, и было выверено Пьетро Суммонте.

Король Федерико скончался 9 ноября 1504 г. в Плесси-ле-Тур. Саннадзаро, не оставлявший его до последнего момента, сам закрыл ему глаза. В начале 1505 г. он вернулся на родину. К этому времени «Аркадия» уже завоевала громкую славу в литературных кругах, а благородная преданность ее автора несчастному государю снискала ему всеобщее уважение. Однако в феврале 1505 г. Фердинанд Католик отменил имущественные распоряжения Федерико, сделанные им после битвы при Капуе, и Саннадзаро лишился части своих владений. Вице-король Неаполя Гонсальво Ферранте Кордовский пытался снискать расположение поэта, однако, безуспешно: Саннадзаро видел в нем источник всех бед Неаполитанского королевства и главного проводника предательской политики короля Фердинанда. Известность не помешала тому, что создатель «Аркадии» оказался на родине почти в полной изоляции. Большинство его друзей-«академиков» скончались; сын Федерико Ферранте еще в 1502 г. был взят в плен испанцами. В Неаполе все больше утверждались испанские порядки и обычаи. Вдова Федерико Изабелла жила затворницей вместе с двумя королевами Джованнами, вдовой Фердинанда I и вдовой Феррандино, а также Беатрис, дочерью Фердинанда I и вдовой венгерского короля Матвея Корвина. Эти четыре женщины, получившие в Европе прозвание «четырех печальных королей Неаполя», стали последними представительницами некогда мощной Арагонской династии.

Едва ли не единственным близким человеком оказалась для Саннадзаро в этот период Кассандра Маркезе — знатная дама, супруга Альфонсо Кастриота, маркиза Альтрипольда, который спустя несколько лет после заключения брака добился от папы Льва X его расторжения и женился на Камилле Гонзага. История этого процесса оказалась весьма длинной — с 1505 по 1518 гг., когда папа, наконец, освятил новый брак маркиза. Возмущенный попранием таинства и сочувствуя оставленной супруге, Саннадзаро пишет гневные письма Пьетро Бембо, папскому аббревиатору, и самому верховному понтифику. Узнав, что поправить дело уже невозможно, он доходит до прямых угроз в адрес папы: «Пусть побережется, как бы справедливые слезы сей гонимой донны, и матери ее, и многих иных не пробудили гнева

Божьего: ибо если Его Святейшество стоит выше нас, то Бог стоит над всеми» (письмо к Бембо от 19 апреля 1518 г.).

Последние годы жизни Саннадзаро, одинокий и больной, посвятил строительству небольшой церкви Санта-Мария-дель-Парто подле своей виллы Мерджеллина и доработке латинской поэмы, которую он считал главным своим творением — «*De partu Virginis*». Поэт умер в доме Кассандры Маркезе 6 августа 1530 г. Несколько лет спустя, когда постройка церкви была завершена, он был захоронен в ней; надгробный памятник ему изваял Микеланджело, а эпитафию написал Бембо. Известен его портрет работы Рафаэля.

Друзья поэта предприняли целый ряд посмертных изданий его творений. Первое полное собрание его латинских сочинений (за исключением нескольких эпиграмм, опущенных по цензурным соображениям) вышло в Венеции у Альда Мануция в 1535 г. и до конца столетия выдержало 19 переизданий — в той же Венеции, Риме, Париже. В 1531 г. было опубликовано полное собрание его произведений на народном языке, а «Аркадия», подобно «Комедии» Данте, удостоилась в XVI в. статуса классического текста, став предметом сразу нескольких ученых комментариев, главные из которых принадлежат Джироламо Рушелли, Томмазо Поркаччи (оба — 1558 г.), Франческо Сансовино (1559) и Джованбаттисте Массаренго (1596). Слава Саннадзаро перешагнула границы Италии: только во Франции с 1536 по 1592 гг. было выпущено шесть полных собраний его сочинений.

3

Сам Саннадзаро отчасти стыдился своих ранних литературных опытов на вольгаре — фарсов, стихов и «Аркадии». Придворные аллегии и фарсы он сочинял в конце 1480-х гг. по случаю различных празднеств (свадеб, военных побед). Написанные метром фроттолы, встречающимся и в ряде эклог «Аркадии» — стих рифмуется с первым полустихием второго стиха, — полудраматические фарсы включают две «маски» (во славу изгнания мавров из Гранады, исполнены 4 и 6 марта 1492 г.), а также вариации на тему восточного романа («Фарс о султановом посольстве», «*Farsa della ambasciaria del soldano*») и античной мифологии (фарс без названия о Венере и Купидоне); к ним примыкают два дидактических текста на тему *saepre diem* (также без названия). Однако, главным произведением молодого поэта стала «Аркадия», переведенная на все европейские языки.

«“Аркадия” Саннадзаро — это, можно сказать, бсзделушка: в ней ничего нет»: так отозвался об этом произведении А.Мандзони. Действительно, сюжет этой небольшой прозометрической

пасторали насквозь условен: в его основе лежит не действие, а поэтическая топика и стилизация. Юноша Синчеро, гонимый несчастной любовью, удаляется из Неаполя в идиллическую страну пастухов, чтобы в простых радостях «естественной» жизни избыть свою тоску. Он слушает пение пастухов, присутствует при их состязаниях, участвует в языческих ритуалах, но затем, снедаемый мрачным предчувствием, оставляет блаженную Аркадию и таинственным подземным путем возвращается в город, где узнает о смерти возлюбленной. Текст подразделяется на двенадцать глав-«дней», каждая из которых включает «прозу» — описание нехитрых событий пастушеского бытия — и эклоги; он обрамлен прологом и заключительным посвящением «К моей свирели».

Де Санктис назвал поэтический мир «Аркадии» одномерным и надуманным. Впрочем, и сам Саннадзаро считал ее «грехом молодости», недостойным подлинного поэта. Между тем, этот небольшой текст оказался не только жанровой моделью, задавшей направление целой традиции в европейской литературе, но и смелым для своей эпохи жанровым экспериментом. Саннадзаро удалось осуществить одну из самых удачных попыток синтеза гуманистической словесности и литературы на вольгаре, свети в органичное целое сразу несколько, казалось бы, далеких друг от друга поэтических канонов.

Бесспорно, главным образом для поэта послужила античная эклога. В конце XV в. в Италии стали появляться издания классиков пасторального жанра. С 1480-х гг. публиковались латинские переводы текстов Феокрита (греческое издание вышло в 1495 г.), которые Саннадзаро, видимо, знал и на которые опирался не только в «Аркадии». Кроме того, Саннадзаро издал со своей правкой одну из рукописей позднелатинского поэта Немесиана, четыре эклоги которого давали исчерпывающий перечень моделей античной пасторальной лирики (надгробный плач, песенное состязание, мифологическое повествование и любовная жалоба). «Аркадия» вобрала в себя также опыт эклог Данте, «Буколической песни» Петрарки и Боккаччо, латинской поэзии Боярдо, Баттисты Мантуано, Понтано. Но решающее значение для ее творческой истории имел перевод эклог Вергилия, выполненный Бернардо Пульчи и напечатанный во Флоренции в 1482 г. Вместе с ним были опубликованы первые образцы классических эклог на вольгаре, принадлежащие сиенцам Франческо Арсоки, Якопо Фьорино де'Бонинсеньи и Джиролами Бенивьени. Скорее всего, буколический жанр на народном языке проник в Неаполь именно из Сиены. Первые четыре эклоги Бонинсеньи (под общим названием «Буколика») были посвящены в 1468 г. Альфонсу Арагонскому, герцогу Калабрийскому. В трех

эклогах, которые Саннадзаро включил в «Аркадию» (I, II и VI) и которые, видимо, были написаны ранее, в начале 1480-х гг., влияние сиенцев наиболее ощутимо. Однако неаполитанский поэт придает им новое звучание, сочетая античные образцы с версификационными схемами поэзии на вольгаре – фроттолы, барцеллетты, мадригала, канцоны, секстины.

Наконец, модель обрамляющего повествования в «Аркадии» восходит к двум основным источникам. С одной стороны, это «Новая жизнь» Данте с ее прозометрической формой и сюжетом, целиком построенным на развитии любовного чувства. С другой, это малые произведения Боккаччо, прежде всего, «Амето» — первый в Италии и также прозометрический образец пасторального романа. Историки особо подчеркивали влияние «Амето» на замысел «Аркадии»; однако Саннадзаро не подражает флорентийцу – сюжет, который он выстраивает, едва ли не противоположен боккаччиевскому: если Амето только под действием любви открывается для света истины и культуры, то герой «Аркадии», поэтическое «я» автора, возникает в пространстве пасторали «не как деревенский пастух, но как образованнейший юноша, <...> паломник любви» (посвящение «К свирели»), который, не сумев обрести среди аркадийских услад желанный покой, возвращается на родину, чтобы узнать о смерти возлюбленной. С другой стороны, рама «Аркадии» отсылает не только к «Амето», но и к «Декамерону»: аркадийские пастухи выслушивают очередную эклогу и затем так или иначе обсуждают ее.

Скорее всего, первый вариант «Аркадии» распространялся в рукописном виде после 1484–1485 гг. (самая ранняя из сохранившихся рукописей датирована переписчиком 25 сентября 1489 г.). В него вошли десять эклог и прозаических глав; пиратское издание, основанное на этом кодексе, завершалось сатирической эклогой, живописующей испорченность горожан-неаполитанцев (парафраз антипасторали Джанфранческо Карачоло). Издание, выпущенное в 1504 г. Суммонте, включало еще две эклоги и «прозы», повествующие о том, как герой покинул Аркадию и нашел могилу любимой, а также посвящение «К свирели».

«Аркадия» – одно из вершинных воплощений той идеи «Золотого века», которая была важнейшим фактором гуманистической культуры. Пастушеский мир, куда удаляется залечивать сердечные раны юноша Синчero, не только выстроен по канонам античной буколики и насыщен языческой мифологией и ритуалами: применительно к пасторальной традиции этот стилистически образцовый текст играет ту же роль, что «Комедия» Данте применительно к средневековым загробным видениям, «Декамерон» — к новеллистике, а поэмы Боярдо и Ариосто — к

каролингской жесте. Иначе говоря, прежде разрозненный материал с тысячелетней историей обрел в «Аркадии» законченную форму и собственный язык. Но одновременно (и здесь главное отличие «Аркадии» от античной буколики) этот образцовый пасторальный мир соотнесен с исторической реальностью – не только противостоит ей как утопия, но и, по ходу сюжета, постепенно смыкается с ней и даже вытесняется ею, отражая внутренний кризис гуманистического идеала.

Ключевое понятие «Аркадии» — *meraviglia*, изумленное восхищение: то самое, что толкует и обосновывает Акций-Саннадзаро в диалоге Понтано. «Восхищаются» пастухи, выслушав новую песню или наблюдая за состязующимися – «восхищенно» обсуждают они песнь Монтано, пропетую во второй буколике; «изумительнейшим образом понравилось каждому пение Галичо», сообщает автор в начале прозы четвертой. Мотив изумления проникает и в топику любовной поэзии при описании пастушки Амаранты (зубы, что виднеются меж ее губ, схожих с утренними розами, исполнены «такого странного и изумительного изящества, что никакой иной вещи не мог бы я уподобить их, кроме как восточным жемчужинам»), и даже в финальное загробное видение, когда герой, следуя за Нимфой, оказывается в подземном царстве: «Изумишься ли, — сказала Нимфа, — если скажу, что над головою твоею теперь море? и что здесь влюбленный Алфей, не погружаясь в него, тайным путем стремился в сладкие объятия сицилийки Аретузы?».

Эта особенность связана с самой трактовкой античной Аркадии как особого мира. Сансовино в своей «Речи о стихах Саннадзаро» («*Discorso sopra le Rime di Sannazaro*», 1561) поясняет, что Аркадия — это область в центре Пелопоннеса, «весьма приятная и обильная холмами, лугами и струящимися ручьями». Однако этот «реальный» комментарий мало что дает для понимания той функции, какой наделяется вергилиевский *locus amoenus* в тексте итальянского гуманиста. Семантика Аркадии у Саннадзаро иная, чем у Вергилия, и ее система смыслов раскрывается лишь постепенно, по мере продвижения читателя к финалу произведения.

Изначально Аркадия предстает пространством поэзии, причем поэзии «естественной», неотделимой от природы. Уже в прологе поэзия уподоблена деревьям и птицам — двум топосам любовной лирики, которые будут играть самую активную роль в дальнейшем тексте: «...Частенько высокие, раскидистые деревья, на диких горах природой произведенные, внушают смотрящему на них более удовольствия, нежели возделанные растения, умелыми руками подстриженные в прекрасных садах <...> А потому, полагаю я, бывает, что сельские песни, начертанные

на грубой коре буков, услаждают читающего их не менее, нежели ученые стихи, писанные на чистых листах позлащенных книг». Поэзия «Аркадии» создана людьми, но едина с природой, которая служит ее хранилищем и аудиторией: далее в прологе говорится о «грубых эклогах, природой продиктованных (*da naturale vena uscite*)», которые поэт собирается поведать «немногим пастухам» и «внимающим деревьям».

В дальнейшем мотив поэзии, начертанной в «книгах природы» – на древесной коре, – повторяется с редкой настойчивостью, причем поэзия (в традиции петраркизма, восходящей к лирике нового сладостного стиля и трубадуров) отождествляется с любовью. Старый пастух Опико в юности вырезал на дубах имя возлюбленной, дабы увековечить память о ней, а «изобретательнейший из пастухов», Фронимо, переписывает на «зеленую буковую кору» канцону Эргасто (V), дабы затем украсить ее гирляндами и повесить на дерево, раскинувшее свои ветви над могилой Андроджео. Отсутствовавший в классической пасторали, этот мотив приобретает у Саннадзаро устойчивую семантику конца любви, ее невозвратного ухода. Когда в двенадцатой прозе «я»-Синчеро видит пророческий сон, предвещающий известие о кончине возлюбленной, метафорой смерти служит именно гибель дерева: «Наконец, повиделось мне, будто нашел я прекраснейшее апельсиновое дерево, мною лелеемое, сломанным и отсеченным от корней, а листва его, и цветы, и плоды были разметаны по земле. И когда спросил я, кто совершил такое, одна из Нимф, плакавших там, отвечала, что злые Парки немилосердными своими секирами срубили его. И причинило мне это великую муку, и воскликнул я над возлюбленным стволом: “Где ж отныне найду я отдохновение? в какой сени стану петь мои стихи?”, и тогда показала она мне в стороне черный погребальный кипарис, не дав иного ответа на мои слова». Поэзия и древесная сень не могут обойтись друг без друга даже после смерти.

Дело в том, что аркадийские деревья и цветы — тоже творения (именно творения, а не порождения) природы: красота их «столь странна и исключительна», что можно подумать, «будто искусница-природа с величайшим наслаждением училась создавать их (*studiata in formarli*)». Все они редких пород и расположены в том «безыскусном порядке», какой весьма «облагораживает» естественную красоту местности.

В чем же «странность» этих растений? Большинство из них так или иначе несет мифологическую семантику – как, например, «древо, <...> в стволы коего обратились несчастные дочери Климены» (отсылка к «Метаморфозам» дает понять, что речь идет о тополе), либо кипарис, «в койи не только Кипарис, но,

так сказать, и сам Аполлон не погнушался бы превратиться». «Поэтические» цветы, живое воплощение мифа, растут над могилой Массилии в X прозе: «Наконец, цвели здесь в превращенном виде под прежними своими именами все те юноши и достойные цари, что были в начале времен оплаканы древними пастухами: Адонис, Гиацинт, Аякс и юный Крокус с любимой девушкой; и среди них тщеславный Нарцисс мог еще вспоминать, как созерцал в этих водах проклятую красоту, из-за которой покинул он мир живых». И здесь же, над могилой Массилии, дуэт пастухов Сельваджо и Фронимо славит слияние природы с поэзией:

Beata terra che 'l produsse a scrivere,
e i boschi, ai quai sí spesso è dato intendere
rime, a chi 'l ciel non pùte il fin prescrivere!¹

Наряду с мифологической семантикой описание деревьев и цветов вводит еще один сквозной мотив «Аркадии»: многими растениями древние венчали победителя состязаний. И действительно, аркадийское пространство — это ристалище, где природа состязается с искусством: «Почти вся ночь прошла без сна, среди костров и сладостных и жалобных звуков; даже самые птицы, словно стремясь превзойти их, изо всех сил распевали на всех здешних деревьях; а лесные звери, оставив обычный страх и словно обратившись в домашних, собрались вокруг могилы, и, казалось, внимали им с дивным (*maraviglioso*) удовольствием». Пастухи, как правило, поют тенсоны, то есть соревнуются в пении, а пастушки, на миг возникающие перед читателем в III прозе (в отличие от средневековой пасторали, где фигура пастушки занимала центральное место, это единственное их появление в «Аркадии»: античная традиция у Саннадзаро безусловно преобладает), в свою очередь, соперничают с природой: сплетая из трав и цветов гирлянды и «тысячами странных способов возлагая их на белокурые волосы», они стараются «с величайшим искусством превзойти дарованное им природой». И как в результате этого состязания они обретают сходство с наядами или нимфами, точно так же ристания природы и искусства создают на пространстве Аркадии мифологическое измерение, в конечном счете подчиняющее себе все, вплоть до облика пастухов: юный Карино, появляющийся в шестой прозе, похож на Париса времен его «ранней селянской молодости» (*in quella prima rusticità*), а «десять пастухов, что плясали вокруг почтенной могилы Андроджео, <...> нередко напоминали сладострастных Сатиров,

¹ «Блаженна земля, что побуждает писать <стихи>, / и рощи, что столь часто слышат / рифмы, коим небо не властно положить конец!»

скачущих в полночный час по лесам, поджидая, когда выйдут из ближних рек любезные Нимфы». Характерно, что в мире «Аркадии» нет места христианству: пастухи чтут античных богов, совершают языческие ритуалы, занимаются любовной магией и верят в заклинания. Правда, действие их распространяется только на аркадийское пространство: если Карино в восьмой прозе, пытаясь утешить горестного рассказчика и предлагая ему скорое возвращение на родину и встречу с возлюбленной, ссылается на то, что «предзнаменования и обещания Богов <...> в высшей степени достоверны и непогрешимы», то эта его уверенность окажется безжалостно опровергнута даже до возвращения юного влюбленного в Неаполь.

Как и подобает на состязаниях, пение и игра на свирели — главное занятие пастухов — приносят «приз и славу победителю». Наградой, как правило, служат вещи обыденные, однако являющиеся подлинными шедеврами искусства. Лоджисто и Эльпино, соревнующиеся в пении в четвертой прозе, первым делом описывают дары, какие каждый из них отдаст победителю: так, Эльпино приготовил чашу из бука с изображением Приапа, обнимающего нимфу, «с гирляндой из зеленого черноголовника» по ободу и изящным двустежком. Когда во второй прозе перед героем «Аркадии» появляется Монтано, «столь нежно играя на свирели, что казалось, будто луга более обычного тому радуются», то он, подобно Мопсу из V эклоги Вергилия, готов наградить его за песню своим фигурным посохом, «выделанным волопасом Каритео». Воплощения мифологической природы Аркадии, боги и нимфы, также являются пастухам не прямо, но главным образом в виде храмов, картин, камей, то есть произведений искусства. Страстный коллекционер картин и знаток религиозной архитектуры, Саннадзаро не только упоминает, например, буколическую сцену кисти Мантеньи (историки, правда, затрудняются определить точно, какая картина имеется в виду), но и оценивает мастерство художников и включает в текст развернутые описания картин. Словесная живопись «Аркадии» словно состязается со зримыми изображениями, предвосхищая позднейшие (от Леонардо да Винчи по крайней мере до Аретино) идеи сравнения двух этих видов искусства. Примером такой «живописной поэзии» может служить описание картин, находящихся в храме богини Палес: Аполлон, стерегущий стада Адмета, Меркурий, усыпляющий Аргуса, стража белой телицы (Ио), Венера и т.д. Античная мифология в ее двойном преломлении (через шедевры искусства и их литературное изображение) и обуславливает специфику Аркадии как локуса и как текста, как местопребывания героя и как пространства, где реализуется у Саннадзаро новаторская концепция поэзии, на

редкость органично сочетающаяся в себе гуманистическую образованность и поэтическую традицию на вольгаре.

Сквозной мотив соперничества приобретает новые коннотации в сцене состязаний, устроенных на могиле Массилии, покойной матери пастуха Эргасто, которую они почитали «почти божественной Сивиллой». Почести, воздаваемые ей, вводят в пастораль эпические мотивы: описывая, как пастухи меряются силами в беге, стрельбе из лука, прыжкам, борьбе, Саннадзаро опирается на Вергилия — но уже не на «Буколики», а на «Энеиду». Как известно, сам Вергилий, изображая состязания в честь Анхиза, подверг существенной переработке эпизод из «Илиады» (состязания в память Патрокла). Саннадзаро же, не указывая общеизвестный источник, иногда почти дословно воспроизводит пятую книгу «Энеиды». Во время состязания в беге Карино, близкий к победе, внезапно падает, намеренно увлекая за собой своего главного соперника Лоджисто — подобно Нису у Вергилия, не позволившему победить Салию, — так что главный приз достается Офелии (у Вергилия — Эвриалу). Последующий спор из-за награды и его любовное разрешение также почерпнуты из «Энеиды»:

Нис на это сказал: «Если ты упавших жалеешь,
Если так щедро дары раздаешь побежденным, — то чем же
Ниса ты наградишь? Ведь венок он первый стяжал бы,
Если бы злою судьбой, как и Салий, не был обманут».
Вымолвив, он показал на лице и на теле могучем
Пятна грязные всем.

(Энеида, V, 353–358; пер. С.Ошерова)

...Карино, повернувшись к Эргасто, сказал:

— Если так жалостлив ты к упавшим друзьям, то кто более меня заслуживает награды? ведь я без сомнения был бы первым, когда бы та самая судьба, что обманула Лоджисто, не была противна и мне.

И сказав такие слова, указал на грудь, лицо и рот, полный пыли.

Так же дословно повторяются в «Аркадии» и перипетии состязания в стрельбе из лука (Энеида, V, 500–516), только вместо голубки, привязанной к столбу, у него фигурирует пойманный пастухами волк, а луки заменяются пращами.

Эта игра на хорошо знакомых просвещенному читателю реминисценциях — одна из составляющих «академического» пласта в романе. Пастушеский социум Аркадии в рамках текста предстает своего рода идеальным прообразом того пастушеского социума Неаполя, к которому присоединяется Синчero, покинув блаженную страну. После путешествия по подземному

царству, покинув Аркадию, герой встречает, например, Суммонцио (т.е. Суммонте), «знаменитейшего в наших лесах пастуха». Более того, Аркадия уподобляется ранней стадии существования Понтановской академии: старик Опико рассказывает, что участвовал в состязаниях «на могиле великого пастуха Панормиты». Наиболее очевидно связь Аркадии с Академией проявляется в XII эклоге: не признанный неаполитанскими пастухами, «я» слушает в их исполнении песнь о горестях Мелизео, потерявшего Филлиду, и именно куплет в исполнении Мелизео венчает собой все произведение. Но «Мелизей» (Meliseus) – это поэтическое имя, которое использовал Понтано в своих стихах, а песнь, что вложена в его уста, представляет собой перевод принадлежащей перу главы Академии латинской эклоги на смерть жены (1492).

Удовольствие от узнавания античного образца в неожиданном и изобретательном (*ingenioso*) переосмыслении – лишнее свидетельство того, что мир «Аркадии» не повторяет жанровые образцы древних авторов, но представляет собой идеальное пространство гуманистической культуры. И отнюдь не случайно именно на таком пространстве разворачивается центральный сюжет произведения — процесс самоосознания «я» и окончательное обретение им поэтического дара.

Историки литературы не раз отмечали противоречивость фигуры рассказчика «Аркадии»: если в начале произведения он как бы двоится, отождествляясь одновременно и с самым авторитетным из поэтов-пастухов, Эргасто, и с безымянным «я», впервые возникающим во второй прозе, то к концу он обретает собственное имя, сливаясь с автором. Возможно, это противоречие стало результатом того, что «Аркадия» создавалась в несколько этапов. Действительно, в первых ее вариантах главное место занимают эклоги, а прозе уделяется лишь по нескольку строк (в прологе также речь идет только о «грубых эклогах»); в некоторых рукописях она именовалась «книгой эклог» (*aeglogarum liber*). Однако тот факт, что Саннадзаро в процессе переработки постоянно расширял именно прозаические фрагменты, в которых и отразился внутренний сюжет «Аркадии», свидетельствует о сознательном и последовательно осуществляемом замысле автора.

«Я» впервые возникает во второй прозе, до поры до времени ничем не выделяясь из компании пастухов: «И я, как в обычае у пастухов, пас моих овсчек» (II, 30); «я» участвует во всех развлечениях и играх и засыпает вместе с остальными, «почти устав от удовольствий» (проза V, 44). Однако уже в шестой прозе «я» буквально выпадает из своего буколического окружения, обретая конкретные автобиографические черты: «Наконец, я, которому вдали от милой моей родины и по иным верным об-

стоятельствам всякая радость причиняла бесконечную боль, бросился на землю под деревом, объятый страданием и безмерно удрученный». Он объявляет, что глубоко несчастен «среди этого уединения в Аркадии, где, скажу с вашего позволения, мне трудно поверить, что не только юноши, вскормленные в благородных городах, но и даже и лесные звери могут пребывать с наслаждением».

Именно, в шестой прозе в песнях аркадийских пастухов впервые начинают звучать мотивы безрадостной современности: Аркадия, пространство «Золотого века», не вполне отделена от остального мира, чье несовершенство вынуждены признать пастухи:

Nel mondo oggi amici non si trovano:
la fede è morta, e regnano le 'nvidie;
e i mal costumi ognor più si rinnovano.

Or vedi, Opico mio, se 'l mondo aggravasi
di male in peggio; e deiti pur compiangere
pensando al tempo buon che ognor depravasi¹.

Появление в седьмой прозе нового пастуха, Карино, служит мотивировкой вопроса, обращенного к безымянному «я», с просьбой рассказать о себе. «Я», «с великим вздохом и почти против воли», начинает повествование — с сожаления о безвозвратно ушедших временах, о славном прошлом Неаполя, «благороднейшего города, военным искусством и ученостью (lettere) обильного почти как никакой иной город в мире». Но бывшее величие утрачено в настоящем, когда по смерти «короля Карла и законного его наследника Ланцилао, осталось вдовое царство в руках женщины» — волей которой «я» остается почти без средств к существованию. Затем рассказчик излагает историю своего рождения, которому сопутствовали самые зловещие предзнаменования («кометы, землетрясения, чума и кровавые битвы»), и несчастной — в петраркистском духе — любви. Именно после этого рассказа «я», наконец, обретает имя, реальное и поэтическое: «И когда слышал я, что кто-нибудь из вас зовет меня “Саннадзаро”, то, хотя имя это с честью носили мои предки, всегда вздыхал, вспоминая, что она звала меня “Синчеро”». И как бы в подтверждение этой поэтической идентификации Синчеро впервые исполняет петраркистскую песнь от собственного имени.

¹ «Ныне нигде в мире нельзя найти друзей: / вера умерла, и владеют зависть; / и дурные обычаи вновь повсюду распространяются. / Взгляни же, мой Опико, как мир становится / все хуже и хуже; и исполняйся сожаления, / думая о добром времени, что ныне подвергается порче».

Следующим этапом постепенного сближения «я» с автором «Аркадии» — и одновременно его отдаления от аркадийских пастухов становится посещение храма Пана в восьмой прозе. После рассказа Карино о его собственной любви и подробного описания (преимущественно устами старца Опико) рецептов любовной магии Синчеро созерцает в храме эмблему поэтического дара, которая в заключении станет своего рода «адресатом» произведения — свирель Пана, переданную им перед смертью мантуанцу Титиру. Не случайно на обратном пути компания пастухов оказывается у могилы матери Эргасто Массилии и воздает ей «вергилиевские» почести; причем замечают они могилу в тот момент, когда Опико велит Сельваджо воспеть «славу благородному веку, избилующему столькими пастухами». Песнь служит своеобразным мостом, воссоединяющим Синчеро с реальностью, поэтической и в то же время исторической. «Я» со слезами на глазах внимает описаниям окрестностей Неаполя, вспоминает Байю и Везувий — а также «плодородный холм подле города, для меня весьма любезный (*grazioso*) в память о благоухающих розах (*roseti*) прекрасной Антинианы, знаменитейшей Нимфы великого моего Понтано». «И всего более нравилось мне слушать наставление в изучении красноречия и божественно-высокой поэзии; и среди прочих вещей, заслуженные хвалы моему доблестнейшему Караччоло, немалой славы народных Муз...»

Так, мало-помалу возникают предпосылки возвращения Синчеро (через предельно насыщенное мифологическими реминисценциями подземное царство) в «реальный» мир, в Неаполь, где его ждет не только бесконечная боль утраты, но и неотделимая от этой боли способность к поэзии. Именно в финале, оказавшись у могилы Фенисы, «я», наконец, сливается с автором и напрямую обращается к читателю: «Читатель — если какое-нибудь божество сжалилось надо мною за то, что я написал и доставило бессмертие писаниям моим, каковы б они ни были, — клянусь тебе: тогда настолько желал я умереть, что удовольствовался бы любым видом смерти. И возненавидел я и проклял час, когда покинул Аркадию...». Апогеем авторского слова становится эпилог-посвящение «К свирели»: Саннадзаро здесь выступает в роли новатора и наставника, открывшего перед поэтами своего века давно забытые песенные возможности. Невзирая на то, что со смертью возлюбленной сам он лишился предмета для письма, а свирель — для музыки, сго «низкий», «грубый» инструмент заслуживает оправдания и хвалы:

Немало служит тебе в оправдание, что в этом веке ты первая разбудила уснувшие леса и научила пастухов петь позабытые уже песни. Тем более что тот, кто сделал тебя из этих тростинок, вел

себя, когда пришел в Аркадию, не как деревенский пастух, но как образованнейший юноша, хоть и безвестный паломник любви.

Топика заключительного абзаца напоминает эпилог к «Декамерону» (еще один пример связи Саннадзаро с Боккаччо; возможно, впрочем, что оба текста восходят к единому источнику — вергилиевским «Георгикам»):

Кто не поднимается, тот не боится упасть, а кто падает на ровное место, что хоть и редко, но случается, без труда встает, лишь чуть-чуть опершись на руку. И потому могу сказать тебе истинно и неложно, что тем лучше живет человек, чем укромнее и далее от толпы; и тот среди смертных с большим правом может называться блаженным, кто, не завидуя чужому величию, со смиренной душой довольствуется своим делом.

Пафос «золотой середины», венчающий собой «Аркадию», риторический и в то же время глубоко личностный, окончательно выводит автора за пределы пасторального мира. Статичное, не знающее времени пространство буколики, фон, на котором разворачивается история обретающего себя «я», начинает двигаться — не меняться, но как бы медленно отступать, растворяясь в дымке воспоминаний. Идиллия Аркадии, тем самым, обретает характер пережитого писателем исторического прошлого: достаточно сравнить *brigata* пастухов Саннадзаро и *lieta brigata* Боккаччо. «Золотой век» можно воскресить лишь в искусстве, и этот пессимистический дуализм превращает «Аркадию» в блестящую стилизацию, чисто литературный конструкт. Аркадия не только утопична, она вымышленна. Именно ее предельное («изумительное») совершенство позволяет вынести ее за границы эпохи: она вплотную приближается к поэтике маньеризма.

На всем протяжении следующего столетия «Аркадия» пользовалась устойчивой репутацией классического произведения: в 1504–1646 гг. вышло 66 полных ее изданий, не считая частичных. Характерно, что автор ее французского перевода (1544) Жан Мартен сопроводил свой текст обширными комментариями, уделяя главное внимание научным и географическим деталям и привлекая для этих целей труды античных авторов, в частности, Плиния и Страбона.

4

Во многом восприятие «Аркадии» как «образцового» произведения было обусловлено происходившим на рубеже веков процессом утверждения тосканского наречия в качестве национального литературного языка. Последовательная правка, кото-

рой подвергал Саннадзаро входящие в «Аркадию» эклоги, лежала в русле той канонизации стиля Петрарки и Боккаччо, которая нашла окончательное воплощение в «Беседах о народном языке» Пьетро Бембо, друга молодости Саннадзаро. Наиболее ранний список «Аркадии» (1489) свидетельствует, что изначально ее язык и стиль были сугубо неаполитанскими и в лексическом, и в синтаксическом плане. Окончательный же вариант текста (издание 1504 г.) — чисто тосканский (неизвестно, правда, насколько большую роль сыграли в его переработке издатель Суммонте, друг Саннадзаро Каритео и его брат Маркантонио): издание Суммонте стало важным этапом в утверждении тосканского наречия в качестве литературного языка на юге Италии. И если стилистика «проза» Саннадзаро была изначально ориентирована на боккаччиевскую традицию, то канцоны, судя по рукописям, сознательно перерабатывались в духе Петрарки. Наиболее сильно влияние петраркизма отразилось во второй части «Аркадии» (начиная с седьмой прозы): по мере того, как безличное «я», излагая автобиографическую историю любви, сближается с автором, поэт все более явно опирается на авторитет певца Лауры. Складывающийся поэтический канон не только обеспечивал стилистическую однородность «Аркадии», но и наделял ее нормативной функцией.

Та же тенденция прослеживается во всем творчестве Саннадзаро на вольгаре. В ранних «Фарсах» его язык еще изобилует латинизмами. Чистый диалект поэт использует в своих «Клубках» («*Glommeri*») — сборнике одиннадцатисложных рифмованных стихов, напоминающих фроттолы и исполнявшихся в виде монологов; они состоят из острот и поговорок на злободневные темы, с упоминанием событий и личностей, легко узнаваемых современниками. Напротив, канцоньере Саннадзаро, его «Стихи» («*Rime*»), посвященные «честнейшей и благороднейшей Кассандре Маркезе» — но славящие юношескую любовь автора, Кармозину, — являют собой один из наиболее ярких образцов петраркизма в ренессансной поэзии.

В большинстве своем стихи, вошедшие в канцоньере, были созданы поэтом еще в молодые годы (он именует их «мои пустынные юношеские забавы»), в период близкого общения с Бембо. Однако первое их издание вышло в свет лишь спустя несколько месяцев после смерти Саннадзаро, в 1530 г.; в него вошли 80 сонетов, 9 канцон и несколько мадригалов и секстин. Сборник был составлен и унифицирован в поздний период творчества: его язык достигает той совершенной ясности и единообразия, которые отличали петраркистскую поэзию первой трети XVI столетия и примером которых может служить, в частности, «Эндимион» Каритео. Близкий друг Саннадзаро, испанец по происхождению,

Каритео в своем собрании сонетов и канцон во славу Лúны иногда дословно воспроизводит образы и обороты Петрарки.

Та же подчеркнутая, почти экспериментальная ориентация на петрарковский образец характерна и для «Стихов» Саннадзаро. Первая часть двухчастного сборника в целом является переложением «Стихов на смерть Лауры». Сонет 18 («L'alma mia fiamma, oltre le belle bella») представляет собой центон, составленный из фраз и строк Петрарки (поэт обращается к возлюбленной как к Деве Марии, преждевременно покинувшей земную юдоль). В сонете 56 он славит 160-летие встречи своего наставника с Лаурой (6 апреля 1327 г.) и заявляет, что желал бы показать ему, если б тот был жив, какое влияние оказывают его стихи на современных поэтов. Петрарка отвечает:

Ma — rallégrati — dice il mio signore,
ché, se 'l tuo Febo il ver di te m'accenna,
non ti spargerà in van tutto 'l tuo pianto¹.

«Стихи» в понимании автора — это своего рода опыт кодификации петрарковского наследия. Меланхолическая тяга к уединению в сельской тиши, прославление небесной красоты донны, жалобы на ее безвременную кончину — все те мотивы, в которых по праву принято усматривать одно из самых ярких воплощений лирического «я» в эпоху Ренессанса, подвергаются у Саннадзаро строгой, почти теоретической рефлексии. В канцоне 53 он пишет, что поет в двух стилях: первый — «слезный стиль» (*lacrimoso stile*), в котором находят выражение несбывшиеся любовные упования поэта, второй — «сладкозвучный тембр» (*soavi tempre*), в котором он воспевает имя возлюбленной. Однако теперь он оставляет и «нежные рифмы» и «жалобные звуки»:

Tacen le dolce rime
e que' pietosi accenti
che rilevar solean mie pene in parte;
chè se non è chi stime
queste voci dolenti
nè chi gradisca il suon di tante carte,
a che l'ingegno e l'arte
perder, sempre piangendo
dietro a chi non m' ascolta?²

¹ «Но — возрадуйся, — сказал мой учитель, — ибо если Аполлон говорит мне правду о тебе, то твоя жалобная песнь не пропадет втуне».

² «Смолкли нежные рифмы и те жалобные звуки, кто бы оценил эти страдающие голоса и звучание стольких страниц; перед кем же растрчивать свое вдохновение и искусство, вечно плача, если никто меня не слышит?»

Этот риторический отказ от двух прежних стилей сопровождается призывом к душе поэта устремиться к небесам — и к новому жанру, которым должен стать эпос:

Drizza le voglie accese
a più lodate imprese...¹

Попыткой этого введения эпического начала в «Стихи» можно считать появление в них политической тематики. Если в петрарковском «Канцоньере» авиньонское пленение пап и трагическая раздробленность Италии упоминаются лишь в аллегорическом плане, то Саннадзаро с энтузиазмом славит Неаполь и Арагонскую династию, помещая в центр своей патриотической картины Фердинанда I (сонет 82, «Lasso me, non son questi i colli e l'acque»). В конце сборника звучат также религиозные мотивы. Однако, несмотря на заявленное стремление покинуть «бренный и низменный стиль» (*dir frale e basso*), поэт смиряется со своей участью: он остается в рамках низкого стиля. Это приятие лучше всего сформулировано в секстине, открывающей вторую часть «Стихов», где поэтическая деятельность открыто связывается с любовью: пространством, объединяющим два этих начала, вновь оказывается пастораль. Побужденный Амуром, поэт призван достичь нового синтеза поэзии и жизни:

Mi senti' ritener da un forte laccio,
Per cui cangiar convienmi e vita e stile².

Эта «петля», по сути, — та же «нечеловеческая сила», которая влекла Синчero, вслед за Нимфой, из Аркадии в Неаполь. Силой этой оказывается, в конечном счете, не что иное, как искусство в том его понимании, какое сложилось на рубеже XV–XVI вв., на пике Высокого Возрождения: идеальный синтез природы и культуры, чувства и стиля, который, будучи сотворен человеком, обретает высшее, надчеловеческое измерение, подчиняя себе «реальность» и диктуя классические строки. Пафос канцоньере Саннадзаро сближается с пафосом «Аркадии»: петрарковские мотивы сплавляются у него в то идеальное единство творчества и жизни, благодаря которому произведения неаполитанского поэта и стали в глазах современников каноническими.

5

Франческо Сансовино, выпустивший в 1561 г. в Венеции переиздание «Стихов» Саннадзаро, в биографическом предисло-

¹ «Устреми пламенные желания к более достославным деяниям».

² «Ощутил я, как держит меня крепкая петля, / из-за которой подобает мне переменить и жизнь, и <поэтический> стиль».

вии к ним особо остановился на проблеме отношения поэта к народному языку и латыни. По его мнению, Саннадзаро написал «Аркадию» на вольгаре, ибо не желал состязаться с Вергилием, чьим латинским эклогом он мог «более завидовать, нежели сравняться с ними». Но «после того как Бембо в прозе своей вывел из потемок Петрарку и Боккаччо, представилось Саннадзаро, что вольгаре не отвечает его чаяниям; и он возмутился, что надобно ему учить народный язык по суждениям Бембо». Иными словами, согласно Сансовино, Саннадзаро, не желая подчинять свое творчество установленным Бембо нормам, обратился исключительно к латинским сочинениям.

В исторической перспективе постепенный переход неаполитанского поэта к латыни выглядит менее прямолинейно и, безусловно, не сводится к протесту против бембизма. Правда, тот «образцовый» характер, какой приобрела в начале столетия «Аркадия», в известном смысле означал для Саннадзаро, внесшего значительный вклад в канонизацию петраркизма, исчерпанность этого направления в своей деятельности, ее неизбежную дальнейшую вторичность. Однако в целом эволюция его поэзии, как и представление о культурной иерархии двух языков, самым тесным образом связана с «академической» средой Неаполя.

Во-первых, творчество на вольгаре отнюдь не противоречило нормам, сложившимся в Понтановской академии. Неаполитанский гуманизм имел далеко не столь выраженно филологический характер, как, например, флорентийский. Несколько презрительное отношение к грамматикам выразилось, в частности, в более принципиальном, нежели в других регионах, расхождении между гуманизмом и схоластикой, имевшем в Неаполе весьма глубокие корни. Самому Понтано случалось «отступать» от классиков, используя в политических переговорах диалектальный вольгаре. Даже в «Акции», обращенном против педантов, сквозит пренебрежение к тем проблемам и спорам, которые волновали просвещенные умы эпохи. Во-вторых, внешнее безразличие неаполитанских гуманистов к филологической критике и грамматическим нормам не означало, что они не пытались разрешать те же вопросы посредством изучения древних текстов — скорее, они полагали, что вопросы эти являются лишь необходимой промежуточной ступенью, помогающей наиболее полно овладеть латынью и проникнуть в культуру античности. Почти все они были страстными поклонниками и знатоками древних текстов. Саннадзаро не был исключением: ему посчастливилось обнаружить неизвестные прежде рукописи Марциала, Авсония, Овидия; предложенные им исправления двух эггий Проперция были приняты во всех позднейших изданиях. Если в творчестве на вольгаре он стремился последовательно

очищать язык как от диалектизмов, так и от латинизмов, то с еще большим упорством посвящал себя изучению латыни. Грамматические штудии призваны были стать подготовкой и предпосылкой для создания собственных поэтических произведений на древнем языке, которые он всегда считал наиболее важной частью своего творчества — единственно достойной внимания потомков. Здесь он решительно сходилась со своим наставником Понтано: он был полностью убежден в превосходстве латыни над вольгаре, в том, что латынь является языком древнего знания и мудрости, способных обрести вторую жизнь под пером современных литераторов, обогащающих их новыми приемами и придающих им новую выразительность.

По-видимому, почти одновременно с созданием «Аркадии» он пробовал свои силы в классической латинской эклоге. Одним из лучших образцов этого жанра в ренессансной литературе стали его «Рыбачьи эклоги» («*Eclogae piscatorie*», создавались начиная с 1480-х гг., опубликованы в 1526 г., вместе с двумя короткими прозаическими текстами, «Ивы», «*Salices*», и «Жалоба на смерть Христа», «*Lamentatio de Morte Christi*») — пять идиллических сенок, описывающих бесхитростную жизнь рыбаков и красоту Неаполитанского залива с его размеренным ритмом волн и плеском весел. Образцами для них, как и для «Аркадии», послужили, помимо латинского перевода Феокрита, эклоги Петрарки, Боярдо, Кастильоне («Алкон»), Види, «Юношеские стихи, или Буколики» («*Adulescentia seu Bucolica*») Батисты Мантуано и эклоги Понтано. Восемь «Буколик» Мантуанца, опубликованные в 1498 г. с подробным комментарием французского печатника-гуманиста Иодока Бадиа (Жосса Бада), создавались еще в 1460-х гг., во время пребывания гуманиста в кармелитском монастыре в Падуе; впоследствии к ним были добавлены еще две сатирические эклоги, посвященные положению дел в ордене. В классическую модель автор привнес сильное христианско-церковное начало; позднее Юлий Цезарь Скалигер дал им весьма не лестную характеристику: «не без инвенции, но без искусства». Наконец, ближайший пример Саннадзаро мог почерпнуть в «Мелизее» и «Лепидине» Понтано, в которых нашел отражение ряд принципиальных для его творчества мотивов — от идеального слияния поэзии и природы (Мелизсей, подобно аркадским пастухам, начертал на стволе дерева стихи на смерть своей возлюбленной Ариадны) до восхваления Неаполя (нимфа, беседующая с Вергилием, пророчит городу еще большую славу благодаря двум поэтам, самому Понтано и Саннадзаро). Однако — опять-таки, как в «Аркадии» — объектом сознательного подражания для него стали вергилиевские «Буколики». Образец заявлен поэтом с самого начала цикла:

первая эклога, в которой рыбак Лицидий оплакивает смерть своей любимой Филлиды, отсылает к пятой эклоге Вергилия, а вторая — ко второй. В целом, «Рыбачьи эклоги» представляют собой своеобразную параллель «Аркадии»; пространство буколки как бы разрастается вширь, подчиняя своим законам не только традиционную топику природы, но и морскую стихию. Тем самым, одновременно устанавливается прямая связь между традицией, которой следует Саннадзаро, и идеализированной реальностью Неаполя.

Как и «Аркадия», эклоги повествуют, прежде всего, о законах поэзии и уделе поэта. Начиная с четвертой поэмы, построенной по сюжетной схеме VI эклоги «Буколик» (пастухи ловят Силена, дивному пению которого вторит вся природа), классическая топка — любовные жалобы, разлука с возлюбленной, — обретает новую направленность и новый смысл. Вергилиевский мотив становится под пером Саннадзаро эмблемой поэтического творчества. Место Силена, пьяного, но вдохновенного, постоянного, но верного своему предназначению, занимает у Саннадзаро Протей: изменчивый облик морского божества воплощает способность поэта являть свой дар в великом разнообразии словесных форм. В отличие от Силена, Протей поет на недостижимом для людей прекрасном языке — и не о рождении «юного мира» и стихий, но о мифологическом прошлом Неаполя и роли различных богов (в том числе и себя самого) в легендарной истории города. Одновременно в мифологическое прошлое влетает история пастуха Мелизея — аллегория приобщения Понтано к поэзии. Патриотический пафос эклоги подкрепляется посвящением Фердинанду Арагонскому, в то время пребывавшему в плену в Испании.

Цикл Саннадзаро пользовался большой популярностью у современников и вызвал целую волну подражаний в общеевропейском масштабе. Значительное влияние оказали его эклоги, например, на французскую ренессансную литературу середины XVI в. Поэты Плеяды увидели в них один из важных образцов для предполагаемого ими обновления поэтических жанров (второй день «Пастушеской поэмы» Белло представляет собой свободное переложение «Рыбачьих эклог»). «Ивы», в которых неаполитанский поэт стремился найти подступы к овидиевскому повествованию, очищенному от средневековой дидактики и аллегоризма, в 1546 г. почти дословно переложил на французский язык Морис Сэв («Ивняк», «La Saulsay»).

В 1517 г. знаменитый Альд Мануций выпустил первое, фрагментарное издание латинских «Элегий и эпиграмм» Саннадзаро. Поэт во многом следует примеру своего наставника Понтано, чье двухчастное собрание элегий «Партенопей» («Parthenopeus»),

созданных под влиянием Проперция и Овидия, относится к лучшим образцам жанра в ренессансной литературе. В трех книгах малых произведений Саннадзаро выделяются три главных темы: идиллическое изображение молодости, подобной прекрасному сну, культ дружбы и верности государю и глубокое религиозное чувство, находящее выражение в повествовании о реликвиях, житии святых и пасхальных таинствах. Однако и эти, часто глубоко личные мотивы подчинены тому же гуманистическому пониманию поэзии как связующего звена между прошлым и настоящим, какое нашло отражение в «Аркадии» и «Рыбачьих эклогах». Взор поэта обращен в прошлое — то поэтическое прошлое, где собственные ушедшие годы как бы сливаются воедино с античной древностью. На развалинах древних Кум (II, 9) его душа переносится на много веков назад, перед ней проходят видения времен, когда окружающие развалины были великим и славным городом, обиталищем Сивиллы. И если ныне статуи богов оплетены травой, а среди останков древних домов и храмов охотится птицелов, то память и слово поэта способны противостоять разрушительному бегу времени. И потому Неаполь и Рим вечно будут окружены славой в глазах потомков. Точно так же, когда среди скал и ручьев Пичентино автор видит свою юность (III, 2), то воспоминание о первом смятении души и предчувствии близкой печали, осененное улыбкой матери, Массилии из «Аркадии», превращается в историю рождения поэзии. Ибо поэзия — это, прежде всего, песнь о любви, о чем с программной четкостью заявлено в первой элегии первой книги, обращенной к Лучано Крассо:

Non mihi Moeonidem, Luci, non cura Maronem
Vincere; si fiam notus amore, sat est¹.

Сливаясь с поэзией и превращаясь в слово, любовь оказывается силой, способной не только подчинить себе каждый миг существования поэта, но и пережить его — подобно духу древних Кум, пережившему самый город и витающему на его руинах:

Здесь я, Акции, лежу. Надежда почилла со мною,
Но и по смерти моей не умирает Любовь.

(К Джованни ди Сангро, I, 10; пер. С.Ошерова)

Именно поэтому элегия Саннадзаро часто смыкается с эклогой. Буколическая топика определяет в конечном счете не только любовный регистр его лирики, но даже и религиозную тема-

¹ «Не стремлюсь я соперничать с Гомером или Вергилием, Луций, того довольно, если поведаю о любви».

тику, придавая благочестивым чувствам автора едва ли не языческий оттенок. Особенно это относится к элегиям, прославляющим святого, именем которого Саннадзаро был крещен и чья часовня примыкала к его вилле на берегу Позилиппо, «там, где морские валы пожирают утесы и бьются о стены маленькой святыни». Гирлянды из зелени, которыми ежегодно украшают часовню в день св. Назария, кажутся поэту жертвоприношениями. И на далекой чужбине, во Франции, он приносит в храм Сен-Назер на Луаре буковые и дубовые венки, с ностальгией вспоминая былые дни, когда молодежь со всей округи приплывала на праздник в украшенных венками лодках.

Входящие в сборник эпиграммы и оды классичны и по форме, и по тематике. Немногочисленные гораццианские оды, созданные преимущественно в начале XVI в., после возвращения на родину, посвящены в основном восхвалению виллы Мерджеллина и св. Назария. Хвалебные эпиграммы Саннадзаро адресовал покровителям и государям (Альфонсу, Феррандино, Федерико), друзьям и знакомым (Аквавиве, Ассанио), а также братьям по Академии (Понтано, Каритео, Суммонте, Компатре). Характерна для гуманиста эпиграмма в честь Понтано, прославляющая правку, внесенную им в текст Катулла: сам древний автор пожелал бы обнять его в знак благодарности и предпочел бы новый вариант своему собственному. Саннадзаро увековечивает различные моменты в жизни своих друзей (например, рождение дочери у Каритео или смерть Иблы, возлюбленной Марулла). Сатирические эпиграммы направлены как против классических типов (педанта, старого безумца), так и против конкретных лиц — Поджо, Платины, Полициано. Особенно острые тексты, направленные против пап (и особенно Льва X, давшего разрешение на развод супругу Кассандры Маркезе) и членов семьи Борджа, были, наряду с непристойными, подвергнуты церковной цензуре (впервые опубликованы лишь в 1728 г.). Две сатирических эпиграммы посвящены Полициано: одна бичует его посягательства на возлюбленную Марулла, подобные бунту Титана против Юпитера; в другой высмеивается глосса гуманиста к стихотворению Катулла, которое тот интерпретировал как любовное предложение юноше. Саннадзаро объявляет его большим знатоком предмета и поздравляет с открытием, указывая, что «возлюбленным» Катулла был не кто иной, как Вергилий. Обыгрывая имя Полициано, восходящее к латинскому корню *pilex* («блоха»), поэт в конце эпиграммы сравнивает всех его соотечественников, флорентийцев, со стадом блох, — намекая заодно на Луиджи Пульчи.

Но вершиной своего творчества Саннадзаро считал латинскую поэму «О дитяти Девы» («*De partu Virginis*»), 1143 гекза-

метра которой он отделявал на протяжении более пятнадцати лет. Начало работы над ней относится приблизительно к 1506 г., когда писатель вернулся из ссылки; окончательная редакция датируется 1517 г., однако в 1518–1521 гг. писатель продолжал вносить в нее исправления. Между 1520 и 1523 гг. в Венеции вышло пиратское издание первых 356 строк из первой книги; после этого Саннадзаро разослал друзьям (Антонио Тебальдео, кардиналу Эгидию из Витербо, Пьетро Бембо, Якопо Садолето, секретарю курии Антонио Серипандо и др.) семь рукописей поэмы с просьбой высказать критические соображения о ней, необходимые для окончательной доработки. В марте–апреле 1521 г. он вел напряженную переписку с Антонио Серипандо, спрашивая у прелата советов относительно «излишне вергилиевых» мест поэмы. Наконец, 6 августа 1526 г. Лев X лично одобрил поэму и призвал напечатать ее как оружие против ереси Лютера. Лишь тогда Саннадзаро решился отдать ее в типографию — с приложением двух папских бреве, авторами которых были Бембо и Садолето.

Сомнения поэта были вызваны как высотой темы, за которую он дерзнул взяться — поэма посвящена Рождеству, — так и предложенным способом ее трактовки. В отличие, например, от Види или Граденико, Саннадзаро не стремился создать «Христеиду» (от этого, первоначального, названия он в конечном счете отказался), иными словами, строго придерживаться библейского повествования; его картина Рождества подобна, скорее, обширной фреске по евангельским мотивам. Задача, поставленная им, была и в самом деле грандиозной: достичь в рамках поэмы высшего духовного и культурного синтеза, объединяющего классическую античность и христианство.

Основой подобного синтеза стало общепринятое в Средние века толкование четвертой эклоги Вергилия как пророчества о рождении Христа, традиция которого нашла в культуре гуманизма богатую почву для дальнейшего развития. Филологические штудии гуманистов привели к заметной секуляризации в трактовке эклоги и, как следствие, к многообразию ее интерпретаций. В изданиях Вергилия начала XVI в. использовались многие комментарии — от Сервия (который еще в IV в. толковал фигуру Девы как аллегорическую Правосудия, а дитяти — как благоденствия), до Иодока Бадия, допускавшего различные варианты трактовки эклоги, и Кристофоро Ландино, издавшего в 1488 г. сочинения Вергилия со своим комментарием, где, ссылаясь на анализ Полициано, пытался восстановить реальный исторический контекст ее создания.

Для Саннадзаро, однако, наибольшее значение приобретает не толкование вергилиевского текста, но прежде всего сам его

жанр: тот факт, что античное пророчество о Христе воплотилось в эклоге. В «De partu Virginis» с ее звучными, доведенными до совершенства гекзаметрами эклога, как и в «Аркадии», оказывается высшим воплощением культурного идеала: стихи Вергилия вплетаются у него в песнь пастуха перед яслями с новорожденным Христом. Но пасторальное пространство в поэме как бы перерастает само себя, захватывая не только земной, подземный и горный миры, но и ход истории, вбирая как античных богов и библейских персонажей, так и самого поэта. Все они сливаются в единой песни, славящей Христа. Царь Давид, пребывающий в лимбе среди патриархов, поднимается с места, дабы облечь свое пророчество в песнь, и сама Вечность, восседающая на троне в переливающейся мантии с изображением стихий, обращается с песнью к небесным духам.

Если в двух первых частях поэмы, излагающих евангельское повествование, мотивы пасторали звучат приглушенно, то в третьей, заключительной части они выступают на передний план. Именно финал, не связанный прямо с текстом Писания, оказывается смысловым центром «De Partu Virginis». Подобно тому как «Аркадия» завершается встречей Синчиро и речного божества Себета, здесь последнее слово отдано реке Иордан, чьи прекрасные нимфы поют песнь во славу Младенца, варьирующую тему древнего предсказания Протея: Протей, олицетворение классической поэзии, предсказал Иордану, что в один прекрасный день он возвысится над всеми реками мира. Поэму завершают три эпилога — Иордана, Протея и самого поэта. Иордан воплощает библейское прошлое, Протей — классическую античность; от имени настоящего говорит поэт. Фигура творца претерпевает в «De partu Virginis» эволюцию, сходную с той, какая наблюдается в «Аркадии». В начале поэмы звучит всеведущий, безличный глас эпического поэта, вдохновленного музами и обращающегося ко всему человечеству. В конце же он сливается с реальным автором: Саннадзаро поет о своем возвращении на виллу Мерджеллина, где намерен отныне предаваться поэтическому творчеству. Если песнь Иордана и Протея — дань смиренного почтения античных божеств юному христианскому Богу в его бесконечной славе, то авторский эпилог — это апофеоз поэзии, стремящейся выразить невыразимое.

Поэма Саннадзаро не получила в Италии того признания, которого он ожидал — прежде всего, по причинам общекультурного порядка. Современники упрекали его, с одной стороны, за недостаточную опору на классиков, с другой — за непочтительную трактовку сакрального сюжета. Несмотря на высокую оценку Бембо и папы Льва X, видевших в «De partu Virginis» образец истинного благочестия во времена религиозного упадка, творче-

ние Саннадзаро не вписывалось в контекст идейной и литературной проблематики эпохи Контрреформации. Дополнительной помехой стал и латинский язык поэмы, все реже использовавшийся в литературной практике. Годы, когда был возможен тот невероятный синтез античной мифологии и христианства, Библии и пасторали, который осуществился в *opus majus* неаполитанского поэта, ушли в прошлое.

Творчество Саннадзаро пришлось на вершинный момент в развитии ренессансной литературы. Оно обозначило ту историческую и культурную границу, за которой стремление к чистоте тосканского языка обернулось классицистической нормативностью, подражание античным образцам перестало быть творческим импульсом, а «академический» гуманизм приобрел сходство с пуризмом. Не случайно один из великих современников Саннадзаро, Леонардо да Винчи, по праву считающийся олицетворением ренессансного *uomo universale*, первым стал не без гордости именовать себя «человеком неученым», *uomo senza lettere*. Возможно, именно Саннадзаро следует считать последним «классическим» гуманистом той великой традиции, у истоков которой стояли Петрарка и Боккаччо.

Глава пятнадцатая

НОВЕЛЛИСТИКА

1

XV век в истории итальянской новеллистики — это время поисков и экспериментов, многообразия стилистических образцов и жанровых форм. Новелла развивается в самой разной социальной среде и проникает на все уровни культуры. Показательно, что в современную антологию новеллистики Кватроченто, составленную А. Борленги для серии «Классичи Ричцоли», вошли и анонимное (возможно, принадлежащее Гуго ди Аттавиано Брунеллески и Доменико да Прато) переложение итальянскими октавами латинской элегической песни о Гете и Биррии, восходящей к «Амфитриону» Плавта, и популярные «кантари» о Лиомбруно или о мадонне Елене (последний сюжет будет подхвачен Ариосто в эпизоде с Ариодантом и Джиневрой: «Неистовый Орландо», V), и отрывки из проповедей св. Бернардино Сиенского, и фрагменты из «Парадизо дельи Альберти» Джованни Герарди да Прато. Авторитет «Декамерона», так или иначе учитывавшийся всеми новеллистами XV в., еще не превратился в стилистический канон, каким он предстанет в следующем столетии. Сама двойственность его статуса — популярный, но, в восприятии гуманистов, лежащий как бы вне культуры сборник на вольгаре («принц Галеотто»), и источник отдельных новелл, достойных переложения на гуманистическую латынь, — может служить эмблемой бытования новеллистики в эпоху Кватроченто: эволюция новеллы на народном языке, происходящая в рамках «низовой», городской словесности, идет параллельно с риторическими опытами гуманистов; и только к середине века намечается сближение и более тесное взаимодействие двух традиций.

Один из главных факторов, способствовавших развитию новеллы и определявших ее жанровые особенности, напрямую связан с диалогическим характером гуманистической культуры, особенно ярко проявившимся именно в XV в. В этот период в Италии возникает целый ряд ученых сообществ: «республика словесности» делится на группы и дружеские кружки, возника-

ют первые прославленные академии — такие, как Платоновская академия Фичино во Флоренции, непосредственной предшественницей которой была группа (или «академия» — *Achademia Florentina, nova Achademia*) знатоков античности во главе с Аргиропулом; Неаполитанская академия, возглавляемая Панормитой, а затем Понтано; Академия Помпония Лета в Риме, и др. В рамках этих собраний складывается и развивается «литературная модель гуманистического мира» (Л.М.Баткин) — диалог, где столкновение идей неотделимо от представления о риторическом мастерстве и нормативной речи. Традиция новеллы (прежде всего боккаччиевской) служила в этой среде материалом для стилистических экспериментов, имевших целью расширить сферу применения языка Цицерона. Примеру Петрарки, положившего начало гуманистическому освоению «Декамерона», последовали Леонардо Бруни, Филиппо Бериальдо, Бартоломео Фацио, Антонио Лоски, усилиями которых был создан своеобразный «мини-корпус» латинских переводов из Боккаччо. Однако ближе к середине века была предпринята более масштабная попытка синтеза латинской риторики и «низкой материи» короткого рассказа: в 1438 г. вышла в свет «Книга фаций» («*Liber facetiarum*») Поджо Браччолини, дополнявшаяся и перерабатывавшаяся автором вплоть до 1452 г.

Знаток и неутомимый исследователь античности, Поджо прекрасно сознавал новаторский характер своего труда. Новшеством было, прежде всего, соотнесение «низкого» жанра с риторической традицией, а не только с античными образцами. Ведь согласно Понтано, теоретику жанра, фация противостоит искусству риторики, ибо относится к области *otium*, приятного времяпрепровождения: идеал *homo facetus* предполагал, что шутки и забавные словечки могут служить только развлечением и отдохновением от трудов. *Facetudo*, качество, присущее частной беседе, противостоит *facunditas*, доблести оратора, как жизнь частная — жизни общественной. У Поджо эта оппозиция также присутствует, но лишь отчасти. Обосновывая свой замысел, он ссылается на пример древних, которые, будучи «людьми благоразумными и учеными, находили удовольствие в шутках, играх и побасенках», получая за это «не упреки, а похвалу» (пер. А.К.Дживелегова). Тем самым, латинская фация напрямую наследует античным образцам: «Аттическим ночам» Авла Геллия, «Сатурналиям» Макробия, жизнеописаниям Диогена Лаэртского и Плутарха, и наконец, остроумным ответам Цицерона (к которым добавляется Петрарка с его «Книгой о достопамятных вещах и событиях»). Освоение нового («трудного» именно в силу неполной адекватности традиции) материала, то есть расширение границ *inventio*, возможно, в понимании Под-

жо, благодаря тому, что гуманистическая среда воспроизводит одну из моделей «культурного быта» древних, включающую в себя «шутки, игры и побасенки». Остроумие и забавная история обретают ценность — которую и стремится закрепить автор «Фацетий», — в рамках диалога, внутри дружеского кружка-«академии», функции которого выполняет «Вральня» (il Bugiale), то есть, как поясняется в «Заключении» к сборнику, «потайное местечко папской курии, куда мы приносили все новости и где мы беседовали о разных вещах как для развлечения, так иногда и серьезно». «Вральня» занимает как бы маргинальное положение по отношению к общественной деятельности, но не вполне чужда ей (это «местечко при курии», где состоял апостольским секретарем Поджо, и серьезные диалоги здесь отнюдь не исключены); с другой стороны, она сродни «академическому быту», который, при всей своей серьезности, стал уже необходимым дополнением одиноких (в духе Петрарки) гуманистических штудий. Бытование фацетий неотделимо от этого «мы», постоянно возникающего в их зачинах — как правило, в связи с обозначением *argumentum* диалога, в котором принимает участие автор («мы порицали неблагодарность тех, кто любит заставлять людей работать до утомления и не торопится с вознаграждением»). Модель новеллистического сборника, позволяющая включить фацетию в жанровые рамки диалога, снимает резкую оппозицию, намеченную у Понтано.

Но, тем самым, сглаживается и противопоставление «низкого» жанра высокому искусству риторики, сохраняясь лишь на уровне традиционных для гуманистов формул «стилистического самоуничижения». Сборник забавных историй мыслится Поджо как эксперимент, имеющий целью «выразить на латинском языке — и не очень нескладно — многое такое, что считается трудным для передачи по-латыни», иными словами, расширить сферу применения языка Цицерона, обогатить его и, в конечном счете, сослужить службу развитию ораторского искусства: «Пусть люди <...> пересказывают эти мои рассказы более гладким и более украшенным стилем. <...> Упражнение в таких писаниях принесет пользу в деле изучения красноречия». Не требующие, по заверениям автора, «никакого ораторского пафоса» рассказы, или «новости», которыми обмениваются члены кружка-«Вральни», создают поле для стилистических опытов, для обновления традиционных, доставшихся от античности моделей — и, в пределе, для диалога «народных» и собственно гуманистических форм словесности. Диалогическая «рамка», подчеркивающая их принадлежность к культуре гуманизма, не только обеспечивает внутреннее единство сборника, но и определяет риторический характер задуманного Поджо эксперимента; именно

поэтому безусловно преобладающим типом фацетий являются *motti*, т.е. рассказы об остроумных ответах или репликах.

С «Книгой фацетий» в сферу гуманистической риторики проникают, модифицируясь, некоторые характеристики средневекового короткого повествования — например, дидактика. У Поджо забавный рассказ почти всегда выступает примером, призванным подтвердить заявленный тезис. В отличие от традиционного гуманистического диалога, во «Вральне» практически нет места столкновению (пусть даже мнимому) разных позиций: в этом смысле «Фацетии» продолжают линию средневековых *exempla*. Характерно при этом, что Понтано прямо отрицает наличие в фацетии какого-либо морального смысла или «полезности». Действительно, у самого Поджо моральный смысл его «повестушек» эксплицирован лишь косвенно, через *argumentum*, сформулированный беседующими, да и то не всегда. Однако история рецепции его книги, прежде всего в рамках современных литератур на народных языках, свидетельствует о том, что освоение этого жанрового эксперимента шло именно в русле «морального истолкования». «Книга фацетий» многократно издавалась в разных городах Европы (в основном частично). При этом уже в первых печатных изданиях «побасенки» Поджо включаются в состав сборников басен, прежде всего эзоповых (смещаясь, тем самым, в сторону традиции средневековых «Изопетов»). Ярким примером тому служит, среди прочих, т.н. «Эзоп Штейнхёвеля», отпечатанный в Ульме Йоханном Цайнером (ок. 1476–1477), куда, наряду с биографией Эзопа и корпусом его басен, вошло несколько десятков фацетий итальянского гуманиста. По-своему показательны и переводы Поджо, например, на французский язык. В 1476–1477 гг. во Франции (в составе сборника) был издан латинский вариант «Фацетий»; однако, когда десятилетие спустя французский гуманист Гийом Тардиф, по-видимому, причастный к латинскому изданию, переводит их на народный язык, он считает своим долгом сопроводить каждый короткий рассказ эксплицированным «моральным смыслом» (либо, в крайнем случае, заявлением о том, что извлечь этот смысл из данного рассказа невозможно).

«Басенная» ипостась «Фацетий» заставляет вспомнить малоизвестный эксперимент в области короткого рассказа, произведенный другим крупнейшим гуманистом (и противником Поджо), признанным авторитетом в области риторики — Лоренцо Валлой. В 1438 г. Валла предпринял перевод 33 эзоповых басен на латынь под показательным названием «Моральные фацетии» («*Facetiae morales*»). Взятые вместе, оба сборника свидетельствуют о напряженном внимании гуманистов к средневековой традиции как средстве расширения возможностей латыни: из-

вестно, сколь популярны были в Средние века «Изопеты» как на народных языках, так и латинские. Подобно Поджо, Валла в посвящении своего сборничка другу, секретарю короля Альфонса Арагонского, всячески подчеркивает чисто риторический (пусть и «развлекательный») характер своего труда. Оба сборника фацетий, сразу же разошедшиеся по всей Европе и очень часто соседствовавшие в одних и тех же изданиях, безусловно, свидетельствовали о намечающемся сближении «народной» и «гуманистической» традиции, о начавшемся «диалоге» между ними.

2

Конвергенция басни и фацетии в эпоху позднего Кватроченто нашла, по-видимому, наиболее яркое воплощение в фацетиях Леонардо да Винчи, сохранившихся в его обширном рукописном наследии. Коротенькие рассказы, вкрапленные среди самых разных по содержанию заметок, сюжетно представляют собой либо басни, либо повествования об остроумных «ответах». Их многообразие не подчинено какому-либо собственно риторическому замыслу (видимо, в отличие от другой части его «литературного» наследия — загадок). К тому же, его басни как сюжетно, так и структурно мало похожи на традиционные басни Эзопа: мораль в них почти никогда не эксплицирована, оставаясь, так сказать, контекстной. Безусловно, на их примере возможно иллюстрировать известные по иным фрагментам моральные предпочтения (например, характерную для Леонардо неприязнь к городской жизни), однако они отражают, скорее, личные взгляды создателя, нежели те правила поведения, которые современники отыскивали даже в «непристойных» фацетиях Поджо. Если фрагменты о живописи позволяют составить из них нечто вроде «трактата», то истории явно выполняют в записных книжках Леонардо иную, причем внеморальную функцию: предмет описания в них (как, например, растения в Атлантическом кодексе) безусловно преобладает как над моральным смыслом, так и над жанровыми и стилистическими границами.

Для понимания этой функции следует обратиться к самой личности художника. Известно, что именно как исключительная личность он, в первую очередь, и воспринимался современниками, которые, подобно Вазари, окружали его мистическим (с явным оттенком суеверия) ореолом. Но у этого выраженного личностного начала был и иной аспект: Леонардо был придворным. Более того, известно, что в Милане, при дворе Моро, его ценили не только как гениального живописца, но и как мудрого и изысканного собеседника. В рукописях (например, в том же Атлантическом кодексе) некоторые фацетии обозначены как

facetie belle, то есть предназначенные только для мужчин. Рудименты морали в баснях также свидетельствуют об их использовании в устной речи («Сказано для тех, кто смиренен: те и вознесены будут», в басне о комке снега; «Сказано для тех стран, которые радуются, что властители их потеряли свободу, а из-за этого и сами они теряют потом помощь и остаются связанными во власти своих врагов, лишаясь свободы, а зачастую и жизни»). Косвенным подтверждением этой ориентации на беседу служит и обилие в баснях Леонардо прямой речи — почти полностью отсутствующей, например, в «Моральных фацетиях» Валлы. Здесь уместно вспомнить призыв Поджо в заключении к своим фацетиям: «Пусть люди <...> пересказывают эти мои рассказы более гладким и более украшенным стилем. <...> Упражнение в таких писаниях принесет пользу в деле изучения красноречия». Заметки Леонардо, напротив, имеют целью не «изучение красноречия», но выстраивание себя как идеальной личности, обладающей, в частности, таким достоинством, как *facetudo*. Из риторического принципа это качество становится принципом «культурного поведения», «вежества», который был закреплен в самом начале следующего столетия в «Придворном» Кастильоне и в рамках которого, например, сброшенный в воду торговец, признав, что «нанесенная им обида остроумно (*facetamente*) отпущена», воспринимает наказание «мирно и с радостным смехом (*con piacevole riso*)».

В фацетиях и баснях Леонардо, несмотря на всю их внешнюю разнородность, отразились два важных принципа, определявших структуру и функции короткого повествования в эпоху Кватроченто. Прежде всего, фацетия как воплощение *facetudo* оказывается неотделима от определенного типа культурного поведения, ставящего во главу угла отдельную личность. Однако то что *faceto* в традиции короткого рассказа второй половины XV в. приобретает черты, отличающие его от гуманиста — и даже от такого персонажа, как остроумный художник-творец, чье искусство ставит его над законами социальной иерархии. В сборниках этого периода все более отчетливо звучит мотив взаимосвязи *facetudo* и придворного служения.

Между 1466 и 1471 гг. создает свои фацетии на вольгаре Лудовико Карбоне из Феррары, известный гуманист, автор риторических трактатов и проповедей. Его книжечка (до нас дошли 108 из первоначальных 130 фацетий) носит посвящение «Славнейшему государю и светлейшему герцогу Борсо», то есть Борсо д'Эсте, брату Эрколе I, наследовавшего престол в 1471 г. Карбоне, безусловно, берет за образец «Фацетии» Поджо; однако, если апостолический секретарь адресует свой сборник всем, кто радеет о развитии латинского красноречия и способен «переска-

зять [его] истории более украшенным стилем», то феррарский гуманист ориентируется на государя и его двор. Для Поджо «низкий» материал важен тем, что его трудно передать на латыни; Карбоне, обращаясь к «материалу, который сам по себе слаб и легковесен», и стремясь повысить его достоинство, связывает его с именем герцога.

В этом контексте ссылки на древних *auctores*, в частности, на Цицерона, предстают не более чем риторическим приемом: античного узуса оказывается недостаточно для «оправдания» замысла феррарского гуманиста. Зато его книжечка, содержащая «сладкую смесь фацетий и древних, и новых», приобретает новую функцию: она принесет герцогу отдохновение от государственных трудов. Как нетрудно заметить, Карбоне развивает мысль Понтано о принадлежности фацетии к сфере *otium*: он особо оговаривает, что для более серьезного времяпрепровождения государю следует обратиться к его же переводу из Саллюстия. Характерно, однако, что в результате подобного семантического сдвига понятие фацетии приобретает социальные коннотации, отсутствовавшие в «*De sermone*». Оно включается в сферу придворной жизни, становится элементом «культурного быта» уже не античных философов и мудрецов, но государя.

Еще одним примером нового, «придворного» статуса фацетии могут служить «Пословицы» («*Proverbi*») гуманиста из Пьяченцы Антонио Корнаццано, долгое время жившего при дворе Франческо Сфорца в Милане, а после смерти герцога поступившего на службу к знаменитому кондотьеру Бартоломео Коллеони. «Пословицы», где посредством коротких, по большей части не вполне пристойных анекдотов объяснялось происхождение ряда народных выражений, изначально были написаны на латыни и поднесены герцогу Франческо. Корнаццано как бы повторяет на новом материале риторический эксперимент Поджо — но при этом включает его в контекст придворного быта, причем не только с помощью посвящения: сборник содержит также так называемую «Герцогскую новеллу», где повествуется о любовных похождениях самого Франческо и о забавных ловушках, которые подстраивала ему герцогиня. По своей структуре эта новелла выпадает из «Пословиц», однако, по сути, является их смысловым ядром. Именно государь и его супруга выступают образцом *facetudo*, качества, приобретающего к началу XVI в. все большее значение в идеальном образе двора.

Идеал придворного — *uomo faceto* накладывает отпечаток и на «народную» форму фацетии, которая, в свою очередь, подвергалась безусловному влиянию риторических опытов гуманистов. Свидетельством тому — сборник фацетий о сельском священнике Арлотто («*Motti e facezie del piovano Arlotto prete fio-*

gentino piacevole molto»; 1-е изд. — Флоренция, ок. 1514 г.). Сборник этот, принадлежащий перу анонимного автора второй половины века, обычно соотносится с (популярными и в средневековых обработках) «Жизнеописаниями философов» Диогена Лаэртского. Материал его большей частью традиционен: как и в большинстве новеллистических книг, к фигуре протагониста «привязаны» сюжеты, задолго до него существовавшие в повествовательной традиции (сюжет о пасынке, застигнутом с мачехой, фацетия 137, или об исправлении сварливой жены, фацетия 136). Часто фацетии служат объяснением устойчивых выражений, как, например, история о «примирении монаха» (93). Нельзя, однако, не заметить, что по своей структуре книга во многом схожа с традиционными «Изопетами»: собрание мудрых речений (басен у Эзопа, остроумных ответов у Арлотто) предваряется биографией самого мудреца. Особенностью флорентийской городской новеллистики уже у Саккетти стало выведение на сцену известных в городе исторических лиц. Таким лицом был и Арлотто Майнарди (ок. 1396–1484), обладавший небольшим приходом в Мачуоли, служивший капелланом на торговых кораблях и обездививший разные страны. В народной традиции, отразившейся в книге анонимного почитателя, Арлотто принимает обличье «философа от природы»: так Саккетти обозначал остроумие у своих персонажей. Именно поэтому, в духе традиционной, в том числе и народной биографии, после жизнеописания Арлотто следует собрание его высказываний и афоризмов. Он обладает великой доблестью (*virtù*) мудреца — сочетанием добродетели, смирения и красноречия. Как пишет автор в его биографии: «От природы был он замечательно сострадательен и полон милосердия; всегда весел, любезен, приветлив, радостен, человечен и снисходителен ко всякому; <...> никогда он не жаловался, не сокрушался, не роптал, никогда не порицал никого ни делами, ни словами, никогда никого не оскорбил и всегда желал говорить не иначе, как рассуждениями любезными и приятными людям». Более того, он обладает высшим искусством оратора — умением разговаривать со всяким на его языке: «Со священниками рассуждал он о вещах духовных, с солдатами — о вещах, им близких, с торговцами — о торговле, с учтивыми и благородными дамами беседовал соответственно...».

Добродетель бедного сельского священника (в сборнике не раз подчеркнута его скромность в сочетании с близкой сердцу горожанина деловой хваткой в управлении приходом, позволяющей щедро помогать нуждающимся) неотделима от любезности, любезность — от красноречия, а красноречие немислимо без рассказывания соответствующих обстоятельствам новелл: «И всегда рассказывал подходящие к рассуждению новеллы, а

когда новеллу рассказывали ему самому, всегда отвечал он на нее другой, в том же самом духе...». Речь идет уже не просто об отдельных остроумных ответах или репликах персонажа «народной» традиции, но о новом культурном типе, с одной стороны, уходящем корнями не только в античную, но и в средневековую традицию, а с другой — в высшей степени ориентированном именно на ренессансные культурные нормы (и в этом своем качестве имплицитно противостоящем целой традиции литературного изображения священников и монахов). Сфера «культурного досуга», к которой относилась новеллистика — в том числе и *motti*, — намеченная в «Декамероне», постепенно расширяется: идея остроумия как атрибута красноречия способствует сближению гуманистической традиции и традиции на вольгаре, переосмыслению в новых категориях фигуры философа. Характерно, что, как говорится в биографии, красноречие Арлотто приносит ему покровительство и богатые дары со стороны самых знатных лиц: папского казначея Фальконе дельи Синибальди, двух пап — Евгения IV и Николая V, «многих кардиналов и благороднейших особ», «мудрейшего» короля Альфонса Арагонского (которому, как известно, косвенно, через его секретаря, посвящал свои басни Валла), короля Англии Эдуарда IV и герцога Бургундского. Нельзя не заметить, что народная по сути своей фигура приходского священника во многом предваряет черты идеального придворного, описанного в трактате Кастильоне.

Как и у Леонардо, в сборнике об Арлотто фацетия соседствует с басней. При этом басня выступает именно поучительной историей на случай, то есть актуализуется в риторическом контексте, как, например, в фацетии 32, где Арлотто рассказывает басню о дроздах (*tordo* означает и «дрозд», и «простофиля»), дабы объяснить свое нежелание пускаться в плавание, или в фацетии 96, где басня о мышах, задумавших надеть на kota колокольчик, возникает в разговоре с друзьями в связи с конкретной исторической ситуацией. Подобно философам у Диогена Лаэртского, Арлотто новеллами, остроумными ответами и поступками учит прихожан: фацетия приобретает функцию аполога, евангельской притчи. Вместе с тем, его благочестие весьма далеко от лицемерного усердия святош: недаром именно он предостерегает флорентийского горожанина, торговца Бартоломео Сассетти (также лицо историческое) от тех, кто «слушает по две мессы за утро» и «ходит, потупив глаза», но призывает не опасаться весельчаков, посещающих таверны. Он готов помочь грешнику сдержать обет и отказаться от воровства не совсем обычным способом (67) и даже позволяет себе весьма рискованные шутки, за которые, впрочем, получает награду от герцо-

га Бургундского (83). Застигнутый в море одновременно и штормом и пожаром на корабле, он не упускает случая отпустить острое словцо (197) и, в полном соответствии со своей философией, умирает так же весело, как жил.

Своеобразной параллелью «Фацетиям об Арлотто» может служить «Прекрасная книжечка» (*Il bel libretto*), также анонимный сборник фацетий, приписываемый Полициано. Эта «прекрасная книжечка веселых фацетий и острых слов многих выдающихся и благороднейших умов» была впервые издана в 1548 г. Лудовико Доменики, который, по его словам, получил рукопись от Джованни Маццуоли, или Страдино, страстного приверженца народной литературной традиции и одного из основателей Флорентийской академии (Страдино принадлежит и редакция «Фацетий об Арлотто»). Героем значительной части историй, собранных в «Книжечке», выступает все тот же священник Арлотто, однако рассказы о нем подверглись у автора весьма существенной литературной обработке. Некоторые фацетии при этом оказались отнесены к другим лицам; отдельные сюжеты повторяются. Так, в «Книжечке» (290) рассказывается об английском короле Эдуарде IV, среди приближенных которого был «мессер Мерлин», записывавший в особую книгу все глупости, происходившие при дворе. Король отправляет в Рим гонца с поручением, снабдив его тысячей дукатов, Мерлин записывает его поступок и в ответ на недоумение государя говорит, что если посланный, не исполнив поручения, вернет сумму, то он вычеркнет короля и впишет гонца. Тот же сюжет присутствует и в фацетии 339, где героями выступают король Альфонс и Арлотто (в сборнике об Арлотто это фацетия б). Рассказы Полициано гораздо короче, все внимание в них сконцентрировано именно на остром словце, и описание обстоятельств его произнесения предельно сжато и функционально. В известном смысле «Прекрасная книжечка» представляет собой риторический эксперимент, обратный латинскому эксперименту Поджо: если последний стремится передать средствами «языка культуры» новое для него содержание, то Полициано использует разработанную гуманистами форму, мастерски применяя ее к вольгаре.

Автор, безусловно, ориентировался на тот раздел «Книги писем о делах повседневных» Петрарки, который обычно обозначается как «*Facetiae ac sales*» и который пользовался огромной популярностью во всей Европе, становясь источником сюжетов для многих авторов. Некоторые фацетии имеют сюжетные переклички с Петраркой. Общим является и то, что остроумные реплики вкладываются в уста самых разных по социальному происхождению персонажей — от государей до невинных младенцев.

Видное место среди них занимают скульптор Донателло и Козимо Медичи. Фигура первого выписана в полном соответствии с традицией историй об остроумных людях искусства, встречающихся у Боккаччо (Джотто, Бруно и Буффальмакко), у Саккетти (Данте) и у многих других авторов. Мастер преисполнен сознания того достоинства, которое дает ему искусство: «Многажды приглашенный к Патриарху, Донателло все не шел; наконец, когда снова обратились к нему с просьбой, отвечал: «Скажи Патриарху, что я не хочу идти к нему, что я такой же патриарх в моем искусстве, как и он в своем»» (43). У Полициано чистые *motti* также сочетаются с притчами, во многом напоминающими средневековые «примеры» (вроде притчи о богаче, нашедшем дукат, которая встречается также в прологе к «Новеллино» Мазуччо и, в следующем столетии, в посвящении «Новелл» Банделло).

Таким образом, наиболее значимые изменения в жанровой специфике фацетии, новеллы и басни происходили, прежде всего, на пространстве «народной» литературной традиции, которая постепенно проникала в сферу интересов гуманистов. Однако, если для Валлы, Поджо или Полициано речь шла только о расширении границ риторики, гуманистического дискурса, то понимание *facetudo* как свойства личности вряд ли случайно отразилось во фрагментах Леонардо — возможно, первым в ренессансной Италии с гордостью именовавшего себя «человеком неученым» (*omo senza lettere*), — и нашло воплощение в «народных» фацетиях об Арлотто.

3

Наметившееся взаимодействие традиций в области новеллистики не могло не повлиять и на восприятие гуманистами «Декамерона». Наиболее показательным примером здесь может служить эволюция взглядов Леонардо Бруни. В 1401–1406 гг. Бруни пишет «Диалоги к Петру Гистрию» («*Dialogi ad Petrum Paulum Histrium*»), посвященные Пьеру Паоло Верджеро, венецианскому гуманисту. В «Диалогах», происходящих в присутствии самого Бруни, Роберто Росси и (во второй книге) Пьетро ди Сер Мини (Сермини?), заходит, помимо прочего, спор о трех «флорентийских венцах»: Никколо Никколи обвиняет их в невежестве, а Колуччо Салутати защищает. В полном согласии с правилами диалога «оправдательное слово» Данте, Петрарке и Боккаччо произносит в конечном счете тот же Никколи, причем, говоря о Боккаччо, гуманист восхищается его *doctrinam, eloquentiam, lerogem* («ученостью, красноречием, изяществом слога»), а также замечательным разнообразием его сочинений, ибо

он изъяснил генеалогии богов, названия гор и рек, описал различные случаи со знаменитыми мужами, и любовь, и нимф, и много чего еще. Характерно, что «Декамерон» в этом похвальном слове даже не упомянут.

В 1436 г. Бруни составляет жизнеописание Данте и Петрарки; к ним примыкает «заметка» (*notizia*) о Боккаччо. По словам Бруни, он не стал создавать полного жизнеописания великого флорентийца, ибо не знал подробностей его жизни. Однако, общая оценка Боккаччо несколько меняется: Бруни отмечает, что тот не отличался выдающимися познаниями в латыни, но в красноречии на народном языке ему не было равных. «Заметка» служит как бы переходным этапом, мостом между гуманистическим восприятием третьего «флорентийского венца» и тем новым подходом к нему, который начинает намечаться, по крайней мере, с середины столетия.

Наконец, к последним годам жизни Бруни относятся его прозаические опыты на народном языке. В них он предстает прямым продолжателем Боккаччо в области новеллистики. Если ранее Бруни, следуя гуманистической традиции, перевел на латынь знаменитую новеллу о Танкреде (Декамерон, IV, 1), то теперь он эксплицитно отталкивается от оригинального боккаччевского текста, встраивая его в рамки диалога. Бруни создает рамочную конструкцию, явно отсылающую к конструкции «Декамерона», но несущую иную, новую смысловую и культурную нагрузку. Компания любезных юношей и дам, собравшихся на вилле неподалеку от Флоренции, читает новеллу о Танкреде. Один из присутствующих (стоит отметить, что он характеризуется как человек весьма сведущий в греческом и латыни), дабы утешить удрученных слушателей, рассказывает иную историю — об Антиохе, царе Сирийском. По своему содержанию новелла восходит к «Истории Рима» Аппиана, но, возможно, имеет более близкий источник в аналогичном рассказе Петрарки из его «Триумфа Любви». Царь Антиох любит Стратонику, вторую жену своего отца Селевка, который, узнав об этом, благородно отдает ее ему в жены. Из «Декамерона» Бруни заимствует один из центральных мотивов своей новеллы (врач раскрывает тайну влюбленного по биению его сердца: ср. Декамерон, II, 8). По замыслу гуманиста, сопоставление двух новелл подводит читателя к выводу о превосходстве древности над позднейшими временами: на смену учтивости и благородству, примером которых служат древние греки, пришло варварство, ярко продемонстрированное в новелле о Танкреде.

С точки зрения эволюции ренессансной новеллы опыт Бруни весьма интересен в двух планах. Во-первых, итальянский гуманист открыто — полемически по замыслу, подражательно по

форме — ориентируется на «Декамерон», причем на пространстве народного языка, что, безусловно, свидетельствует об изменении культурного статуса вольгаре и литературы на нем. Вторых, характерно, что этот опыт рецепции Боккаччо предпринимается Бруни именно в жанровых рамках диалога: новеллы (боккаччиевская и собственная) наделяются функцией тезиса и антитезиса. «Новелла об Антиохе», если рассматривать ее в сложном контексте обрамления, предваряет новое понимание новеллистики на вольгаре, возникшее в начале XVI в. и оформившееся в «Беседах о народном языке» Пьетро Бембо.

Функциональная диалогичность новеллы Кватроченто наглядно отразилась в одном чрезвычайно показательном факте. На протяжении всего столетия (в отличие от столетия следующего) в литературе на вольгаре почти не встречается одиночных новелл. Отдельный рассказ существует либо (по традиции) в рамках сборника, либо, как у Бруни, так или иначе противопоставит другому рассказу, выражая противоположную точку зрения на какую-либо проблему.

Ярким примером «парных» новелл могут служить флорентийские «Новелла о Лизетте Левальдини» и «Новелла о Бьянко Альфани» (по-видимому, ок. 1433 г.), имеющие общее обрамление по образцу боккаччиевского. Атрибуция микросборника остается спорной: судя по всему, «рама» написана не автором самих новелл, которым с большой степенью вероятности можно считать резчика по дереву Пьеро ди Филиппо дель Неро по прозвищу Пьеро Венецианец. Во время чумы 1430 г. компания друзей собирается в саду Джованноццо Питти; один из присутствующих, Лиончино ди мессер Гуччо де'Нобили, утомившись мрачными разговорами, призывает всех «оставить мертвецов с мертвецами, а врачей — с больными», самим же «постараться радоваться и веселиться», дабы и далее пребывать в добром здравии. Компания ведет себя совершенно так же, как у Бруни: Пьеро Венецианец рассказывает боккаччиевскую новеллу о мадонне Лизетте (Декамерон, IV, 2), после чего Лиончино вызывается соперничать с ним в мастерстве рассказчика и в доказательство своего искусства рассказывает новеллу о Бьянко Альфани, сюжет которой отчасти напоминает сюжет «Новеллы о Грассо». Глупому и самодовольному Бьянко ловко внушают, что его избрали капитаном городка Норчи, выставив его на посмешище жителей и Норчи, и Флоренции. В новелле действуют исторические лица: Лоттьери Альфани по прозвищу Бьянко, два средней руки поэта-горожанина, сер Никколо Тинуччи и Антонио ди Мельо, и сам Лиончино. Любопытно, что рассказчик, выдвигая по окончании повествования доводы в пользу своего превосходства над Венецианцем, видит одно из главных досто-

инств своей новеллы именно в ее достоверности: «Я не стану повторять множество приятных частей моей новеллы, — обращается он к собравшимся, — полагаю только, что вы, зная Бьянко и, конечно же, понимая, что рассказанное мною случилось на самом деле, должны получать от этого больше удовольствия, чем от всего прочего, что в ней содержится». Слушатели, не сумев единодушно отдать пальму первенства кому-либо из рассказчиков и рассудив, что им следует по зрелом размышлении собраться еще раз, расходятся. Однако, как сказано в заключительной части, вскоре после веселого собрания Лиончино умирает от чумы, и спор остается неразрешенным. Тем самым, новеллы не только «прорастают» из реальности (и именно этот «реализм» выступает их главным эстетическим достоинством), но и возвращаются в породившую их действительность. Однако ситуация спора о повествовательном мастерстве сообщает им ту эстетическую автономию, в силу которой право (и обязанность) судить о достоинствах соперников и их текстов переносится со слушателей на читателей: «... А потому предлагаю и ту и другую [новеллу] на твой суд или того, кто их прочтет» (адресат новеллы, как и ее автор, неизвестен).

Скорее всего, к «парным» новеллам принадлежала по замыслу и знаменитая «Новелла о Джакопо», с большой степенью вероятности атрибутируемая Лоренцо Медичи, который, помимо нее, написал также новеллу о Джиневре, оставшуюся незавершенной. Обе новеллы интересны прежде всего, тем, что свидетельствуют о преклонении автора перед Боккаччо, которого он восхвалял в «Комментарии на некоторые любовные сонеты» как человека, описавшего «все характеры и страсти человеческие, какие только есть в мире». Показателен сам выбор тематики новелл: в «Джакопо» Лоренцо блестяще воспроизводит тип новелл о beffa и комическом любовном треугольнике, тогда как новелла о Джиневре — это рассказ о любви благородной и куртуазной. Тематический «диалог новелл» полностью вписывается в традицию, заданную Боккаччо; однако тот факт, что в эпоху Кватроченто мощная конструкция «Декамерона» начинает распадаться на отдельные микроструктуры, представляется значимым этапом в эволюции жанра.

Сюжетно «Новелла о Джакопо» сближается с «Мандрагорой» Макьявелли: в традиционный сюжет о любовном треугольнике автор включил фигуру монаха-францисканца, который оказал помощь влюбленным, одурачив глупого мужа. Интерес этой новеллы состоит именно в том, что автор активно и даже нарочито ориентируется на традицию. Традиционен сюжет о любовном треугольнике, самая распространенная комическая ипостась новеллистического жанра; не менее традиционны инвективы в ад-

рес монахов: заключительные слова «Новеллы о Джакопо» — «А причиной всего этого был брат Антонио, который поступил так, как обычно поступают многие духовные лица; ибо, подобно тому как священники нередко приносят бесчисленные блага, точно так же они порою оказываются виновниками многих величайших зол из-за слишком большой веры, которую напрасно питают люди к священнослужителям» (пер. Р.И.Хлодовского), — заставляют вспомнить многочисленные аналогичные пассажи в «Новеллино» Мазуччо. Наконец, культурная топика новеллы не менее характерна: ее героем выступает сиенец, то есть, в рамках флорентийской традиции, олух по определению: «Сиена, как то, должно быть, многим ведомо, испокон веку изобиловала растяпами и никогда не испытывала недостатка в болванах и обалдуях. В чем причина сего, не знаю. То ли на тамошнем воздухе произрастают они вольготнее, то ли древо их изначально поднялось из дурного семени, а какова яблоня, таковы и яблочки. Как говорится, кто от кого, тот и в того, добрый сын на отца смахивает, и сыновья там, не желая, видимо, позорить своих родителей, прямо из кожи вон лезут, только чтобы не сочли их за байстрюков». Как видно уже на примере этого фрагмента, топики у Лоренцо намеренно выдвигаются на передний план, задавая стилистические и содержательные параметры рассказа; однако подается она по-новому: как результат сознательного выбора того «я», от лица которого и ведется повествование. Однако это «я» рассказчика, который обращается к аудитории («ибо должно вам заметить, что Франческо сей был очень недурен собой», и т.п.) в отсутствие какого-либо обрамления, посвящения или иного «паратекста» и который в любой миг может вторгнуться в действие со своими соображениями и замечаниями, резко выделяет «Новеллу о Джакопо» из той самой традиции, в которую она старательно вписывается. Выведенная за рамки какой-либо обрамляющей конструкции, интонация устного рассказа превращается у Лоренцо в элемент стиля.

Одним из редких исключений среди «диалогических» новелл XV в. является знаменитая «Новелла о Грассо, резчике по дереву и инкрустаторе» («*La Novella del Grasso legnaiuolo*»), сохранившаяся в трех редакциях: самая обширная из них была в 1871 г. атрибутирована Антонио ди Туччо Манетти, вероятному автору «Жизнеописания Филиппо Брунеллески»; существует также более короткая стихотворная обработка того же сюжета Бернардо Джамбуллари. Это рассказ о розыгрыше (*beffa*), придуманном в 1409 г. Брунеллески. Жертвой его стал флорентийский мастер Манетто Амманатини по прозвищу Грассо («Голстяк»), которого создатель новеллы характеризует как одного из лучших ремесленников Флоренции, «веселейшего человека, ка-

кими большею частью являются толстяки», но несколько простоватого (он является также персонажем одной из facetий об Арлотто). Именно его сер Филиппо Брунеллески («человек дивного ума и изобретательности, как и сейчас еще известно большинству») в отместку за отсутствие на веселой пирушке придумал убедить в том, что он чудесным образом превратился в другого человека. Этот рассказ соотносится с линией, заданной новеллами, подобными историям Боккаччо о Джотто или Саккетти о Данте, и отражает, прежде всего, одну из ипостасей мастера-художника (в средневековом понимании), чей *ingegno* неотделим от остроумия. Характерно, что героями подобных историй неизменно были либо художники (в новелле сказано, что компания, выступающая коллективным персонажем — и, заметим, как бы имплицитным обрамлением — рассказа, состояла из «художников, ювелиров, скульпторов и резчиков по дереву»), либо, как Данте, сочинители именно на вольгаре: гуманисты были из этой культурной модели исключены. Среди персонажей новеллы фигурируют Донателло (друг Грассо) и, возможно, Джованни Герарди да Прато, предполагаемый автор «Парадизо дель Альберти». Именно с этим персонажем связана пародийно-«гуманистическая» трактовка сюжета. Он развеивает последние сомнения Грассо относительно случившегося с ним превращения, и этим *ultima ratio* выступает книжное знание: Герарди ссылается на примеры Апулея, превратившегося в осла (возможно, намеренно смешивая его с Луцием), Актеона, превращенного Дианой в оленя, и товарищей Улисса, попавших в плен к Цирцею. Комическим фоном истории выступают, таким образом, «Метаморфозы» Овидия, «Одиссея» — и вся древняя мифологическая традиция, которая замечательным образом переводится в план бытовой достоверности ссылкой на «одного работника» Герарди, с которым якобы случилась точно такая же неприятность. Новелла подается как факт городской хроники: в ней действуют такие же легко узнаваемые и известные флорентийцам лица, что и в истории о Бьянко Альфани, а в конце ее достоверность обосновывается ссылками на рассказы самого Брунеллески (которые, по признанию автора, во многом превосходят его творения), а также на записи, сделанные по смерти скульптора целым рядом его известных собратьев (Антонио Росселино, Микелоццо Микелоцци, Андреа Кавальканти, Лукой дельла Роббиа, художником Доменико ди Франческо, или Микелино и др.). Продолжая в целом традицию, заданную «Декамероном», «Новелла о Грассо» как бы растворяет боккаччиевскую раму в культурном быте Флоренции. Горожане выступают носителями ренессансных эстетических ценностей, которые у автора «Декамерона» отчетливо противостоят мрачной действительности.

Еще одним исключением из правила может служить «Новелла о сиенце», принадлежащая перу Луиджи Пульчи, то есть созданная в рамках кружка Лоренцо Медичи. Пульчи открыто ориентируется не на Боккаччо, а на «Новеллино» Мазуччо Гуарданти: его новелла по структуре как бы копирует отдельные новеллы Мазуччо, каждая из которых имеет посвящение какому-либо высокопоставленному лицу. Правда, в «Новелле о сиенце» отсутствует обязательная в «Новеллино» мораль («мазуччо»), что, по-видимому, вызвано двумя причинами. Во-первых, сам характер сюжета не предполагал какого-либо морализирования: как и Лоренцо, Пульчи использует традиционную топику «сиенца», по-видимому, опираясь в построении рассказа на ряд сходных сюжетов из «*Facetii ac sales* Петрарки» («Один сиенец, желая войти в милость к папе римскому, приглашает на ужин его приближенного, которого угощает дикими утками, выдавая их за павлинов; потом дарит папе дятла, считая его по глупости своей попугаем, за что весь город и вся папская курия считают его простаком»; пер. Т.Блантер). Во-вторых, в рамках «Новеллино» мораль создавала своеобразный противовес посвящению новеллы, вписывая ее в границы тематического десятка и, тем самым, обеспечивая прочность структуры всего сборника; для единичной новеллы этого не требовалось. Однако отсутствие морализации имеет и дополнительный эстетический эффект. «Новелла о сиенце» посвящена «мадонне Ипполите, дочери миланского герцога и супруге герцога Калабрии» — то есть той же Ипполите Сфорца, которой посвятил свою книгу Мазуччо: «и поскольку я слышал, что вы их тоже читали и милостиво одобрили, по этой причине я, уподобляясь тем мореходам, которые обыкновенно отправляют свои корабли туда, где их товары найдут спрос, осмеливаюсь писать вашей светлости». Мадонне Ипполите предстоит оценить именно мастерство рассказчика новеллы, а не ее идеологическое или дидактическое наполнение. Как и у Лоренцо, новелла у Пульчи призвана стать, прежде всего, фактом стиля.

4

Наряду с «диалогическими» и редкими одиночными новеллами в эпоху Кватроченто продолжает развиваться традиция новеллистического сборника, прямо наследующая «Декамерону» (правда, значительных художественных достижений на этой почве было куда меньше, нежели на пространстве поиска новых форм короткого рассказа). Но и она подвергается показательным трансформациям.

Одним из крупных новеллистов этого периода был болонец Джованни Сабадино дельи Арьенти (ок. 1450–1510), связанный

с двором Бентивольо, а в 1490-х гг. пользовавшийся также покровительством феррарского герцога Эрколе I д'Эсте. Среди многочисленных его произведений выделяются жизнеописания известных женщин («Джиневра знаменитых дам», «Ginevera delle clare donne»), замысел которых восходит к Боккаччо. Боккаччиевская традиция явственно прослеживается и в наиболее известном его сочинении — «Порретанских новеллах» (любопытно, что в латинской «шапке» авторского посвящения они именуются фацетиями), составленных, видимо, около 1478 г. и впервые опубликованных в Болонье в 1483 г. Сборник, включающий в себя 61 новеллу и посвященный герцогу Эрколе I, представлен как коллективный «труд» компании «благороднейших и изящных мужчин и женщин», съехавшихся в 1475 г. на знаменитые воды Поррето. Водный курорт, где собирается общество изысканных и образованных людей, становится в XV в. одним из «локусов культуры», наряду с дворцом и загородной виллой. Как и *lieta brigata* Боккаччо, кружок *bagnaoli*, пережидая полуденный зной на прохладном берегу Рено, развлекается «играми, музыкой, песнями и танцами», а также рассказывает новеллы — «дабы избежать безделья и дневного сна (вещи смертельно опасной для всякого, кто пьет порретанские воды)». Таким образом, быт рассказчиков включает всю культурную топику *otium*: от *locus amoenus* до игр при свете факелов.

Однако минисоциум рассказчиков Сабадино устроен на принципиально иных началах, нежели демократичная культурная утопия «Декамерона». Общество Поррето представляет собой своего рода «двор», центром которого является болонский дворянин Андреа Бентивольо, сеньор и покровитель автора (уделившего немало места в посвящении описанию его достоинств). Вместе с тем, «двор» этот специфически культурный, не связанный прямо с каким-либо реальным двором или городом: Сабадини специально оговаривает, что в кружок Бентивольо входят люди «разных наций», и специфика сборника (по замыслу) как раз и состоит в сопряжении на едином поле текста разных культурных традиций. Пространство культуры, знаком которого служит многонациональный курорт, не совпадает с социальным пространством конкретного двора — но заимствует его иерархию. В то же время оба пространства вновь сливаются в структуре сборника на уровне посвящения: автор, выступая в роли секретаря компании и записав в меру своего «слабого *ingegno*» и «скверной памяти» услышанные истории, выражает уверенность, что имя Эрколе д'Эсте доставит им славу у потомков.

Тем самым, в «Порретанских новеллах» снимается центральная оппозиция «Декамерона», сообщающая сборнику Боккаччо характер гуманистической утопии: противопоставление «реаль-

ности» (зачумленной Флоренции) обрамления и новелл. В прологе к сборнику не только подробно описано место действия — с его изобилием разнообразных деревьев, трав и обязательным источником, — но и прямо обозначен переход к тексту самих новелл, которые, таким образом, вписываются не только в диалог рассказчиков, но и в окружающую их реальность. Старик-прохожий, разговаривающий сам с собой, наводит Аннибале да Кальи из Урбино (который характеризуется как великий воин и знаток всяческих наук) на мысль развлечь компанию первой новеллой сборника — о Трионфо да Камерино, сближающейся со знаменитой новеллой Саккетти (Триста новелл, 66) о Коппо ди Боргезе Доменики. В обоих случаях комический эффект обусловлен столкновением двух реальностей, в которых живет персонаж: у Саккетти это человек «и умный, и состоятельный», но (в ироническом подобии гуманистам) способный «переселяться» в античную историю, воспринимая дела древних римлян как свои собственные; у Сабадино (и здесь принципиальная разница) это слуга-конюший урбинского дворянина, выпрашивающий у хозяина один час в день «для себя», дабы перенестись в «свою» реальность.

Если у Коппо эта «вторая» реальность освящена ореолом античности, высокого книжного знания, то с Трионфо дело обстоит куда проще: закрывшись в комнате и повесив на стену большую картину с изображением папы, кардиналов и «многих христианских королей, князей, синьоров и герцогов», он воображает себя то папой, то императором, и произносит комично-высокопарные речи от их лица. В новелле Саккетти появление каменщиков, требующих платы, означает столкновение двух культурных традиций, причем в каждой есть своя правда, которую автор не отрицает и не оспаривает. У Сабадино же смысл новеллы, сформулированный компанией рассказчиков, в принципе однозначен. «Странность» Коппо идет от учености; «странность» же Трионфо — это безумие простеца, возомнившего себя государем мира, то есть преступившего границы своего «состояния» (в средневековом понимании слова). Поэтому, в отличие от Коппо, благополучно расплатившегося с каменщиками на другой день, он не примиряется с хозяином, а, устыдившись, исчезает в неизвестном направлении. Веселая компания заключает, что «нет в этом мире лучшего отдыха, нежели довольствоваться своим положением». Культурный «диалог», пусть и несостоявшийся, заменяется у Сабадино утверждением единственно верной и иерархически выстроенной социальной реальности.

В «Порретанских новеллах» постоянно звучат как бы два голоса (помимо персонажей, в свою очередь, произносящих обширные монологи и диалоги). С одной стороны, рассказчик

данной истории может обращаться к присутствующим: «Можете представить себе, благороднейшее собрание, какое утешение должен был испытать Филоконио, оказавшись в руках подобных людей [пиратов] и памятуя, где оставил он Евгению, любимую им больше жизни!» (новелла XXII). С другой — вне рамок собственно рассказа, но среди обрамляющих его рассуждений синьоров и дам может вдруг возникнуть голос автора, словно бы напоминающего адресату посвящения, читателю *par excellence*, о своем присутствии как в «компании», так и в книге: «Никогда я не сумею, славный мой синьор, написать словами, насколько понравилась собравшимся рассказанная новелла о Евгении и Филоконио...» (или, в новелле XXXVII: «Можете поверить, дорогой мой синьор, что рассказанная и изложенная новелла об этом благородном юноше доставила обществу утешение и удовольствие...»). Пространства реальности и вымысла, авторского слова и слова персонажей-рассказчиков разделяются чисто формально: по сути, они пересекаются и сливаются воедино. Сложная архитектура «Декамерона» заменяется плоскостью отношений между писателем и покровителем. Со своей стороны, рассказчики видят в развлечении не более чем способ сохранить здоровье — мотив, также восходящий к Боккаччо, но снова сведенный к одному измерению: несмотря на заявленную «поликультурность» кружка, он дружно служит единой нехитрой задаче, которая сформулирована устами одного из рассказчиков в начале новеллы LI: «Говорим мы для нашего развлечения и ни для чего иного, как чтобы было над чем посмеяться, в чем получить удовольствие, и утеху, и нравственный пример». Социальное и культурное пространства и на этом уровне сливаются воедино.

В несколько ином, но сходном направлении эволюционирует боккаччиевская конструкция в другом произведении — «Новеллах» сиенца Джентиле Сермини (ок. 1424 г.), которому атрибутируется сборник, содержащий, помимо 40 новелл, ряд сонетов и канцон, а также описание одной из народных игр. В посвящении другу, находящемуся на водах в Петруоло, автор извиняется за то, что может вручить ему всего лишь «корзинку салата», «перемешанного без всякого порядка» и не подходящего «людям премного ученым». Метафора «салата» также помогает автору заявить о локальном характере и «современности» своих (по большей части традиционных) новелл: все эти «травы», по его словам, собраны «на нашем огороде». Однако вряд ли случайно, что Сермини в своем стремлении «модернизировать» традицию «Декамерона» на деле возвращается ко многим средневековым, добоккаччиевским характеристикам короткого рассказа. Парадоксальным образом этому способствует даже выраженное присутствие в книге авторского «я», выступающего ес

главным структурирующим фактором. Прямая речь рассуждений, письма к другу и особенно сонетов и канцон практически лишена личного начала: автор излагает не столько свои взгляды, сколько общие моральные нормы, иллюстрацией которых призваны служить его рассказы, играющие, тем самым, роль средневековых *exempla*. И тем не менее даже в этом сборнике, даже в его прямолинейной дидактике, проявляются (пусть иногда в искаженном виде) новые черты.

По утверждению Сермини, его новеллы не понравятся порочным женщинам, а также монахам, отшельникам и прочему церковному сословию: «И все же, не желая получать от них прощение, рассудил я так: если хулы людей добрых надобно бояться, то хулу дурных почитать надобно за хвалу и славу». Он презирует разбогатевшего горожанина, ему отвратительны священники, зато его приводит в восхищение жизнь синьоров. Социум Сермини — это «состояния» в средневековом их понимании: виллан у него всегда груб, невежествен, неблагодарен, грязен, женщина хитроумна, зато синьор благороден и щедр. Показательна в этом смысле новелла о Скопоне (III), отчасти перекликающаяся со знаменитой боккаччиевской новеллой о Чимоне. Это история перерождения грубого и порочного виллана, арендатора благородного Бартоломео Буонсиньори (из богатого семейства сиенских банкиров), в верного и покорного слугу. Однако если у Боккаччо «низкий» герой обретает *virtù* свободного человека благодаря великой любви, то отвратительный слуга Сермини «перерождается» (настолько, что синьор дает ему новое прозвище — Сальцьоне, «ивовый», ибо он гнется, словно ивняк) вследствие наказания со стороны синьора, обретая главную добродетель слуги — покорность и услужливость. В финале новеллы Сермини пространно рассуждает о природной грубости и нескромности крестьян, которых должно держать на расстоянии, не давая им никаких поблажек: «Всех их, по моему разумению, нельзя пускать селиться в город, не то скоро раскаешься; ежели деревенщина живет рядом с горожанином, то ничего хорошего из этого не выйдет».

Одна из новелл сборника (XX, «Мессер Россетто Сальвини из Генуи») сюжетно близка первой фацетии Поджо; однако сопоставление текстов наглядно показывает всю разницу в направленности и культурном смысле обеих книг. Прототипом двух историй служит популярный в Средние века сюжет о «снежном ребенке». Муж (у Поджо матрос, у Сермини купец) вскоре после свадьбы покидает жену, отправляясь в плавание; та заводит любовника, и по возвращении муж обнаруживает прибавление семейства. Однако если у гуманиста основной интерес сосредоточен на комичных lamentациях обманутого супруга, ропшущего на

чрезмерную милость божию, то у Сермини неверная жена соблазняет юного племянника мужа под видом его обучения брачным тайнам в виду его будущей свадьбы. Подавляющая часть текста занята обстоятельным описанием самого процесса соблазнения: диалогами жены и юноши, последовательным изображением всех этапов посвящения последнего в тайны супружеской состоятельности. Неудивительно, что по возвращении мужа ситуация несколько не меняется: рогоносцу, согласно средневековой традиции, следует оставаться в своем состоянии и радоваться — что он и делает. Сермини, извлекая из рассказа нравоучение, также не отходит от традиции: «И я думаю, что часто так бывает, когда мужа молодых женщин находятя слишком далеко».

Вместе с тем, для Сермини в высшей степени характерна особенность, которую мы наблюдали, в частности, в новеллах о Грассо и о Бьянко Альфано: его истории подчеркнута «прорастают» из окружающей реальности, подаются как элемент культурного быта. Это выражается, прежде всего, в размывании жанровых границ, которое парадоксальным образом предвосхищает появление более чем через столетие аналогичных сборников в академической среде позднего Ренессанса (например, у братьев Баргальи). Новелла не выделена из «культурного быта»: недаром в сборнике, помимо рассказов и стихов, присутствует — как у Баргальи, — описание одной из распространенных игр. Правда, это начало никак не маркировано: написание историй представляется автору просто одним из способов выказать свою принадлежность к культуре. Вторым способом непосредственно «привязать» рассказы к реальности становится посвящение другу, находящемуся на водах в Петруоло: как и у Сабадино дельи Арьенти, именно общество, собравшееся на водах, выступает в сборнике эквивалентом *lieta brigata* Боккаччо. Показательно, однако, что Сермини лишь обозначает, но не эксплицирует фикциональную «раму», стремясь и здесь свести к минимуму дистанцию между текстом и действительностью. Эта «рама» присутствует, однако, в тексте новеллы XXXV («Биндаччино из Фьезоле»), где компания, собравшаяся в Петруоло, заставляет юношу из Фьезоле, назойливого нахлебника, выдающего себя за благородного человека, съесть собственные штаны.

Наконец, та же ориентация на окружающее культурное пространство определяет и язык новелл. Историки, говоря об оригинальных чертах сборника Сермини, единодушно упоминают его интерес к диалектальной лексике. Действительно, сиенский новеллист прилагает все усилия, чтобы его рассказы и в своем речевом измерении были максимально приближены к легко узнаваемой повседневности. Одним из примеров тому может служить «Новелла о Ваннино из Перуджи и Монтанине» — приме-

ром тем более ярким, что она представляет собой первый, весьма далекий прообраз истории Ромео и Джульетты, увековеченной до Шекспира Луиджи да Порто и Банделло. Новелла состоит из двух частей: в первой повествуется о хитрой уловке Монтанины, мнимо умершей, чтобы соединиться с возлюбленным, вторая — о счастливом ее «воскресении». Сюжет рассказа целиком строится на средневековой топике: юноша, влюбленный в замужнюю даму, ревнивый муж, застающий любовников, герой, спрятанный в сундуке, — все эти мотивы характерны еще для фаблио. Однако смысловым центром первой части служит отнюдь не ловкий обман, но сцена триумфального несения сундука (в котором заключен Ваннино) за гробом Монтанины; невиданное зрелище заставляет жителей Перуджи, «любящих потеху и красное словцо», несмотря на скорбь по «умершей», хохотать и зубоскалить. Все эти шутки Сермини любовно воспроизводит: «Один говорил: — Слушайте-ка, слушайте, что за странный обычай: сундуки носят, когда девицы на выданье идут под венец, а не в могилу. — А другой: — Э, да ты не знаешь, что там внутри! — О черт, ты разве не видишь, что Андреоччо [обманутый муж. — И.С.] положил туда жене кухонную утварь, чтобы и ему самому можно было помереть в этом году!». Главным же объектом издевательств горожан служат волокущие сундук монахи: «Что, носите сундуки, о недостойные носить тонзуру? Почему на вес вся эта одежда?». Внимание читателя направляется не столько на развитие сюжета, сколько на речевое поведение персонажей: большую часть новеллы занимают длиннейшие диалоги Ваннино со сводней Нутой и Нуты с Монтаниной.

В структуре новеллистических сборников Кватроченто обнаруживаются, таким образом, те же особенности, которые отличали в этот период эволюцию фацетии и басни. Сохраняя тесную связь с городской средой, новелла одновременно все более явственно сближается со сферой придворной культуры: модель просвещенного (проникнутого духом *facetudo*) двора становится одним из главных организующих факторов книги забавных рассказов. В конечном счете, именно этим проникновением новеллы в придворный культурный быт обусловлено и своеобразие самого знаменитого сборника эпохи — «Новеллино» Мазуччо Гуардато, вобравшего в себя едва ли не все новаторские тенденции эпохи и оказавшего беспорное, отчасти сопоставимое с Боккаччо воздействие на дальнейшую эволюцию жанра.

5

Томмазо Гуардато (или Гуардати) родился в Сорренто между 1410 и 1415 гг. Вскоре семья вместе с отцом, получившим

должность секретаря князя Раймондо Орсини, перебравшись в Салерно. Томмазо не получил систематического образования, но был человеком начитанным и просвещенным. На протяжении многих лет он состоял в должности секретаря Роберто ди Сансеверино, великого адмирала королевства и князя Салернского. Он постоянно бывал в Неаполе, который с восшествием на престол Альфонса Арагонского превратился в один из главных культурных центров Италии. В свите Альфонса в Неаполь пришли не только военачальники и политики, но и два великих писателя-гуманиста: Лоренцо Валла и Антонио Беккаделли по прозвищу Панормита; затем туда же перебрались Джанноццо Манетти, Бартоломео Фацио. Неаполь дал таких замечательных мастеров поэзии, как Понтано и Саннадзаро, а также петраркистов Тебальдео, Серафино Аквилано и др. Усилиями Панормиты здесь возникла одна из первых итальянских Академий, которую затем возглавил Понтано; не менее притягательным был двор герцога Калабрийского Альфонса, где задавала тон его жена Ипполита Мария Сфорца. Именно «славнейшей Ипполите Арагонской из рода Висконти, герцогине Калабрийской» посвящает Мазуччо книгу своих новелл.

«Новеллино» представлен герцогине как плод усердных упражнений «грубых и неразвитых способностей» автора, который на протяжении ряда лет «ленивой, загубелой рукой» писал новеллы, «относящиеся к происшествиям старым и новым, за достоверность которых можно поручиться» (пер. М.М.Рындина). За риторическими формулами смирения («звуки моей грубой и дребезжащей лиры не дают мне права на сочинение книг, а тем более не позволяют выставлять на них свое имя») уже с первой страницы приоткрывается оригинальный замысел, реализующийся в совершенно новой для новеллистики «пирамидальной» структуре книги. «Новеллино», в отличие от «Декамерона», — сборник без «рамы» в собственном смысле слова: в нем нет вымышленных рассказчиков, которые бы создавали «культурный контекст» историй и обменивались впечатлениями о них. Книга состоит из 50 отдельных новелл, открыто принадлежащих самому автору, причем каждая из них имеет собственного адресата и собственное посвящение. Большинство исследователей пишут о том, что Мазуччо ориентировался на Боккаччо, — однако характерно, что имя великого флорентийца ни разу не возникает ни в прологе, ни в «Речи автора к своей книге», которая завершает сборник. Единственный раз Боккаччо упомянут (устаами Меркурия) в прологе к третьей части, где «предается немалому бичеванию несовершенный женский род». Боккаччо служит ориентиром для автора лишь в рамках этой узкой тематики; по словам Меркурия, ободряющего его у входа в ужасный лес (это единствен-

ный пролог, который построен на топике аллегорического видения) и объясняющего, как пройти в Святилище Стыдливости, — «пройдя в нем [лесу] некоторое расстояние, ты найдешь дорогу, многими использованную, и на ней признаешь следы древнего сатирика Ювенала и славного и достохвального поэта Боккаччо, языку и стилю которого ты всегда старался подражать».

С отсутствием *lieta brigata* отпадает и хронологическое деление сборника на дни; однако сохранено и четко обозначено особыми прологами его деление на тематические десятки. Из книги последовательно исключается пространство идеального вымысла, мирозидания; его место занимает постоянное соотношение автора с покровительницей и знатоком литературы: вертикаль писатель-меценат. Однако дело здесь не только и не столько в личной зависимости. Ипполита с ее «изыщным красноречием и необычайной тонкостью суждения» призвана, по существу, лишь оценить достоинства предлагаемой книги — даром что автор именуется ее «забрызганной грязью и затоптанной книжонкой». В отличие от стандартных формул авторского смирения и восхваления заслуг патрона, Мазуччо четко очерчивает роль, которую призвана сыграть Ипполита как в восприятии книги (здесь Мазуччо более традиционен), так и в ее структуре. Прежде всего, Ипполита как бы царит над пестрой толпой адресатов отдельных новелл, организуя их вокруг себя и, тем самым, придавая дополнительную целостность книге. Любопытно при этом, что ее фигура присутствует и, так сказать, на промежуточном уровне: ей посвящена отдельная новелла (44-я, повествующая о благородстве, проявленном ее собственным супругом Альфонсом Калабрийским в... любовных похождениях! По мнению автора, поведение Альфонса служит к его славе и лишь упрочит любовь, царящую в семье государей). Во-вторых, именно ей дано проделать ту операцию, для описания которой Мазуччо использует в прологе сюжет о бедняке, богаче и дукате: она, «достоинейший наш ювелир и лучший знаток подобных чеканных изделий», призвана придать «Новеллино» тот статус, какого он заслуживает. Ведь он, хоть и «затоптанный», но — настоящий золотой дукат, и потому достоин занять место среди «пышных и изысканных книг» Ипполиты. Возможно, слова Мазуччо следует понимать приблизительно в том же смысле, что и призыв Поджо пересказывать его факетии «более изысканным слогом»; подтверждением тому служит посвящение новеллы 41 (той новеллы о фальшивом алмазе, которая будет впоследствии использована Рабле) Франческо Галеото: «Если от нежной музыки Амфиона двигались суровые камни, благороднейший мой Галеото, то неудивительно, что твой Мазуччо был подвигнут гармонией твоей сладчайшей лиры к созданию грубой своей рукой следующей

новеллы и к посвящению ее тебе, предоставившему мне для нее кое-какие сведения. Поэтому я прошу тебя, чтобы, читая ее, ты не отказывался вносить в нее исправления, и если ты заметишь отклонения от правды или какую-либо ржавчину, в чем я не сомневаюсь, то *ты это исправляй и приводи в порядок*, чего я жду во имя нашей давней дружбы» (курсив наш. — И.С.).

Здесь следует отметить еще одну структурную особенность «Новеллино», также повторяющуюся на двух уровнях. Каждая новелла открывается посвящением, за которым следует «повествование» и, наконец, «моральный смысл» — вывод из рассказа, который недаром носит в сборнике имя «мазуччо»: в нем как никогда ярко в новеллистике звучит авторское слово. К кому оно обращено? «Мазуччо» первой новеллы, страстное обличение лживых монахов, адресован той же Ипполите Сфорца; однако, начиная уже с третьей новеллы, «мазуччо» служат средством полемики с возможными нападками критиков, а в девятой впервые назван подлинный адресат книги — «любезный читатель». Место покровительницы в структуре книги — это место идеального читателя, который именно благодаря своему верному восприятию и правильному пониманию вещей может по достоинству оценить чистоту золота и чеканку мазуччиевского «дуката». Соотношение «покровитель—читатель» воспроизводится и на уровне книги в целом: если открывает ее пролог-посвящение, то завершает «Речь автора к моей книге», которая, с одной стороны, повторяет топику посвящения с помощью иной притчи (о Ксерксе, испившем воды из ладоней землешапка), но с другой — содержит «полезные наставления» книге относительно того, «как [ей] следует держать себя в течение всей [ее] жизни с другими частными лицами, которые будут [ее] читать» (пер. С.С.Мокульского; курсив наш. — И.С.).

Круг адресатов «Новеллино» весьма широк: ни один из них не получает по две новеллы. Он включает все королевское семейство (Фердинанд и Альфонс Арагонские, Федерико Арагонский, второй сын короля, Франческо Арагонский, еще один юный его сын, Энрико, инфанты Элеонора и Беатриче Арагонские) и их приближенных, в частности, королевских секретарей, семейство Сансеверино (Роберто, Бернабо, Антонио, сына князя Салернского, Антонио, Галеаццо, Джеронимо, Джоанни); адресуется Мазуччо и к двум гуманистам, возглавлявшим Неаполитанскую академию — Джованни Понтано (его новелла следует третьей, сразу за двумя «королевскими») и Панормите, причем обоим направлены новеллы о любовных похождениях священников: первому — знаменитая новелла о штанах св. Гриффона, которая повествует не просто о плутне монаха, но и о святотатстве, совершенном всей монастырской братией во главе с на-

стоятелем; второму — новелла 15-я о муже, продавшем жену кардиналу.

Имя высокого адресата, проставленное в посвящении рассказа, призвано придать последнему авторитетность и достоинство: этот топос поднесения произведения Мазуччо использует в полной мере. Но встречается в «Новеллино» и обратный случай, лишний раз свидетельствующий о чисто риторическом характере самоуничтожения писателя. Обращаясь к венецианцу Джорджи Контарينو, графу Джаффо, Мазуччо в новелле 38-й пишет: «Я посылаю тебе настоящую веселую новеллу, читая которую на досуге и посреди наслаждений, что дарит тебе твоя приятнейшая родина, ты вспомнишь, может быть, о твоём Мазуччо и о нашей с тобой любви; кроме же того, я оставляю здесь ее копию, и *твое имя долго будет вспоминаться среди потомков*, так как твои редкостные достоинства заслуживают самой большой награды» (курсив наш. — И.С.). Если адресат сообщает произведению достоинство и ценность, то и сам он благодаря ему обретает славу на долгие годы.

Насколько нам известно, в научной литературе ни разу не делалось попыток выяснить, есть ли какая-либо связь между адресатами новелл и их содержанием; нет и подробного исследования круга лиц, которым адресуется Салернитанец. Между тем, в большинстве случаев связь эта прямая. Особенно она очевидна в последнем десятке новелл, посвященных благородным деяниям государей: среди адресатов этой части фигурируют Энрико Арагонский, герцог Мельфийский, герцог Урбинский и др. Как правило, новеллы посвящаются членам того же рода, что и персонажи, о которых в них повествуется; иногда роль играет локальная приуроченность действия: так, Бернабо де Роджери, подеста и правитель Кавы, получает новеллу, где речь идет о каванцах.

Достаточно любопытно и соотношение женщин и мужчин среди адресатов. Подавляющее их большинство — мужчины (что неудивительно, учитывая общепризнанный «антифеминизм» Мазуччо). Между тем, адресаты-женщины — помимо главной «читательницы» сборника, Ипполиты — впервые появляются именно в третьей части сборника, как раз там, где сосредоточены повествования о наиболее ужасном и даже, в понятиях эпохи, «извращенном» разврате женщин. Но дамам посвящены лишь три из них, причем как раз те, что выбиваются из общей направленности декады. Десяток открывается новеллой, посвященной «превосходной мадонне Антонелле д'Аквино, графине Камберлинго» и повествующей о «редкостной добродетели и великодушии, проявленных одним превосходным кавалером из [ее] благороднейшего рода». История о несостоявшейся любви призвана служить восхвалению добродетели самой женщины-адресата, победив-

шей в себе все природные несовершенства женского пола. «Великолепной Франчискелле де Мориско» посвящена новелла о даме, которая сумела неузнанной насладиться с возлюбленным, проявив «необычайнейшее мастерство и осмотрительность». Автор оставляет за самой дамой право «вынести об этом предмете верное суждение», а в «мазуччо» несколько неожиданно произносит хвалу юноше, выказавшему мужество и, к тому же, верное понимание законов дружбы: «никто не сможет по справедливости осудить его, потому что совершенно бесчеловечным можно назвать того, кто не раскрывает лучшему другу каждого своего большого секрета...» (мораль Мазуччо прямо противоположна законам куртуазной любви, которым дама-героиня призывает юношу следовать).

Следующая, 27-я новелла, посвященная даме, также содержит противоречие между посвящением и «мазуччо»: адресуясь «превосходной графине ди Буккианико», Мазуччо пишет о своей героине как о редкой женщине, «воодушевляемой большим мужеством»; в морали же ее поступок трактуется гораздо более двусмысленно: «Можно только подивиться мужеству влюбленной девушки, вызванному то ли необыкновенной любовью, то ли безудержной похотью». Наконец, двум инфантам Арагонским Мазуччо адресует два примера воистину несчастной любви, призванных вызвать у слушателей «слезы жалости, от которых, я убежден, несчастные души двух юных любовников, горящие, я полагаю, в вечном пламени, почувствуют немалое облегчение».

«Новеллино» сразу на нескольких тематических и структурных уровнях «вписан» в современный ему социокультурный контекст. Этот контекст придает новое звучание даже сугубо традиционному для новеллистики мотиву достоверности новелл, возникающему в «Речи автора...». Безусловно, материал Мазуччо во многом традиционен (а иногда прямо почерпнут из Боккаччо: как новелла 2-я, непосредственно восходящая к IV, 2 «Декамерона»). Однако вряд ли случайно и то, что источники Мазуччо по большей части лежат в устной традиции, и то, что именно у него в новеллу впервые проникают «чудовищные» мотивы (предваряющие inferнальные фигуры Банделло, вроде графини ди Челан). «Новеллино» квазиисторичен в том смысле, что даже вымышленный сюжет в нем имитирует рассказы «людей, заслуживающих доверия». Социальная составляющая сборника, выраженная с помощью посвящений, моралей и иных приемов, позволяет соединить в единое целое дидактику и историзм. Показательно, что у Мазуччо полностью отсутствуют как рассказы-motti (его персонажей характеризует не остроумие и не владение словом, не ученость в гуманистическом понимании, а действие, в котором проявляются их хорошие и дурные мо-

ральные качества), так и истории о ловких «бурлах» художников и ремесленников. Ученое красноречие свойственно, скорее, адресатам отдельных новелл — тому же Понтано или Панормите.

Социальная иерархия как принцип структуры сборника заявлена не только в его начале, но и в конце, ограничивая, тем самым, пространство текста. «Речь автора...» завершается обширным надгробным словом Роберто Сансеверино, смерть которого, по словам автора, определила не только жалкий («заплаканный») облик книги, но и число составляющих ее новелл: если прежде Мазуччо собирался дополнить ее новыми историями (довести их число до 100?), то смерть патрона заставляет его «добровольно расстроить свою лиру и отдать Меркурию ранее предполагаемого срока свое усталое, посвященное ему перо».

В самом оригинальном новеллистическом сборнике Кватроченто доводится до логического предела (и формального совершенства) идея короткого рассказа как элемента придворной культуры. Воспроизводя в конструкции «Новеллино» вертикаль социальной иерархии, Мазуччо моделирует своего рода «идеальный кружок» ценителей изящной словесности, состоящий из адресатов его посвящений и включающий представителей Арагонской династии и крупнейших неаполитанских гуманистов. При этом латентная диалогическая структура, возникающая на пространстве каждой отдельной новеллы (представленной как личное послание), позволяет автору сохранять эстетическую дистанцию по отношению к адресатам, с одной стороны, и собственно тексту, с другой — иными словами, не только встать вровень со своими покровителями, но и возвыситься над ними как персонажами своего творения. Придворная иерархия и диалог впервые обретают точку пересечения, и именно в этой точке возникает самый новаторский по форме сборник новелл Кватроченто — и заявляет о себе самое развитое среди новеллистов эпохи авторское самосознание.

«Новеллино» был издан через год после смерти своего создателя, в 1476 г., стараниями Франческо дель Туппо, который был известен, в частности, переводами басен Эзопа и написанной им «Жизнью греческого баснописца». Это совпадение само по себе можно считать символичным: если новеллы Мазуччо в целом очень далеки от басенной традиции и могут быть соотнесены с ней лишь чисто формально, в силу наличия морали, то интерес переводчика Эзопа к сборнику коротких рассказов вряд ли случаен. Оригинальность мазуччиевского замысла была признана сразу и оценена по достоинству. Книга множество раз переиздавалась, оказав влияние на многих писателей: достаточно сказать, что именно переосмысление структуры «Новеллино» определило специфику такого великого произведения, как сборник

Банделло, где впервые новелла оказалась объединена с популярным жанром личного послания. Однако сама идея новеллы как письма принадлежит именно Мазуччо. Программа такого понимания истории изложена им в посвящении новеллы 34-й барону Приньяно: он пишет для того, чтобы адресат «хоть иногда вспоминал о моей любви и о том, что можешь и сам написать мне, и таким-то образом у нас будет возможность постоянно видеть друг друга мысленным взором, потому что, как ты знаешь, письмо обладает такой силой, что заставляет считать и полагать отсутствующих людей как бы присутствующими». Как видно из этого фрагмента, понимание эпистолярного жанра у Мазуччо и великого новеллиста следующего столетия принципиально различно. Во времена Банделло публикация личной переписки была коммерческим предприятием — такого рода литература имела успех у самой широкой публики, ощутившей жадный интерес к подробностям частной жизни известных людей. Мазуччо же трактует письмо в духе, близком к гуманизму, — новелла как личное послание представляет собой в свернутом виде модель диалога с отсутствующим другом.

Еще одной предпосылкой, определившей интерес к книге Мазуччо в следующем столетии, стала утвердившаяся в XVI в. идея оригинального, своеобразного авторства, не ориентированного на подражание *auctores*. В «Библиотеке» Дони он удостоивается высокой похвалы: «Будь благословен Салернитанец, который, по крайней мере, не украл у Боккаччо ни одного слова». Характерно это преодоление «Декамерона» на уровне формы при сохранении Боккаччо как образца для «языка и стиля»: задолго до Бембо Мазуччо практически формулирует понимание творчества Боккаччо как стилистической нормы. Недаром именно красноречие Мазуччо отмечает в своей латинской эпиграфии Понтано:

Он повестушки слагал для забавы и прелестью красил,
Шуток искусной игрой речь расцветая свою.
Духом высокий, высокий и родом, в степени равной
Он и ученым был друг, и сановитым мужам.
Имя Мазуций ему, Салерн знаменитый — отчизна.
Здесь подарен земле, здесь и похищен он был.

(Пер. М.Л.Лозинского)

Сам Мазуччо именует свои новеллы «длинными и безвкусиными, беспорядочно расположенными и написанными плохим языком». Но ведь и Боккаччо определял себя как писателя «без стилия»...

Книга Мазуччо как бы моделирует путь дальнейшей эволюции новеллистики итальянского Возрождения. В ней сфокуси-

рованы едва ли не все тенденции, которые, накапливаясь в эпоху Кватроченто, обусловили специфику развития жанра в XVI в. Принято считать, что после Саккетти в развитии новеллы наступает большой перерыв. Однако на протяжении XV в. происходило именно бурное развитие новеллы, главным итогом которого стала множественность жанровых образцов. Деятельность писателей-гуманистов определила, по крайней мере, три характерные особенности жанра. Во-первых, это постепенный отход от стройной боккаччиевской конструкции в силу извлечения из нее отдельных новелл, возводимых (в латинском переводе) в ранг произведений высокой культуры, риторических опытов; во-вторых, появление латинских эквивалентов типично народных жанров (фацетия), и в-третьих, возникновение чрезвычайно типичной для эпохи, ни разу не возникающей за пределами XV в. формы «диалогической», «парной» новеллы. Все эти три черты свидетельствовали о единой тенденции: начавшемся уже в первой половине века и отчетливо зазвучавшем в его конце диалоге гуманистической и народной традиций. Новелла на народном языке постепенно выходит за ограниченные рамки «городской» традиции, соединяясь с самыми разными жанровыми разновидностями (начиная с басни). Особенно показательна та озабоченность стилистической отделкой рассказов, которая звучит у таких несхожих друг с другом авторов, как, например, Поджо, Сермини и Мазуччо. И хотя апостолический секретарь стремится расширить возможности латыни, Сермини проявляет обостренный интерес к фиксации диалектальных речевых форм, а Мазуччо постоянно указывает на то, что его «дукат» затоптан и заляпан грязью, все трое едины в одном: они разрабатывают «низкий» риторический стиль, в рамках которого мог бы существовать литературный рассказ. На протяжении столетия новелла напряженно ищет новый язык, адекватный ее тематике и форме. Отталкиваясь от понимания сборника как культурной модели (Боккаччо) или социального среза, новеллистика движется в направлении разработки отдельного рассказа, постепенно превращаясь в явление стиля.

Глава шестнадцатая

ГОРОДСКАЯ И ПРИДВОРНАЯ ЛИТЕРАТУРА КВАТРОЧЕНТО

1

В XV в. наряду с богатой гуманистической или ученой литературой продолжает существовать целый пласт так называемой муниципальной литературы, более того, именно в это время она переживает своеобразный расцвет, если можно говорить о расцвете для произведений, как правило, третьестепенных, и весьма часто лишенных художественных достоинств. Эта литература существовала параллельно с магистральным направлением развития итальянской литературы, порой кое-что из него заимствовала, но в целом отличалась определенной самостоятельностью и имела свою аудиторию.

Особой популярностью пользовались стихотворные изложения исторических событий. До нас дошли имена некоторых авторов, но большинство произведений анонимны. Обычно автор рассказывает о событиях, имевших место в его городе при его жизни или в недавнем прошлом, опираясь при этом или на собственные воспоминания и рассказы очевидцев или на прозаические хроники. Выбор темы не всегда кажется оправданным с точки зрения исторической значимости описываемого, на первом плане всегда муниципальные интересы и перипетии жизни родного города. Все эти рифмованные хроники написаны терцинами или, реже, октавами и отличаются монотонностью и однообразием. В некоторых из них, как, например, в «Истории осады Пьомбино» (1448) Антонио да Сан Миньято, присутствуют элементы художественности, не лишена изящества и анонимная хроника Флоренции с 1422 по 1429 гг.; большинство же произведений этого рода написано скучно и сухо, их авторы не умеют оживить повествование, хотя нередко речь идет о вооруженных столкновениях между городами, самих по себе достаточно драматичных. Таким стертым языком Андреоло Джустиниано описывает нападение на венецианцев в Шо в 1431 г., не менее унылы и исторические обзоры веронца Джорджо Соммарива. Эти произведения, будучи написаны стихами, совсем не поэтичны, и может возникнуть вопрос,

почему их авторы предпочли поэзию прозе. Возможно, они считали, что в таком виде материал будет лучше усвоен, к тому же, историческая проза имела свою хорошо разработанную риторику, которая была не по плечу мелким муниципальным сочинителям.

Но как бы то ни было, эта литература пользовалась успехом среди городского населения. Политические и исторические стихи исполнялись кантасториями на городских улицах и площадях, и аудитория охотно слушала рассказ о недавних событиях, даже если он не отличался особыми художественными достоинствами. Кстати, именно из таких анонимных рифмованных изложений можно узнать о многих исторических событиях, описание которых не сохранилось в более серьезных источниках. Особенно популярны были так называемые исторические жалобы, в которых от лица потерпевшей поражение стороны рассказывалось о бедствиях, проклинались враги, возносились мольбы о мести. Заканчивались они нередко рассуждениями о превратностях Фортуны, о равенстве всех перед смертью и о тщете земных благ. Они вызывали живой отклик в сердцах слушателей (реже, читателей). До нас дошло более трех десятков таких жалоб. Немалое их число принадлежит перу Лудовико Моро, в них он повествует о драматических событиях миланской истории, свидетелем или участником которых был он сам (убийство Галеаццо Сфорцы, изгнание его самого из города, захват Милана французами и венецианцами). В анонимном сочинении 1402 г. городок Кастелло ди Торре жалуется, что его подожгли жители Порденоне; другая анонимная жалоба содержит рассказ Франческо да Баттифолле, графа Поппи, о том, как флорентийцы лишили его власти в 1440 г. за его неверность.

Наиболее удачным образцом этого жанра является «Жалоба Пизы» Пучино д'Антонио (этот текст часто встречается в рукописях того времени, он также неоднократно переиздавался, иногда вместе с «Ответом императора» и «Завещанием»). Лишившаяся независимости в 1406 г., Пиза горестно вспоминает о былой свободе, о своих славных победах и пышных празднествах:

Talvolta per piacere ero a cavallo
Accompagnata come gran reina,
Non come cittadina,
D'uomini e donne di gran dignitate.

E cavalcando per la mia cittade,
Vagheggiandola tutta per diletto,
Su nel divin cospetto
Salia, vedendo in lei tanta bellezza¹.

¹ «Порой ради удовольствия я скакала на коне в сопровождении знатных кавалеров и дам, как великая королева, не как горожанка. И так я про-

Здесь Пучино д'Антонио удачно использует опыт политической лирики Треченто: он прост, лаконичен, драматичен. В другой части этой жалобы Пиза обращается к землям Италии и к европейским государям за помощью, и это бесконечное перечисление значительно утяжеляет произведение.

Более успешным был опыт стихотворного переложения новелл. Стихотворные варианты существовали наряду с прозаическими оригиналами, и те и другие исполнялись в веселых компаниях знатных и образованных горожан, которыми так славилась прежде всего Флоренция. Стихотворные новеллы писались октавой и нередко исполнялись под аккомпанемент цитры, лютни или скрипки. Сохранились имена некоторых авторов — Джироламо Бенивьени (он переложил новеллу Боккаччо о Гисмонде — Декамерон, IV, 1), Пьеро дель Неро, Бернардо Джамбуллари. Многие же новеллы остались анонимными. Так, неизвестен автор стихотворного варианта «Истории об Оттинелло и Джулии», вероятно, им был сочинитель не слишком высокого уровня (может быть, жонглер), создавший свое сочинение для свадьбы при дворе Джаннантонио Орсини, правителя Таранто. Популярный сюжет, пришедший в Европу с Востока и обросший многочисленными дополнительными эпизодами, в стихотворной версии представлен в сильно сокращенном и почти конспективном виде: история влюбленных, столь богатая в первоначальном варианте приключениями, неожиданными поворотами событий и подробным описанием чувств персонажей, умещается здесь всего в шестидесяти стансах. Автор передает лишь общую канву событий; не останавливаясь на отдельных эпизодах, не пытаясь найти мотивы тех или иных поступков героев, он ограничивается поверхностной констатацией фактов и не анализирует чувства своих персонажей, даже не слишком подробно изображает их. Ключевой момент в развитии сюжета, объяснение в любви Оттинелло, умещается в трех октавах, зарождение чувства в сердце Джулии описывается и того короче — в одной октаве:

La giovinetta lo guardò in viso,
Vedealo sì onesto e grazioso:
Impallidito il fior del paradiso.
Lo prese per la man, levollo soso.
Con uno sguardo e con un dolce riso
Disse: Vo' che tu sie il mio amoroso¹.

двигалась по моему городу, любуясь и наслаждаясь им, и, видя его столь красивым, я поднималась к божественному созерцанию».

¹ «Девушка взглянула на него, увидела, сколь он благороден и изящен. Райский цветок, она побледнела, взяла его за руку, подняла ее. Взглядом и нежной улыбкой она сказала: Я хочу, чтобы ты был моим возлюбленным».

Из-за чрезмерной лаконичности эта сцена выглядит почти как пародия на оригинал.

Более одаренные авторы, наоборот, старались выбрать в прозаическом тексте поэтические места и подробнее остановиться на них, например, поэтический вариант боккаччиевской новеллы о Джербино изобилует такими патетическими описаниями и традиционной риторикой. Надо сказать, что «Декамерон» был одним из основных источников сюжетов для стихотворных новелл. Другой популярный сюжет восходил — через средневековую латинскую комедию — к плавтовскому «Амфитриону». Его стихотворное переложение на вольгаре датируется XIV в. и принадлежит Гуго ди Аттавиано Брунеллески; в следующем столетии его обработку закончил Доменико да Прато. Несмотря на тяжеловесный стиль и педантичное стремление приблизиться к оригиналу, эта новелла, получившая название «Гета и Биррия», имела немалый успех. Еще одна новелла, пользовавшаяся популярностью, излагала романтическую «Историю о Джиневре деши Альмьери, погребенной заживо», автором стихотворной версии был Агостино Веллетти. Историю любви другой знатной дамы, Лионоры деи Барди, известную в прозаическом варианте, довольно удачно версифицировал автор, чье имя до нас не дошло.

В XV в. продолжается также начавшийся ранее процесс беллетризации эпоса. Как известно, сюжеты французского эпоса, проникшие в Италию, нашли здесь подходящую почву и обрели вторую жизнь, сначала во франко-венетских поэмах, а затем и в Тоскане. Здесь легенды каролингского цикла имели ряд специфических особенностей. Во-первых, значительно возросла роль религиозного начала: конфликт христиан и неверных стал движущей силой развития сюжета, более того, появилась даже версия итальянского происхождения Ринальдо, который якобы был послан Римом в помощь Карлу для защиты веры. Во-вторых, в итальянских поэмах большее место занимает элемент фантастического и чудесного, каролингские сюжеты окрашены сильным бретонским влиянием. В-третьих, первоначальная серьезность, если не сказать, суровость тона сменяется комическим изображением персонажей, начиная с основного (кстати, на долю Карла в итальянских поэмах приходится больше всего комических выпадов, тогда как любимцем публики становится Ринальдо).

Одной из наиболее ранних тосканских версий некогда эпического сюжета является прозаическое изложение истории Буово д'Антонна, восходящее к одной из франко-итальянских песен. Позже, хотя все еще в XIV в., была создана поэма на этот же сюжет, перелагавшая другую венетскую песнь. В середине XV в. некто Герардо вновь обращается к этому сюжету в поэме, написанной октавами, самым распространенным размером ры-

царских поэм. На протяжении XIV–XV вв. создается неимоверное множество прозаических и поэтических произведений, трактующих различные сюжеты каролингского цикла, вот лишь некоторые из них: «Ринальдо да Монтальбано», написанный все теми же октавами, прозаические «Истории Ринальдо», «Испания в стихах», «Испания в прозе», «Вторая Испания», стихотворный «Поход Карла Великого для завоевания пути св. Иакова», «Завоевание Востока». Попытка систематизации обширного и разветвленного «каролингского» материала представлена в созданном на рубеже XIV–XV вв. прозаическом сочинении «Французские короли». Его автором был флорентиец Андреа да Барберино (см. о нем в предыдущем томе: гл. «Городская литература Треченто»).

В XV в. меняется социальный статус муниципальной литературы. Если раньше она была достоянием образованных кругов общества, то теперь она становится доступной всем, при этом заметно снижается ее уровень, художественный и содержательный. За перо берется каждый, кому не лень, и начинает рассказывать, о чем угодно: или пересказывать уже известные сюжеты, или излагать современные ему события, или же писать о своей собственной жизни вне зависимости от ее значительности и интереса для читателей. К последнему разряду произведений относятся так называемые семейные хроники, получившие в это время особую популярность. В XIV в. автором подобной «Семейной хроники» был Донато Веллутти, написавший полуисторическое и полуавтобиографическое сочинение, в котором история возвышения дома Веллутти дается на фоне жизни того времени, причем не только в Италии, но и во Франции, Англии, Фландрии. В XV в. сочинений такого рода становится значительно больше — несколько десятков. Одно из них принадлежит перу Бернардо Макьявелли, отца Никколо — именно отсюда нам известны некоторые подробности детских лет будущего автора «Государя». К числу самых богатых человеческим и фактическим материалом семейных хроник принадлежат «Воспоминания» («Ricordi») флорентийского купца-красильщика Джованни ди Паголо Морелли, написанные в первое десятилетие века, и «Хроника» другого флорентийца Бонаккорсо Питти, охватывающая период времени с 1412 по 1429 гг.

В жанровом отношении сочинение Морелли занимает промежуточное место между хроникой и личным дневником. Морелли подробно излагает историю своего рода: тщательно собирает свидетельства о его возникновении, отмечает этапы его развития, подробно описывает наиболее значительных его представителей и рассказывает о своей жизни. Автор гордится своей принадлежностью к роду Морелли и считает свой труд полез-

ным для потомков. Вспоминая историю своих предков, он пытается извлечь уроки из событий их жизни (особенно из жизни близких ему людей, прежде всего, отца) и сохранить их для будущих поколений. Описания сменяются рассуждениями, а под конец рассказ об умершем сыне смыкается с жанром видения. Порой Морелли вступает в своеобразный диалог со своими родственниками: обращается к ним с вопросами и сам же предлагает возможные ответы. В «Воспоминания» попадают и факты городской истории, но, как правило, им не дается никакой оценки, они существуют лишь как фон: Морелли аполитичен и равнодушен к происходящему вокруг и не касающемуся его рода. Написаны «Воспоминания» простым, безыскусным, «народным» языком.

Если Морелли можно отнести к типу средневековых купцов-писателей, то Питти, безусловно, человек иной культурной формации. Это тип положительного авантюриста, по определению В.И.Рутенбурга. Его личность весьма многообразна, он дипломат, игрок, воин, купец, путешественник, политический деятель (во Флоренции он был приором, гонфалоньером справедливости, консулом цеха шерстянников), глава семейства; он смел, решителен, предприимчив, готов на риск и одновременно рассудителен и осторожен. Он любит Флоренцию, но объездил всю Европу и подолгу жил за границей; изображение европейской жизни присутствует в его «Хронике». Для Морелли важен прежде всего род, для Питти не менее важна и личность. Питти пишет от первого лица и рассказывает историю своей жизни, хотя, разумеется, история рода его тоже интересует. «Хроника» начинается таким образом: «В лето Господне 1412. Я, Бонаккорсо, сын Нери, сына Бонаккорсо, сына Маффео, сына Бонсиньоре, сына другого Бонсиньоре деи Питти, в указанный выше год начал записывать в этой книге для памяти все, что я мог найти и услышать о наших предках и родичах, древних и новых, и о тех, с кем в мои дни мы породнились, а также буду записывать здесь кое-какие воспоминания о жизни и поступках некоторых из названных предков, а особливо тех, коих я лично видел». Следуя этой установке на достоверность, Питти ничего не говорит об истоках своего рода, так как соответствующие документы попали в руки к одному непорядочному родственнику, который, если верить автору, сжег их из зависти.

Рассказывая о своей жизни, Питти располагает все события по годам, подробно описывает, когда и в какую должность он вступил, кем были его «сотоварищи». Он приводит географические названия и маршруты своих путешествий, с удивительным педантизмом указывает суммы, за которые был куплен тот или иной товар, и величину приданого (например: «У Лаодомины: платье крапчатого бархата, ценой в 75 флоринов; платье из ро-

зовой материи, подбитой тафтой, ценой в 60 золотых флоринов; 3 серебряных пояса, ценой в 31 флорин; один изумруд, один алмаз, ожерелье серебряное, шкатулка из кости, всего на сумму 50 флоринов золотом»). Исторические события и лица присутствуют как фон для описания эпизодов собственной жизни, представленных с большой долей конкретности (кстати, изредка Питти изображает и свои переживания, например, в связи с ложным известием о смерти его двоюродного брата). Обычно рассказ строится по схеме: «он сказал — я ответил» с упоминанием малейших деталей. В связи с этой особенностью стиля Питти М.А. Гуковский говорил о его «остром ощущении и понимании конкретной обстановки». Любовь к конкретности побуждает автора избегать абстрактных рассуждений, в отличие от Морелли. Язык «Хроники» прост, лаконичен, экспрессивен и отличается большой живостью и динамизмом (в частности, за счет многочисленных глаголов движения, а также диалогов). Завершается «Хроника» также конкретно и просто: «1428 г. мая 16-го дня было объявлено всенародно о мире между лигой и герцогством Миланским. Франческо, сын мой отбыл ... мая указанного года для поездки в Валенцу. 1429 г. Россо ди Джованни деи Медичи умер 31 июля 1429 года. Августа 8-го дня умер мой брат Бартоломео». В ряду прочих произведений этого рода «Хроника» Питти выделяется своей непосредственностью и колоритностью.

2

Гуманистическая культура при всей ее элитарности не совершенно пренебрегала народной культурой: некоторые ее жанры и формы вызвали у отдельных гуманистов сочувственный и даже сотворческий интерес. Одним из первых в области освоения народных лирических форм и введения их в литературный обиход был венецианец Леонардо Джустиниан (1388–1446). Аристократ, занимавший важные должности в венецианском государстве (член Большого совета, член Совета Десяти, наместник Фриули), гуманистически образованный человек (в частности, он переводил Плутарха с греческого на латынь), Джустиниан является автором весьма популярных в свое время лирических стихов. Его лирика представляет собой своеобразный сплав литературных и народных тенденций: с одной стороны, она не свободна от влияния Петрарки, с другой, она очевидным образом ориентирована на народную поэзию. Любимые поэтические жанры у Джустиниана — это страмботто и канцонета. Здесь он учитывает опыт сицилийцев — Якопо да Лентини, Фридриха II, Джакомино Пульезе. Его стихи просты, изящны, музыкальны (для них он сам писал музыкальное сопровожде-

ние). Главная тема — любовь, часто безответная. Но любовные упреки и горестный тон далеки от трагизма, преобладают чувство меры и сдержанность, как, например, в следующем страмботто:

Non ti ricordi quando mi dicevi
che tu m'amavi sì perfettamente?
Se stavi un giorno che non mi vedevi,
con gli occhi mi cercavi fra la gente,
e risguardando s' tu non mi vedevi,
dentro de lo tuo cor stavi dolente.
E mo mi vedi, e par non mi cognosci,
come tuo servo stato mai non fossi¹.

Как и Якопо да Лентини, Джустиниан описывает красоту донны через «небесные», «ангельские» метафоры:

Se gli arbori sapessen favellare
e le foglie lor fusseno le lingue,
l'inchiostro fusse l'acqua de lo mare,
la terra fusse carte, l'erbe penne,
le tue bellezze non potria contare.
Quando nascesti, li anzoli ci venne;
quando nascesti, colorito ziglio,
tutti i santi furno a quel consiglio².

Также не без влияния Якопо да Лентини возникает у Джустиниана образ «живописи», правда, не сердечной или умозрительной, а реальной:

I' t'ho dipinta in su una carticella,
come se fusti una santa di Dio³.

В любовной лирике Джустиниана нередко описывается одна и та же ситуация, может быть, реальная: любимая девушка выходит замуж за другого, а потом остается вдовой. Элементы чувственности в описании лирической героини смягчаются сожалением о несбывшихся надеждах. Оттенок легкой грусти, придающий особое очарование этим стихам, связан также с острым ощущением

¹ «Ты помнишь клятвы, полные огня, / Что слух еще недавно мне ласкали? / Когда ты день не видела меня, / Твои глаза везде меня искали, / И если не было нигде меня, / Сердечко разрывалось от печали. / А нынче смотришь — и не узнаешь, / Раба не ставя бывшего ни в грош» (пер. Е.Солоновича).

² «Когда б на ветках языки росли, / И дерево, как люди, говорило, / И перья прорастали из земли, / А в синем море пенились чернила, — / Поведать и они бы не могли, / Как ты прекрасна: слов бы не хватило. / Перед твоим рождением на свет / Святые собрались держать совет» (пер. Е.Солоновича).

³ «Тебя нарисовал я на листке / Пергамента, как будто ты — святая» (пер. Р.Дубровкина).

бега времени и неизбежности смерти (позже этот мотив станет одним из излюбленных у Лоренцо Великолепного).

Из народной поэзии Джустиниан берет цветочные метафоры, конкретность изображения, порой чувственность, а также диалогическую структуру некоторых канцонет («Amante a sta freduga», «Ieri da st'ora»), представляющих собой беседы влюбленных. Но в лирике Джустиниана нет ничего плебейского и простонародного, она изысканна и утонченна, народные элементы подвергаются строгому контролю со стороны филологической культуры. Так, например, использование венецианских диалектных слов не делает эту лирику диалектальной, а лишь оттеняет безупречность поэтического языка. Вероятно, именно это органичное соединение народного и литературного начал и делало лирику Джустиниана столь привлекательной для современников (существовало даже выражение «писать в духе Джустиниана» — *alla giustiniana*).

Джустиниан писал и религиозные гимны. Для них также характерно сочетание литературных и народных влияний: с одной стороны, латинских секвенций и гимнов Петра Дамиани, с другой, народной баллады и лауды. Они написаны просто и конкретно, в некоторых из них даже сохраняется свойственная канцонетам чувственность (изображение Девы Марии, кормящей Младенца, или исполненные любви воздыхания о Христе); в них нет характерных для секвенций аллегорий и отвлеченных рассуждений. Их можно было бы сравнить по простоте с лаудами Якопоне да Тоди, но они полностью лишены его драматизма и накала чувств, скорее, они приближаются к религиозной песне. Некоторые гимны Джустиниана имеют диалогическую структуру (например, «Плач нашей матери Девы Марии»), но здесь речь идет не о действии, а о противоположных чувствах, позициях, выраженных словесно, поэтому — в отличие от лауд Якопоне — они не приближаются к священному представлению. В целом, религиозная поэзия Джустиниана обладает теми же характеристиками, что и его любовная лирика.

Если у Джустиниана влияние Петрарки было несильным и не выходило за рамки «общекультурного», то существовало немало поэтов, для которых подражание певцу Лауры стало смыслом их творчества. Надо сказать, что среди них в XV в. нет ни одной действительно крупной фигуры, и иначе, чем эпигонами Петрарки, они не могут быть названы. По образному выражению Де Санктиса, «от Петрарки остался труп: образы и метафоры, оторванные от мира, в котором они родились, повисли в воздухе, лишённые всякой почвы». Десятки раз повторенные идеи и тропы превратились в литературное упражнение, которое надо было освоить возможно лучше, чтобы нравиться той публике, для

которой это сочинялось. А публика была, прежде всего, придворной: поэты-петраркисты этой эпохи подвизались при дворах разных синьоров, стремясь угодить их вкусам, не всегда достаточно развитым и утонченным. Было важно владеть формой — стихи должны были быть приятны, изящны, музыкальны, — содержание особой роли не играло. Ярко выраженное личное начало, драматизм и глубина чувств, характерные для лирики Петрарки, уступили место более или менее умелым манипуляциям «внешними» приемами. И хотя среди подражателей Петрарки были люди разной одаренности и образованности, даже у самых талантливых из них отсутствовало главное — индивидуальное творческое начало.

Джусто де Конти да Вальмонтоне, живший некоторое время в Риме при дворе Малатеста (где он и умер в 1449 г.), является автором канцоньере, увидевшего свет в 1440 г. под названием «Прекрасная рука». Его поэзия находится под сильным влиянием Петрарки, хотя далека от его драматизма и совершенства формы. Джусто де Конти сводит петрарковские образы на спокойный элегический уровень, духовную напряженность к душевным переживаниям, и донна становится «милым ангелочком» (*Questa angetta mia da l'ale d'oro, / mandata qui dal regno dei dei*)¹, а книга стихов «приятной книжечкой»:

*Caro libretto, et più che altro felice,
tocco da quelle man leggiadre e sante,
deh dinne il vero: leggendoti, quante
lagrime ha sparte in te la mia finice?*²

Антонио Тебальдео (1463–1537) до 1496 г. жил при феррарском дворе и был учителем словесности Изабеллы д'Эсте. Несколько лет он проводит в Мантуе при Франческо Гонзага, который выдавал стихи Тебальдео за свои, а затем вновь возвращается в Феррару и становится секретарем Лукреции Борджа. Позже он живет в Риме при дворе папы Льва; приняв церковный сан, переселяется в окрестности Вероны, а завершается его жизнь в Риме. Литературное наследие Тебальдео включает в себя стихи для придворных спектаклей, эпистолы, стихи на случай, октавы, более трех сотен сонетов, а также эпиграммы на латинском языке. Его ценили Кастильоне и Бембо, с последним он был в дружеских отношениях и участвовал в дискуссии о языке. Свою поэзию на итальянском языке сам Тебальдео ста-

¹ «Этот милый мой ангелочек с золотыми крыльями, посланный сюда из царства богов».

² «Милая книжечка, столь счастливая, ибо тебя касались эти прекрасные и святые руки, скажи мне правду: сколько слез пролила на тебя во время чтения моя донна-феникс?»

вил не слишком высоко и не собирався ее печатать, это сделал без его ведома один из его родственников в 1499 г. («*Opere d'Amore*»). Публика же приняла ее благосклонно.

Как и прочие эпигоны Петрарки, Тебальдео не отличается оригинальностью, из сонета в сонет он повторяет одни и те же образы и метафоры, за которыми не стоит ни мысли, ни чувства:

Non so parer allegro essendo mesto,
non so piangendo simulare il riso;
se 'l cor se duol non so far lieto viso,
ne so mostrarmi san, se 'l mal m'e infesto¹.

Особенность поэтического стиля Тебальдео заключается в том, что заимствованные у Петрарки образы преувеличиваются (порой грозя перерасти в комические), описание внешних проявлений состояния лирического героя становится слишком конкретным и нередко претенциозным, что позволило говорить о маньеристических тенденциях в его лирике. Например, герой так пылает от любви к своей Флавии, что этот сердечный жар может спалить его одежду и растопить снег; слезы лирического героя столь обильны, что земля вокруг становится влажной. Близне лица Флавии завидует снег и поэтому он превращается в лед, донна падает и ее рука оказывается вывихнутой. А когда у донны болит горло, то это зависть богов, решивших препятствовать произнесению ею приятных слов. Амур захотел ранить Флавию в сердце, но будучи слепым, попал в нос, и теперь у нее идет кровь из носа. Эти «странные» подробности оживляют в целом вполне банальное описание чувств лирического героя или внешности донны, как, например, в сонете на тему «бега времени», состоящем из сплошных штампов:

Non serranno i capei sempre d'or fino,
non saran sempre perle i bianchi denti,
non sempre avran splendor gli occhi tuoi ardenti
ne sempre rose il bel volto divino.
Bellezza è come fior che nel mattino
son freschi e vaghi e poi la sera spenti².

Серафино де Чиминелли далл'Аквила, более известный как Серафино Аквилано (1466–1500), пользовался среди своих со-

¹ «Я не умею казаться веселым, если я печален, и плача не умею изображать смех; если сердце скорбит, я не умею делать радостное лицо, и не умею выглядеть здоровым, если меня поразила болезнь».

² «Не всегда волосы будут золотыми, не всегда белые зубы будут жемчужом, не всегда будут блестять твои сияющие глаза и не всегда твой божественный лик будет подобен розам. Красота как цветок, который утром свеж и красив, а вечером увядает».

временников особой популярностью. Это объясняется, судя по всему, не только тем, что он научился удачно манипулировать заимствованными у Петрарки образами и приемами, но и его умением красиво петь и играть на музыкальных инструментах, прежде всего на лире. Этому искусству он научился в юности от некоего фламандца, когда был пажом при дворе герцога Потенцы в Неаполе. В дальнейшем он перебывал при дворах разных синьоров в Риме, Милане, Мантуе, где подолгу не задерживался из-за свободолюбивого нрава и страсти к путешествиям. Везде он неизменно был желанным гостем и многие дворы вели спор за право приютить у себя «нового Орфея», как называли Серафино Аквилано. Серафино нередко принимал участие в придворных спектаклях и даже сочинял для них слова (известно, например, его «Сценическое действие о Времени», в котором он сам играл роль Времени). Но славу ему принесли его сонеты и страбботти, исполнявшиеся им под аккомпанемент лиры. Его ранняя смерть от лихорадки в Риме вызвала целый хор сожалений и похвал в адрес поэта, и в ближайшие за этим два года вышло шесть изданий его стихов.

В целом, лирика Серафино всецело исчерпывается рамками петрарковской традиции:

Quando nascesti, Amor? Quando la terra
si rinveste di verde e bel colore.
Di chi fusti creato? D'un ardore,
ch'ogni lascivo in se rinchiude e serra.

Chi ti produsse a farmi tanta guerra?
Calda speranza e gelido timore.
Ove prima abitasti? In gentil core,
che sotto al mio valor presto s'atterra.

Chi fu la tua nutrice? Giovinezza,
e le sue serve accolte a lei d'intorno,
leggiadria, vanità, pompa e bellezza.

Di chi ti pasci? D'un guardar adorno.
Non può contra di te morte o vecchiezza?
No, ch'io rinasco mille volte il giorno¹.

¹ Амур, когда родился ты? — С землею / Зеленою, расцветшей в красках милых. / — Кем создан? — Пылом, мощным, не для хилых, / Что сладострастьем сжаты, как судьбою. / — Кто на меня подъял тебя войною? / — Надежды жар и страха холод в жилах. / — Где жил? — В сердцах нежнейших, но сразил их, / Поверг на землю под моей пятою. / — И кем ты вскормлен? — Юностью живою / И окруженной верными рабами: / Изяществом, тщеславием, красотою. / — А чем ты жив? — Прекрасными глазами. / — Сильна ли

(1450–1514). Каталонец, родившийся в Барселоне (где его имя звучало как Гарет), восемнадцати лет он приехал в Неаполь, где прошла вся его оставшаяся жизнь. Он быстро нашел покровителей при неаполитанском дворе и в разные годы занимал там официальные должности, вплоть до государственного секретаря в 1495 г. Он сохранил верность арагонской династии и в трудное для нее время французского нашествия, последовав за своими покровителями в изгнание и лишившись, тем самым, своего имущества. Образованный, музыкально и поэтически одаренный, Каритео был членом Академии Понтано и был дружен как с ним самим, так и с Саннадзаро и Галатео.

Основное произведение Каритео — это сборник стихов, появившийся впервые в 1506 г. под названием «Эндимион», через три года было предпринято второе издание, несколько отличающееся от первого: из него были исключены страмботти — остались лишь канцоны и сонеты — и были добавлены две поэмы: «Пасха» и «Метаморфозы». «Эндимион» включает в себя любовные, политические и исторические стихи. Последние две категории стихов занимают не меньше половины сборника, они посвящены восхвалению представителей арагонской династии, а также придворных дам, сочинителей, юристов, государственных служащих. В любовных стихах лирический герой, Эндимион, изливает свои чувства к даме по имени Луна: петраркистские мотивы включаются в классический миф, и в этом, пожалуй, заключается некоторая оригинальность петраркистской лирики Каритео по сравнению с другими поэтами этого направления. Каритео хорошо знал классических авторов, в первую очередь, Вергилия, Лукреция, Овидия, Горация, и многие характерные петрарковские образы и сравнения он возводил к их классическому первоисточнику. Таково, например, описание соловья, навеянное одновременно Вергилием и Петrarкой:

Qual rosignol sotto populea fronde
piange i suoi figli, che 'l duro aratore
gli ha tolti, insidiando al caro nido,
lui repetendo il miserabil grido
chiama la notte e nullo gli risponde,
empiendo i boschi e 'l ciel del suo clamore¹.

Корабль, уносящий донну, превращается в страшное морское чудовище, описанное в духе античных поэтов:

¹ «Как соловей в ветвях тополя оплакивает своих детей, которых отнял у него грубый пахарь, разрушив родное гнездо, и жалостным криком он все зовет ночь, и ему нет ответа, и лишь его плач наполняет леса и небо».

Подобно Тебальдео, Серафино Аквилано пытается придать привычным петрарковским образам «странность», «удивительность», нередко его сонеты начинаются с подобных необычных заявлений: статуя Купидона, увиденная поэтом при урбинском дворе, это и есть сам Амур, который был превращен в камень взглядом герцогини Элизабетты, обладающим силой Медузы. В другом сонете герой удивляется, как пылающий в нем огонь любви не сжег книгу, лежащую перед ним. Иногда преувеличения грозят стать комическими: одежды героя загораются от огня, испепеляющего его сердце, он бросается в море, но огонь не гаснет, а зажигает своим любовным пылом прибрежные скалы. В сердце героя вонзилось так много золотых стрел Амура и столь силен огонь любви в нем, что этого было бы достаточно для открытия монетного двора и отчеканивания множества медальонов с изображением донны. Такого рода вычурными образами изобилуют не только сонеты, но и страмботти Аквилано, утратившие под пером придворного сочинителя свою первоначальную простоту и безыскусность. Если страмботти окончательно стали литературным жанром — именно в страмботти Серафино Аквилано нередко экспериментирует с порядком слов, повторами и разного рода формальными изысками — то так называемые песенки (*barzelle* или *frottole*) сохранили свою связь с народным творчеством. Как правило, в них речь идет о страданиях влюбленного и о неблагоприятности дамы, многие из них написаны живо и изящно:

Non mi negar, signora,
Di sporgermi la man,
Ch'io vo da te lontan.
Non mi negar signora.
Una pietosa vista
Può far ch'al duol resista
Quest'alma afflitta e trista,
E che per te non mora.
Non mi negar, signora...¹

У Серафино было немало подражателей, но ни один из них не достиг его уровня популярности.

Влияние Петрарки было сильным и среди неаполитанских поэтов, крупнейшим из которых был в XV в. Бенедетто Каритео

смерть и старость над тобою? / — Нет! В миге вновь рождаюсь — дни за днями» / (пер. Ю.Верховского).

¹ «Не лишай меня, госпожа, протянутой руки, ведь я уезжаю далеко. Не лишай меня этого, госпожа. Жалостливый взгляд может сделать так, что эта скорбная и печальная душа сумеет противостоять боли и не умрет из-за тебя. Не лишай меня, госпожа...»

Veggio un mostro marino orrendo e fero,
tal che vegliando par che 'l veggia ancora,
che coi denti mi trae il cor di fuori
e portal oltre il mar ratto e leggiro¹.

И сама любовь к донне описывается сквозь призму античного мифа:

Candida, luminosa e lieta notte
che vincer puoi sì facilmente il sole,
tienmi sommerso in sì profondo sonno
ch'io non veggia mai più aurora o giorno,
sol che mi mostri la perpetua luce
de la mia casta, pura et aurea Luna².

В небольшой поэме «Пасха» рассказ о евангельских событиях плавно переходит в похвалу некоторым неаполитанским семьям, в первую очередь Дель Бальцо, а в «Метаморфозах» любовные воспоминания автора сопровождают описание падения арагонской династии, данное в мифологическом обрамлении. Страмботти, исключенные из второго издания стихов Каритео, представляли собой изящные и нередко остроумные литературные упражнения, но они решительно не соответствовали тому духу классической древности, который стремился сохранить в своих стихах Каритео.

Другие неаполитанские поэты-петраркисты значительно уступали Каритео. Состоявший с ним в дружеских отношениях Франческо Галеота (1446–1497) также был видным политиком при арагонском дворе; он немало путешествовал, выполняя разного рода дипломатические поручения. Во время своих странствий он посетил места, связанные с Петраркой и Лаурой, и описал это в своих многочисленных сонетах. В целом же, в отличие от Каритео, Галеота отдавал предпочтение народным песенкам (*barzelle*, *frottole*) и страмботти, в которых рассуждения о природе любви, о ревности, о человеческих чувствах — нередко данные в диалогической форме — чередуются с проклятиями в адрес Фортуны, с поношениями женщин и клеветников. Его попытки подражать Петрарке поверхностны и неразнообразны, равно как и стремление приблизиться к народной поэзии редко оказывается удачным — в стихах Галеоты отсутствует простота и живость:

¹ «Вижу морское чудовище, страшное и грозное, так что и сейчас мне кажется, что вижу его наяву, оно зубами вырывает мне сердце и быстро и легко уносит его за море».

² «Чистая, сияющая и веселая ночь, ты можешь без труда победить солнце, погрузи меня в столь глубокий сон, чтобы я никогда больше не увидел рассвета или дня, только покажи мне вечный свет моей целомудренной, чистой и золотистой Луны».

Quand'era meza notte che sonava,
io tutte l'ore ben contate aveva;
e sempre cum quest'occhi lacrimava,
quando per te la letera scriveva.
Oh, quante cose che mi ricordava
del tempo che più lieto esser solea!
Cosi nel pianto, miser, vigilava,
quando ciascuno in requie dormea¹.

И Пьетро Якопо Де Дженнаро (1436–1508), также занимавший официальное положение при королевском дворе, прилежно следовал урокам Петрарки. Его сонеты, канцоны и секстины, посвященные его донне, каталонке по имени Бланка, ученически воспроизводят петрарковские образы, сравнения, противопоставления и другие приемы:

Di poggio in poggio errando i passi movo
or ch'è sì dolce il tempo e tace il vento,
cogliendo fiori ed erbe, e son contento
essere in luoco a me silvestro e novo².

И далее следуют рассуждения о том, что его всегда сопровождает Амор. Смерть Бланки предоставляет удачный повод для дальнейшего подражания. Кроме того, Де Дженнаро писал стихи на случай и является автором нескольких поэм: «О шести возрастах человеческой жизни», ориентирующейся на Данте, «Плутопения», представляющей собой диалог Богатства и Бедности, и «Клепсимогинон», повествующей о любви Елены и Париса.

Джулиано Перлеони (называемый также Рустико Романо), секретарь Федерико Арагонского (после падения династии вернулся из Неаполя в родной Рим), издал сборник своих стихов в 1492 г. под названием «Собрание сонетов и других стихов разных форм», в котором помимо сонетов и канцон экспериментировал с мадригалом и песенными формами. Подобно Де Дженнаро, с которым он состоял в дружеских отношениях, Перлеони тяжеломерно и прямолинейно подражает Петрарке, воспевая разных дам: Диану Лация, Беатриче Кассия, Анджелу де Бель Прато, Фульвию Агриппину (их количество уже само по себе снижает образ единственной и вечной любви). Иногда всплывают дантовские реминисценции, если не сказать заимствования:

¹ «Когда пробило полночь, я сосчитал все удары, и все лил слезы, сочиня тебе письмо. О, сколько всего пришло мне на память из того времени, когда я был более веселым! Так, несчастный, я бодрствовал в слезах, когда все спали в покое».

² «Я брожу по холмам — погода мягкая и ветер затих — собирая цветы и травы, и я рад находиться в новом и уединенном месте».

Questa Angilecta dilicata et bella,
d'ogni virtù, d'ogni valor vestita,
venne a starsi fra noi qual sole o stella;

non che dovesse tu torgli la vita
nell'età così florida e novella,
e lasciar cieco il mondo in sua partita¹.

Неаполитанский аристократ Джанфранческо Караччоло, друг Понтано, Саннадзаро и Де Дженнаро, еще при жизни удостоился титула неаполитанского Петрарки. Его любовная лирика была издана в 1506 г., вскоре после его смерти (о его сатирических и моральных стихах известно лишь понаслышке). В его канцоньере, помимо привычного деления стихов на жизнь и на смерть донны и описания хорошо известных ситуаций и чувств, выделяются сто сонетов, посвященных глазам донны. И здесь Караччоло вполне преуспел в широте охвата темы и изощренности сравнений и перечислений. Вообще Караччоло был мастером перечислений, нанизываемых одно за другим (*Erbe, fontane e rivi, / iocondi e mesti ucelli, / chiusi antri, aperti pogi ad ciascun vento, / ignudi sassi, vivi / fioretti et arbuscelli...*)².

3

Продолжается в XV в. и традиция комической поэзии, в основе которой, как и в предыдущие эпохи, лежит принцип противостояния высокой лирике. Объектом комического переосмысления становится петраркистская поэзия, бездарно и монотонно повторяющая одни и те же образы и выражения, уже давно, по сути, лишившиеся своего первоначального смысла. Поэтому лучший комический поэт этого времени, Доменико ди Джованни, прозванный Буркьелло (1404–1449), избирает бессмыслицу как основное содержание своих «хвостатых» сонетов. Об этом свидетельствует и его прозвище, возникшее из выражения *rimare alla burchia* («рифмовать как попало»). Буркьелло был профессиональным цирюльником, его заведение находилось в центре Флоренции и было своего рода местом встречи для литераторов и художников, а также для всех, оппозиционно настроенных по отношению к режиму Медичи. Последнее обстоятельство

¹ «Эта Анжела [ангельская] нежная и прекрасная, облаченная всеми добродетелями и достоинствами, была среди нас, как солнце или звезда; ты [смерть] не должна была отнимать у нее жизнь в столь цветущем и юном возрасте и оставлять мир слепым после ее ухода».

² «Травы, источники и реки, веселые и грустные птицы, закрытые пещеры и холмы, открытые для любого ветра, голые камни, живые цветы и кустарники...»

ство привело к изгнанию Буркьелло из Флоренции, долгие годы он бедствовал в Сиене (там побывал даже в тюрьме), а умер в Риме, где также влачил жалкое существование.

Социальный статус поэта-цирюльника воспринимался как противоречие и вызов положению придворного поэта-петраркиста. Ситуация усугублялась еще и тем, что Буркьелло ставил оба своих занятия на одну доску и даже отдавал предпочтение цирюльничеству как более полезному. Комическое состязание Поэзии и Бритвы кончается победой последней:

La Poesia combatte col Rasoio,
e spesso hanno per me di gran quistioni,
ella dicendo a lui: «Per che cagioni
mi cavi il mio Burchiel dello scrittoio?»

E lui ringhiera fa del colatoio,
e va in bigoncia a dir le sue ragioni,
e comincia: «Io ti pregomi perdoni,
donna, s'alquanto nel parlar ti noio:
s'io non fuss'io, e l'acqua e 'l ranno caldo,
Burchiel si rimarrebbe in sul colore
d'un mocolin di cera di smeraldo».

Ed ella a lui: «Tu sei in grand'errore:
d'un tal desio porta il suo petto caldo,
ch'egli non ha 'n si vil bassezza il core».

Ed io: «Non più romore,
che non ci corra la secchia e 'l bacino:
ma chi meglio mi vuol, mi paghi il vino¹».

¹ Поэзия и Бритва. Кто кого?

Одна ворчит: «С тобой не сладишь дела.
Ты отвлекаешь моего Буркьелло,
И он не сочиняет ничего».

Другая из стакана своего
Выпархивает на трибуну смело:
«Прости меня, но ты мне надоела.
Вообразила делом баловство!

Не будь меня, и помазка, и мыла,—
Хоть и от нас не больно прок велик,—
Ты голодом его бы уморила».

«Позволь заметить, коли спор возник,
Что ты о пылком сердце позабыла,
А мой Буркьелло сердцем не старик».

Тут я: «Кончайте крик.

Для той из вас я всех дороже в мире,
Кто мне стаканчик поднесет в трактире» (пер. Е. Солоновича).

Но оригинальность поэзии Буркьелло состоит не в подобных декларациях и даже не в пародийной материализации петраркистских образов, как в сонете «*Sospiri azzurri di speranze bianche*» (*Sospiri azzurri di speranze bianche / mi vengon nella mente e tornan fuori; / seggonsi a pie dell'uscio con dolori, / perche dentro non son deschetti o ranche*)¹, а в динамичном нагромождении разнородных элементов, не связанных друг с другом ни по смыслу, ни по ассоциации, ни как-либо иначе. Эта необузданная фантазия, тяготение к абсурду, игра, своего рода криптография становятся самоцелью. Слова в сонетах Буркьелло употребляются всегда в своем прямом значении, ни о какой метафорике нет и речи, они предельно материальны, обнажены, лишены каких-либо оттенков значения, они беспомощно сталкиваются друг с другом в произвольных сочетаниях, не создавая при этом никакого смысла или же лишь случайный, неопределенный и необязательный, как, к примеру, в следующем сонете:

Nominativi fritti e mappamondi,
e l'arca di Noè fra due colonne
cantavan tutti chirieleisonne
per l'influenza de' taglier mal tondi.

La Luna mi dicea: «Che non rispondi?»
E io risposi: «Io temo di Giansonne,
però ch'io odo che 'l diaquilonne
è buona cosa a fare i capei biondi»².

Можно сказать, что поэзия Буркьелло экспериментальна. Разрушение логических связей, отказ от привычных поэтических образных средств, не говоря уже об идеях, освобождает поэтическое пространство, определяемое лишь формой «хвостатого» сонета, для создания нового гармоничного поэтического мира; его у Буркьелло нет — это и не входит в его задачи — но броуновское движение отдельных элементов этого возможного мира играет важную роль: разрушаются привычные поэтические

¹ «Белеющих надежд лазурный вздох / В мой ум пролез, но, ни скамьи, ни стула / Там не найдя, у входа сел сутуло / И заскучал — совсем, как видно, плох» (пер. Р. Дубровкина)

² Над дугым глобусом без середины
Молился Ной с ковчегом в унисон:
«О кирие элейсон, о виссон!» —
Кривы тарелки — в этом мы едины.

Луна с небес: «Уважь мои седины —
Молись! Или тебя вогнали в сон? —
А я в ответ: «Меня страшит Ясон,
Отвар целебный пьют одни блондины» (пер. Р. Дубровкина).

штампы, исчезают петраркистские клише, препятствующие дальнейшему развитию поэзии.

Буркьелло пользовался среди своих современников немалой популярностью и имел последователей. Впрочем, никто из них не может сравниться с флорентийским поэтом-цирюльником. Лучше других подражали Буркьелло его соотечественники — Бернардо Беллинчоне, Антонио Аламанти и Алессандро Адимари, писавшие «хвостатые» сонеты в манере *alla burchia*. Беллинчоне, состоявший в переписке с Лоренцо Великолепным и с братьями Пульчи и служивший Гонзага в Мантуе и Моро в Милане, писал также и придворные стихи, но они значительно уступают его комическим сонетам, в которых автор нанизывает одно за другим перечисления — странные, абсурдные, несочетающиеся друг с другом. Порой он не без остроумия обыгрывает разные значения слов:

Seme di funghi e fumi di stradere,
ed un mellone arrosto innamorato
dimandarono se Arno era malato,
sentendo che in sul letto era a giacere¹.

Аламанти, пробовавший перо также в жанрах карнавальная песни и священного представления, в комических сонетах, с одной стороны, пытался, не особенно удачно, подражать Буркьелло, с другой, продолжал предшествующую комическую традицию (например, в духе Чекко Анджольери писал о невозможности любить при отсутствии денег). Адимари обрушивался в сатирических стихах на флорентийцев, называя их «пресными тыквами», а также отдавал дань — вслед за Буркьелло — бракадабре, «кабале и пророчествам», как он ее обозначил. Некоторое влияние Буркьелло испытал на себе и Антонио Камелли, прозванный по своему родному городу Пистойя. В основном он писал сатирические стихи, обличавшие разного рода пороки своих современников (чиновников, судей, женщин), а также высмеивавшие его литературных противников. Есть у него и несколько сонетов в стиле *alla burchia*, хотя, в целом, он предпочитал ясный и простой язык и не был склонен к поэтическим экспериментам.

Другим жанром комической поэзии XV в. были небольшие сатирические поэмы с незамысловатым сюжетом, высмеивавшие соотечественников их авторов и, как правило, содержащие длинные перечисления их имен. Такие поэмы писал флорентиец Стефано ди Томмазо Финигверра (Дза), живший в большой бед-

¹ «Грибное семя и дым, и влюбленная жареная дыня спросили, не болеет ли Арно, услышав, что она находится на своем ложе [в своем русле]».

ности и побывавший в тюрьме за долги. В своих поэмах «Отверстие Монферрато» («Buca di Monferrato») и «Ганьо» («Gagno») в форме бурлескного видения (не без пародирования дантовской «Комедии» и «Триумфов» Петрарки) он представляет толпы людей, отправившихся вместе с ним на поиски сокровищ: в первом случае это флорентийцы, жаждущие обогатиться недалеко от Пистойи; во втором — пизанцы, ищущие приют на сказочно богатым острове Ганьо. Значительную часть обеих поэм занимает перечень имен путешественников. То же перечисление имен встречаем мы и в другой поэме Финигверры — в «Афинской школе». Здесь Флоренция отправляет набираться ума-разума в Афины целый ряд своих глупых горожан — адвокатов, нотариусов, врачей, аристократов. Финигверра тщательно фиксирует их имена и не отказывает себе в удовольствии высмеять их. Поэмы Финигверры пользовались определенной популярностью — вероятно, из-за того, что речь в них шла о всем известных людях — и им пытались подражать (ср. перечисление аретинских «дураков» у Стефано Гамбино д'Ареццо, а также перечень желающих попробовать вина в поэме Лоренцо Великолепного «Пир»).

Глава семнадцатая

ДЖИРОЛАМО САВОНАРОЛА И РЕЛИГИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

Специфика культурного развития Италии в XV в. (господство гуманистической идеологии, прежде всего) не могла не отразиться на религиозном мировосприятии и литературе. Средневековая мораль сосуществует с гуманистической, то вступая с ней в полемику, то усваивая ее уроки и приспособляясь к ней. В этой связи показательна дискуссия об отношении поэзии и религии, возникшая во Флоренции в самом конце XIV в. и продолжавшаяся не одно десятилетие. В ходе этой дискуссии было выработано понятие поэта-богослова (*poeta theologus*), а сама поэзия едва ли не приравнивалась к Священному Писанию, во всяком случае, рассматривалась как боговдохновенное занятие. Главным защитником этой точки зрения был Колуччо Салутати. Противников такого подхода было немало, наиболее полно и убедительно изложил свои возражения Джованни Доминичи («Светляк в ночи», «*Lucula noctis*»): проанализировав различие основанной на реальности аллегории в Священном Писании и исполненной вымысла поэтической аллегории, он отверг возможность сближения понятий поэта и богослова. Эти две противоположные точки зрения, казалось бы, свидетельствуют о разных мировоззрениях; однако в ряде трактатов — и прежде всего в трактате «О жизни в миру и монашестве» — Салутати дает совершенно «религиозную» оценку мира во всех его аспектах и делает это резко и бескомпромиссно. В свою очередь, Доминичи, рассуждая в трактате «Наставления в семейных делах» («*Regola del governo di cura familiare*», 1401–1403) о воспитании детей, называет среди книг, полезных для чтения, не только Священное Писание и вероучительные сочинения, но и «светские» произведения, которые могут наставить в добрых нравах. Таким образом оказывается, что их представления далеко не так непримиримы, как можно было бы заключить из этой полемики.

В религиозной литературе средневековая традиция внешне сохраняется как на формальном, так и на содержательном уров-

не: проповедь, лауда, священное представление строятся по тем же принципам и развивают те же темы, что и прежде. Но вместе с тем, в религиозном мировосприятии и, соответственно, в религиозных сочинениях этого времени наблюдается определенный сдвиг, который можно охарактеризовать как снижение высокого аскетического идеала, его адаптацию к новой идеологии: если раньше человек должен был тянуться к небесным высотам, преодолевая свои слабости, то теперь акцент делается на индивидууме и его особенностях, и требования заметно упрощаются.

Этот процесс наблюдается даже в тех случаях, когда автор очевидным образом следует средневековой традиции; так, весьма показательным сопоставлением проповедей францисканца св. Бернардино Сиенского (San Bernardino da Siena, 1380–1444) с ранними францисканскими проповедями. Подражая основателю своего ордена, Бернардино Альбиццески оставляет аристократическое окружение, присоединяется к меньшим братьям и, странствуя по Тоскане, Умбрии, Ломбардии, проповедует христианский образ жизни. Но если св. Франциск Ассизский и его ученики обращались к своим слушателям с призывами к «совершенной радости», бедности, смирению, кротости, всеобъемлющей любви, то наставления Бернардино более конкретны и реалистичны в том плане, что они учитывают духовный уровень его современников. Бернардино не призывает своих слушателей оставить привычный для них образ жизни, а старается показать, как его можно изменить в соответствии с заповедями: купцам он говорит о честности, богатым — о милостыне, правителям — о милосердии и справедливости. Хорошо зная городскую среду и ее характерные пороки, он выступает против злословия, азартных игр, суеверия, веры в колдовство и всякого рода отклонений от христианства, против распущенности нравов и скупости. Если в ранних францисканских — да и не только — проповедях идеалом христианской жизни было монашество (вспомним так называемый третий орден, основанный св. Франциском для людей, уже связанных браком, как попытку приблизить мирскую жизнь к монашеской), то в центре внимания Бернардино — благочестивая семья, важную роль в которой играет заботливая и любящая мать. Известно подозрительное, если не негативное, отношение ранних францисканцев к учености, таящей в себе немало опасностей для спасения души. Бернардино же, будучи сам образованным человеком, ценит знания и науку: они помогают исполнять волю Божию на земле. Таким образом, Бернардино всегда видит перед собой конкретную аудиторию, к которой он обращается с проповедью и от которой не требует того, что было бы для нее невозможно в силу ее специфики. При этом его собственная жизнь в полной мере соответствовала

тем высоким образцам, которые он избрал для себя, вступив во францисканский орден, о чем свидетельствуют и отзывы его современников, и факт его канонизации. Известно также, что его проповеди приносили желаемые результаты, часто после его призывов к покаянию слушатели начинали плакать и молиться, происходило примирение находившихся в ссоре, возвращалось украденное, сжигались книги по магии и столы для игр. (Позже подобный эффект будут иметь проповеди Савонаролы.)

Что касается стиля Бернардино, то судить о нем мы можем, прежде всего, по сорока пяти проповедям, произнесенным в Сиене во время великого поста 1427 г., они были собраны одним из слушателей. Остальные проповеди или не сохранились, или были записаны в схематическом виде и на латыни. Кроме того, нам известны лестные отзывы современников Бернардино, отмечавших его эрудицию (Гварино да Верона), изысканный стиль, *dire ornato* (Филельфо), богатство и силу его слова.

Бернардино старается говорить просто, живо и доходчиво, «по-домашнему» (*alla dimestica*), пользуясь его выражением. Он так определяет свою задачу: *Elli bisogna che il nostro dire sia inteso. Sai come? Dirlo chiarozzo, chiarozzo; acciò che chi ode, ne vada contento e illuminato e non imbarbigliato*¹. Это не всегда получается. Нередко, объясняя цитаты из Священного Писания (которыми обычно начинается проповедь), Бернардино увлекается схоластическими методами толкования через дробление мысли на отдельные сегменты, бесконечные уподобления и различия, при этом повторяясь и допуская отступления и аллегории (за это его упрекал Поджо Браччолини).

Но эти стилистические особенности компенсируются живостью и непосредственностью речи: Бернардино может отвлечься от основной темы и прокомментировать то, что происходит вокруг. Нередко он прибегает к ярким сравнениям и образам, взятым из действительности: так, себя, проповедующего среди греха и порока, он сравнивает с петухом, идущим по грязи с высоко поднятыми крыльями, чтобы не потонуть (проповедь XX). Иногда для иллюстрации своей мысли он обращается к литературным примерам (кстати, наряду со Священным Писанием он цитирует и «Божественную Комедию»). В одну из проповедей (XIII) он вставляет басню о волке, обманутом лисой (ее упомянет и Пульчи в своей поэме), в другой (XXII) рассказывает новеллу о Гино ди Такко.

¹ «Необходимо, чтобы наша речь была понятной. Знаешь, каким образом? Надо говорить ясно, ясно, чтобы тот, кто слушает, уходил довольным и просвещенным, а не сбитым с толку» (проповедь III).

Проповеди Бернардино имели большой успех. Его красноречие и умение заставить аудиторию слушать себя и следовать своим призывам привлекали к нему многих из францисканцев, желавших научиться проповедническому искусству. Бернардино создал целую школу францисканских проповедников, пытавшихся подражать его стилю (одним из его ближайших последователей и учеников был брат Альберто да Сартеано).

Процесс «обмирщения» религиозной литературы коснулся и жанра лауды. Теперь она уже не связана с покаянными процессиями (хотя в самом начале века еще имели место процессии так называемых «белых» — одетых в белые одежды и босых людей, которые бичевали себя, подобно флагеллантам, каялись в грехах и распевали лауды) или с деятельностью религиозных братств (*confraternite*). Все чаще лауда становится лишь одним из литературных жанров, к которым обращаются люди, порой весьма далекие по своему мировоззрению и образу жизни от ранних авторов и исполнителей лауд (Лоренцо Медичи, к примеру). Если в Средние века лауды, как правило, были анонимными, то в XV в. известны имена их создателей (Фео Белькари, Франческо д'Альбиццо, Джустиниан, Джованни Пеллегрини, Кастеллано де Кастеллани и др.).

Тематика лауд остается прежней: это обращение ко Христу и Богородице, церковные таинства, наставления в духе заповедей Божиих, жизнь святых, иногда богословские рассуждения. Изменения происходят на уровне метра и мелодии. Умбрская лауда перестает быть образцом для подражания; в лаудах XV в. нередко появляются метрические формы, характерные для любовной лирики, а исполняются лауды на мелодии светских песен, таким образом по форме они становятся более изящными, а содержание, если не упрощается, то во всяком случае лишается того духовного напряжения, которое было характерным для лучших образцов средневековых лауд.

Одним из наиболее значительных сочинителей лауд был Фео Белькари (1410–1484), флорентиец, принадлежащий к числу сторонников Медичи и занимавший ряд общественных должностей (в частности, должность приора). Он был образован и литературно одарен, переписывался со многими известными людьми своего времени. Вместе с тем, Белькари отличался глубокой верой, благочестивой жизнью и интересом к богословию (ему принадлежит переложение «Духовного луга святых отцов» с латинской версии Амброджо Траверсари и «Трактата о четырех ступенях Любви» Риккарда Сен Викторского). В своих лаудах он воспевает Бога (ср.: *Chi non cerca Gesù con mente pia, Gesù, Gesù, Gesù, ognun chiama Gesù, Laudate Dio, laudate Dio col cor lieto e giulio*), широко используя новозаветные образы и лексику:

Vengoti a visitare, anima mia,
et vengoti ad picchiar l'uscio del core.
I' son tua vita, verità e via,
i' son Jesù, tuo dolze e bon Signore.
Apri il tuo cor al re delle virtute,
aprimi 'l cor, chè ti vo' dar salute.
Se tu mi lasci entrar dentro al tuo pecto,
tu sentirai dolcezze et gran dilecto¹.

В этой лауде говорится о соединении человеческой души с Богом, т.е. о мистическом опыте (она так и называется «Della visitazione divina» — «О божественном посещении»), но, по сути дела, это лишь внешнее описание, лишённое того драматизма и глубины, которые были свойственны лаудам средневековых поэтов-мистиков. Весьма характерно, что она воспроизводит схему тосканского рипетто, и сам Белькари указал, что ее следует распевать на мелодию любовной песни «Vengoti a visitare, anima mia, et vengoti a vedere alla tua casa» («Я прихожу к тебе, душа моя, я прихожу в твой дом»). Вспомним, что Якопоне да Тоди неоднократно подчеркивал принципиальное различие любви к Богу и светской любви, и даже на стилистическом уровне пытался дистанцироваться от любовной поэзии; теперь же сознательное сближение хвалебной песни Богу и светской любовной лирики не представляется недопустимым.

В другом произведении Фео Белькари, «Житии блаженного Джованни Коломбини», соединяются жанровые особенности агиографического и развлекательного повествования — еще один пример, свидетельствующий о трансформации основных жанров религиозной литературы в эпоху гуманизма. Но более всего этот процесс заметен в священном представлении.

Возникшее из диалогических лауд, священное представление вначале воспроизводило сцены из Нового Завета или из житий святых, при этом иногда дословно следуя тексту источника. Его главной целью было дать духовное наставление благочестивому зрителю или слушателю (в Абрुццах, например, были распространены так называемые полудраматические проповеди); при этом никаких требований к художественной стороне произведения не предъявлялось. Писались священные представления метром большой баллаты или восьмисложной секстины и, как правило, были довольно монотонными. Постепенно происходит расширение тематики: появляются сюжеты из Ветхого Завета.

¹ «Я прихожу к тебе, душа моя, и стучусь в дверь сердца. Я твоя жизнь, истина и путь, я Иисус, твой сладостный и благой Господь. Открой твоё сердце для царя добродетелей, открой мне сердце и я дам тебе спасение. Если тыпустишь меня в твою грудь, ты почувствуешь сладость и великое наслаждение».

Еще позже в священное представление допускаются эпизоды, взятые из жизни или вымышленные и, строго говоря, не обязательные с назидательной точки зрения: наряду с поучением, авторы священного представления начинают преследовать цель развлечь зрителя. Появляются новые метрические формы — одиннадцатисложная секстина, позже октава. В целом трансформацию жанра священного представления можно охарактеризовать как переход от ритуального представления, не утратившего своей связи с богослужением (кстати, нередко священные представления показывали в церквях), к театрализованному зрелищу. Характерным примером таких зрелищ были два священных представления — «Страсти Христовы» («Passione») и «Воскресение» («Risurrezione») — которые показывали в Риме на арене Колизея, они пользовались огромным успехом. В Сиене в течение трех дней разыгрывали представление о святой Екатерине, во Флоренции было популярно «Сошествие в Лимб» («Discesa al Limbo»). С художественной точки зрения эти представления были довольно бедными, но производили впечатление своей зрелищностью.

Лишь к середине века под пером таких авторов, как Фео Белькари, Бернардо Пульчи и его жены Антонии, Кастеллано де Кастеллани, Лоренцо ди Пьер Франческо деи Медичи, Лоренцо Великолепного, священные представления претерпевают качественные изменения. И здесь выделяется, прежде всего, Фео Белькари. В 1449 г. в церкви Св. Марии Магдалины в Честелли было показано его представление «Авраам и Исаак», обозначившее новый этап в истории этого жанра. Во-первых, это произведение написано плавными и изящными октавами, в нем нет монотонности и тяжеловесности, в отличие от многих других священных представлений этого времени. Во-вторых, Белькари не просто излагает ветхозаветный сюжет, пытаясь извлечь из него урок для своих современников (глубокая вера Авраама и его послушание Богу как пример для подражания), но и обращает внимание на его глубинный смысл: жертвоприношение Авраама как прообраз Христовой жертвы, т.е. аллегория Священного Писания становится и поэтической аллегорией. Кроме того, он пытается внести в свое представление дополнительную эмоциональность. У Исаака есть не только отец, но и мать, которая не готова отдавать сына на смерть:

Abbi la volonta pronta et non lenta,
et guarda ben che Sarra non ti senta /.../
O sancta Sarra, madre di pietade,
se fussi in questo loco, i' non morrei¹.

¹ «Пусть воля твоя действует быстро, а не медленно, и смотри, чтобы тебя не слышала Сара <...> О святая Сара, мать жалости, если бы ты была здесь, я бы не умер».

Хотя Сара в экзегетической традиции рассматривалась как аллегория плоти, а Авраам как аллегория духа, но, упоминая о ней, Белькари стремится придать ветхозаветному эпизоду не столько богословскую глубину, сколько жизненную драматичность.

В священном представлении о Благовещении («*Rappresentazione dell'Annunziata*») Белькари также не ограничивается изложением новозаветной сцены (как это было в уже существовавшем представлении на эту тему), а помещает ее в современный ему богословский контекст. Он вводит спор между четырьмя добродетелями — Милосердием, Миром, Справедливостью и Истиной — о судьбе человека в вечности: чего достоин грешный человек, спасения или осуждения, как одновременно удовлетворить требования милосердия и справедливости? Этот вопрос решается на небе в присутствии Бога-Отца и Бога-Сына.

Действие «Представления о Благовещении» разворачивается в двух планах — на небе и на земле (происходит соединение божественной и человеческой природы) и также в двойной перспективе ставится и решается вопрос об отношении человека и Бога (обожествление человека и воплощение Бога). Начинает и завершает представление ангел, служитель Божий, осуществляющий связь между Богом и людьми. Упоминание в начале представления ветхозаветных пророков и античных сивилл, провозвещающих Христа, придает происходящему вселенский масштаб. Таким образом, в священных представлениях Фео Белькари не просто изображается тот или иной эпизод из Священного Писания, но ставится богословская проблема.

Под пером других авторов священное представление приближается к новелле или роману, в нем появляется большое количество эпизодов приключенческого или даже фантастического характера, главная цель которых развлечь зрителя. Наиболее эффектны в этом отношении священные представления Бернардо Пульчи. Особенной сложностью отличается «Улива», где излагается запутанная и полная неожиданных поворотов история дочери императора Юлиана. Вкратце сюжет этого священного представления таков: после смерти жены император захотел жениться на своей дочери Уливе, отличавшейся красотой и кротостью нрава. Благочестивая девушка, уstraшенная такой перспективой, отрубает себе обе руки. Разъяренный отец приказывает ее убить, но слуги не решаются на это и оставляют ее в лесу на съедение диким зверям, где ее находит охотившийся там царь Бретани и берет ее во дворец. Но и здесь Уливу ожидают испытания и преследования, в конце концов ее отправляют в пустыню, здесь ей является Божия Матерь и возвращает ей руки. Девушка ищет прибежища в монастыре, но не находит его: ее обвиняют в краже чаши, заключают в ящик и бросают в море,

где ее находят купцы и приводят к королю Кастилии. Он женится на Уливе, рождается ребенок, но из-за интриг свекрови она чуть не попадает на костер, спасаясь от которого Улива вновь пускается в плавание и приплывает к устью Тибра. Долгое время она живет в лишениях и одиночестве, пока в результате чудесного стечения обстоятельств не возвращается во дворец к своему мужу. Сюжет «Стеллы» проще, хотя типологически сходен с сюжетом «Уливы».

В «Представлении о святой Гульельме» Антонио Пульчи тоже немалое место занимают разного рода приключения главной героини, но здесь движущей силой сюжета является чудо, тогда как у Бернардо Пульчи «священный» элемент представлен довольно слабо и все представление тяготеет к романно-новеллистической структуре. Во многих священных представлениях второй половины XV в. можно заметить попытки изображения живого чувства (горе Иакова, оплакивающего Иосифа в «Представлении об Иосифе» Белькари, скорбь Девы Марии в «Страстях Христовых» у Каstellани), бытовые сценки (которых немало в «Уливе»), а также некоторые сатирические пассажи (сатира против невежественных врачей в «Св. Фоме» Каstellани). Сценическое оформление могло быть как довольно элементарным, так и тщательно разработанным (в постановке двух представлений, приуроченных к закрытию флорентийской сессии всемирного собора, принимал участие Филиппо Брунеллески). Действие священных представлений прерывалось интермедиями, во время которых исполнялись духовные или светские песни, иногда танцы.

2

Особое место в религиозной и культурной жизни XV в. занимает Джироламо Савонарола (1452–1498), монах-доминиканец, настоятель флорентийского монастыря Сан Марко, проповедник, пользовавшийся огромной популярностью, духовный вождь антимицейского переворота во Флоренции, автор ряда религиозных и политических сочинений, а также двух десятков стихов. Савонарола выделяется среди своих современников — многие из которых были, как известно, яркими и талантливыми людьми — не только глубиной и силой личности, но и сочетанием, казалось бы, трудносочетаемых особенностей. Савонарола был одновременно монахом-аскетом, мистиком, проповедником, религиозным и политическим деятелем; ему удавалось соединять монашеское делание с многообразной общественной активностью, он оказал влияние как на жизнь церкви, так и на политическое устройство своего города. Необычность внутрен-

него устроения и жизненного пути Савонаролы способствовала возникновению самых разных, нередко прямо противоположных, суждений о нем. Как правило, они сводились к ответу на вопрос о мировоззрении Савонаролы, которое оценивали то как средневековое, то как ренессансное. Неэффективность такого подхода для понимания Савонаролы как культурного феномена во всей его сложности показал Э.Гарен. Действительно, в этом необычном человеке органично соединились черты, характерные для разных культурных эпох, столь отличающихся друг от друга.

Начало жизненного пути Савонаролы было вполне традиционным для человека, решившего посвятить свою жизнь монашескому служению. Религиозное призвание Савонаролы проявилось уже в детстве: молитву, уединение, чтение Священного Писания, а также изучение сочинений Аристотеля и Фомы Аквинского он предпочитал детским забавам, а позже пышным празднествам, которыми славилась Феррара, его родной город. Письмо Савонаролы к отцу, в котором он объясняет причины своего выбора, свидетельствует о продуманности и неотвратимости подобного шага: «Уважаемый мой батюшка. Без сомнения, вы очень скорбите о моем уходе и особенно потому, что я сделал это тайком от вас. Но я хочу, чтобы из этого письма вы поняли мое настроение и мои намерения, чтобы вы утешились и убедились, что я решился на этот шаг не совсем так по-детски, как о том некоторые думают. <...> Причиной, заставившей меня принять монашество, было, прежде всего: полное ничтожество мира, криводушие людей, насильничество, прелюбодейство, воровство, гордость, идолопоклонство, жестокое богохульство. <...> Это потому, что я не мог переносить великого развращения слепотствующих народов Италии, особенно когда я видел, что добродетель в корне угасла, а пороки восторжествовали. Это было для меня самым тяжким страданием, какое я когда-либо испытывал в этом мире. Каждый день я молил Господа Иисуса Христа, чтобы Он извел меня из этой грязи...».

Все дни Савонарола проводил в молитве и чтении Священного Писания и отцов церкви, подвергал себя строгому посту и другим аскетическим упражнениям. О семи годах, проведенных им в Болонье, нам известно совсем мало, труд его души и ума остается скрытым от внешних взоров и судить о нем мы можем лишь по результатам, которые проявились, прежде всего, в той активной деятельности, которую Савонарола развернул во Флоренции, куда он был приглашен в 1481 г. проповедовать Великим Постом в церкви Сан Лоренцо. Первый опыт проповеди оказался не совсем удачным: требовательные и утонченные флорентийцы больше внимания обратили на грубость и неотесанность манер юного проповедника, не привыкшего выступать

перед столь обширной аудиторией, чем на содержание его проповедей. Тем не менее многих поразила сила его веры и внутреннее горение, которые нельзя было не заметить. А несколько позже на капитуле доминиканцев в Реджо эти особенности его личности привлекли к нему внимание Пико делла Мирандола, способствовавшего впоследствии его переводу во Флоренцию.

Став настоятелем монастыря Сан Марко, Савонарола со свойственным ему рвением берется за преобразование монастырской жизни по евангельскому образцу. Он значительно устрожает устав, настаивает на почти полном отсутствии собственности, усиленно внедряет дух взаимной любви среди насельников Сан Марко. В его планы, так и не осуществившиеся, входило строительство нового здания монастыря, предельно скромного и простого, расположенного где-нибудь в уединении за пределами города. Савонарола мечтал, чтобы Сан Марко стал очагом обращения всех неверующих, где исправляются нравы и люди учатся жить по-христиански. Если Сан Марко и не стал таким местом, то его настоятель немало преуспел на этом поприще. Постепенно реформаторский пыл Савонаролы выходит за пределы Сан Марко и распространяется на весь город и потенциально на весь христианский мир. И в этой неустанной деятельности по преобразованию душ сограждан и общества в целом незаменимым средством становятся проповеди, собирающие невиданное доселе количество слушателей.

Все его проповеди вопиют об одном и том же — о состоянии глубочайшего греха, в котором погрязла церковь, ее иерархи и прихожане, и о путях очищения. «Я подобен граду, который бьет всякого, кто находится на открытом месте», — говорит Савонарола в рождественской проповеди 1493 г., и именно в обличении нечестивых современников видит он свою задачу. Самые острые стрелы его инвектив направлены на церковных иерархов, влекущих к гибели свою паству: «Одежда овец Иисуса Христа есть пост, молитва, милостыня, духовные подвиги и тому подобное. Все это проделывают и равнодушные в вере, чтобы лучше обмануть других и чтобы козни их не были раскрыты. Эти-то равнодушные и ложные братья своим равнодушием и разрушили церковь Иисуса Христа, а своим лицемерием все в ней испортили. Ничто не приносит и не принесло церкви Иисуса Христа большего вреда, чем лицемерие. Итак, значит, пришел дьявол. Это и есть тот враг, который своим лукавством нанес столько вреда храму Божию, употребив в качестве своего оружия дурных прелатов: они разрушили его своими злыми делами и дурными примерами. Простой народ шел по их стопам и сделался тем же» (из проповеди на псалом «Сколь благ

Господь»). С течением времени обличительный пафос становится все сильнее и в одной из проповедей на пророка Иезекииля Савонарола доходит до настоящего пафоса, обвиняя церковь в развращенности, нечестии, сребролюбии: «Горе! Горе! Чаша твоя полна. Дальше некуда идти в злобе твоей. Горе тебе за духовные твои грехи, горе за плотские, горе первым, горе главам, горе прочим, горе всем, ибо нет у тебя ничего, кроме горя».

Может показаться, что горькие упреки Савонаролы остались напрасными и ничто не изменилось в жизни церкви, более того, именно папа Александр VI, против которого открыто выступил доминиканский приор, оказался победителем в этой неравной борьбе: ему удалось не только отлучить Савонаролу от церкви, но и организовать над ним процесс как над еретиком. Но через полвека после смерти Савонаролы в противовес движению Реформации собирается Тридентский собор, объявляющий в качестве одной из своих задач реформу нравов в лоне католической церкви, т.е. как раз то, за что положил свою жизнь Джироламо Савонарола.

В пределах же собственного города успехи проповедническо-наставнической деятельности Савонаролы были просто ошеломляющими. Изменился сам образ жизни значительной части флорентийцев. Юноши из знатных семей шли в монахи, женщины стали скромнее одеваться (хотя Савонароле не удалось провести в Большом совете закон о женской одежде, налагавший серьезные ограничения на представительниц прекрасного пола), богатые люди отдавали свои былые долги и щедро творили милостыню. Молитва и чтение Священного Писания для многих стали привычным занятием. Савонароле удалось прекратить безобразия и распушенность, царившие во время ежегодных карнавалов, которые он заменил религиозными процессиями. Теперь распевались не фривольные карнавальные песни, а религиозные гимны, сочиненные самим Савонаролой. Причем карнавал не упраздняется полностью, а преобразуется в празднество совсем иного характера, но отчасти сохраняющее прежние формы. Савонарола пишет для этих празднеств гимны по образцу карнавальных песен (например, «Ecco il Messia e la madre Maria» или «Viva, viva il nostro core» и многие другие); их кульминацией становится сожжение «суеты», т.е. карнавальных масок, шутовской одежды, непристойных рисунков и книг и т.п. Савонаролу нередко обвиняют в том, что в этих аутодафе погибли некоторые произведения искусства, что вряд ли можно считать справедливым, поскольку инициатива всегда исходила от их создателей (скажем, Баччо делла Порта или Лоренцо ди Креди, равно как позже Боттичелли, по собственному решению уничтожили некоторые из своих полотен). Таким образом, мож-

но утверждать, что главная цель проводимой Савонаролой реформы нравов — изменение поведения людей в соответствии с христианскими заповедями — была, хотя бы временно, достигнута.

Значительных успехов он достиг и в своей политической деятельности. Савонарола стремился создать теократическую республику, своеобразный град Божий, правителем в котором был бы объявлен Христос. При этом Савонарола не только очень хорошо представлял себе, какие конкретные формы приобретет его идеальное государство, но и сумел в проповедях убедить своих сограждан в необходимости именно такого общественного устройства. С самого начала еще не приобретший популярности доминиканец выступает с церковной кафедры против тиранов, в одной из проповедей 1491 г. он бросает вызов Лоренцо Медичи: «Тираны неисправимы, ибо горды, ибо любят лицемерные похвалы, ибо не хотят возратить обратно захваченное несправедливо. Они предоставляют общественное управление дурным чиновникам, склоняются на лесть, не выслушивают несчастных, не судят богатых. Заставляют бедных и крестьян работать на них даром, подкупают голосующих на выборах, продают право на сборы пошлин, чтобы еще более отяготить народ».

И позже вновь и вновь он обращается к этой теме, углубляя и конкретизируя ее, а в 13-й проповеди на пророка Аггея он намечает основные линии политической реформы: исполнительная власть в республике должна осуществляться Синьорией (ее состав тщательно продуман), законодательная принадлежит выборному органу Большому Совету, внутри которого выделяется Меньший Совет или Совет Восьмидесяти для решения повседневных дел (идея такого политического устройства возникла не без влияния венецианской конституции). Но Савонарола не останавливается на этой общей схеме, он сам подробно разрабатывает и проводит в жизнь, через Большой Совет, многочисленные реформы: он реорганизует систему налогов, осуществляет судебную реформу (в частности, упраздняет несправедливый закон «шести бобов», по которому любой приговор, в том числе смертный, решался шестью голосами членов Совета Восьми, теперь подобное решение должно было получить одобрение всего Большого Совета); восстанавливает торговый суд, учреждает ломбард для помощи бедным и проводит много других преобразований. Он указывает, какие законы должен принять Большой Совет — против содомии, против игры и таверн, против вольных нарядов женщин и т.п. Савонарола — чуть ли не единственный в истории утопист, которому удалось на время осуществить свою утопию.

В 1498 г. он пишет «Трактат об управлении городом Флоренцией» («Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze»), представляющий собой теоретическое обобщение ранее высказанных взглядов и их практической реализации на протяжении нескольких лет деятельного участия в управлении Флоренцией. В этом трактате от рассуждений о характере власти вообще, подкрепляемых многочисленными историческими примерами, Савонарола переходит к доказательству, почему, прежде всего, для Флоренции неприемлема тирания и необходимо республиканское правление. Республике надлежит следовать христианским законам (смирение, милосердие и простота как основные принципы жизни), но при этом правительство не должно возглавляться клиром, более того, Савонарола решительно высказывается против вмешательства клира в дела управления государством. Сам же он постоянно выступает не просто как учитель жизни, но и как трезвый политик.

В его деятельности практического политика обращает на себя внимание умение воспользоваться ситуацией: он своевременно понял неадекватность режима Медичи требованиям политического момента и искусно использовал обстоятельства, сложившиеся после смерти Лоренцо Медичи (которого он, кстати, благословил перед смертью, вопреки долго бытовавшему мнению об отказе дать отпущение грехов умирающему тирану; его отношения с Пьеро Медичи поначалу были даже теплыми). А история его переговоров с Карлом VIII («Ты орудие в руках Господа для исправления», — эта абсолютно искренняя фраза, обращенная Савонаролой к Карлу, является одновременно образцом высокой дипломатии) и заключение договора о дружбе между Флорентийской республикой и французским королем это еще одно яркое свидетельство практичности Савонаролы, его укорененности в жизни века сего. Не гнушается он и мелкими проблемами, ежечасно возникающими в жизни города, что также не могло не привлекать к нему сердца его сограждан.

И вместе с тем, проповедническая и политическая деятельность Савонаролы не дают исчерпывающего представления о его духовном облике, важными характеристиками которого являются мистический и пророческий дар. Большая часть его религиозных сочинений (его перу принадлежат «Книга о вдовьей жизни», «Трактат о смирении», «Трактат о молитве», «Трактат о любви Иисусовой», «Книга о простоте христианской жизни», «Трактат о семи ступенях духовной жизни святого Бонавентуры», «Об упражнении в милосердии», «О том, как следует творить молитву»; толкования на некоторые тексты Священного Писания, из которых наиболее известны толкования на 30-й и 50-й псалмы; записи видений и пророчеств «Сборник открове-

ний» и «Рассуждения об истинности пророчеств»; написанные в тюрьме перед самой смертью «Правила к доброму житию») полностью вписываются в средневековую традицию мистической литературы. Их тема — соединение души с Богом и способы достижения этого союза, главный из которых смирение, — добродетель, вызывающая у Савонаролы особо проникновенные слова. А его рассуждения об умной молитве, в которой человек «забывает мир и мирские желания и имеет как бы тень небесного блаженства», свидетельствуют о том, что это состояние известно доминиканскому монаху не понаслышке (все биографии Савонаролы говорят о долгих часах, проводимых им в молитве). «Трактат о любви к Иисусу Христу» заставляет нас вспомнить Якопоне да Тоди, его экстатический опыт созерцания страстей Христовых. Как и у этого мистика, у Савонаролы спокойные и последовательные размышления вдруг перерастают в пламенную и напряженную молитву, захватывающую все силы души: «Я всегда был неблагодарен к Тебе, а Ты пригвожден за меня на крест. О душа, ответь на это. Ответь же, душа! Что ты думаешь? Что смотришь? Я не могу ответить на это, я могу лишь плакать; думая об этом, я изнемогаю, у меня нет сил говорить. О сладчайший Иисус, какая сила, какое милосердие подвигло Тебя даровать моему нечестию такое лекарство? О благой Иисус, какая любовь убедила Тебя омыть меня в Твоей крови? О любимый Иисус, какое человеколюбие заставило Тебя принять за меня такую смерть? Ты зажег весь мир Твоей сладостной любовью».

В том же духе написаны его «Лауды Распятому»:

Infiamma el mio cor tanto
Del tuo amor divino,
Si ch'arda dentro tanto
Che para un serafino.
O gran bontà,
Dolce pietà,
Felice quel che teco unito sta!¹

О глубоких мистических переживаниях свидетельствуют и такие строки:

Tutto sei dolce, Iddio Signor eterno,
Lume, conforto e vita del mio cuore:
Quando ben mi t'accosto, allor discerno
Che l'allegrezza è, senza te, dolore.
Se tu non fossi, il ciel sarebbe inferno:

¹ «Так зажги мое сердце / Твоей божественной любовью, / Чтобы оно горело внутри, / Подобно серафиму. / О великая доброта, / Сладостное милосердие, / счастлив соединившийся с Тобой!»

Quel che non vive teco sempre, muore.
Tu se' quel vero e sommo ben perfetto,
Senza qual torna in pianto ogni diletto¹.

Но, пожалуй, самым поразительным в личности Савонаролы является его пророческий дар. Сам Савонарола прекрасно создает величие и ответственность этого дара, бремя которого не может не тяготить его. Свою кафедру он называет «ужасным местом»; судя по дошедшим до нас свидетельствам, публичные пророчества бесконечно изнуляли его, нередко после проповедей он бывал на грани нервного истощения, тем более что его хрупкое сложение (о внешности Савонаролы мы можем судить по его портретам, выполненным его младшим современником фра Бартоломео) не соответствовало взятому на себя служению. Об этом говорят и характерные фразы, прерывающие время от времени лихорадочный ритм его речи: «Дай мне отдохнуть немного, а там виднее будет» (из проповеди на пророка Иезекииля); «Теперь дайте мне отдохнуть от этой бури» (из проповеди на псалом «Хвалите Бога, яко благ») и т.п. Упоминает Савонарола и о своем «безумии» (проповедь об обновлении церкви), но безумие это функциональное, пророческое. Савонарола ощущает свое родство с ветхозаветными пророками, считает, что природа его дара такая же, и потому вполне оправданна его оценка собственных предсказаний: «И говорю тебе, что и все остальное сбудется и не пройдет ни одна йота: и я уверен в этом более, чем ты в том, что дважды два четыре» (III проповедь на Псалмы 1495 г.). К текстам ветхозаветных пророков он постоянно обращается в своих проповедях.

Не пророчествовать Савонарола не может, это было бы отказом от божественного дара, недопустимым и пагубным малодушием, и даже папский запрет на публичные выступления не способен заставить его замолчать. Нарушая повеление папы Александра VI, выраженное им в одном из бреве 1497 г., непреклонный доминиканец именно так и объясняет причину своего послушания: «Я здесь и проповедую, и никто мне этого не запрещает. Ты скажешь, тебе это запрещено. Теперь послушай: здесь самое интересное. Вы увидите, что это совсем неправильно. <...> Если ты способен правильно рассуждать и хорошенько вникнешь в намерение и цель, с какими издано это отлучение, если обратишь внимание на характер бреве, на то, кто исхлопо-

¹ «Ты весь сладость, предвечный Господь Иисус, / Свет, утешение и жизнь моего сердца: / Когда я приближаюсь к тебе, я вижу, / Что веселье без тебя — это страдание. / Без тебя небо было бы адом: / Кто не живет всегда с тобой, умирает. / Ты то истинное, высшее и совершенное благо, / без которого любое наслаждение обращается в плач».

тал их, чего хотят достичь под их прикрытием, а, с другой стороны, если ты посмотришь на те результаты, какими сопровождается здесь проповедь, на тот вред, какой последует от ее прекращения, и на ту цель, какой хотят добиться этим прекращением, если ты сообразишь все это в совокупности, то ты придешь к заключению, что такие бреве и такие отлучения не имеют никакой силы и что они исходят от дьявола, а не от Бога. <...> А чтобы тебе еще яснее было, я заявляю, что я послан от Бога. Мы будем проповедовать, будем бороться со всем миром и во что бы то ни стало одержим победу». Как и подобает пророку, Савонарола обличает своих слушателей («это ваши грехи говорят против вас языком пророчеств» — из проповеди на Амосу) и грозит им бедами и наказаниями, если они не одумаются, при этом он всегда указывает, как исправить положение.

Три предсказанные Савонаролой смерти, произошедшие в 1492 г., — Лоренцо Медичи, папы римского и неаполитанского короля, — равно как и обещанное им нашествие иноплеменников (французов) в 1494 г. повергли флорентийцев в смятение и ужас и окончательно убедили их в истинности его пророчеств. Французский историк Филипп де Коммин, лично знавший Савонаролу и неоднократно упоминающий о нем в своих «Мемуарах», также сообщает, что предсказания, полученные им от доминиканца, сбылись.

Пророческим характером объясняется и сама нетрадиционность проповедей Савонаролы. В подавляющем большинстве случаев он обращается к книгам Ветхого Завета — ветхозаветный пророческий дух ощущал он и в себе, — но отнюдь не их содержание становится предметом его анализа. Они представляют для Савонаролы источник вдохновения, но не конкретных исторических сведений и нравственных уроков. Его привлекают возможные параллели между атмосферой ветхозаветных событий и современной ему обстановкой: так, проповеди на пророка Аггея приходятся на 1494 г., год освобождения Флоренции от власти Медичи; Аггей же проповедовал евреям сразу после их освобождения из вавилонского плена. Книга Исхода притягивает внимание Савонаролы, так как он чувствует свое сходство с Моисеем, ведущим свой народ из страны рабства в землю обетованную; он же ведет флорентийцев от тирании через теократическую республику в Царство Небесное. Но такого рода весьма общими сближениями обычно дело и ограничивается, если не считать появляющихся порой цитат, используемых доминиканским проповедником для иллюстрации своих мыслей.

Подлинным же предметом его толкования, размышлений и комментариев являются чаще всего его собственные видения и сны, которые подаются и воспринимаются как пророческие.

Они трактуются в двух планах: мистическом или аллегорическом и конкретно-реальном; и на их основании делаются выводы, имеющие отношение к повседневной жизни. Так, необходимость обновления церкви Савонарола, не обвиняясь, объясняет своими видениями: «Я видел черный крест, воздвигшийся над Вавилоном — Римом, на каковом кресте было написано: Гнев Господень. Дождем падали мечи, ножи, копья и другое оружие, шел град, летели камни с бурей и молнией удивительными и страшными. Стояла тьма и мрак. Затем увидел я другой крест, золотой, от неба достигавший даже до земли над Иерусалимом. На нем было написано: Милосердие Божие. На небе было ясно, светло, чисто. На основании этого видения я говорю тебе, что Церковь Божия должна обновиться и обновиться скоро, ибо Господь разгневан. <...> Другое видение: я видел меч, который был над Италией и сотрясаясь. И видел я ангелов, приходивших с красным крестом и со множеством белых одежд в одной руке; в другой — у них были чаши. <...> Объясню тебе это видение. Сотрясавшийся меч (я хочу сказать это тебе, Флоренция) это меч короля Франции, который ныне видит вся Италия. Ангелы с красными крестами, белыми одеждами и чашами, это — проповедники, возвещающие тебе это наказание...»

Здесь приходит на память другой пророк и ревнитель христианского — в первую очередь церковного — обновления, Иоахим Флорский, чьи эсхатологические предсказания долгие десятилетия держали верующих в напряжении. Свои пророчества о судьбах Италии (как, впрочем, и другие) Савонарола объявляет столь же верными, как и пророчества Амоса, а некоторые свои требования, в частности, политические (установление народного правления, например), считает выражением воли Божией. И каждое видение влечет за собой целый ряд конкретных указаний; о степени их подробности и разработанности можно судить по политической программе Флорентийской республики, также изложенной в проповедях.

При том высоком статусе, который придает Савонарола своим пророчествам и видениям, не приходится удивляться, что в его проповедях весьма сильно личное начало (нередко выливающееся в авторитарность, ср. фразу из проповеди на Псалмы: «Я говорю, что когда ты подаешь голос за такого, который не годится на данное место, я не сомневаюсь, что ты творишь смертный грех»). Он включает в проповеди размышления о своей судьбе (проповедь на псалом «Хвалите Бога, яко благ»), сообщения о своем здоровье («Когда я здесь, на кафедре, я всегда чувствую себя здоровым <...> Но когда я сойду отсюда, я думаю, что ко мне вернутся мои недуги, и, по этой причине, мне не придется, кажется, некоторое время видеть вас, ибо надо сделать

попытку полечиться»), предположения, касающиеся самого себя (начало проповеди на Вознесение 1497 г.: «Я думал, что сегодня утром я должен буду вознестись с Христом на небо, но надежда обманула меня»). Нередко проповедь построена как беседа с самим собой или как диалог с противниками. Таким образом, в представлении Савонаролы любое слово, действие, мысль пророка, коим он себя, несомненно, считает, заслуживают самого пристального внимания народа, ради которого пророку и дан его дар.

В ходе процесса, сфабрикованного против Савонаролы по указанию папы Александра VI, видевшего в доминиканском проповеднике своего личного врага, ставился вопрос о том, от Бога ли эти пророчества или нет, и под пытками Савонарола отказался от них (но не от своих религиозных и политических убеждений). Савонарола всегда подчеркивал свою приверженность учению католической церкви. Его трактат «Триумф Креста» представляет собой подробное изложение истин и догматов веры, обрядов, таинств и законов католической церкви, а также содержит суровую критику всех прочих учений — астрологии, разного рода сект, еретиков и схизматиков, иудаизма и мусульманства. Не случайно, что Лютер, высоко ценивший Савонаролу и издавший на немецком языке его толкование 30-го и 50-го псалмов, решительно не принимал его верность католической церкви.

Особый интерес вызывает отношение Савонаролы к искусству, ведь он жил в эпоху его расцвета в городе, прославившемся живописцами, ваятелями, гуманистами. Известно, что Савонарола был дружен с Пико делла Мирандола и другими гуманистами, что он хотел организовать в Сан Марко центр по изучению древних языков и поддерживал существовавшую там школу живописи, что он спас библиотеку Медичи после бегства Пьеро из Флоренции, купив ее для монастыря, и, вместе с тем, его представление об искусстве разительно отличается от господствовавших взглядов. В сочинении «О разделении и пользе всех наук» («Della divisione, dell'ordine e dell'utilità di tutte le scienze»), один из разделов которого называется «Апология творчества», Савонарола не отвергает ни одной области знания или искусства, но указывает на их иерархию: созерцательные науки он ставит выше практических, ибо они изучают истину; на вершину пирамиды он помещает богословие, так как оно пытается постичь Бога. Исходя из этого общего построения, подлинная красота для Савонаролы лишь та, что имеет своим источником Бога, божественный свет. И, соответственно, красота тела зависит от красоты души; хороши лишь та поэзия и то искусство, которые приближают нас к Богу, а поэту или художнику отводится роль посредника между землей и небом. В контексте этих представлений вполне понятна любовь Савонаролы к

живописи фра Беато Анджелико, чьи фрески он имел возможность созерцать в своем монастыре, или его негодование по поводу языческой по содержанию поэзии его дней. Такая позиция Савонаролы вовсе не обозначает его незнания и непонимания искусства, напротив, она свидетельствует о его неравнодушии к искусству, о его желании включить его в христианскую жизнь, найдя ему там подобающее место. Поэтому вполне понятно, что многие люди искусства тянулись к Савонароле, не только видя в нем достойного собеседника, но и признавая за ним право давать советы и наставления также и относительно их деятельности. Самый яркий пример тому — Боттичелли, испытавший на себе глубокое влияние доминиканского проповедника и трагически переживший его гибель.

Таким образом, отношение Савонаролы к гуманистическим идеалам отнюдь не было «средневековым», но он слишком хорошо видел их ограниченность и опасность. Уже в проповеди 1493 г. (на псалом «Сколько благ») Савонарола указывает на некоторые последствия укоренившегося в сердцах его современников гуманистического культа красоты: «Пойди в Рим, пройди весь христианский мир: в домах самых первых прелатов и самых высших начальников только и разговоров, что о поэзии, да об ораторском искусстве. Пойди и посмотри: ты увидишь их с книгами в руках, учащимися по Вергилию, Горацию и Цицерону, как управлять душами. Хочешь ты видеть церковь, управляемую астрологами? Нет прелата, нет такого начальника, который не был бы близок с каким-нибудь астрологом, предсказывающим час и место, когда и где он должен садиться на лошадь или делать что бы то ни было. <...> Есть одна только вещь в нашем храме, которая нас пленяет: это обилие живописи и украшений. Наша церковь обставлена множеством красивых внешних церемоний при совершении служб: стены увешиваются материями, носятся большие хоругви, употребляются золотые и серебряные подсвечники, сосуды: как все это величественно! <...> И люди живут этим вздором <...> Но знаешь, что я хочу тебе сказать? В первоначальной церкви сосуды были деревянные, зато прелаты были золотые. Теперь же церковь имеет сосуды из золота, зато прелатов из дерева».

Савонарола не мог не ценить творческих способностей человека, поскольку и сам он был творчески одаренной личностью: некоторые из его проповедей являются образцами ораторского искусства; сочинял он и стихи. Как раз на примере собственных стихов он хотел показать, какой должна быть настоящая поэзия. Признать его поэтические опыты удачными нельзя: поэтом Савонарола не был, точнее, он был, прежде всего, пророком и именно в пророчествах прорывается его поэтический дар. Что

же касается его стихов, то по большей части они предельно просты и однообразны, хотя иногда их оживляют проблески подлинного чувства:

Addio padre, addio parenti,
Addio dico a chi rimane,
Addio amici e conoscenti,
Addio tutte, spose umane:
State in pace e siate sane.
Vado a casa del mio Dio.
Or pregate Iesù pio
Che mi dia stabilità¹.

Вполне закономерно, что жизнь Савонаролы завершилась на костре: его глубокая и яркая личность, целостная и противоречивая одновременно, хотя и привлекала к нему многих, была слишком неудобна для современников, служила им постоянным укором. А независимость его взглядов, нежелание приспособляться и нелюбовь к лицемерию нажили ему немало врагов при жизни и ценителей после смерти (среди последних — Лютер, Максим Грек, Гвиччардини, Гете, немецкие романтики, Томас Манн, Мережковский и многие другие). Гибель Савонаролы подводит черту под целой эпохой в религиозном развитии Италии; после него мы уже не встречаем того религиозно-реформаторского пафоса, той жажды внутреннего очищения и обновления всего строя жизни в соответствии с христианскими заповедями, которые в той или иной мере были характерны для Иоахима Флорского, Франциска Ассизского, Екатерины Сиенской, а также для катаров и представителей некоторых других еретических движений. Италия и впредь будет порождать великих религиозных деятелей, но сферой их служения будет миссионерство и дела милосердия.

¹ «Прощай, отец, прощайте, родные,/ Прощайте, — говорю я всем остающимся,/ Прощайте, друзья и знакомые,/ Прощайте, все человеческие жены:/ Мир вам и будьте здоровы./ Я иду в дом моего Бога./ Молите же милостивого Иисуса/ Даровать мне твердость».

Глава восемнадцатая

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

1

Фигура Леонардо является символом не только итальянского Возрождения, но и итальянской культуры в целом. Благодаря этому она превратилась ныне в безотказно действующий универсальный бренд, который можно встретить, например, в названии гостиниц и casinos. Вместе с тем, подлинный Леонардо, несмотря на невероятное обилие выполненных представителями самых разных дисциплин исследований, все же не утратил своей загадочности. Прав известный искусствовед Кеннет Кларк: «Леонардо — Гамлет от истории искусства, чей образ каждый реконструирует для себя сам». Продолжает дискутироваться вопрос о прообразе Моны Лизы, не утихают ожесточенные споры вокруг «Иоанна Крестителя», продолжают конструироваться — и даже взлетают — спроектированные им дельтапланы, миллионы читателей по всему миру доверчиво следят за перепетиями совершенно спекулятивного «Кода да Винчи». Универсализм личности Леонардо — которого уже в XVI в. нередко воспринимали как новоявленного Гермеса Трисмегиста или Платона — все так же оказывает гипнотическое воздействие на всякого, кто соприкасается с его творчеством; не видно конца экстравагантным гипотезам — вроде тезиса об его инопланетном происхождении (к нему склоняется, в числе прочих, известный приверженец теории палеоконтакта Э. фон Дэникен). Адаптация Леонардо к различным историко-культурным эпохам начинается уже в период маньеризма (Ломатцо, отчасти Вазари) и продолжается до наших дней (сайт «Новый Акрополь» в Интернете). И, наконец, Леонардо стал персонажем многочисленных литературных произведений (включая написанную молодым Ж.Верном одноактную комедию «Мона Лиза», где речь идет о мифической любви Леонардо и Джоконды).

Земные — отнюдь не инопланетные — корни Леонардо прослеживаются достаточно отчетливо, в отличие от некоторых этапов его биографии (дневниковые записи, за некоторыми исключениями, никак не проясняют фактических обстоятельств

жизни художника). Леонардо родился 15 апреля 1452 г. в Винчи, маленьком городке на территории Флорентийской республики (или, что более вероятно, на ферме в близлежащем Анкиано). История рода да Винчи прослеживается с начала XIV в., причем в последних поколениях все его представители были юристами. Леонардо был бастардом, сыном Пьеро да Винчи и некоей Катерины. Никакой ясности по поводу их взаимоотношений с мессером Пьеро до сих пор нет (Катерина вскоре вышла замуж). Но, судя по всему, именно она на протяжении полутора лет выкармливала Леонардо. В 1469 г. отец Леонардо переселился во Флоренцию, но еще до этого отдал сына на обучение в мастерскую Андреа Верроккьо (в качестве бастарда Леонардо не мог претендовать на серьезную, в тогдашнем понимании, карьеру). Мастерская Верроккьо являлась местом встреч всей художественной молодежи Флоренции, своего рода лабораторией свежих идей (там обучались также Боттичелли и Перуджино). Леонардо усваивает у Верроккьо не только основы живописного мастерства, но и интерес к музыке и античной культуре. Уже в 1480 г. у него имелась собственная мастерская. В 1481 г. художник заключает контракт с монахами монастыря Сан Донато на изготовление алтарного образа «Поклонение волхвов», сюжет, который на первых порах сильно интересовал его. Однако, закончив подготовительное панно, Леонардо совершенно охладел к своему замыслу.

До сих пор остается дискуссионным вопрос о степени влияния флорентийской культурной среды на формирование личности художника. Леонардо был сверстником Лоренцо Медичи, вкусы их были сходны, но Леонардо не мог похвастать гуманистической образованностью и не знал греческого. Что касается латыни, то столбцы латинских вокабул в рукописях Леонардо (они датируются ориентировочно 1492 и 1497 гг.) нередко интерпретировались как его собственные упражнения с целью пополнить свои знания в данном предмете; не исключено, впрочем, что они были предназначены для учеников или же для составления латинской грамматики. (Соответствующие записи, не в пример многим другим у Леонардо, отличаются исключительной четкостью, что как раз и наводит на мысль об их направленности к стороннему читателю.) В отличие от Альберти, одолевшего и тривиум, и квадравиум, Леонардо в Атлантическом кодексе гордо заявлял, что он — *omo senza lettere*, человек, не владеющий книжной ученостью; однако в подкрепление своей позиции он парадоксальным образом приводил цитату из античного автора: «Не понимают они, что, как Марий ответил римским патрициям, я мог бы так ответить им, говоря: “Вы, что украсили себя чужими трудами, вы не хотите признать за мною

права на мои собственные”» (С.А. 119 г. Пер. В.П.Зубова). Вероятно, и общение с известным гуманистом Аргиропулом не могло пройти для Леонардо бесследно.

Философия Марсилио Фичино, как мы увидим далее, оказала несомненное влияние на Леонардо. Но некоторое противоречие между принятым в мастерской Верроккьо методом работы и умозрением Фичино Леонардо ощущал очень четко. Молодого художника больше привлекало познание, укорененное в практическом опыте. Подробности его отъезда из Флоренции неизвестны, однако можно предположить, что это решение было продиктовано не только трудным материальным положением художника, но и его стремлением освободиться от неоплатонической гегемонии. В Милане в этом плане было больше свободы. «Медичи меня сотворили, они же меня и уничтожили», пишет Леонардо на склоне лет в том же Атлантическом кодексе.

Около 1482 г. Леонардо направляет письмо миланскому герцогу Лудовико Моро (его двор в ту пору являлся едва ли не самым блестящим в Европе) с предложением своих услуг. Интересно, что доминируют в перечне (он включает десять пунктов) военные (мосты, пушки, мортиры, метательные снаряды, «крытые повозки») и инженерные проекты, а собственно художественные и архитектурные замыслы оставлены, так сказать, на десерт. Зато и говорит о них Леонардо гордо: «все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был». Возможно, главной причиной его приглашения в Милан стал проект создания конной статуи Франческо Сфорца, отца Лудовико Моро (над ним Леонардо трудился на протяжении десяти лет, но так и не довел до конца; статуя, судя по эскизам, могла бы соперничать с творениями Донателло).

Леонардо был зачислен в коллегии инженеров герцога. Он занимается преимущественно гидротехническими приспособлениями и архитектурными проектами, но также участвует в организации придворных празднеств и пишет «Мадонну в скалах» (1483–1490). Эпидемия чумы, которая свирепствовала здесь летом 1484 г., заставила Леонардо задуматься над собственным урбанистическим проектом, который, в частности, позволил бы предупредить распространение опасных инфекций. Этот проект примыкает к ренессансным архитектурным утопиям (в первую очередь, имеется в виду Сфорцинда из «Трактата об архитектуре» Филарете), но отличается отчетливым прикладным характером (так, предусмотренная Леонардо третья крепостная стена была действительно сооружена в Милане в середине XVI в.). Леонардо составляет подробнейший план идеального города, указывает направления всех его улиц и уделяет большое внимание пронизывающим весь город водным путям (как будет пока-

зано далее, водная стихия для него вообще имела особенное значение). К этому же периоду относится написанный по заказу Лудовико Моро портрет Чечилии Галлерани (известный также как «Дама с горностаем»; он вызвал всеобщее одобрение и способствовал укреплению позиций Леонардо). В целом, первый миланский период обычно считается наиболее продуктивным в творчестве Леонардо.

В 1499 г. в Миланское герцогство вторгаются французские войска, город взят. Миланской независимости приходит конец, город лишается автономии почти на три столетия. Одним из следствий происшедшего был отъезд художников, в том числе столь именитых, как Браманте (который уехал навсегда) и Леонардо (который уехал, чтобы вернуться). Леонардо покидает Милан со своим приятелем, известным математиком Лукой Пачоли. Через Мантую они вначале отправляются в Венецию, а затем начинается второй флорентийский период Леонардо (1500–1506).

Медичи во Флоренции уже не было, здесь установился режим олигархической республики. Однако Леонардо выказывает равнодушие к переменам в политическом климате. Репутация его нового покровителя — Чезаре Борджа, на службе у которого Леонардо находился с лета 1502 по март 1503 г., — не слишком заботит художника; в основном он занят картографической деятельностью. Кроме того, Леонардо составляет грандиозный проект устройства оросительного канала между Флоренцией и Пизой, тщательным образом продумывая каждую деталь. Но и этот проект не был осуществлен. Неудача постигла и еще один, собственно художественный, замысел Леонардо — роспись «Битва при Ангиари» для зала Совета во флорентийском Палаццо Веккьо (начало 1505 г.).

Лето 1506 — осень 1513 г. — второй миланский период в творчестве Леонардо. Именно о нем сохранилось менее всего сведений. С 1506 г. город находился в руках французов, так что приглашение Леонардо получает от французского наместника Шарля д'Амбуаза; в декабре 1512 город на некоторое время переходит в руки сына Лудовико Моро, начинаются смутные времена; скомпрометированный близостью к французам Леонардо предпочитает отправиться вместе с выводком учеников в Рим. Здесь его покровителем был брат нового папы, герцог Джулиано Медичи. Однако никаких заказов он не получает. Более того, анатомические опыты Леонардо становятся поводом для клеветнических доносов.

В 1516 г. мастер принимает приглашение от недавно коронованного французского короля Франсиска I; с этого времени — он придворный живописец монарха. Во Франции он живет в Кло-Люсе (окраина Амбуаза) и продолжает лелеять грандиоз-

ные замыслы (соединение Луары и Соны, перестройка Амбуазского дворца). Среди реально осуществленных им тогда проектов — поразивший воображение современников лев-автомат, исторгавший из себя лилии. 23 апреля 1519 г. составляется завещание, по которому все рукописи и книги Леонардо перешли к Франческо да Мельци, а 2 мая великого художника не стало. По версии Дж.Вазари, король Франциск поддерживал умирающего на смертном одре. Между тем, уже из сочинений XVI в. можно заключить, что легенда эта не имеет под собой оснований. На самом деле король в тот момент находился в Сен-Жермен-ан-Лэ и узнал о кончине мастера из отправленной Мельци депеши. Прах великого художника с 1874 г. покоится в капелле Амбуазского дворца.

2

Масштаб рукописного наследия Леонардо потрясает, в особенности на фоне относительно скромного реестра определенно принадлежащих его кисти живописных творений. (Отметим, что в последние двадцать лет жизни активность Леонардо как художника резко снизилась, чего никак нельзя сказать о Леонардо-писателе.) Всего сохранилось около семи тысяч листов. Атлантический Кодекс (С.А.; он хранится в миланской Амброзиане) — наиболее объемное из имеющихся собраний рукописей Леонардо да Винчи, сумма всей его деятельности (впервые он был опубликован в 1894–1904 гг.; считается, что в этом издании содержится немало неточностей, устраненных в одиннадцатитомном издании 1973–1975 гг.). Следует также упомянуть «Тривульциев кодекс» (Tr; изд.1891), «Арундельский кодекс» (Ar; изд. 1923–1930), «Фостеровский» (For I–III; он сохранился лучше всех прочих; изд. 1930–1934). Значительная и чрезвычайно насыщенная часть рукописного наследия Леонардо хранится во Французской Академии (Institut de France, изд. 1881–1891; в него входят кодексы, условно обозначаемые аббревиатурами с А по М, а также Ash I–II). «Кодекс Лестера» (изд. 1909) был приобретен Армандом Хаммером в 1980 г. и какое-то время носил его имя; в 1984 г. он экспонировался в ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве; в 1995 г. его купил основатель «Майкрософта» Билл Гейтс. Наконец, в 1965 г. был обнаружен так называемый Мадридский кодекс (изд. 1973–1974).

В рукописном наследии художника поражает калейдоскопичность, неожиданная смена тем и регистров: от математических примеров автор переходит к рецепту снадобья от мочекаменной болезни, а от пословиц (*rago cade chi ben cammina*) — к записям текущих дел (что-то вроде нынешнего ежедневника) и

констатации: «в Ломбардии у многих женщин растет борода». В 1506 г. Леонардо попытался навести порядок в своих рукописях и сам ужаснулся царящему там хаосу. Важной приметой леонардовского стиля становится эскизность, неоконченность, своеобразная аналогия живописного *non finito* — в этой связи в его рукописях, особенно после 1508 г., очень часто встречается слово *essetere*, «и так далее». Из биографии Леонардо ясно, что большая часть его инженерных и художественных проектов осталась не реализованной (так, из развернутых в письме к Моро идей ни одна не стала реальностью); на уровне стиля это оборачивается некоторой неустойчивостью в использовании глагольных форм, свидетельствующей о размытости границ между феноменом виртуальным и воплощенным в жизнь. Хотя в одной из рукописей Леонардо очень определенно заявляет: «Озаботься итогом. Прежде всего подумай о том, чем дело кончится» (Н 139 v).

Сообщения относительно каких бы то ни было личных привязанностей автора отсутствуют. И только однажды Леонардо прорывает: «Фьораванте ди Доменико — мой ближайший друг во Флоренции. Я люблю его, как брата». Но больше ни одного упоминания об этом человеке в рукописях нет. Боттичелли упоминается критично: Леонардо журит его за неумение пользоваться перспективой (а в своей ранней картине «Портрет Джиневры Бенчи», ок. 1475–1476, полемизирует с «божественным Сандро» уже на языке пластики). Еще один образец прорыва искренней интонации: «О Леонардо, зачем столько страданий?». Интересно, что та же взволнованность, та же острота переживания свойственны и краткому замечанию Леонардо о луне — то есть, казалось бы, феномене сугубо научном. Вот как соответствующий фрагмент размещен в рукописи (К 1 r):

la luna densa
e gra<ve> densa egrave
come sta la lu
na

Здесь отображены пифагорейские представления об этом «плотном и тяжелом» небесном теле, которые, однако, Леонардо подвергал коррекции (так, он полагал, что поверхность Луны покрыта водой, которая отражает солнечный свет и объясняет лунное свечение). *Come sta* — в данном случае отнюдь не «как поживаете», но «как это луне удастся удержаться [в пространстве]», не упасть на Землю. Подобное обостренно-интимное переживание научной проблемы, подкрепленное, к тому же, намеком на строфу и отчетливой ритмической организацией, совершенно не свойственно трудам Галилея — хотя и в них присутствуют рефлексии поэтического видения звездного неба — и

напоминает об анимистических акцентах у Альберти, наделявшего светила телесностью и перцептивной способностью («взгляни, как луна истощается и не видит тебя»).

Рукописями Леонардо занимался после его кончины Франческо де Мельци, фактический составитель трактата «О живописи». После смерти учителя он продолжал оставаться в Амбуазе на правах пансионера. В середине XVI в. большая часть рукописей Леонардо хранилась во дворце Мельци. Ломаццо и Мельци сообщали об огромном количестве рассеянных по свету набросков Леонардо и текстов, иногда зашифрованных. История странствий по свету рукописного наследия Леонардо читается как увлекательный роман. В этом романе занимает свое место история наполеоновских войн и перемещение Атлантического кодекса из миланской Амброзианы в Париж (1796) и возвращение его после Ста дней (1815).

В самой старой из сохранившихся рукописей — кодексе В (ок. 1488–1489) — основное место занимает конспект трактата Роберто Вальтурио «О военном искусстве». Это говорит о том, что Леонардо в период своего пребывания во Флоренции был не совсем чужд гуманистическим штудиям. Однако в дальнейшем его позиция по этому вопросу изменилась. «Кто спорит, ссылаясь на авторитет, тот применяет не свой ум, а, скорее, память...», читаем мы в Атлантическом кодексе (С.А. 76 а. Пер. В.П.Зубова). Поэтому отнесение Леонардо к гуманистам (Дж.Джентиле, С.М.Стам) достаточно условно. Во всяком случае, по отношению к филологическому гуманизму он занимал явно критическую позицию. Кроме того, гуманисты проповедовали идеал уравновешенной, размеренной прозы, тогда как прозаические фрагменты Винчианца очень часто носят взрывной, исключительно драматичный характер. Тем не менее, сохранившиеся два списка книг, имевшихся в разное время в библиотеке Леонардо, говорят о достаточно широком его кругозоре. Особенно впечатляет список из Мадридского кодекса: здесь представлены 116 названий (в списке из Атлантического кодекса всего 40), при этом 55 относятся к словесности. У Леонардо имелись, в числе прочих, сочинения Пульчи, Буркьелло, Мазуччо, Овидия, Эзопа, «Корабль дураков» Бранта, «Фарсалия» Лукана, «Риторика» Цицерона, не говоря уже о книгах по медицине, анатомии, естественной истории. В списках фигурируют и гуманисты — Альберти (в творчестве Леонардо немало рефлексов по отношению к нему) и Маттео Пальмери. Еще один гуманист — Поджо Браччолини, — представлен своими «Фацетиями», жанром, в котором пробовал свои силы и сам Леонардо (см. ниже). Леонардо были также известны труды схоласта XIV в., предшественника Оккама Альберта Саксонского (он не раз упоминает

ся в рукописях). Прямые цитаты из того или иного источника у него встречаются редко; среди исключений — позаимствованный из «Никомаховой этики» Аристотеля (кн. 3) тезис: «Человек заслуживает похвалы или же порицания лишь в зависимости от пределов собственных возможностей». Возможно, здесь сыграло свою роль общение с Иоанном Аргиропулом, переводчиком и комментатором этого сочинения Стагирита.

Литературная позиция Леонардо отчасти проясняется из приписываемой ему терцины касательно Петрарки:

S'el Petrarca amò si forte il lauro
fu perchè gli è bon fra la salsiccia e tor[do];
i' non posso di lor giances far tesauro (Tr I V)¹.

Подобного рода демонтаж одной из ключевых петраркистских метафор (lauro//Lauga) и перенос поэтического символа в область житейской прозы перекликается не только с традицией Буркьелло, но и с теми манипуляциями с петраркистской образностью, которыми занимался значительно позднее, уже в начале XVII столетия Алессандро Тассони. Но сказанное вовсе не означает, что поэтическое наследие Петрарки целиком отрицается Леонардо. Он даже иногда прибегает к микроцитатам из «Книги песен». Речь идет о коротком фрагменте из Атлантического кодекса: «S'atog non è, che dunque» (это не что иное, как первая строка 132 сонета Петрарки: «Коль не любовь сей жар...», пер. Вяч.Иванова). Наконец, в том же кодексе встречается и неточная цитата из «Триумфов».

Отголоски характерной для круга Лоренцо Великолепного неоплатонической концепции любви, да и других составляющих флорентийской версии платонизма у Леонардо встречаются неоднократно. Например, в том же кодексе Тривульцио речь заходит о притяжении любящего к предмету любви, причем в соответствующем пассаже просматривается ритмическая организация, заставляющая некоторых исследователей даже усматривать здесь набросок философской оды. В Атлантическом кодексе Леонардо пишет: «Душа желает пребывать в своем собственном теле, поскольку без изначально свойственных этому телу орудий не может ни действовать, ни ощущать» (Atl 59 r). Это положение перекликается с одним из пассажей «Комментария на “Пир” Платона» Фичино (III, 1: *corpore animis suis et junguntur avidissime...*). Однако при внешнем сходстве тезисы Фичино и Леонардо едва ли не противоположны: у Фичино тело привяза-

¹ «Если Петрарка так любит лавр, то это объясняется тем, что он хорош как приправа к сосискам и дроздам. Что до меня, то я этим глупостям не могу умиляться».

но к душе, у Леонардо — душа к телу; у Фичино связь эта произвольна, у Леонардо — носит органический характер. Точно так же и любовь Леонардо рассматривает в иной, чем автор «Платоновской теологии», плоскости — он, скорее, ближе к тому варианту универсальной любовной философии, который разрабатывал Леоне Эбрео («Диалоги о любви», 1535). Выступая с филиппикой в адрес «авторов сокращенных изложений», упускающих столь существенные для понимания истины детали, Леонардо указывает, что они наносят вред любви — здесь любовь неотделима от познания; именно целостное знание, в котором учтены разновеликие феномены реальности, и делает любовь совершенной.

В текстах Леонардо слабо ощущается тот острый интерес к многообразию человеческих типов, который ясно просматривается в его рисунках (в том числе гротескного характера). Точнее, в рукописях присутствуют советы на этот счет (вроде необходимости изучения различных вариантов носов или посещения бани ради пристального рассмотрения человеческих типов), но результаты леонардовских наблюдений облекались исключительно в изобразительную, а не словесную форму. Апологеты Леонардо, такие, как Джиральди Чинцио, обращали внимание на возможные экстраполяции проделанных художником физиогномических наблюдений в область словесности («Поэтам было бы полезно действовать по примеру Леонардо, величайшего из живописцев»). При этом теоретики маньеристического толка (П. Ломаццо) делали акцент на гротескных персонажах, довольно широко представленных на рисунках Леонардо (их особенно много в английских коллекциях). Кроме того, Леонардо, как уже говорилось, мало интересовали социальные аспекты существования человека — лишь в том случае, когда оно приобретает апокалиптический характер, художник проявляет к нему интерес. Не случайно появление в одной рукописи рисунка «Повешенный Бандини» (один из участников антимилицейского заговора Пацци, казненный в 1479 г.). Но и здесь Леонардо остается бесстрастным наблюдателем, в отличие от однозначно осудившего заговорщиков в своем «Комментарии» Полициано. Своеобразная «асоциальность» сочетается в его творчестве с той исключительной объемностью психологической характеристики персонажа, которая — по мнению М. Дворжака — роднит Леонардо с Шекспиром и Гете. Сказанное относится, разумеется, к его живописным полотнам.

Обычно к литературным сочинениям Винчианца относят басни, фацетии и пророчества, а также его «Бестиарий» (название условное). «Пророчества» на поверку достаточно разнородны (сам автор классифицировал их по семи категориям, что можно считать чисто литературным приемом). Присутствующая в них

временами не то ветхозаветная, не то почерпнутая из миллениаристских высказываний Савонаролы интонация не должна вводить в заблуждение; нередко это просто загадки (разгадки приводятся автором, как правило, в заглавиях). Их обычно связывают с прикладным назначением: речь идет о загадках, которыми Леонардо развлекал друзей и — возможно — двор Моро. Глагол в пророчествах неизменно употреблен в будущем времени, что придает невинной вроде бы загадке чрезвычайно солидный характер, возникает контраст шуточного и серьезного. Надо сказать, что пародийные, облекающие астрологию в карнавалы одежды пророчества достаточно часто встречаются и до, и после Леонардо (Рабле, а также Аретино). Не чужды они были и гуманистам (Леонардо Бруни). При этом у Леонардо не исключены злободневные социально-политические коннотации (так, фрагмент «О торговле раем» недвусмысленно отсылает к теме индугенций).

Подчас пророчества истолковываются исследователями крайне тенденциозно, что позволяет выставить Леонардо гениальным провидцем (так, замечание о том, что «люди будут разговаривать друг с другом из самых отдаленных стран и друг другу отвечать» истолковывается как предвидение телефонной связи, в то время как сам автор дает пророчеству недвусмысленный заголовок: «О писании писем из одной страны в другую»; в сходном ключе Леонардо приписывается прозрение телевидения, магнетозаписи, рок-музыки, сексуальной революции и авиабомб).

Басня — жанр в литературе итальянского Возрождения достаточно популярный (после того, как Эрмолао Барбаро перевел Эзопа с греческого на латынь). Но все же в системе ренессансных жанров он оставался феноменом маргинальным. Гуманисты прибегали к нему, в первую очередь, в риторических целях. Остается до конца не ясным, с какой целью Леонардо обратился к сочинению басен (см. о баснях и факетиях Леонардо также в гл. «Новеллистика»). Возможно, и здесь доминировало прикладное назначение, а именно увеселение друзей (ведь при миланском дворе Леонардо ценили именно за мудрость и «тосканское» изящество речей). Не все сюжеты леонардовских басен оригинальны. Так, басня о вине и Магомете (объясняющая неприятие мусульманами алкоголя) взята из очень популярной в конце Средних веков книги Дж.Мандевилля «Трактат о вещах изумительных» (она имела в библиотеке Леонардо).

В отличие от гуманистов, главное для Леонардо — гносеологическая направленность басен, постижение законов природы, умение пользоваться последними для оптимальной организации человеческого бытия. В основании «урока», скрытого в его баснях, лежит познание человеком природных законов.

Это лучше всего проследить на примере басни о мотыльке (С.А. 257 v). Мотылек решает в силу своего тщеславия залететь в пламя свечи, обгорает и восклицает: «О, лживый свет! Скольких, как и меня, удалось тебе в минувшие времена бесчестно обмануть! Ах, если уж возжелал я узреть свет, то не надлежало ли мне отличить солнце от лживого пламени грязного сала» (пер. А.М.Эфроса). Так разворачивается трагедия слепоты, трагедия невежества, которое ведет к несчастью. По существу сюжет подключается к леонардовской апологии глаза, то есть к одной из фундаментальных коллизий его мировоззрения. Интересно, что в другой рукописи (Тп 17 v) содержится как бы конспект этой басни: «Гляди, как притягивает их к себе блеск пламени, как влекомы они слепым невежеством». Под этой фразой — рисунки с изображением мотылька; ниже надпись: «О несчастные смертные, отверзьте очи свои».

Остается открытым вопрос, были ли Леонардо известны басни Альберти — ведь сборник последнего, составленный в 1437 г. и предваренный обращением к Эзопу, вышел в свет лишь в 1582 г. Как бы то ни было, имеется лишь одна леонардовская басня (всего их около полусотни), перекликающаяся по сюжету с одним из образцов жанра у Альберти. Речь идет о следующем фрагменте из рукописи Н: «Лилия расположилась на берегу Тичино, а течение унесло и берег, и лилию» (пер. А.М.Эфроса). Лаконичный текст дополняет мастерски выполненный рисунок лилии. А вот как тот же сюжет изложен у Альберти: «Цветок лилии, уstraшившись приближением потока и побледнев, все тщание и все помыслы свои устремил на то, чтобы с достоинством, по старинному обычаю поприветствовать самые высокие и могучие из волн; но, в конце концов, когда вода накатила на него, был сметен волною; меж тем он несомненно обрел бы спасение, когда б не пожелал возвыситься над нею». В версии Альберти просматривается уже выделенная нами забота о риторической отделке; у Леонардо — доминируют лаконизм и убедительность. Налицо и коррективы смысла: у Альберти доминирует тема пагубного высокомерия, у Леонардо — трагизм житейского круговорота, непостижимость бытия. В другом месте Леонардо близко следует за Овидием: «со временем все вещи подвержены изменению» (Ar 58 r).

К числу басен обычно относят и историю об очаге и котелке (С.А. 321). Однако сам автор не дает в этом случае подзаголовка *favola*. Кроме того, в рукописи приводится три варианта этого сюжета, один из которых обрывается, а два других представляют собой две различных жанровых и стилистических версии. В современных изданиях они часто репродуцируются встык, как единый текст, причем первый вариант следует за вторым, что на-

рушает реальную логику работы над текстом. Между тем, в первом варианте притчевое или басенное начало выражено гораздо явственнее, чем во втором. Сюжет незамысловат: едва тлеющий огонь, получив неожиданную подпитку, разгорается с удвоенной силой, «кроткий спокойный нрав свой обратив в несносную раздутую гордыню» (вариант 1). Тема гордыни, которая грозит самому существованию огня (ведь языки пламени уже лижут верхний край котелка, так что его содержимое вот-вот зальет пламя), совершенно изъята из второго варианта, который заканчивается на оптимистической ноте («взметнувшееся вверх пламя в восторге перешучивалось с окружающим воздухом и услаждало слух тихим потрескиванием»). Второй вариант отмечен не только явным уклонением от морализации, но и особым стилистическим изяществом, мастерством звукопередачи, искусным соединением собственно философских (и эзотерических; не случайно кухарка не просто разжигает, но «воскрешает» огонь; к тому же, она не просто кухарка, но *ministra della cucina*) коннотаций с точными бытовыми наблюдениями. Можно сказать, что здесь берет верх то восхищение Леонардо красотой и мощью огненной стихии, которое просматривается во многих других рукописных фрагментах, особенно в Атлантическом кодексе (в одном из них Леонардо усматривает сходство сердцевины пламени с человеческим сердцем, и это не чисто внешнее уподобление: огонь — принцип жизни всего живого, как сердце — двигатель человеческого организма). Отметим, что у Данте в начале «Рая» «за искрой пламя ширится вослед» (I, 34), присутствует этот образ и в «Пире» (III, 1) как метафора зарождения любовного чувства; эти коннотации, однако, в басне Леонардо никак не развиты. Есть и другие примеры того, как Леонардо настойчиво возвращается к одному и тому же фрагменту, отделяет стиль, множит бытовые подробности, а затем, словно бы в очередной раз убедившись в том, что совершенству нет предела, оставляет фрагмент незавершенным.

Вообще морализации явно не представлялись Леонардо сущностной чертой жанра — в ряде случаев они носят совершенно дежурный характер, а подчас и опущены. Иногда перед нами всего лишь односложный конспект или даже название басни, не подкрепленное никаким конкретным сюжетом («Басня о языке, кусаемом зубами»). Во всех этих случаях житейский, часто незначительный эпизод явно кажется автору несравненно более интересным, чем возможность выявления на его основе универсальной морали. Как пишет в этой связи Л.М.Баткин, «Леонардо взрывает традиционный жанр, делая не казус упаковкой для морали, а мораль поводом для казуса».

В «Баснях» преобладают сюжеты, связанные с предметами неодушевленными (растениями, минералами, утварью), и это

отделяет Леонардо от идущей от античности басенной традиции, где безусловно доминировали образы животных. Иное дело «Фацетии» (см. о них также в гл. «Новеллистика»), где последние обильно представлены. Кроме того, «Фацетии» включают в себя краткие новеллистические сюжеты различных типов (доминируют примеры остроумных реплик и каламбуров, в том числе эротического свойства; нередко встречается подтрунивание над клириками). Так, один из персонажей сопоставляет возможности своего «копья» с труднодостижимой «мишенью», а проститутка обманывает священника, предлагая ему вместо себя козу (вполне традиционный антиклерикальный мотив). В этой связи следует вспомнить, что в своих анатомических сочинениях Леонардо обстоятельно изучает все, что касается коитуса, характеристик мужского полового органа «в хорошем и дурном состоянии» и функций тестикул (которые он именуется «свидетелями коитуса»). Но четкого понимания назначения жанра (что было свойственно фацетиям Поджо, осознававшего себя новатором в области повествовательного искусства) у Леонардо не ощущается. С другой стороны, процесс взаимодействия и сближения фацетии и басни, характерный для Л.Валлы и других гуманистов, Леонардо не затрагивает. Чисто формально его фацетии (они весьма немногочисленны) вовлечены в общий процесс адаптации жанра к вольгаре, характерный для XVI века, но они лишены стилистического мастерства «Басен».

Что касается «Бестиария», то, видимо, он должен был служить подготовительным материалом для рисунков Леонардо (а также «Дамы с горностаем»). В результате возникло нечто родственное широко распространенному в ренессансной культуре жанру «эмблемата», сборника аллегорических изображений. (Вполне полноценные эмблемы, сочетающие энигматический рисунок с лаконичным текстом, встречаются в различных рукописях Леонардо.) Бестиарий не рассеян по отдельным рукописям (как в случае с баснями), а в компактном виде входит в состав кодекса Н (листы 5–27). В отличие от многих других сочинений Леонардо, он написан аккуратным почерком, образует сплошной текст с небольшими коррективами, то есть, так сказать, обладает внешними признаками дефинитивности. По форме «Бестиарий» далек как от достаточно изысканных басен, так и от холодной стилистики педагогических сочинений Леонардо. Если источники басен и фацетий в большинстве случаев неясны, то в отношении «Бестиария» дело обстоит как раз наоборот: в основном Леонардо черпает здесь из анонимного трактата «Цвет добродетели», поэмы «L'Асерба» Чекко д'Асколи, «Книги о сокровище» Брунетто Латини, «Естественной истории» Плиния в переводе Кристофоро Ландино (1476), а также из очень попу-

лярной в эпоху Возрождения «Иероглифики» Горapolloна. Сопоставление с оригиналами позволяет уяснить себе метод работы Леонардо с первоисточником, его умение преодолеть многословие исходного текста и выработать энергичный внутренний ритм. Заметно, что в леонардовском бестиарии по сравнению с Плинием снижается количество домашних и самых распространенных зверей; акцент переносится на диких, экзотических и мифологических животных. Фрагмент о слоне у Леонардо приближен к своего рода стихотворению в прозе; многие детали, относящиеся к одомашниванию слонов, а также к использованию их в ведении военных действий (Плиний Старший. Естественная история, VIII, 11) опущены. Слон становится, прежде всего, символом надежной и обращенной на благие цели энергии, универсального добра. Наконец, ощущается повышенное внимание к тем животным, которые обычно связываются с любовными мифами (горлица, единорог, верблюд, летучая мышь). Что касается обостренного интереса Леонардо к лошадям (о котором вполне обоснованно писал Вазари; интерес этот отразился, в первую очередь, в многочисленных рисунках), то здесь он почти не просматривается.

Уровень достоверности приводимых сведений о животных у Леонардо еще вполне средневековый. Наряду со львом, тигром, медведем, слоном упомянуты и фантастические существа (ихнемон, василиск, амфисбен, единорог). Но, видимо, автор «Бестиария» видел космос полным чудес и не считал подобного рода сюжеты выдумками.

В каком-то смысле к «Бестиарию» примыкает описание страшного морского великана родом с Атласских гор (мы встречаем его в двух местах Атлантического кодекса — С.А. 265 и С.А. 852 г), предназначенное для вполне конкретного лица — флорентийского писателя и путешественника Бенедетто Деи (он одно время жил в Константинополе, а затем поступил на службу к Медичи). Приводимый в первом пассаже портрет напоминает описание Люцифера у Данте, но и многочисленные зарисовки дьявола в средневековой литературе: черная устрашающая физиономия, выпученные красные глаза, темные густые брови, желтые зубы, толстые губы, кошачьи усы. По мере чтения страх сменяется веселым удивлением; скорее всего, речь идет о наброске шуточного письма, ведь именно впечатления Деи и должны были явиться для Леонардо основным источником познаний касательно заморских стран, а не наоборот. Ощущение розыгрыша подкрепляется и финальной репликой Леонардо. Во втором варианте письма акцент переносится на своего рода «гигантомахию»: толпа набрасывается на оступившегося и растянувшегося на земле гиганта, а он приходит в себя и, будто Гулливер, разбра-

сывает людишек. Миф о гигантах вообще достаточно часто актуализуется в искусстве Ренессанса. Леонардо явно стремится придать ему героикокомический оттенок.

Однако считать вслед за Н.Я.Берковским, что басни и предсказания представляют собой «самое примечательное из созданного Леонардо — художником слова», означает недооценивать степень литературной обработанности собственно научных выкладок Леонардо. Их традиционно публикуют в составе разного рода подборок и антологий, причем критерием отбора становятся те фрагменты, где Леонардо выступает как пионер тех или иных научных и технических идей. Между тем, для понимания вклада Леонардо в формирование итальянской научной прозы оказываются значимы и другие фрагменты, изобилующие сравнениями, антитезами, гиперболами, внезапными переходами от метафизических вопросов к бытовым и этическим.

С другой стороны, заметно осознанное стремление Леонардо к выработке научного дискурса на вольгаре — и здесь он нередко прибегает к использованию латинизирующего синтаксиса: обилие инфинитивных конструкций, постпозиция глаголов, препозиция прилагательных (*cresciuta terra, circumdatrice agra, bisognosa aqua*), возвышающая стиль адъективация существительных (*le ombrose cose, la popilla tenebrata*). Но по сравнению с намерением гуманистов восстановить в полном объеме классический латинский стиль, во всей его чистоте и изяществе, да и с причудливым латинизированным вольгаре благосклонно встреченной гуманистами «Гипнэротомехии Полифила» подобное стилизаторство у Леонардо было очень робким. К тому же, оно очень часто сочетается с некорректным, близким к фонетическому письмом. Понятно, что точность научной терминологии еще не характерна для его сочинений; так, под «кубом» Леонардо может подразумевать и шестигранник с разновеликими гранями, а *nervi* у него может означать и «нервы», и «сухожилия».

Сочетание поэтичности с инженерной и научной точностью — важная особенность многих фрагментов Леонардо. «Птица — это инструмент, движущийся на основании математических законов», писал Винчианец, часто — по свидетельству Вазари — на базаре выпускавший птиц из клеток. Именно птице посвящен один из самых знаменитых фрагментов Леонардо (V.U. cor 2 b). Замечание о «великой птице», которая должна стартовать со «спины великого Лебедея» (т.е. Лебяжьей горы в Тоскане, близ Фьезоле), звучит как пророчество воздухоплавания; симптоматично, что Леонардо комбинирует в данном случае высокопарный латинизм *magno* (вместо *grande*) и разговорную форму *sesego* (вместо ученой *signo*, которая представлена у Данте и Петрарки, да и в другом фрагменте самого же Леонардо, где речь заходит о

«лебединой песне»). Вместе с тем, здесь просматривается особый интонационный рисунок (возможно, двенадцатисложник), что заставляет воспринимать фрагмент как поэтический. Поэтическое начало прослеживается и в приводимом в Атлантическом кодексе (С.А. 220) описании взлета птицы «по кругу, без взмахов крыльями, но при содействии ветра», где чрезвычайно выразительно передана последовательность движений; фрагмент перекликается с басней об иве и сороке из того же кодекса. Птица, несомненно, воспринимается Леонардо как аллегория человеческой жизни. Иногда леонардовскую апологию птиц и полета сравнивают с «Похвалой птицам» Дж.Леопарди (1824). Тема полета была для Леонардо (инженера и мыслителя) одной из ключевых.

Присущие Леонардо-художнику зоркость, умение тщательно проработать детали и сделать их объемными и зримыми переходят в его тексты. Благодаря этому Леонардо удается, например, живо и с претензией на документальность воссоздать местность, где он никогда не бывал (Кипр, Кавказ). В набросках писем, якобы адресованных к Диодарио Сирийскому (С.А. 573 v), Леонардо описывает разнообразные впечатления, включая унесшее много жизней наводнение. На основе соответствующих пассажей даже возникла гипотеза о якобы осуществленном Леонардо путешествии на Восток (между 1473 и 1486 годами).

Но и сухие математические расчеты могут неожиданно перерасти в игру фантазии. Так, С.А. 909 r — пример того, как мир бесконечно больших чисел становится для Леонардо источником своеобразной «поэтики изумления»: он приводит двадцатипятизначное число (20^{39}), причем наслаждается длинной чередой «миллионов миллионов». Примечательно, что речь идет о записи, сделанной еще до того, как Лука Пачоли побудил Леонардо к занятиям геометрией и арифметикой. Правда, и Альберти в «Математических забавах» склонен сопрягать точный расчет с *cose gioconde*, но он при этом имеет в виду лишь облегчение, оживление нудных измерительных операций.

Иногда Винчианца именуют мастером афористической формы. Здесь важно подчеркнуть уникальное умение Леонардо стягивать воедино частное и общее, феноменальное и ноуменальное. Леонардовская проза — совокупность разновеликих, а в основном мелких (не более полстраницы) фрагментов. Но дискретность еще не означает отсутствия внутренней упорядоченности, самоорганизации каждого из фрагментов. Эскиз, набросок, коих столь много среди рисунков Леонардо, становится в то же время основополагающим литературным жанром великого ученого, внутри которого идет интенсивный процесс индивидуации формы. От drobных эскизов Леонардо явно хотел бы пе-

рейти к тотальному, охватывающему собой весь универсум тексту (к чему-то наподобие новой «Божественной Комедии»); но проект этот, просматривающийся в его записях конца 1490-х годов, остается виртуальным, составляет скрытую энергетику фрагментов. Сам читатель призван навести смысловые мосты между ними, расслышать наследие Леонардо как грандиозную симфонию.

3

«Трактат о живописи», вопреки своему названию, вовсе не представляет собой систематизированного самим автором изложения теории искусства, некоего аналога сочинений Гиберти и Альберти. Неупорядоченность «Трактата» вызывала неудовольствие уже у неоклассицистов XVIII столетия (Давид, Л.Муратори). Ни собственно философии искусства, ни внятного очерка истории искусства в «Трактате» не содержится. Правда, Л.Пачоли в посвящении к своему сочинению «О божественной пропорции» (1498) сообщает, что Леонардо «уже выполнил с величайшим старанием достойную книгу о живописи и человеческих движениях». Возможно, имеется в виду корпус, входящий в состав Ватиканского кодекса. Но публикуемые в XX в. версии «Трактата» представляют собой составленную Франческо де Мельци компиляцию из записей, начатых Леонардо около 1490 г., причем компиляцию не всегда удачную (имеются повторы; с другой стороны, ряд важных положений, рассеянных по рукописям, включая Атлантический кодекс, в «Трактате» отсутствуют).

Первый раздел «Трактата» — «Сопоставление искусств» — по форме вполне традиционен для своего времени, однако у Леонардо он носит полемический характер и затрагивает чрезвычайно актуальную проблему вынесения живописи за рамки механических искусств. Возможно, что к этой проблематике Леонардо обратился под влиянием социального заказа (по просьбе Лудовико Моро; предполагается, что существовал даже некий утраченный «Кодекс Сфорца», посвященный сопоставлению скульптуры и живописи). Гуманисты именовали живопись «немой поэзией» и, тем самым, с точки зрения Леонардо, принижали ее; зато Кастильоне в «Книге о придворном» (I, 49) устами Лудовико да Каносса восхваляет этот вид искусства. Леонардо в своей апологии живописи настаивает на универсальном характере иконического языка, который не требует перевода и понятен представителям всех национальностей. Заметно узкое понимание автором сути поэзии: фактически он сводит ее к «передаче слов беседующих между собой людей». Но это означает, что Леонардо имеет в виду, прежде всего, театральный род и гума-

нистический диалог — сам он в большинстве случаев избегает прямой диалогизации, хотя образ незримого собеседника (ученика, оппонента) для него очень важен.

Поэзия, с его точки зрения, труднее воспринимается аудиторией, для ее понимания часто требуются комментарии. Еще один повод для иронии Леонардо — неэффективность поэзии как средства убеждения («выбери поэта, который описал бы красоты женщины ее возлюбленному, и выбери живописца, который изобразил бы ее, и ты увидишь, куда природа склонит влюбленного судью». Пер. А.А.Губера). Причина в том, что поэзия фактически лишена собственной «площадки» («не имеет собственной кафедры») и постоянно вынуждена вторгаться на территорию философии, астрологии (т.е. астрономии), риторики и т.д. Эта позиция идет вразрез с позицией некоторых ренессансных теоретиков поэзии, и, в первую очередь, с «Наугерием» Дж.Фракасторо, где универсализм содержания, умение автора вникать в самые разнообразные материи как раз выставляется важным достоинством поэтического сочинения. (Трактат был написан около 1540 г.; стоит добавить, что отголоски геологических воззрений Леонардо присутствуют в работах Фракасторо.) Характерное для Фракасторо слияние поэтики с риторикой для Леонардо неприемлемо; он — хотя нигде об этом впрямую не говорится — ставит риторику выше поэтики; не случайно он столь обстоятельно рассуждает об искусстве передачи смысла беседы и характера персонажа в мимике и жесте и с блеском воплощает соответствующую теорию в «Тайной вечере». Что же касается поэзии, то ее понимание, с точки зрения Леонардо, особых усилий не требует — в отличие от чтения «книги природы» (V\Madrid I 87 v).

Прославляя живопись, Леонардо не избегает традиционных экфрастических топосов (рассказ о ласточках, которые подлетали к картине и садились на изображение железных решеток). Но, в целом, подход к живописи носит у него онтологический характер; живопись и философия выглядят в представлении Леонардо как два инструмента познания природы. Высмеивая поэта за манипуляции научной проблематикой, автор «Трактата» считает чем-то совершенно необходимым наличие самых разнообразных познаний у живописца; если Альберти считал, что художник должен разбираться в истории, литературе и математике, то для Леонардо подобный список безграничен. Однако чистая философия угнетает его своей абстрактностью; по Леонардо, отвлеченное рассуждение в обязательном порядке следует подкрепить практикой глаза.

Первостепенную роль во второй книге «Трактата» играет апология глаза. О зрении «как об источнике величайшей для нас

пользы» пишет Платон в «Тимее» (47 а), так что и в этом случае Леонардо подключается к неоплатонической традиции (тема света и зрения — одна из важнейших у Фичино). Однако для Платона глаз — лишь посредник в процессе познания, тогда как Леонардо поет ему осанну: «Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? ... Его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он сделал возможным предсказание будущего посредством бега звезд, он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись. О превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных Богом!» (пер. А.А.Губера). Именно через зрительное восприятие может быть выявлена объективная картина мира. Этот пассаж соотносится с характеристикой глаза как «зеркала души» (в Атлантическом кодексе) и непритязательной фацетией о цвете глаз (там же). Да и в «Баснях» очень ощутим приоритет именно зрительного восприятия — как мы уже видели, их автору удается найти выразительный вербальный эквивалент незамысловатым житейским сценкам и сделать их чрезвычайно зримыми.

Остальные разделы «Трактата» (всего их восемь) посвящены проблемам вполне конкретным: приемам обучения живописца, изображению драпировки, деревьев и зелени, облаков и горизонта. Но и в них встречаются важные теоретические постулаты — например, отчетливо антиманьеристическое утверждение «никто никогда не должен подражать манере другого» (С.А. 387 г). По Леонардо, необходимо ориентироваться на природу, а не на готовые образцы искусства.

Как уже говорилось, в «Трактате» ничего не сказано об общей картине эволюции живописи. В очень лаконичном виде эта картина присутствует в Атлантическом кодексе (Atl 141 г) и напоминает о концепции Вазари: конец античного искусства привел к сплошному подражательству и упадку, который смог преодолеть лишь Джотто, отказавшийся подражать образцам и переориентировавшийся на природу, причем в самых грубых ее формах. Теперь уже Джотто превращается в образец для подражания, и очередной прорыв осуществляет Мазаччо.

«Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, которое оно имеет в качестве объекта» (Ash. 1,33 v) (пер. А.А.Губера). Данный мотив воспроизведен в различных рукописях Леонардо. Вместе с тем он напоминает строки из третьей канцоны «Пира» (стихи 52–53):

То примет полотно,
Во что себя художник превращает

(пер. И.Н.Голенищева-Кутузова)

Это далеко не единственный случай переклички между Леонардо и Данте. Их объединяет общее стремление соединить поэтическую картину мира с естественнонаучной, а самое главное — попытаться риторически осмыслить физические аспекты универсума. Примечательно, что Леонардо использует здесь алхимический термин *transmutare* — и зеркало, и ум художника в равной степени производят «переплавку» впечатлений от внешнего мира. (В других случаях он прибегает к алхимическим понятиям — например, *invulghanare*, прогреть на огне — для описания процедур, отнюдь не связанных с Великим делом.)

Интересно сопоставить один пассаж из «Трактата» с очень известным сонетом Микеланджело «Non ha l'ottimo artista alcun concetto...» (известно, что взаимоотношения двух «титанов Возрождения» были далеко не безоблачными). Заводя речь о скульптуре, Леонардо дает весьма живое описание «творческого процесса» ваятеля: «скульптор при работе над своим произведением силою рук и ударами должен уничтожить лишний мрамор или иной камень, торчащий за пределами *фигуры, заключенной внутри него...*» (пер. А.А.Губера; курсив наш. — К.Ч.). Здесь аристотелевское представление об имманентных вещам формах сопрягается с неоплатоническими обертонами. В сонете создателя «Давида» последние значительно усилены: работа ваятеля есть выявление изначально уже заключенной в материале Идей (*concetto*). От этого, в дальнейшем развитого теоретиками маньеризма (в частности, автором комментария к сонету Бенедетто Варки) мотива Микеланджело — также в неоплатоническом духе — переходит к любовной теме (сонет открывает цикл, посвященный Виттории Колонна). Леонардо же ставит акцент не на онтологической стороне дела, не на метафорических коннотациях мотива, а на вполне прозаических подробностях процесса ваяния («великий пот, смешанный с пылью и превращенный в грязь»). Для него важно показать преимущества работы живописца, не сопряженной с большими физическими усилиями и обилием отходов.

Нередки случаи, когда в искусствоведческий дискурс у Леонардо инфильтруются те же новеллистические элементы. Так, рассуждая о том, как следует изображать на полотне человеческую фигуру, Леонардо призывает выражать личность через жестикуляцию и мимику; порядочный человек соблюдает степенность и достоинство, дурной всем видом демонстрирует заносчивость и преувеличенно жестикулирует (С.А. 383 г). К этому автор присовокупляет два житейских примера о глухих, один из которых понимал смысл разговора по жестикуляции и выражению лиц собеседников, другой же попросту читал по губам

(психологизация жеста — одна из существенных коллизий ренессансного искусства, отрафлексированная также у Альберти).

Мы уже касались значения для Леонардо огненной стихии. Между тем, еще более важен для него мотив *воды*. (Не случайно, в 1643 г. доминиканец Арконати составил из различных фрагментов Леонардо на эту тему «Трактат о движении и измерении воды»; эта компиляция страдает сходными с «Трактатом о живописи» изъянами.) Вообще роль четырех стихий явно переживалась им весьма обостренно, как в творчестве (Леонардо упоминает мельком Анаксагора, опирается и на Раймунда Луллия с его анализом взаимодействия стихий), так и в жизни. И роль эта не всегда положительна. Вода, увлажнившая стену трапезной миланского монастыря Делле Грацие, способствовала скорому разрушению «Тайной вечери» — быть может, лучшего творения Леонардо. Роспись в Палаццо Веккьо («Битва при Ангиари») пропала из-за неравномерного распределения расплавленной смеси, используемой как грунт. Да и приводимое в рукописи тревожное знамение в день начала работы (6 июля 1505 г.) соединяет в себе игру стихий (сильный ветер, падение банки с водой, сильный дождь). Совместная игра стихий (сильнейший ветер, снегопад, потоп, грандиозный пожар) определяет собой и апокалиптическую картину из уже упоминавшегося письма к Диодарио. И все же огонь воспринимается, в первую очередь, Леонардо как огонь очищающий, уничтожающий ложь, «выводящий истину из мрака», в то время как вода является для него наиболее подозрительным элементом.

Впервые водный мотив возникает в рукописях Леонардо начала 1490-х гг. (С 26 v). Вода предстает здесь как одна из четырех стихий (вторая по счету), причем Леонардо отдает здесь предпочтение органицистскому подходу, усматривает фундаментальную аналогию между макро- и микрокосмом. Собственно, здесь Леонардо следует за Альберти (О зодчестве, кн. X, 3). Причем уже на первых подступах Винчианца к теме лежит печать дантовского влияния и соответствующие фрагменты обретают ритмический рисунок, носят не столько естественнонаучный, сколько универсальный характер. Автор «Комедии», обращаясь к водной стихии, оперировал традиционными поэтическими топосами (уподобление круговорота жизни бурному потоку или мореплаванию), но и придавал им новое философское измерение (загадочная *fiutana* — Ад, II, 107–108). Между тем, Леонардо, несомненно, воспринимал Данте в том же духе, что и круг виллы Кареджи — то есть, в первую очередь, как создателя универсальной концепции бытия, напитанной платоновской символикой; при этом трактат XIV в. «Вопрос о земле и воде» он определенно считал сочинением автора «Комедии».

Задача Леонардо — не упустить ни один из аспектов темы: «напиши сначала о воде в целом и о каждом ее движении, а дальше опиши все виды дна и все вещества, из которых она состоит» (F 87 v). В кодексе Лестера (36 v) речь идет о движении воды от внешнего края круглого сосуда к центру и обратно, причем Леонардо близко к оригиналу воспроизводит следующие строки из Данте:

В округлой чаше от каймы к середине
Спешит вода иль изнутри к кайме,
Смущенная извне иль в сердцевине.

(Рай, XIV, 1–6. Пер. М.Лозинского)

Водная стихия — источник особой тревоги для Леонардо (у Данте — ветер). Эрозия почв, о которой говорится в «Кодексе Лестера» (32 г) — еще не самое страшное из ее последствий. Грозной разрушительной стихией предстает вода в описании кладбища кораблей у берегов Кипра (W 12591 v): «бесчисленные суда, разбитые и полуприкрытые песком; у одного видна корма, у другого — нос, у одного — киль, у другого борт, — и это кажется похожим на Страшный суд, который хочет воскресить мертвые корабли» (пер. А.А.Губера и В.К.Шилейко). Затем соответствующие мотивы будут развиты в картинах потопа (Виндзорская рукопись). При этом ощущается некоторая ирония Леонардо по отношению к библейскому преданию о потопе (его продолжительность и достигнутый водой уровень вызывает у него большие сомнения). По мнению одного из ведущих исследователей творчества Леонардо К.Педретти, потопа должны были в дальнейшем стать сюжетом неосуществленной картины. До нас же дошли лишь потрясающие воображение рисунки, на которых запечатлены могучие водные вихри.

В кодексе F и в Кодексе Лестера содержатся небольшие подборки текстов о капле, причем во втором случае речь идет о вполне законченном с нарративной точки зрения целом. И если отрывок на ту же тему из Атлантического кодекса отмечен динамизмом, ускоренным ритмом, то в рукописи F, напротив, словно присутствует съемка рапидом. Мелкое как будто бы событие — формирование капли воды — становится предметом нарративной драматизации, неестественно укрупняется.

Один из самых знаменитых фрагментов Леонардо — реестр относящихся к движению воды 64 терминов из парижского кодекса I (72 v). По всей вероятности, фрагмент относится к концу 1490-х гг. Мы приводим его (не полностью, в силу большого объема) в переводе Л.М.Баткина, который кажется нам более удачным по сравнению с традиционно публикуемым переводом В.П.Зубова: «Бурление, круговращение, переворот, поворот, кру-

говорот, пережат, погружение, всплытие, падение, вздымание, истечение, иссякание, ударение, разрушение, спад, стремительность, откаты, столкновения, разбивания, волнения, струи, вскипания, ниспадания, замедления, извивания, прямизна-неуклонность, рокоты, гулы, переполнять, нахлесты, прилив и отлив, обвалы, сотрясения, омуты, вымоины берегов, смерчи, пучины, наводнения...» Но никакой перевод не в состоянии передать уникальную ритмическую организацию оригинала: список открывают четырнадцать терминов, связанных между собой рифмой (аа-абббббаабббаб), затем рифмовка сходит на нет, но сохраняется тяготение к ассонансам, игре контрастов и уподоблений.

Надо сказать, это не единственный образец перечислений у Леонардо (так, на 267 листе Атлантического кодекса приводится загадочный краткий список — «иудеи, юнцы, молодежь, старики, шлюхи, ослы, мулы, лошади, быки, свиньи, суда»; в другой рукописи (Ash II 10 г) мы обнаруживаем реестр редких слов — *fulminea, bombito, colofonio, imilcrone, carcaflotiles, mita-clote, cincillo* <...>). Но список из кодекса I по масштабности и литературной отделке не идет в сравнение с остальными. Остается не вполне ясным, что перед нами — своеобразный гидродинамический лексикон или концептуальная программа? И все-таки особенно важно стремление автора передать динамизм водной стихии в слове, так что возникает ощущение, что вода сама себя «проговаривает».

Как уже отмечалось исследователями, эти и подобные им перечни перекликаются со знаменитыми перечислениями Рабле — перекликаются, но лишь до определенной степени. У Рабле элементы списка подвергаются отчетливой десемантизации, у Леонардо фонетические созвучия никогда не подавляют смысловой ценности слова. Он словно бы пытается передать в слове динамизм движения воды, избежать сухого математического подхода к предмету.

Менее известен, чем фрагмент из кодекса I, но несомненно примыкает к нему ритмизованный пассаж о движении воды из Арундельского кодекса (f 210 г). Он примечателен многократным использованием анафоры: «...подчас [вода] обрушивается вниз, все на пути своем сметая; подчас умиротворенно ниспадает; подчас буйный лик свой являет; подчас безмятежной и кроткой предстает; подчас в тонкие тучки с воздухом сливается; а подчас грозным ливнем раздражается; подчас в снег или град обращается; подчас мелким дождичком омывает воздух». Здесь просматривается то же стремление автора к игре параллелизмов и контрастов, а анафорическая структура напоминает о сакральной риторике; не исключено, что на Леонардо могли в данном случае повлиять знакомые ему по Милану и Флоренции пропо-

ведники (о возможном воздействии риторики Савонаролы на «Пророчества» уже говорилось).

Среди наиболее поэтических строк Леонардо — фрагмент о буре, куда включен и знаменитый образ пещеры (ВМ, 155). «И влекомый страстной своей охотой, жаждущий увидеть великое обилие разных и необычных форм, сотворенных искусной природой, бродя порой среди сумрачных утесов, пришел я ко входу в некую большую пещеру; и перед нею, изрядно пораженный, не знающий, что это такое, я сильно согнулся, опершись левой рукой о колено... и часто наклонялся туда и сюда, дабы разглядеть, не виднеется ли что-либо внутри... И когда я какое-то время стоял, во мне вдруг проснулись две вещи: страх и желание» (пер. Л.М.Баткина). Великая темнота внутри пещеры одновременно и притягивает, и страшит художника. Нельзя не сопоставить этот образ с пещерой у Платона. Однако у Леонардо она становится символом загадочной и в то же время бесконечно притягательной Природы, воплощенного Божественного творчества. В отличие от многих других фрагментов, здесь присутствует обобщенная, лишенная конкретных деталей, символическая картина. Вспоминается полотно Леонардо «Мадонна в скалах», где пейзажный фон исполнен тайны, а пещера, возможно, соотносится с рождением Всевышнего.

Но перед тем, как заговорить о пещере, Леонардо обращается к яростному ветру-аквилону, чей рев превосходит извержение Стромболи и Этны. Перед читателем разворачивается игра грозных стихий: извержение вулкана, буйство урагана, сверканье молний, бегущие от непогоды «испуганные стаи дельфинов и больших тунцов». Именно таково обрамление знаменитого фрагмента; Леонардо искусно выстраивает здесь контраст между игрой стихий и внезапно сменившей ее философской медитацией. Но и этот фрагмент не завершен, хотя Леонардо обещает к нему вернуться.

В глазах младших современников Леонардо был — в числе прочего — и выдающимся анатомом (Дж.Кардано именуется его *dissectionis artifex*). При этом интерес этот носил не только естественнонаучный характер — Леонардо подчеркивал, что знание соединений мускулов совершенно необходимо для живописца. В Виндзорской рукописи (одна из поздних) Леонардо рассуждает о тех трудностях, которые могут возникнуть перед исследователем этой материи. «И если даже ты имел бы любовь к сему предмету, тебя, быть может, отшатнуло бы отвращение; но даже если бы этого не произошло, то, может быть, тебе помешал бы страх находиться в ночную пору в обществе подобных разрезанных на части, ободранных, страшных видом своим мертвечков: и даже если это не помешало бы тебе, быть может, будет

недоставать точности рисунка...» (W. An. A. 4 v.; пер. В.П.Зубова, с изменениями). Столь четкое изложение трудностей научного поиска в дальнейшем можно обнаружить лишь у Галилея в «Звездном вестнике» и «Диалоге о двух главнейших системах мира». Далее перечисляются и иные препятствия — отсутствие необходимого прилежания, незнание законов перспективы, отсутствие метода. В этом фрагменте Леонардо преодолевает как иногда свойственные его научной прозе разговорные интонации, так и сухую рассудочность трактата. Вместе с тем, вообще присущее ему стремление рассматривать собственное бытие как нечто неотделимое от научного поиска достигает здесь своего апогея.

Нельзя не согласиться с Л.Ольшки, вообще-то весьма критично трактующим рукописное наследие Винчианца: Леонардо был «таким же великим поэтом, как и великим наблюдателем людей и природы». И хотя влияние его сочинений оказалось неизмеримо более скромным, чем его живописи, все же ему многим обязаны не только Аретино и Рабле, но и теоретики искусства XVI в., и изучавшие «Трактат о живописи» импрессионисты. Наконец, что особенно важно, научная проза Леонардо становится необходимым связующим звеном между Данте и Галилеем. Интересно, что Галилей в «Диалоге о двух важнейших системах мира» упоминает Винчианца не как художника, инженера или философа, но именно как теоретика искусства (день 1).

И здесь нет никакого принижения Леонардо-мыслителя, ведь чтобы обосновать свою концепцию восприятия человеком окружающего мира, Галилей прибегает именно к произведениям живописи (Микеланджело, Рафаэль, Тициан). Вероятно, будь Галилею известны рукописи Леонардо, он оценил бы их положительно именно как феномен словесности, ведь автор «Диалога...» обнаружил бы там ясность, определенность выражения и соответствие слов вещам, то есть именно то, что пленяло ученого у Ариосто.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ИТАЛЬЯНСКОМУ ВОЗРОЖДЕНИЮ И ЛИТЕРАТУРЕ XV в.

- Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.
- Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
- Бибихин В.В.* Новый Ренессанс. М., 1998.
- Бицилли П.М.* Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996.
- Бурдах К.* Реформация. Ренессанс. Гуманизм. М., 2004.
- Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996.
- Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы. М., 1986.
- Горфункель А.Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977.
- Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение. Л., 1990.
- Делюмо Ж.* Цивилизация Возрождения. Екатеринбург, 2006.
- Дживелегов А.К.* Начало итальянского Возрождения. М., 1908 (то же в кн.: *Дживелегов А.К.* Творцы итальянского Возрождения. М., 1998, кн. 1).
- Жебар Э.* Начала Возрождения в Италии. СПб., 1900.
- Кассирер Э.* Индивид и космос в философии Возрождения // Кассирер Э. Избранное. Индивид и космос. М.; СПб., 2000.
- Кузнецов Б.Г.* Иден и образы Возрождения. М., 1979.
- Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто. СПб., 1904.
- Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998.
- Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982.
- Петров М.Т.* Проблема Возрождения в советской науке. Л., 1989.
- Burke P.* The European Renaissance. Centres and Peripheries. Oxford, 1998.
- Burke P.* The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy. 1420–1540. N.Y., 1972.
- Burke P.* The Renaissance. L., 1989.
- Chabod F.* Scritti sul Rinascimento. Torino, 1967.
- Ciliberto M.* Il Rinascimento. Storia di un dibattito. Firenze, 1988.
- L'Époque de la Renaissance. 1400–1600. V. I. L'avènement de l'esprit nouveau (1400–1480). Sous la direction de T.Klaniszay, E.Kushner, A.Stegmann. Budapest, 1988.

- Ferguson W.K.* The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation. Boston, 1948.
- Gallico C.* L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Torino, 1978.
- Garin E.* La cultura del Rinascimento. Bari, 1967.
- Garin E.* Medioevo e Rinascimento. Bari, 1961.
- Hale J.K.* The Civilization of Europe in the Renaissance. L., 1993.
- Hay D., Law J.* Italy in the Age of the Renaissance. 1380 – 1530. L.; N.Y., 1989.
- Haynes M.S.* The Italian Renaissance and Its Influence on Western Civilisation. Lanham, 1991.
- Интерpretazioni del Rinascimento / A cura di C.Prandi. Bologna, 1971.
- Johnson P.* The Renaissance. A Short History. N.Y., 2000.
- Kerrigan W., Braden G.* The Idea of the Renaissance. Baltimore; L., 1989.
- Kristeller P.O.* Renaissance Concept of Man and Other Essays. N.Y., 1972.
- Kristeller P.O.* Renaissance Thought and the Arts. Princeton, 1980.
- Kristeller P.O.* Studies on Renaissance Thought and Letters. Roma, 1969.
- Macek J.* Il Rinascimento italiano. Roma, 1974.
- Reconsidering the Renaissance / Ed. M.A.Di Cesare. Binghampton, 1992.
- Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi. Roma; Bari, 1979.
- Rossi V.* Il Quattrocento. Milano, 1898.
- Trinkaus Ch.* In our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanistic Thought. V. 1–2. Chicago; L., 1970.
- Trinkaus Ch.* Renaissance Transformations of Late Medieval Thought. Aldershot; Brookfield, 1999.
- L'uomo del Rinascimento / A cura di E.Garin. Bari, 1988.
- Vasoli C.* Umanesimo e Rinascimento. Palermo, 1969.
- Whitlock K.* The Renaissance in Europe. New Haven, 2000.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ГУМАНИЗМ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

- Бруни Л.* О научных и литературных занятиях (пер. Н.Ревякиной) // Эстетика Ренессанса. Т. I. Сост. В.П.Шестаков. М., 1981. С. 51–66.
- Валла Л.* Об истинном и ложном благе. О свободе воли. М., 1989 (пер. В.А.Андрюшко, Н.В.Ревякиной, И.Х.Черняка).
- Гуманистическая мысль итальянского Возрождения / Сост. Л.М.Брагина. М., 2004.
- Итальянские гуманисты XV в. о церкви и религии / Ред. М.А.Гуковский. М., 1963.
- Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Сборник текстов. Ч. 1–2 / Ред. С.М.Стам. Саратов, 1984–1988.
- Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре в свидетельствах учеников и современников / Сост. Н.В.Ревякина. М., 2007.
- Итальянское Возрождение. Гуманизм второй половины XIV – первой половины XV в. / Сост. Н.В.Ревякина. Новосибирск, 1975.
- Пальмиери М.* Гражданская жизнь (пер. О.Ф.Кудрявцева) // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: быт, нравы, идеалы. М., 1996. С. 412–432.

- Поджо Браччолини Фр.* О ничтожестве состояния человеческого (пер. И.И.Варьяш, О.И.Варьяш) // Чаша Гермеса. Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М., 1996. С. 155–166.
- Раймонди К.* Речь в защиту Эпикура против стоиков, академиков и перипатетиков (пер. Н.В.Ревякина) // Эстетика Ренессанса. Т. I. С. 67–76.
- Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.) / Сост. Л.М.Брагина. М., 1985.
- Barbaro E.* Epistolae, orationes, carmina / A cura di V.Branca. Firenze, 1943.
- Barbaro il Vecchio E.* Orationes contra poetas. Epistolae / A cura di G.Ronconi. Firenze, 1972.
- Beroaldo F.* Opera. Bologna, 1521.
- Bruni L.* Opere letterarie e politiche / A cura di P.Viti. Torino, 1996.
- Campano G.* Opera. Roma, 1495 (rist. Farnborough, 1969).
- Carrara G.M.A.* Opera poetica, philosophica, rhetorica, theologica / A cura di G.Giraldi. Milano, 1967.
- Colenuccio P.* Operette morali, poesie latine e volgari / A cura di A.Saviotti. Bari, 1929.
- Collectio veterum aliquot monumentorum ad historiam litterarum precipue pertinentium / Ed. A.M.Bandini. Arreti, 1752.
- Gherardi da Prato G.* Il Paradiso degli Alberti / Ed. Wesselofsky. V. I–II. Bologna, 1867 (rist. 1968).
- Landino Cr.* Reden / Hrsg. von M.Lentzen. München, 1974.
- Landino Cr.* Scritti critici e teorici / A cura di R.Cardini. V. 1–2. Roma, 1974.
- Manetti G.* Apologeticus / A cura di A.De Petris. Roma, 1981.
- Manetti G.* De dignitate et excellentia hominis / Ed. by E.R.Leonard. Padova, 1975.
- Manetti G.* Das Corpus der Orationes / Hrsg. H.W.Wittschier. Köln, 1968.
- Manetti G.* Elogi dei Genovesi / A cura di G.Petti Balbi. Milano, 1974.
- Piccolomini E.S.* Opera quae extant omnia. Basileae, 1571.
- Poggii Opera.* Basilea, 1538.
- Poggio Bracciolini F.* Opera omnia / A cura di R.Fubini. V. I–IV. Torino, 1964–1969.
- Polenton S.* La «Catina», le orazioni e le epistole / A cura di A.Segarizzi. Bergamo, 1899.
- Pontano G.* Opera omnia. V. I–V. Venetiis, 1520.
- Prosatori latini del Quattrocento / A cura di E.Garin. Milano; Napoli, 1952.
- Rho A. da.* Apologia e orazioni / A cura di G.Lombardi. Roma, 1982.
- Rinuccini A.* Lettere ed orazioni / A cura di V.Giustiniani. Firenze, 1953.
- Salutati C.* De laboribus Herculis / A cura di B.L.Ullman. Zürich, 1951.
- Salutati C.* De seculo et religione / A cura di B.L.Ullman. Firenze, 1957.
- Salutati C.* De nobilitate legum et medicinae. De verecundia / A cura di E.Garin. Firenze, 1947.
- Salutati C.* De fato et fortuna / A cura di C.Bianca. Firenze, 1985.
- Salutati C.* Il trattato «De tyranno» e le lettere scelte / A cura di F.Ercole. Bologna, 1942.

Valla L. De falso credita et emendita Constantini donazione / Ed. W.Setz. Weimar, 1976.

Valla L. Opera omnia / A cura di E.Garin. V. 1–2. Torino, 1962.

Valla L. «Postille all'Institutio oratoria» di Quintiliano / A cura di L.Cesarini Martinelli, A.Perosa. Padova, 1996.

Абрамсон М.Л. От Данте к Альберти. М., 1979.

Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.

Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М., 2002.

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

Брагина Л.М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов (вторая половина XV в.). М., 1983.

Забугин В.Н. Юлий Помпоний Лет. Критическое исследование. СПб., 1914.

Корелин М. Ранний итальянский гуманизм и его историография. Т. IV. Современники, друзья, ученики и последователи первых гуманистов в XIV и в первой четверти XV столетия. СПб., 1914.

Ольшики Л. История научной литературы на новых языках. М.;Л., 1933.

Ракитская И.Ф. Политическая мысль итальянского Возрождения. Гуманизм конца XIV–XV веков. Л., 1984.

Ревякина Н.В. Гуманистическое воспитание в Италии XIV–XV вв. Иваново, 1993.

Ревякина Н.В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV в. М., 1977.

Ревякина Н.В. Человек в гуманизме итальянского Возрождения. Иваново, 2000.

Сергеев К.А. Ренессансные основания антропоцентризма. СПб., 1993.

Фойгт Г. Возрождение классической древности или первый век гуманизма. Т. 1–2. М., 1884–1885.

Хоментовская А.И. Лоренцо Валла – великий итальянский гуманист. М.;Л., 1964.

Altamura A. Studi e ricerche di letteratura umanistica. Napoli, 1956.

Anselmi G.M., Forni G., Ledda G. L'umanesimo e il Rinascimento. Pagine di letteratura italiana. Roma, 2003.

Apel K.O. Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico. Bonn, 1963.

Aurigemma M. Studi sulla cultura letteraria fra Tre e Quattrocento. (Filippo Villani, Vergerio, Bruni). Roma, 1976.

Baron H. From Petrarch to L.Bruni. Chicago; L., 1968.

Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny. Princeton, 1955.

Bec Ch. Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza. Roma, 1981.

Camporeale S.I. Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia. Firenze, 1972.

Chastel A., Klein R. L'âge de l'humanisme. P., 1963.

Della Guardia A. La «Politia Letteraria» di Angelo Decembrio e l'umanesimo a Ferrara nella prima metà del sec. XV. Modena, 1910.

- Di Napoli G.* Filosofia e religione nell'Umanesimo italiano. Roma, 1971.
- Fubini R.* Umanesimo e secolarizzazione da Petrarca a Valla. Roma, 1990.
- Fubini R.* L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali, critica moderna. Milano, 2001.
- Garin E.* Ritratti di Umanisti. Firenze, 1967.
- Garin E.* L'umanesimo italiano. Bari, 1973.
- Garin E.* Umanisti, artisti, scienziati. Studi sul Rinascimento italiano. Roma, 1989.
- Gilmore M.P.* Il mondo dell'Umanesimo (1453–1517). Firenze, 1977.
- Griffits G., Hankins J., Thomson D.* The Humanism of Leonardo Bruni. Binghamton; N. Y., 1987.
- Holmes G.* The Florentine Enlightenment, 1400–1450. L., 1969.
- Kelley D.R.* Renaissance Humanism. Boston, 1991.
- Kieszkowski B.* Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia. Firenze, 1936.
- King M.L.* Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance. Princeton, 1986.
- Kristeller P.O.* La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento. Firenze, 1965.
- Martelli M.* Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta. Firenze, 1996.
- Martines L.* The Social World of the Florentine Humanists. 1390–1460. Princeton, 1963.
- Müller G.* Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Vittorino da Feltre und die humanistischen Erziehungsdenker. Baden-Baden, 1984.
- Nauert Ch.G.* Humanism and the Culture of Renaissance. Cambridge, 1995.
- Pane R.* Il Rinascimento nell'Italia meridionale. V. 1–2. Milano, 1975–1977.
- Pullan B.* A History of Early Renaissance Italy. L., 1973.
- Renaissance Humanism. Foundations, Forms and Legacy. I. Humanism in Italy / Ed. A.Rabil. Philadelphia, 1988.
- Rico F.* El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo. Madrid, 1993.
- Rüegg W.* Cicero und Humanismus. Zürich, 1946.
- Sabbadini R.* Il metodo degli umanisti. Firenze, 1920.
- Sabbadini R.* Storia del ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza. Torino, 1885.
- Saitta G.* Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel Rinascimento. Bologna, V. 1–3, 1949–1951.
- Seigel J.E.* Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom. Princeton, 1968.
- Tateo F.* Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano. Bari, 1967.
- Tavoni M.* Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica. Padova, 1984.
- Trinkaus Ch.* The Scope of Renaissance Humanism. Michigan. 1983.
- Ullman B.L.* The Humanism of Coluccio Salutati. Padova, 1963.
- Vasoli C.* La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo. Milano, 1968.
- Wytt R.J.* «In the footsteps of the ancients». The Origins of Humanism from Lovati to Bruni. Leiden, 2000.
- Wytt R.J.* Italian Humanism and Medieval Rhetoric. Aldershot; Burlington, 2001.

Basilio di Cesarea. Discorso ai giovani, con la versione latina di Leonardo Bruni / A cura di M.Naldini. Firenze, 1990.

Bessarione. In *calumniatorem Platonis* / Ed. Mohler. Paderbornae, 1927.

Bruni L. Humanistisch-philosophische Schriften mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe / Hrsg. von H.Baron. Leipzig; Berlin, 1928 (rist. Wiesbaden, 1969).

Bruni L. Versione del «Pluto» di Aristofane / A cura di M. e E.Cecchini. Firenze, 1965.

Collectanea Trapezuntiana / Ed. by J.Monfasani. N. Y., 1984.

Брагина Л.М. Аргиропуло (Из истории философии итальянского Возрождения) // Средние века. М., 1968. Вып. 31. С. 237–255.

Забугин В.Н. Византийские историки и итальянские гуманисты // Николаю Ивановичу Карееву ученики и товарищи по научной работе. 1873-1913. СПб., 1914.

Медведев И.П. Византийский гуманизм XIV–XV вв. Л., 1976.

Удальцова З.В. Философские труды Виссариона Никейского и его гуманистическая деятельность в Италии // Византийский временник. М., 1973. Т. 35. С. 75–88.

Хартман Г.М. Значение греческой культуры для развития итальянского гуманизма // Византийский временник. М., 1959. Т. 15. С. 100–124.

Accame Lanzillotta M. Leonardo Bruni traduttore di Demostene: la «Pro Ctesiphonte». Genova, 1986.

Bessarione e l'Umanesimo / A cura di G.Fiaccadori. Napoli, 1994.

Camelli G. I dotti bizantini e le origini dell'Umanesimo. V. 1–4. Firenze, 1941–1954.

Ferlauto F. Il testo di Tucidide e la traduzione latina di Lorenzo Valla. Palermo, 1979.

Garin E. Il ritorno dei filosofi antichi. Napoli, 1983.

Geanakoplos D.J. Bisanzio e il Rinascimento. Umanisti greci a Venezia e la diffusione del Greco in Occidente (1400–1535). Roma, 1967.

Geanakoplos D.J. Greek Scholars in Venice. Cambridge, 1962.

Geanakoplos D.J. Interaction of the «Sibling» Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330–1600). New Haven; L., 1976.

Hankins J. Plato in the Italian Renaissance. Vol. 1–2. Leiden; N. Y., 1991.

Micol D.M. Byzantium and Venice. Cambridge, 1988.

Mohler L. Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. Funde und Forschungen. Aalen, 1967.

Monfasani J. George of Trebizond. Leiden, 1976.

Pertusi A. Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo. Venezia; Roma, 1964.

Sabbadini R. Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV. Vol. 1–2. Firenze, 1905–1914 (rist. a cura di E.Garin. Firenze, 1967).

Saladin J.Ch. La bataille du grec à la Renaissance. P., 2000.

Weiss R. La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento. Padova, 1989.

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ

Валла Л. История деяний Фердинанда, короля Арагона (пер. Е.В.Финогентовой) // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. М., 2004. С. 236–241.

Bruni L. Historiarum florentini populi libri XII / A cura di E.Santini. Città di Castello, 1914–1920.

Bruni L. Rerum suo tempore gestarum commentarius / A cura di C.Di Piero. Città di Castello, 1914–1920.

Bruni L., Poggio Bracciolini F. Storie fiorentine / A cura di E.Garin. Arezzo, 1984.

Compendio de le istorie del Regno di Napoli / A cura di A.Saviotti. Bari, 1929.

Corio B. Storia di Milano / A cura di A.Morisi Guerra. Torino, 1978.

Cyriaco d'Ancona. Itinerarium. Florentiae, 1742 (rist. Bologna, 1969).

Decembrio P.C. De laudibus mediolanensium urbis panegiricus / A cura di G.Petraglione // Archivio Storico Lombardo. XXXIV. 1907. P. 5–45.

Facio B. De rebus gestis ab Alfonso primo Neapolitanorum Rege commentariorum libri decem // Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli. V. IV. Napoli, 1769. P. 1–272.

Giustinian B. De origine urbis Venetiarum rebusque ab ipsa gestis. Venezia, 1492.

Merula G. Antiquitates Vicecomitorum. Milano, 1500.

Panormita A. Liber Rerum Gestarum Ferdinandi Regis / A cura di G.Resta. Palermo, 1968.

Piccolomini E.S. De gestis concilii Basiliensis / Ed. by D.Hay, W.K.Smith. Oxford, 1967.

Piccolomini E.S. Germania / A cura di G.Paparelli. Firenze, 1949.

Piccolomini E.S. Germania / Hrsg. von A.Schmidt. Köln, 1962.

Platinae B. Historia urbis Mantuae Gonzagaeque familiae / A cura di P.Lambecius. Wien, 1675.

Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli. Napoli, 1769.

Valla L. Antidotum in Facium / Ed. M.Regoliosi. Padova, 1981.

Valla L. Collatio Novi Testamenti / A cura di A.Perosa. Firenze, 1970.

Valla L. Gesta Ferdinandi Regis Aragonum / A cura di O.Besomi. Padova, 1973.

Барг М.А. Ренессансный историзм // Барг М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987. С. 243–290.

Финогентова Е.В. Гуманистические идеи Антонио Беккаделли в его сочинении «Изречения и деяния неаполитанского короля Альфонса Арагонского» // Культура Возрождения и власть. М., 1999. С. 27–36.

Финогентова Е.В. Тит Ливий и Лоренцо Валла: два Тарквиния. Проблема исторического мифа // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 67–71.

Anselmi G.M. Il tempo ritrovato. Padania e Umanesimo tra erudizione e storiografia. Modena, 1992.

Anselmi G.M. Umanisti, storici e traduttori. Bologna, 1981.

- Antonazzi G.* Lorenzo Valla e la polemica sulla donazione di Costantino. Roma, 1985.
- Baudi di Vesme C.* Brevi considerazioni sulla storiografia fiorentina e sul pensiero politico del XV secolo. Torino, 1953.
- Bernetti G.* Saggi e studi sugli scritti di Enea Silvio Piccolomini papa Pio II (1405–1464). Firenze, 1971.
- Bodnar E.W.* Cyriacus of Ancona and Athens. Bruxelles; Berchem, 1960.
- Cappelletto R.* Recuperi ammanniani da Biondo Flavio. Roma, 1983.
- Clavot O.* Biondos "Italia illustrata". Summa oder Neuschöpfung? Über die Arbeitsmethoden eines Humanisten. Tübingen, 1990.
- Cochrane E.* Historians and Historiography in the Italian Renaissance. Chicago, 1981.
- Cotroneo G.* I trattatisti dell'ars historica. Napoli, 1971.
- Fabrizi R.* Per la memorialistica veneziana in latino del Quattrocento. Filippo da Rimini, Francesco Contarini, Coriolano Cippico. Padova, 1988.
- Gaeta F.* Lorenzo Valla. Filologia e storia nell'Umanesimo italiano. Roma; Bari, 1975.
- Giannantonio P.* Lorenzo Valla filologo e storiografo dell'Umanesimo. Napoli, 1972.
- Ianziti G.* Humanistic Historiography under the Sforzas: Politics and Propaganda in Fifteenth-Century Milan. Oxford, 1988.
- La storiografia umanistica. Messina, 1992.
- La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi / A cura di A.Pertusi. Firenze, 1970.
- Monti Sabia L.* Pontano e la storia. Dal «De bello Neapolitano» all'«Actius». Roma, 1995.
- Resta G.* Le Epitomi di Plutarco nel Quattrocento. Padova, 1962.
- Santini E.* Leonardo Bruni Aretino e i suoi «Historiarum florentini populi libri XII». Contributo allo studio della storiografia umanistica fiorentina. Pisa, 1910.
- Speyer W.* Italienische Humanisten als Kritiker der Echtheit antiker und christlicher Literatur. Mainz, 1993.
- Struever N.S.* The Language of History in the Renaissance. Rhetoric and Historical Consciousness in Florentine Humanism. Princeton, 1970.
- Tateo F.* I miti della storiografia umanistica. Roma, 1990.
- Valsecchi F.* Caratteri ed aspetti della storiografia del Rinascimento. Roma, 1960.
- Varese C.* Storia e politica nella prosa del Quattrocento. Torino, 1961.
- Wilcox D.* The Development of Florentine Humanistic Historiography in the Fifteenth Century. Cambridge, 1969.

ЖИЗНЕОПИСАНИЯ В ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Жизнь Данта, написанная *Леонардо Бруни Аретинцем* // Данте Алигьери. Божественная Комедия. Ч. 2. Чистилище. М., 1898. С. 69–86.

Callimaco Esperiente. Historia de rege Vladislao / A cura di I.Lichońska. Warszawa, 1961.

Callimaco Esperiente. Vita et mores Sbignei Cardinalis / A cura di I.Lichońska. Warszawa, 1963.

Foresti I.F. De claris selectisque mulieribus. Ferrara, 1497.

Giovanni da Ravenna. Rationarium vitae / A cura di V.Nazon. Firenze, 1986.
Giustinian B. De vita beati Laurentii Iustiniani. Venezia, 1475.
Manetti G. Vita Socratis et Senecae / A cura di A.De Petris. Firenze, 1979.
Marzio G. De egregie sapienter iocose dictis ac factis regis Mattiae / Ed. by L.Juhasz. Leipzig, 1930.
Piccolomini E.S. Commentarii / Ed. A.van Eck. Città del Vaticano, 1984.
Piccolomini E.S. Commentarii / A cura di L.Totaro. Milano, 1984.
Piccolomini E.S. Commentarii / A cura di I.Bellus, I.Boronkai. Budapest, 1993.
Polenton S. Scriptores illustres / A cura di B.L.Ullman. Roma, 1928.
Solerti A. Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto. Milano, 1904.
Villani F. Liber de civitatis Florentie famosis civibus / A cura di G.C.Galletti. Firenze, 1847.

Зарецкий Ю.П. Ренессансная автобиография и самосознание личности. Энеа Сильвио Пикколомини (Пий II). Нижний Новгород, 2000.

Frizzi E. Di Vespasiano da Bisticci e delle sue biografie. Pisa, 1878.
Galò G. Filippo Villani e il «Liber di origine civitatis Florentiae». Rocca San Casciano, 1904.
Guglielminetti M. Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini. Torino, 1977.
Miglio M. Storiografia pontifica nel Quattrocento. Bologna, 1975.
Sabbadini R. Giovanni da Ravenna insigne figura di umanista (1343–1408). Dai documenti inediti. Como, 1924.
Todaro L. Pio II nei suoi «Commentarii». Bologna, 1978.

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ

Bracciolini Poggio Fr. An seni sit uxor ducenda / Ed. G.Shepherd. Florentiae, 1823.
Bracciolini Poggio Fr. Historiae de varietate fortunae. Bologna, 1969.
Bruni L. Dialogi ad Petrum Paulum Histrum / A cura di S.U.Baltassarri. Firenze, 1994.
Corio B. Utile dialogo amoroso. Milano, 1502.
Cortesi P. De hominibus doctis dialogues / A cura di M.T.Graziosi. Roma, 1973.
Landino Cr. De vera nobilitate / A cura di M.T.Liacci. Firenze, 1970.
Landino Cr. De vera nobilitate / Hrsg.von M.Lentzen. Genève, 1970.
Landino Cr. Disputationes Camaldulenses / A cura di P.Lohe. Firenze, 1980.
Manetti G. Dialogus consolatorius / A cura di A.De Petris. Roma, 1983.
Pontano G. Dialoghi / A cura di C.Previdera. Firenze, 1943.

Баткин Л.М. Итальянский гуманистический диалог XV века // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 175–221

Jones-Davies M.T. Le dialogue au temps de la Renaissance. P., 1984.
March D. The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation. Cambridge, 1980.
Valletta G. Il «De hominibus doctis» di Paolo Cortesi. Napoli, 1974.

Понтано Дж. (пер. С.А.Ошерова). *Марулло М.* (пер. С.А.Ошерова, И.Н.Голенищева-Кутузова, Ю.Ф.Шульца) // Неолатинская поэзия. М., 1996. С. 19–22, 30–35.

Baptista Mantovano. The Eclogues / Ed. by W.P.Mustard. Baltimore, 1911.

Basinio B. Le poesie liriche / A cura di F.Ferri. Torino, 1925.

Bologni G. Candidae libri tres / A cura di C.Griffante. Venezia, 1993.

Callimaco Esperiente. Carmina / A cura di F.Sica. Napoli, 1981.

Callimaco Esperiente. Epigrammaton libri duo / A cura di C.F.Kumianeski. Breslau; Warszawa; Krakow, 1963.

Cariteo. Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali / A cura di E.Percopo. Napoli, 1892.

Guarino Guarini. Carmina / A cura di A.Manetti. Bergamo, 1985.

Landino Cr. Carmina omnia / A cura di A.Perosa. Firenze, 1939.

Marullo Tarcaniota M. Carmina / A cura di A.Perosa. Zürich, 1951.

Marzio G. Carmina / Ed. J.Juhasz. Budapest, 1932.

Panormita A. Hermafroditus / A cura di D.Coppini. Roma, 1990.

Poeti latini del Quattrocento / A cura di F.Arnaldi, L.Gualdo Rosa, L.Monti Saba. Milano; Napoli, 1964.

Pontano G. Carmina / A cura di B.Soldati. V. 1–2. Firenze, 1902.

Pontano G. De Tumulis / A cura di L.Monti Sabia. Napoli, 1974.

Strozzi T.V. Borsias (fragmenta). Bucolicorum liber / Add. J.Fogel, L.Juhasz. Leipzig, 1933.

Strozzi T.V. Borsias / Ed. Q.Ludwig. Munchen, 1977.

Strozzi T.V. Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate con i codici / A cura di A.Della Guardia. Modena, 1916.

Trium poetarum elegantissimorum Porcellii, Basinii et Trebiani opuscola nunc primum edita. P., 1539.

Veggio M. Opera. Lione, 1613.

Хоментовская А.И. Итальянская гуманистическая эпитафия. СПб., 1994.

Croce B. Michele Marullo Tarcaniota // *Croce B.* Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento. Bari, 1958. V. 2. P. 269–380.

De Montera P. L'umaniste napolitain Girolamo Carbone et ses poésies inédites. Napoli, 1935.

Parenti G. Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta. Firenze, 1993.

Parenti G. Poeta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano. Firenze, 1985.

Scheider B. Das Aeneisupplement des Maffeo Veggio. Weinheim, 1985.

Soldati B. La poesia astrologica nel'400. Firenze, 1986.

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

Teatro goliardico dell'umanesimo / A cura di V.Pandolfi, E.Artese. Milano, 1965.

Teatro umanistico / A cura di A.Perosa. Milano, 1965.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ФИЛОСОФИИ

Кудрявцев О.Ф. Меценатство как политика и как призвание: Козимо Медичи и флорентийская Платоновская академия // *Культура Возрождения и власть.* М., 1999. С. 37–48.

Кудрявцев О.Ф. «Ученая религия» флорентийской Платоновской академии // *Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи.* М., 1997. С. 88–96.

Della Torre A. Storia dell'Accademia Platonica di Firenze. Firenze, 1902.

Field A. The Origins of the Platonic Academy. Princeton, 1988.

Hankins J. Plato in the Italian Renaissance. Leiden; N.Y.; Köln, 1994.

Kent D.V. Cosimo de'Medici and the Florentine Renaissance. New Haven, 2000.

МАРСИЛИО ФИЧИНО

Избранные письма (пер. О.Ф.Кудрявцева) // *Гуманистическая мысль итальянского Возрождения.* М., 2004. С. 255–270.

Комментарий на «Пир» Платона (пер. А.Горфункеля, В.Мажуги, И.Черняка) // *Эстетика Ренессанса.* М., 1981. Т. 1. С.144–241.

О моральных добродетелях. Письма (пер. О.Ф.Кудрявцева) // *Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.).* М., 1985. С. 211–228.

Платоновское богословие о бессмертии души (пер. О.Ф.Кудрявцева) // *Чаша Гермеса. Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция.* М., 1996. С. 176–211.

Del vita / A cura di S.Biondi, G.Pisani. Pordenone, 1991.

Lettere / A cura di S.Gentile. V. I. Firenze, 1990.

Il libro dell'amore / A cura di S.Nicolli. Firenze, 1987.

Marsilio Ficino and the Phaedran Charoteer / Ed. M.J.B.Allen. Berkeley; Los Angeles, 1981.

Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist / Ed. M.J.B.Allen. Berkeley; Los Angeles, 1989.

Opera omnia. Torino, 1962

The Philebus Commentary / Ed. M.J.B.Allen. Berkeley; Los Angeles, 1975.

Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes / Par R.Marcel. V. 1–3. P., 1964–1960.

Кассирер Э. Место Фичино в интеллектуальной истории // *Кассирер Э. Избранное. Индивид и космос.* М.; СПб., 2000. С. 207–226.

Кудрявцев О.Ф. Письмо Марсилио Фичино о Золотом веке // *Средние века.* 1980. Вып. 43. С. 320–327.

Черняк И.Х. Термин humanitas у Марсилио Фичино // *Культура эпохи Возрождения.* Л., 1986. С. 89–94.

- Allem M.J.B.* Synoptic Art: Marsilio Ficino and the History of Platonic Interpretation. Firenze, 1998.
- Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Genève, 1954.
- Dietrich B.* Darstellung von Einfachheit. Die Idee des Schönen in Marsilio Ficanos Grundlegung einer Metaphysik des Geistes. München, 2000.
- Kristeller P.O.* Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino. Firenze, 1953.
- Marcel R.* Marsile Ficin (1443–1499). P., 1958.
- Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti / A cura di G.C.Garfagnini. V. 1–2. Firenze, 1986.
- Schiavone M.* Problemi filosofici in Marsilio Ficino. Milano, 1957.

ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА

- Письмо к Эрмолао Барбаро (пер. Ю.А.Шичалина). О Сущем и Едином (пер. О.Ф.Кудрявцева) // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.). М., 1985. С. 254–280.
- Речь о достоинстве человека (пер. Л.М.Брагиной). Гептапл (пер. О.Ф.Кудрявцева) // Чаша Гермеса. Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М., 1996. С. 212–223.
- Речь о достоинстве человека. Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени (пер. Л.М.Брагиной) // Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 1. С. 243–305.
- Conclusiones sive theses DCCCC, Romae anno 1486 publice disputandae sed non admissae / Introduction et annotations critiques par B.Kieszkowski. Genève, 1973.
- Conclusioni cabalistiche. Milano, 1994.
- De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scritti vari / A cura di E.Garin. Firenze, 1942.
- Disputationes adversum astrologiam divinatricem / A cura di E.Garin. V. 1–2. Firenze, 1946–1952.
- Opera omnia / A cura di E.Garin. V. 1–2. Torino, 1971.
- Кассирер Э.* Джованни Пико делла Мирандола. К исследованию истории идей Ренессанса // Кассирер Э. Избранное. Индивид и космос. М.; СПб., 2000. С. 227–270.
- Garin E.* Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina. Firenze, 1937.
- De Lubac H.* Pic de la Mirandole. Études et discussions. P., 1974.
- Nardi B.* Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI. Firenze, 1958.
- L'opera e il pensiero di G.Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale. Firenze, 1965.
- Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento / A cura di P.Viti. Firenze, 1994.
- Raspanti A.* Filosofia, teologia, religione. L'unità della visione in Giovanni Pico della Mirandola. Palermo, 1991.
- Schmitt Ch.B.G.* Pico della Mirandola and his critique of Aristotle. Hjhoff, 1967.
- Scholem G.* La kabbalah e il suo simbolismo. Torino, 1980.
- Scienza e filosofia all'Università di Padova nel Quattrocento / A cura di A.Poppi. Trieste, 1983.

Zambelli P. L'apprendista stregone. Astrologia, cabala e arte lulliana in Pico della Mirandola e seguaci. Venezia, 1995.

ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

Десять книг о зодчестве. Т. 1–2. М., 1935–1937 (пер. В.П.Зубова).

О семье (пер. О.Ф.Кудрявцева) // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: быт, нравы, идеалы. М., 1996. С. 359–411.

О семье (пер. О.Ф.Кудрявцева). Теодженно // Чаша Гермеса. Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М., 1996. С. 121–136.

Религия. Добродетель. Рок и Фортуна (пер. Н.А.Федорова) // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985. С. 152–161.

Opera inedita et pauca separatim impressa / A cura di G.Mancini. Firenze, 1890.

Opere volgari / A cura di C.Grayson. V. 1–3. Bari. 1960–1973.

Баткин Л.М. Категория варьета у Леона Баттиста Альберти. Проблема ренессансного индивидуализма // Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 105–131.

Брагина Л.М. О формообразующей роли античного мифа в творчестве Леона Баттиста Альберти // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 72–80.

Данилова И.Е. Альберти и Флоренция. Альберти и Рим (Тема руин в трактате Леона Баттиста Альберти «Десять книг о зодчестве») // Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 394–450, 451–480.

Крайнева И.Б. Концепция природы в трактате Л.Б.Альберти «О живописи» // Природа в культуре Возрождения. М., 1992. С. 25–30.

Крайнева И. Б. Леон Баттиста Альберти о роли искусства в обществе // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С. 64–70.

Леон Баттиста Альберти / Отв. ред. В.Н.Лазарев. М., 1977.

Эненкель К. Происхождение ренессансного идеала uomo universale. «Автобиография» Леона Баттиста Альберти // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 79–86.

Furlan F. Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L.B. Alberti. Torino; P., 2003.

Gado J. Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance. Chicago, 1969.

Marolda P. Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti. Roma, 1988.

Michel P.H. Un idéal humaine au XV siècle. La pensée de Leon Battista Alberti. P., 1930.

Ponte G. Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Genova, 1981.

Rinaldi R. «Melancholia Christiana». Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti. Firenze, 2002.

ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ

Ненча из Барберино. Вакхическая песня // Итальянская поэзия в переводах Е.Солоновича. М., 2000. С. 46–59.

Новелла о Джакопо (пер. Р.Хлодовского) // Европейская новелла Возрождения. М., 1974. С. 110–118.

Ambra / A cura di R.Bessi. Firenze, 1986.

Canzoniere / A cura di P.Orvieto. Milano, 1984.

Canzoniere / A cura di T.Zanato. Firenze, 1991.

Comento de' miei sonetti / A cura di T.Zanato. Firenze, 1991.

Laude / A cura di B.Toscani. Firenze, 1990.

Lettere. V. 1–2 / A cura di R.Fubini; Firenze, 1977; V. III–IV / A cura di N.Rubinstein, 1981; V. V–VI / A cura di M.Mallet, 1989–1990.

La Nencia da Barberino / A cura di R.Bessi. Roma, 1982.

Simposio / A cura di M.Martelli. Firenze, 1966.

Stanze / A cura di R.Castagnola. Firenze, 1986.

Tutte le opere / A cura di P.Orvieto. V. 1–2. Roma, 1992.

Баткин Л.М. Мотив «разнообразия» в трактате Лоренцо Великолепного // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 104–137.

Клуас И. Лоренцо Великолепный. М., 2007.

Хлодовский Р.И. Лоренцо Медичи между Джованни Боккаччо и Никколо Макьявелли. Трансформации одного новеллистического сюжета // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии. М., 2001. С. 52–111.

Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб., 2001.

Fubini R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (il Magnifico) // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 88–97.

Martelli M. Studi laurenziani. Firenze, 1965.

Orvieto P. Lorenzo de' Medici. Firenze, 1976.

Rochon A. La jeunesse de Laurent de Médicis (1449–1478). P., 1963.

Zanato T. Saggio sul «Comento» di Lorenzo de' Medici. Firenze, 1979.

ЛУИДЖИ ПУЛЬЧИ

Новелла о сиенце (пер. Т. Блантер) // Европейская новелла Возрождения. М., 1974. С. 105–109.

Lettere a Lorenzo il Magnifico / A cura di S.Bongi. Lucca, 1886.

Morgante / A cura di F.Ageno. Milano; Napoli, 1955.

Morgante / A cura di D.Puccini. Milano, 1989.

Morgante / A cura di R.Ramat. Milano, 1961.

Opere minori / A cura di P.Orvieto. Milano, 1986.

Андреев М.Л. Рыцарский эпос в Италии и Луиджи Пульчи // Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 68–85.

Елина Н.Г. О народной культуре эпохи Возрождения и поэме Пульчи «Морганте» // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С. 77–85.
Михальчи Д.Е. Пульчи и Боярдо // Ученые записки Московского городского пед. института. Т. 6. Вып. 1. 1947. С. 47–68.

Ankli R. Morgante iperbolico. L'iperbole nel «Morgante» di Luigi Pulci. Firenze, 1993.

Carrai S. Le muse dei Pulci. Napoli, 1985.

De Robertis D. Storia del «Morgante». Firenze, 1958.

Gareffi A. L'ombra dell'eroe. Il Morgante. Urbino, 1986.

Getto G. Studio sul «Morganre». Como, 1944.

Gianni A. Pulci uno e due. Firenze, 1967.

Mariani G. Il «Morgante» e i cantari trecenteschi. Firenze, 1953.

Orvieto P. Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento. Roma, 1978.

АНДЖЕЛО ПОЛИЦИАНО

О заговоре Пацци (пер. И.В. Шевченко) // Культура Возрождения и Средние века. М., 1993. С. 204–219.

[Письма и речи] (пер. А.А.Столярова) // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985. С. 229–253.

Сказание об Орфее (пер. С.В.Шервинского). М.; Л., 1933.

Стансы на турнир (пер. Е.Солоновича) // Европейские поэты Возрождения. М., 1974. С. 91–98.

Lamia / A cura di A.Wesseling. Leiden, 1986.

Liber epigrammatum graecorum / A cura di F.Pontani. Roma, 2002.

Miscellaneorum Centuria Prima / A cura di H.Katayama. Tokio, 1982.

Miscellaneorum Centuria Secunda / A cura di V.Branca, M.Pastore Stocchi. Firenze, 1972.

Opera omnia / A cura di A.Maier. V. 1–3. Torino, 1970–1971.

L'Orfeo / A cura di A.Tissoni Benvenuti. Padova, 1986.

Rime / A cura di D.Delcorno Branca. Venezia, 1990.

Stanze. Orfeo. Rime / A cura di D.Puccini. Milano, 1992.

Selve e Strega. Prolusioni nello Studio fiorentino / A cura di I.Del Lungo. Firenze, 1925.

Sylva in scabiem / A cura di A.Perosa. Roma, 1954.

Хлодовский Р.И. У истоков зрелого Возрождения: Анджело Полициано // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 48–76.

Шевченко И.В. Природа и Фортуна в поэзии Анджело Полициано // От Средних веков к Возрождению. СПб., 2003. С. 246–257.

Шевченко И.В. Проблема соотношения природы и Фортуны в творчестве Полициано // Природа в культуре Возрождения. М., 1992. С. 31–40.

Bettinzoli A. Daedaleum iter: studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano. Firenze, 1995.

- Bigi E.* La cultura del Poliziano e altri studi umanistici. Pisa, 1967.
Branca V. Poliziano e l'umanesimo della parola. Torino, 1983.
Ghinassi G. Il volgare letterario nel Quattrocento e le «Stanze» del Poliziano. Firenze, 1957.
Maier I. Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469–1480). Genève, 1966.
Mutini C. Interpretazione di Poliziano. Roma, 1972.
 Poliziano e il suo tempo. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento. Firenze, 1957.
Séris E. Les étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454–1494). Genève, 2002.

МАТТЕО МАРИЯ БОЯРДО

Влюбленный Роланд (пересказ содержания) // *Ариосто Л.* Неистовый Роланд / Изд. подготовили М.Л.Андреев, Р.М.Горохова, Н.П.Подземская. Т. 1. М., 1993. С. 11–20.

- Amorum libri tres* / A cura di T.Zanato. Roma, 2002.
Opere / A cura di F.Ulivi. Milano, 1986.
Opere volgari / A cura di P.V.Mengaldo. Bari, 1962.
Orlando Innamorato / A cura di G.Angeschi. Milano, 1978.
Orlando Innamorato. Sonetti e canzoni / A cura di A.Scaglione. V. 1–2. Torino, 1951.
Tutte le opere / A cura di A.Zottoli. V. 1–2. Milano, 1936–1937.

Андреев М.Л. Рыцарский роман в Италии. Боккаччо и Боярдо // *Андреев М.Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 102–123.

- Boiardo e la critica contemporanea. Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Firenze, 1970.
Carrara E. I due Orlandi. Torino, 1936.
Cavallo J.A. Boiardo's Orlando Innamorato: an Ethics of Desire. Rutherford, 1993.
Franceschetti A. L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali. Firenze, 1975.
Cossutta F. Gli ideali epici dell'umanesimo e l'Orlando Innamorato. Roma, 1995.
Cossutta F. Itinerarium mundi ac salutis: gli «Amorum libri» di Matteo Maria Boiardo. Roma, 1999.
Gras D.A. L'Heroisme chevaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo. Saint Etienne, 1988.
Mengaldo P.V. La lingua del Boiardo lirico. Firenze, 1963.
Monducci E., Badini G. Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo. Modena, 1997.
Ponte G. La personalità e l'opera del Boiardo. Genova, 1972.
Praloran M. «Meraviglioso artificio». Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato. Lucca, 1990.
Reichenbach G. L'Orlando Innamorato di M.M.Boiardo. Firenze, 1936.

- Eclogae piscatoriae* / Ed. W.P.Mustard. Baltimore, 1914.
De partu Virginis / A cura di Ch.Fantazzi, A.Perosa. Firenze, 1988.
Opere volgari / A cura di A.Mauro. Bari, 1961.

Баткин Л.М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 159–171.

- Altamura A.* Jacopo Sannazaro. Napoli, 1951.
Calisti G. Il «De partu Virginis» di Jacopo Sannazaro. Saggio sul poema sacro nel Rinascimento. Città di Castello, 1926.
Carrara E. Jacopo Sannazaro. Torino, 1931.
Folena G. La crisi linguistica del Quattrocento e l' «Arcadia» di I. Sannazaro. Firenze, 1952.

НОВЕЛЛИСТИКА

Мазуччо. Новеллино / Общ. редакция А.Д.Михайлова. М., 1993 (пер. С.С.Мокульского, М.М.Рындина, А.В.Топоровой).

Новелла о Грассо (пер. Р.Хлодовского) // Европейская новелла Возрождения. М., 1974. С. 58–88.

Поджо Браччолини. Фацетии. М.; Л., 1934 (пер. А.К.Дживелегова).

Сабацино дельи Ариенти (пер. А.С.Николаева) // Золотой кубок дождя. Новеллы итальянского Возрождения. М., 1993. С. 88–96.

- Masuccio Salernitano.* Il Novellino / A cura di G.Petrocchi. Firenze, 1957.
Motti e facezie del Piovano Arlotto / A cura di G.Folena. Milano; Napoli, 1953.
Novelle del Quattrocento / A cura di A.Borlenghi. Milano, 1962.
Novelle del Quattrocento / A cura di G.G.Ferrero e M.L.Doglio. Torino, 1975.
Novelle del Quattrocento / A cura di G.Fatini. Torino, 1944.
Novelle italiane. Il Quattrocento / A cura di G.Chiarini. Milano, 1982.
Sabadino degli Arienti G. Le Porretane / A cura di B.Basile. Roma, 1981.
Sermini G. Novelle. V. 1–2 / A cura di G.Vettori. Roma, 1968.

Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 102–109.

Михайлов А.Д. Вопросы типологии европейской новеллы XV века // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии. М., 2001. С. 112–132.

- Gentile S.* Repatriare Masuccio al suo lassato nido. Galatina, 1979.
Minutelli M. «La miracolosa aqua». Lettura delle Porretane novelle. Firenze, 1990.
Nigro S.S. Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500. Roma; Bari, 1983.
Papio M. Keen and Violent Remedies: Social Satire and the Grotesque in Masuccio Salernitano's «Novellino». N. Y., 2000.
Petrocchi G. Masuccio Guardati e la narrativa napoletana del Quattrocento. Firenze, 1953.

Pitutti Bonnacorso. Хроника / Изд. подготовили З.В.Гуковская, М.А.Гуковский, В.И.Рутенбург. Л., 1972 (пер. З.В.Гуковской).

Burchiello. Sonetti inediti / A cura di M.Messina. Firenze, 1952.

I cantari di Rinaldo da Monte Albano / A cura di E.Melli. Bologna, 1973.

Canti carnascialeschi del Rinascimento / A cura di Ch.S.Singleton. Bari, 1936.

Lirici toscani del '400. V. 1-2 / A cura di A.Lanza. Roma, 1973-1975.

Mercanti scrittori / A cura di V.Branca. Milano, 1986.

Morelli G. Ricordi / A cura di V.Branca. Firenze, 1956.

Poesia italiana. Il Quattrocento / A cura di C.Oliva. Milano, 1978.

Poesie edite e inedite di Leonardo Giustinian / A cura di B.Wiese. Bologna, 1883.

Romanzi dei reali di Francia / A cura di A.Mattaini. Milano, 1957.

Baroncelli G.O. Le canzonette di Leonardo Giustinian. Forli, 1907.

Bec Ch. Marchands écrivains à Florence (1375-1434). P., 1967.

Branca V. «Con amore volere». Narrar di mercatanti fra Boccaccio e Machiavelli. Venezia, 1996.

Cichetti A., Mordenti R. I libri di famiglia in Italia. I. Filologia e storiografia letteraria. Roma, 1985.

Dazzi M. Leonardo Giustinian poeta popolare d'amore. Bari, 1934.

Fenigstein B. Leonardo Giustinian venezianischer Staatsman, Humanist und Vulgardichter. Halle, 1909.

Flamini F. La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi di Lorenzo il Magnifico. Pisa, 1891.

Santagata M. La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento. Padova, 1979.

Torre Franca F. Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare. Milano, 1939.

ДЖИРОЛАМО САВОНАРОЛА
И РЕЛИГИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА XV ВЕКА

Доминичи Дж. Наставления в семейных делах (пер. И.А.Красновой) // Антология педагогической мысли христианского Средневековья. Т. II. М., 1994. С. 262-286.

Савонарола Дж. Письма и речи (пер. Д.Н.Бережкова) // *Виллари П.* Джироламо Савонарола и его время. Т. 2. СПб., 1913. С. 201-284.

Савонарола Дж. Трактат об управлении Флоренцией (пер. У.С.Рахновской) // Средние века. М., 2002. Вып. 63. С. 268-301.

Bernardino da Siena. Opera omnia. Т. 1-9 / A cura di D.Pagetti. Quaracchi, 1950-1965.

Bernardino da Siena. Prediche volgari. Predicazione del 1425 in Siena. V. 1-2 / A cura di C.Cannarozzi. Firenze, 1958.

Bernardino da Siena. Prediche volgari. Queresimale fiorentino del 1424. V. 1-2 / A cura di C.Cannarozzi. Pistoia, 1934.

Bernardino da Siena. Prediche volgari. Queresimale del 1425. V. 1-3 / A cura di C.Cannarozzi. Firenze, 1940.

Bernardino da Siena. Prediche volgari sul Campo di Siena. 1427. V. 1-2 / A cura di C.Delcorno. Milano, 1989.

Dominici G. Lucula noctis / A cura di E.Hunt. Moore, 1940.

Dominici G. Regola del governo di cura familiare / A cura di D.Salvi. Firenze, 1860. Laude spirituali di Feo Belcari, Lorenzo de' Medici, Francesco d'Albizzo, Castellano Castellani e altri / A cura di G.Galetti. Firenze, 1863.

Nuovo corpus di Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento / A cura di N.Newbigin. Bologna, 1983.

Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento / A cura di G.Ponte. Milano, 1974.

Savonarola G. Edizione Nazionale dir. da R.Ridolfi. Roma (Prediche sopra Ezechiele. V. 1-2 / A cura di R.Ridolfi, 1955; Prediche sopra l'Ezodo. V. 1-2 / A cura di P.G.Ricci, 1955-1956; Prediche sopra Giobbe. V. 1-2 / A cura di R.Ridolfi, 1957; De simplicitate christianae vitae / A cura di P.G.Ricci, 1959; Triumphus Crucis / A cura di M.Ferrara, 1961; Prediche sopra Ruth e Michea. V. 1-2 / A cura di V.Romano, 1962; Prediche sopra Aggeo. Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze / A cura di L.Firpo, 1965; Poesie / A cura di M.Martelli, 1968; Prediche sopra i Salmi / A cura di V.Romano, 1969; Prediche sopra Amos e Zaccaria. V. 1-3 / A cura di P.Ghiglieri, 1971-1972; Lettere e scritti apologetici / A cura di R.Ridolfi, V.Romano, A.Verde, 1984; Scritti filosofici. V. 1-2 / A cura di E.Garin e G.Garfagnini, 1988).

Teatro del Quattrocento. Sacre rappresentazioni / A cura di L.Banfi. Torino, 1963.

Виллари П. Джироламо Савонарола и его время. Т. 1-2. СПб., 1913.

Осокин Н.А. Савонарола и Флоренция. Казань, 1865.

Санте Ченти Т. Джироламо Савонарола. Монах, который потряс Флоренцию. М., 1998.

Херманн Х. Савонарола. Еретик из Сан Марко. М., 1982.

Bernardino predicatore nella società del suo tempo. Todi, 1976.

Cattin G. Il primo Savonarola. Firenze, 1973.

Cordero F. Savonarola. V. 1-4. Roma; Bari, 1986-1988.

Ponte G. Attorno al Savonarola: Castellano Castellani e la Sacra Rappresentazione in Firenze tra '400 e '500. Genova, 1969.

Puliatti P. La letteratura ascetica e mistica del Quattrocento. Catania, 1953.

Ridolfi R. Vita di Girolamo Savonarola. Firenze, 1981.

Scaltriti G.A. L'ultimo Savonarola. Roma, 1976.

Weinstein D. Savonarola e Firenze. Profezia e patriottismo nel Rinascimento. Bologna, 1976.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Избранное. М., 1952 (пер. А.А.Губера, В.П.Зубова, А.М.Эфроса).

Избранные произведения. Т. 1–2 / Под ред. А.К.Дживелегова и А.М.Эфроса. М.; Л., 1935 (переизд.: М., 1995).

Книга о живописи. М., 1934 (пер. А.А.Губера и В.К.Шилейко).

Codice Arundel 263 / A cura della Reale Commissione Vinciana. Roma, 1923–1930. V. 1–4.

Codice Atlantico / A cura di A. Marinoni. Firenze, 1975–1980. V. 1–12.

Codice Forster I, II, III / A cura della Reale Commissione Vinciana. Roma, 1930–1936. V. 1–5.

Codice Leichestre / A cura di G. Calvi. Milano, 1909.

Codice Trivulziano / A cura di A.M.Brizio. Firenze, 1980.

Codici A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M / Par Ch.Ravaisson-Mollien. P., 1881–1891. V. 1–6.

Codice di Madrid / A cura di L.Reti. Firenze, 1974. V. 1–5.

Tutti gli scritti. I: Scritti letterari / A cura di A.Marinoni. Milano, 1952.

Алпатов М.В. Леонардо да Винчи. М., 1952.

Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.

Берковский Н.Я. Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения // *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 3–63.

Вольнский А. Жизнь Леонардо да Винчи. СПб., 1900 (переизд.: М., 1997).

Гастев А. Леонардо да Винчи. М., 1982.

Губер А.А. Леонардо да Винчи. М., 1960.

Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. Творческая биография. М.; Л., 1958 (2-ое изд.: 1967).

Гуковский М.А. Механика Леонардо да Винчи. М.; Л., 1947.

Дживелегов А.К. Леонардо да Винчи. М., 1935 (2 изд.: 1969, 3 изд.: 1974).

Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.; Л., 1961.

Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. Л., 1936 (2 изд.: М., 1952, 3 изд.: 1969).

Леонардо да Винчи (Флорентийские чтения). М., 1914.

Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004.

Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый. Опыт психологической биографии. СПб., 1898.

Duhem P. Études sur Léonard de Vinci. P., 1955.

Fumagalli G. Leonardo prosatore. Milano; Roma, 1915.

Gentile G. Il pensiero di Leonardo. Firenze, 1941.

Guerrini M. Biblioteca Leonardiana. Milano, 1990. V. 1–3.

Jaspers K. Leonardo als Philosoph. Bern, 1953.

Luporini C. La mente di Leonardo. Firenze, 1953.

Scarpati C. Leonardo scrittore. Milano, 2001.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

	Политическая история	История литературы	История искусства
1401	Император Священной Римской империи — Рупрехт Пфальцский (он совершает поход в Италию и терпит поражение под Брешией). В Риме папа — Бонифаций IX, в Авиньоне — Бенедикт XIII. В Болонье приходит к власти Джованни I Бентивольо, в Милане правит Джан Галеаццо Висконти, в Неаполе — Владислав Великодушный, в Мантуе — Джан Франческо I Гонзага, в Падуе — Франческо II да Каррара, в Римини — Карло Малатеста, в Урбино — Антонио да Монтефельтро. Дож Венеции — Микеле Стено. Генуя находится под властью Франции	«Ответ Антонио Лоски» Чино Ринуччини. «Наставления в семейных делах» Джованни Доминичи	Победа Гиберти в конкурсе на изготовление северных дверей флорентийского Баптистерия
1402	Миланские войска захватывают Болонью (июнь—июль). Смерть Джан Галеаццо Висконти (3 сентября); владения в Ломбардии и титул герцога Миланского переходят к старшему его сыну, Джованни Мария, Парма — к Филиппо Мария, тосканские владения — к Габриэле Мария	«Похвалу городу Флоренции» (ок.) Леонардо Бруни	
1403		«Инвектива против Антонио Лоски» Колуччо Салутати. Поджо Браччолини — апостолический секретарь (на службе в Риме он проведет 50 лет)	
1404	Виченца переходит под власть Венеции. После смерти Бонифация IX в Риме избран папой Иннокентий VII. Первый поход неаполитанского короля Владислава на Рим	Рождение Леона Баттиста Альберти. «О предпочтительном образе жизни» Джованни Конверсино. Гварино да Верона отправляется в Константинополь (где проведет 5 лет)	

1405	Венеция присоединяет Верону и Падую	Леонардо Бруни переводит «Федон» Платона, получает должность апостолического секретаря. «История государей из рода Каррара» Верджерио. «О трудах Геркулеса» Колуччо Салутати. «Светляк в ночи» Джованни Доминичи	
1406	Смерть Иннокентия VII, в Риме избран папой Григорий XII. Флоренция овладевает Пизой. В венецианской тюрьме задушены Франческо Каррара и его сын-вья	Смерть Колуччо Салутати. Уберто Дечембрио — миланский канцлер	Донателло: статуя пророка для Порта делла Мандорла во Флорентийском соборе
1407		Боннакорсо Питти едет с посольством во Францию. «Договор между подагрой и пауком» Дж. Конверсино	
1408	Владислав в очередной раз занимает Рим	Открыта школа Гаспарино Барцишсы в Падуе	Нанни ди Банко начинает работу над статуей Исаяи для Флорентийского собора
1409	Власть в Милане с титулом губернатора переходит к кондотьеру Фачино Кане. Французы изгнаны из Генуи. На втором Пизанском соборе низложены папы Григорий XII и Бенедикт XIII (не подчинившиеся решению собора) и избран Александр V	Леонардо Бруни переводит «Горгий» Платона	Первый «Давид» Донателло (ок.)
1410	Смерть Александра V, избрание Иоанна XXIII. Сигизмунд Люксембургский — император Священной Римской империи		
1411	Мир между Флоренцией и Неаполем, по которому король Владислав отказывается от значительной части своих захватов в центральной Италии		
1412	После смерти Фачино Кане и убийства Джованни Мария Висконти (май) герцогом Миланским стано-	«О республике венецианской» Верджерио	Гиберти начинает работу над статуей

	вится Филиппо Мария Висконти, королем Сицилии после смерти Мартина II — Фердинанд I Арагонский		Иоанна Крестителя для Ор Сан Микеле
1413	Войска короля Неаполя Владислава вступают в Рим (май)		
1414	Открытие Констанцкого собора, призванного прекратить «Великий раскол» церкви. После смерти Владислава (6 августа) неаполитанская корона переходит к его сестре Иоанне II	Леонардо Бруни переводит «Апологию Сократа» Платона (ок.)	
1415	На Констанцском соборе низложен папа Иоанн XXIII (май). Отречение Григория XII (июль)	«Новый Цицерон» Леонардо Бруни	Статуи четырех евангелистов для фасада Флорентийского собора (Донателло, Нанни ди Банко, Никколо Ламберти)
1416	Венецианский флот под командованием Пьетро Лоредана одерживает победу над турецким (29 мая)	Леонардо Бруни возвращается во Флоренцию, получает гражданство, ему поручается создание истории Флоренции. Поджо Браччолини находит в Санкт-Галлене «Наставление оратору» Квинтилиана, часть «Аргонавтики» Валерия Флакка и девять речей Цицерона. «О делах супружеских» Франческо Барбаро	Донателло: св. Георгий для наружной ниши в Ор Сан Микеле
1417	На Констанцском соборе низложен «авиньонский» папа Бенедикт XIII (июль) и избран Мартин V (ноябрь). Окончание «Великого раскола» церкви	«Речь против лицемеров» Леонардо Бруни. Поджо Браччолини находит в швейцарских и германских монастырях «Сельское хозяйство» Колумелы, «Сильвы» Стация, «Астрономию» Манилия, «Пунику» Силия Италика, «Историю» Аммиана Марцелина, «О природе вещей» Лукреция	

1418		Надгробная речь в честь Карло Дзено Леонардо Джусти-ниана	
1419	Мартин V добивается от королевы Иоанны приказа неаполитанским войскам оставить Рим	«Комедия о Катино» Сикко Полентона	Фонте Гайя Якопо делла Кверча в Сиене. Брунеллески получает заказ на постройку портика Воспитательного дома
1420	Милан возвращает власть над Брешией. Венеция овладевает Аквилейским патриархатом, Фриули и Далмацией	«О правильном переводе» Леонардо Бруни. Филельфо отправляется в Константинополь для изучения греческого языка	«Марцокко» Донателло (ок.)
1421	Флоренция покупает у Генуи Ливорно, Милан овладевает Генуей. Альфонс Арагонский прибывает в Неаполь и усыновлен королевой Иоанной II	«О военном деле» и «записки о Первой пунической войне» Леонардо Бруни. Ауриспа привозит из Византии 238 кодексов	
1423	Иоанна II отменяет решение об усыновлении Альфонса и объявляет своим новым наследником Людовика III Анжуйского	Школа Витторино да Фельтре в Мантуе	Первая бронзовая статуя (св. Людовик для Санта Кроче) Донателло. «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано. «Мадонна» Мазолино
1424	Войска Иоанны II и анжуйцев берут Неаполь, занятый сторонниками Альфонса Арагонского (апрель). Флорентийцы разбиты миланцами при Загонаре (28 июля). Карманьола отставлен от командования миланскими войсками и переходит на службу к Венеции	«Филодокс» (первая редакция) Леона Баттиста Альберти. «Введение в нравственные науки» Бруни. Амброджо Траверсари переводит «Луг духовный» Иоанна Мосха, «Против язычников» и «Против Ария» Афанасия Александрийского. Новеллы Сермини (ок.)	
1425	По приказу Никколо III д'Эсте казнены его жена и внебрачный		Начало работы Гиберти над

	сын, обвиненные в прелюбодеянии		восточными («файскими») дверями флорентийского Баптистерия, Донателло и Микелоццо — над гробницей папы Иоанна XXIII (там же), Якопо делла Кверча — над порталом церкви Сан Петронио в Болонье
1426	Венецианский военачальник Карманьола захватывает Брешию		«Мадонна» Мазаччо
1427	Битва при Маклодио (12 октября), в которой венецианские войска под командованием Карманьолы берут верх над миланскими	Леонардо Бруни заканчивает перевод «Критона» и писем Платона, избран канцлером Флоренции. «Гермафродит» Антонио Беккаделли (Панормиты). В Павии представлен «Янус-священник». Великопостные проповеди Бернардино да Сисна в Сиене	«Троица» Мазаччо в Санта Мария Новелла, начало его работы в капелле Бранкаччи. Мазолино уезжает в Рим (триптих для церкви Санта Мария Маджоре, фрески в Сан Клементе)
1428	Феррарский мир (19 апреля), по которому Филиппо Мария Висконти уступил Венеции Бергамо и Брешию	«О преимуществах и пагубном влиянии занятий словесностью» Леона Баттиста Альберти. «О скупости» Поджо Браччолини. «Сопоставление Цицерона и Квинтилиана» Лоренцо Валлы (ок.)	Брунеллески: старая сакрестия в церкви Сан Лоренцо
1429		Гварино да Верона начинает преподавательскую деятельность в Ферраре. Франческо Филельфо преподает во Флорентийском университете (до 1433). «Жизнь Аристотеля» и «Об ученых занятиях» Бруни. «Прокна» Грегорио Коррера	Брунеллески начинает постройку капеллы Пацци в церкви Санта Кроче. Гиберти: статуя св. Стефана для Ор Сан Микеле (ок.)

1430	Переворот в Лукке при содействии миланского кондотьера Франческо Сфорца: Паоло Гвиниджи свергнут и заключен в тюрьму	«Гражданская жизнь» Маттео Пальмьери (ок.)	
1431	Папой избран Евгений IV. Открытие Базельского собора (14 декабря)	Амброджо Траверсари избран генеральным приором камальдульского ордена. Карло Марсуппини преподает риторику во Флорентийском университете. Гварино да Верона назначен наставником Леонелло д'Эсте, сына феррарского маркиза. «Против хулителей флорентийского народа в его войне с Луккой» Леонардо Бруни	
1432	Коронационный поход императора Сигизмунда в Италию. Карманьола казнен по приговору венецианского суда (5 мая). Никколо Пиччинино разбивает флорентийцев под Луккой (2 декабря)	«Теогений» Альберти. Пальмьери начинает работу над «Аналами». «Комедия о кораллах» Тито Ливии Фруловизи	
1433	Второй Феррарский мирный договор, подтвердивший условия первого (7 апреля). Козимо Медичи изгнан из Флоренции	«Об истинном и ложном благе» Лоренцо Валлы. Амброджо Траверсари переводит Диогена Лаэртского. Родился Марсилио Фичино.	
1434	Франческо Сфорца получает титул маркграфа Анконского и назначен гонфалоньером церкви (март). Евгений IV вынужден бежать из Рима и находит приют во Флоренции (май–июнь). Козимо Медичи возвращается из изгнания (сентябрь–ноябрь); начало его правления во Флоренции.	«О семье» Альберти (первые три книги). «Симмах» Фруловизи	
1435	Смерть Иоанны II (2 февраля) и начало войны за неаполитанскую корону между Альфонсом Арагонским и Рене Анжуйским. Альфонс после поражения при Понце (5 августа) попадает в плен к Филиппо Мария Висконти. Переворот в Генуе, она освобождается от власти Милана	«О принятом у римлян способе изъясняться» Флавио Бьондо. Инвективы Поджо Браччолини против Франческо Филельфо. «Присвоение Занину степени магистра»	Мазолино: фрески Баптистерия в Кастильоне Олона (легенда Иоанна Крестителя). «Поклонение волхвов»

		Уголино Пизани. «Ораторская комедия» Фруловизи	Стефано да Верона
1436		«Жизнь Данте» и «Жизнь Петрарки» Леонардо Бруни. «Следует ли старику жениться» Поджо Браччолини. «В похвалу граду Медиоланскому панегирик» Пьера Кандидо Дечембрио (ок.)	Паоло Учцелло: конный портрет кондотьера Джона Хоквуда. «О живописи» Альберти
1437		«Софрона» Альберти. «О прославленных латинских писателях» Сикко Полентона. «Речь против Козимо Медичи» Филельфо. «Лицемер» Меркурино Ранцо	Кантория Флорентийского собора (Лука делла Роббиа)
1438	Открытие церковного собора в Ферраре. Альберт II Габсбург — император Священной Римской империи	«Супруга» и «Жизнеописание» Альберти. «Книга фацетий» Поджо Браччолини. Бруни переводит «Политику» Аристотеля	Кафедра собора в Праго (Донателло и Микелоццо)
1439	Церковный собор переезжает из Феррары во Флоренцию (январь), провозглашена уния католической и православной церквей (6 июля)	«О государственном устройстве флорентийцев» Бруни. «О свободе воли» и «Диалектические рассуждения» Лоренцо Валлы	Брунеллески оформляет представления в церквах Сантиссима Аннунциата и Кармине
1440	Фридрих III — император Священной Римской империи. Битва при Ангиари (29 июля), в которой миланские войска под командованием Пиччинино потерпели поражение от папских и флорентийских	«О подложности дарственной грамоты Константина» Лоренцо Валлы. «О знаменитых древних» Манетти. «О благородстве» Поджо Браччолини. «Жизнь Никколо Ачайуоли» Пальмьери (ок.)	Вторая кантория Флорентийского собора (Донателло). Ка Д'Оро в Венеции
1441	Ученик Гварино да Верона Леонелло д'Эсте становится синьором Феррары после смерти его отца Никколо III. Равенна переходит под власть Венеции (до 1509). Франческо Сфорца получает в же-	Поэтическое состояние (Certame согонagio) во Флоренции. «О семье» Альберти (четвертая книга). «Об италий-	

	ны Бьянку Марию Висконти и Кремону в качестве приданого. Каврианский мир между Миланом, с одной стороны, и Венецией и Флоренцией, с другой (20 ноября)	ской войне с готами» Бруни	
1442	Альфонс Арагонский вступает в Неаполь, Рене Анжуйский покидает Италию	«О монашеском обе- те» Лоренцо Валлы	«Воскресение» Луки делла Роб- биа (лонет над ризничной две- рью Флорентий- ского собора)
1443	Евгений IV возвращается в Рим после почти 10-летнего отсутствия; церковный собор также переезжает в Рим. К власти в Болонье возвращается семейство Бендивольо	«Пересмотр диалек- тики и философии» Лоренцо Валлы. «Медиоланские за- стой» Филельфо	Микеллоццо: вилла Кареджи (ок.). Донателло уезжает в Па- дую, где прове- дет десять лет (алтарь для церкви Сан Ан- тонио, конная статуя Гаттаме- латы)
1444	Закрытие Ферраро-Флорентийского собора	«История двух лю- бовников» и «Хрис- ида» Энея Сильвия Пикколomini. «О не- счастьи человеческо- го состояния» Поджо Браччолини. «О вос- питании детей» Маф- фео Веджо. Карло Марсуппини избран после смерти Леонар- до Бруни канцлером Флоренции. Леонардо Джустиниан избран прокуратором Сан Марко	Брунеллески начинает рабо- ту над по- стройкой церкви Санто Спирито, Ми- келлоццо — дворца Меди- чи
1445	Убийство Аннибале Бендивольо	«Деяния Фердинан- да, короля Арагон- ского» Лоренцо Вал- лы	«Крещение Христа» Пьеро делла Франче- ска. «Мадонна со святыми» Доменнко Ве- нециано (ок.)
1446		«Рим восстановлен- ный» Флавно Бьон- до. «О происхожде- нии и значении Рим- ской империи» Энея Сильвия Пикколо-	«Венчание бо- гоматери» Фи- липпо Липпи (ок.)

		мини. Инвективы Бартоломео Фацио против Валлы	
1447	Смерть Филиппо Мария Висконти, в Милане установлена Амброзианская республика. Томмазо Парентучелли избран папой под именем Николая V	«Противоядие против Фацио» Валлы. «Жизнь Филиппо Мария Висконти» Пьера Кандидо Де-чембрио. «Мом» Альберти (ок.)	Бернардо Росселлино: гробница Леонардо Бруни в Санта Кроче. Пизаниелло начинает работу над росписью одного из залов мантуанского замка (ок.)
1448	Франческо Сфорца наносит поражение венецианцам при Караваджо (15 сентября)	«О превратностях судьбы» и «Против лицемеров» Поджо Браччолини. «На дружеском пиру» Манетти. «О превосходстве и преимуществе человека» Бартоломео Фацио	
1449		Родился Лоренцо Медичи (1 или 2 января). Филельфо завершает «Сатиры» и начинает работу над сборником од. «Житие блаженного Джованни Коломбини» и «Авраам и Исаак» Фео Белькари	Мадонна Луки делла Роббиа для церкви Сан Доменико в Урбино
1450	К власти в Милане приходит Франческо Сфорца. После смерти Леонелло д'Эсте синьором Феррары становится его брат Борсо	Инвектива Поджо Браччолини против Франческо Филельфо. «О деяниях Базельского собора» и «О воспитании детей» Энея Сильвия Пикколомини. «Три застольные беседы» Поджо Браччолини. «Жизнеописание Сократа и Сенеки» Манетти (2 ред.)	«Тайная вечеря» Андреа дель Кастаньо в церкви Сант Аполлония
1451		«Об орфографии» Дж. Тортелли	Палаццо Руччеллаи во Флоренции
1452		«О достоинстве и превосходстве человека» Манетти. Инвективы Поджо	Закончены восточные двери флорентийского Баптистерия

		Браччолини против Лоренцо Валлы	(Гиберти). Начало работы Пьеро делла Франческа над циклом фресок в церкви Сан Франческо, Арещо
1453		Поджо Браччолини — канцлер Флоренции. Иоанн Аргиропул преподает во Флорентийском университете. «Описание Италии» Флавио Бьондо. «История готов» Пикколомини	Начало работы Дезидерио да Сеттиньяно над гробницей Карло Марсуппини в Санта Кроче
1454	Лодийский мир между Миланом и Венецией (9 апреля). Союз Милана, Флоренции и Венеции (30 августа)	Родился Анджело Полициано (14 июля)	«Троица» Андреа дель Кастаньо в церкви Сангиссима Аннунциата (ок.)
1455	Альфонс Арагонский присоединяется к Лодийскому миру (26 января). Альфонсо Борджа избран папой под именем Каллиста III	«О благородстве» и «О несчастии государей» Поджо Браччолини. «О словах и делах Альфонса Арагонского» Беккаделли. «О деяниях Альфонса I короля Неаполитанского» Бартоломео Фацио	«Встреча Марии и Елизаветы» Андреа делла Роббиа (церковь Сан Джованни, Пистойя). «Битва при Сан Романо» Учелло (ок.)
1456		«Предписания искусства красноречия» Энея Сильвия Пикколомини. «Наставления в платоническом учении» Марсилио Фичино	Андреа дель Кастаньо: конный портрет Никколо да Толентино
1457		Дonato Ачайуоли выступает с лекциями об Аристотеле во Флорентийском университете. «О божественном безумии» Фичино. «Об обычаях, местоположении, нравах и условиях жизни германцев» Пикколомини. «Сопоставление Аристотеля и Платона» Ге-	

		оргия Трапезундского. Родился Якопо Саннадзаро	
1458	Эней Сильвий Пикколомини избран папой под именем Пия II (18 августа). Смерть Альфонса Арагонского; в борьбу за неаполитанскую корону с его незаконным сыном Фердинандом (Ферранте) вступает сын Рене Анжуйского Жан	«История императора Фридриха III», «История Богемии», «О Европе» Пикколомини. «Похвальное слово Венецианской республике» Поджо Браччолини. «О наслаждении» Фичино. Бенедетто Аккольти — канцлер Флоренции	
1459	Мантуанский съезд государей (июнь): Пий II выступает с призывом к крестовому походу против турок	«Ксандра» Ландино. «Рим торжествующий» Флавио Бьондо. «Сфорциада» Антонио Корнаццано	«Шествие волхвов» Беноццо Гоццоли. Алтарь церкви Сан Дзено в Вероне (Мантенья)
1460		«О ничтожестве состояния человеческого» Поджо Браччолини	Завершено строительство дворца Медичи во Флоренции и дворца Фоскари в Венеции
1461		«Об Азии» Пикколомини	«Трактат об архитектуре» Филарете
1462	Фердинанд Арагонский наносит решительное поражение Жану Анжуйскому (18 августа)	«Диалог о превосходстве мужей нашего времени» Б. Аккольти	«Рождество Христово» Алесслио Балловинетти
1463		Фичино получает в дар от Козимо Медичи виллу в Кареджи, приступает к переводу Герметического свода и диалогов Платона	
1464	Смерть Козимо Медичи, власть во Флоренции переходит к его сыну Пьеро. Пьетро Барбо — папа римский под именем Павла II	«Град жизни» Пальмьери. «Антивалла» Антонио Кротези. «Лес любви» Луки Пульчи (ок.)	
1465		Первые литературные опыты Лоренцо Медичи. Филельфо завершает работу над сб. «О смешном и серьезном» и	Джентиле Беллини: портрет Лоренцо Джустиниани. Филиппо Липпи: «Мадонна под

		«Душеводительство»	вуалью» (ок.). Пьеро дела Франческа: портрет Федерико да Монтефельтро (ок.)
1466	Франческо Сфорца наследует его сын Галеаццо Мария. Антимедицейский заговор во Флоренции (раскрытый Лоренцо Медичи)	Помпоний Лет начинает преподавать в Римском университете	
1467	Венеция поддерживает флорентийских изгнанников и вступает в войну с Флоренцией; венецианскими войсками предводительствует Бартоломео Коллеони, войсками флорентийской лиги — Федерико да Монтефельтро	«Пир» Лоренцо Медичи (ок.)	Семнадцать фресок (легенда св. Августина) Беноччо Гоццолли в Сан Джиминьяно
1468	Мир между Венецией и Флоренцией	Виссарион дарит свою библиотеку Венеции (будущая Марчианская библиотека). Помпоний Лет и Платина заключены в тюрьму по обвинению в антипапском заговоре	
1469	Турнир во Флоренции (7 февраля), победителем которого объявлен Лоренцо Медичи. Смерть Пьеро Медичи (2 декабря) и начало правления Лоренцо	Марсилио Фичино: комментарий к «Пирру» и «Филебу» Платона. Родился Никколо Макьявелли (3 мая)	Начало работы Франческо Косси над фресками Палаццо Скифанойя (Феррара). «Ночная охота» Паоло Учелло (ок.)
1470	Восстание в Прато, подавленное Флоренцией	Родился Пьетро Бембо (5 мая). «О государе» Платины. «Харон» и «Антоний» Понтано (ок.)	Начало постройки герцогского дворца в Урбино (Лучано да Лаурана). «Сила» Боттичелли. Леонардо да Винчи пишет ангела на картине Верроккьо «Крещение Христа»
1471	Борсо д'Эсте получает инвеституру на герцогство Феррарское от Павла II. После его смерти (20 августа) титул переходит к его брату Эрколе I. Франческо дела Ро-	«Новелла о сиенце» Луиджи Пульчи. «О наилучшем гражданине» Платины. «Фацетии» Лудовико	

	вере — папа римский под именем Сикста IV	Карбоне (ок.). «Благовещенье» Фео Белькари	
1472	Восстание в Вольтерре, Флоренция его подавляет	Смерть Леона Баттиста Альберти. «О душе» Ландино. «О повиновении» Понтано	Верроккьо: гробница Джованни и Пьеро Медичи в церкви Сан Лоренцо. «Пьета» Козимо Тура (ок.)
1473		«Охота на куропатку» (ок.) и «О высшем благе» Лоренцо Медичи	
1474		«Платоновская теология» и «О христианской религии» Фичино. «Пятилеток» Понтано. Родился Лудовико Ариосто	Росписи Мантеньи в Камера дельи Спозии (Мантуя)
1475		Начало работы Полициано над «Стансами на турнир». «Житие блаженного Лаврентия Джустиниана» Бернардо Джустиниана. «Жизнеописания Христа и всех понтификов» Платины. «Камальдолийские беседы» (ок.) и «О подлинном благородстве» Ландино	«Давид» Верроккьо. «Мученичество св. Себастьяна» Антонио Поллайоло. «Спаситель мира» Антонелло да Мессина. «Воскресение» Пьеро делла Франческа (ок.)
1476	Убийство Галеаццо Мария Сфорца (26 декабря), власть в Милане переходит к малолетнему Джан Галеаццо Сфорца	Джорджо Антонио Веспуччи ставит во Флоренции «Девушку с Андроса» Теренция (февраль). Смерть Симонетты Каттанео (апрель), героини «Стансов» Полициано. «Диалог между Павлом и душой» и «Что есть свет» Фичино. Изд. «Новеллино» Мазуччо	«Поклонение волхвов» Боттичелли (ок.). «Св. Себастьян» Антонелло да Мессина
1477		«Против утверждений астрологов» Фичино. «Арагонский сборник». Боярдо завершает работу над своим канцоньере	Мелощо да Форли: «Учреждение Ватиканской библиотеки папой Сикстом IV»

1478	Заговор Пацци во Флоренции (26 апреля): убит Джулиано Медичи, ранен Лоренцо. Начало войны Флоренции с Римом и Неаполем (папа наложил на Флоренцию интердикт 1 июня)	«Порретанские новеллы» Сабадино дельи Ариенти (ок.)	«Весна» Боттичелли. «Мадонна Бенуа» Леонардо (ок.)
1479		«Диалог о свободе» Аламанно Ринуччини	Браманте начинает постройку церкви Сан Сатирос (Милан)
1480	Лоренцо Медичи ведет в Неаполе с Фердинандом Арагонским успешные переговоры о прекращении войны (в марте заключен мирный договор с Неаполем, 3 декабря папа снимает с Флоренции интердикт). Лудовико Моро становится регентом герцогства Миланского	В Мантуе играется «Сказание об Орфее» Полициано, начало его лекций во Флорентийском университете. Боярдо назначен губернатором Модены. «О здоровье тех, кто прилежит ученым и литературным занятиям» Фичино	Палаццо Бевилаква в Болонье (ок.). «Св. Августин» Боттичелли. «О живописной перспективе» Пьеро делла Франческа (ок.)
1481		Изд. первых 23-х песней «Морганта» Луиджи Пульчи	Гробница графа Уго во флорентийской Бадии (Мино да Фьезоле). Верроккьо едет в Венецию для работы над статуей Коллеони. «Св. Иероним» и «Поклонение волхвов» Леонардо
1482	Венеция объявляет войну Ферраре («соляная война»); на стороне Венеции — Рим, Генуя и Сиена, на стороне Феррары — Неаполь, Милан, Болонья и Флоренция. При Кампоморто (21 августа) папские войска под командованием Роберто Малатеста наносят поражение неаполитанским	«Манто» Полициано. «Платоновская теология» Фичино (изд.)	Леонардо уезжает в Милан. Боттичелли и Перуджино: фрески Сикстинской капеллы в Ватикане
1483		Первое полное изд. «Морганта» Луиджи Пульчи. Изд. в двух книгах «Влюбленного Орландо» Боярдо	«Христос и апостол Фома» Верроккьо. Начало работы Гирландайо над фресками (легенда св. Фран-

			диска) в Санта Тринита. Леонардо заключает договор на изготовлении алтарной иконы для церкви Сан Франческо в Милане («Мадонна в скалах»)
1484	Баньольский мир (8 августа). Смерть Сикста IV и избрание Иннокентия VIII	Смерть Луиджи Пульчи. Изд. полного Платона в переводе Фичино. «Искусство грамматики» Помпония Лета	«Рождение Венеры» Боттичелли (ок.)
1485	«Заговор баронов» в Неаполе	Послание Пико делла Мирандола к Эрмолао Барбаро (3 июня)	Джулиано да Сангалло перестраивает виллу Медичи в Поджо а Каьяно
1486		«Амбра» Полициано. «Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени» Пико делла Мирандола и его «Девятьсот заключений» для общеевропейского диспута. Постановка «Двух Мехемов» Плавта в феррарском герцогском дворце (25 января). В Риме ставится «Ипполит» Сенеки (март)	«Явление Богоматери св. Бернарду» Филиппино Липпи (ок.)
1487	Флоренция захватывает Сарцану	«Кормилица» Полициано. «Речь о достоинстве человека» Пико делла Мирандола (ок.). «История Венеции» Сабеллико. Постановка «Сказания о Кефале» Никколо да Корреджо (21 января). Борджо назначен губернатором Реджо	«Мадонна с деревцами» Джованни Беллини
1488		«Геттапль» Пико делла Мирандола. Георгий Мерула начал работу над «Висконтианскими	

		древностями». «Осел» Понтано (ок.)	
1489		Изд. «Первой центурии» Полициано. «Карнавальные песни» Лоренцо Медичи. Лоренцо по совету Пико делла Мирандола приглашает во Флоренцию Савонаролу. «О жизни» Фичино	Заложен фундамент палатцо Строцци во Флоренции (Бенедетто да Майяно и Симоне Кронака). Окончено строительство церкви Санта Мария деи Мираколи в Венеции (Пьетро Ломбардо). Антонио Поллайоло приезжает в Рим (гробницы пап Сикста IV и Иннокентия VIII)
1490		«Об ученых мужах» Паоло Кортези. «О сущем и едином» Пико делла Мирандола. «Антоний» и «Харон» Понтано. «Фарс о маге» Караччоло (ок.)	Скуола ди Сан Марко в Венеции (Пьетро Ломбарди). Гирландайо завершает работы над фресками в Санта Мария Новелла. Бенедетто да Майяно: портрет Филиппо Строцци (ок.)
1491		Лауды и «Представление о св. Иоанне и Павле» Лоренцо Медичи. Савонарола — приор Сан Марко, его проповеди на Апокалипсис	«Прославление св. Урсуль» Витторе Карпаччо
1492	Родриго Борджа — папа римский под именем Александра VI	Смерть Лоренцо Медичи (8 апреля). Проповеди Савонаролы на книгу Бытия. Изд. «Панэпистемона» Полициано. Комментарий Фичино к Плотину (изд.). «О происхождении и деяниях	Завершено строительство Палатцо дель Консilio в Вероне. «Мадонна со свечой» Карло Кривелли. «Битва кентав-

		града Венецийского» Бернардо Джустиниана. Фарсы Саннадзаро	ров» Микеланджело (ок.)
1493	Максимилиан I — император Священной Римской империи	«О солнце и свете» Фичино. «Трактат об управлении городом Флоренция» Савонаролы. «Тимон» Боярдо (ок.)	Начало работы Пинтуриккьо над росписью апартаментов Борджа в Ватикане. «Мученичество и погребение св. Урсуль» Карпаччо
1494	После смерти Фердинанда I королем Неаполя становится Альфонс II. Король Франции Карл VIII, заявивший о своих правах на неаполитанскую корону, вступает в Италию. Лудовико Моро, правивший Миланом от имени своего племянника Джан Галеаццо Сфорца, после его смерти официально принимает титул герцога. Восстание во Флоренции, возмущенной тем, что Пьеро Медичи без борьбы отдал французам пограничные замки и уступил Пизу и Ливорно; Медичи бегут из города (ноябрь). Карл VIII вступает в Рим (31 декабря)	Смерть Полициано (29 сентября), Пиколелла Мирандола (17 ноября) и Боярдо (21 декабря)	Церковь Сант Андреа в Мантуе (проект Альберти). «Чудо св. Креста» Витторе Карпаччо
1495	Альфонс II отрекается от неаполитанского престола в пользу сына Фердинанда II (Феррандино). Карл VIII вступает в Неаполь (22 февраля) и покидает его (29 мая). Битва при Форново (6 июля), после которой Карл уходит из Италии	Первое полное изд. «Влюбленного Орландо» Боярдо. Изд. 12 книг писем Фичино	«Процессия на площади Сан Марко» Джентиле Беллини. «Отъезд обрученных», «Сон Урсуль» и «Прибытие в Рим» Карпаччо
1496	Выиграв битву при Ателле (20 июля) с помощью венецианских и испанских войск, Фердинанд II возвращает себе власть над Неаполем. После его смерти корона переходит к сыну Фердинанда I Федерико I	Фичино публикует переводы трактатов Псевдо-Дионисия «О таинственном богословии» и «О божественных именах», комментарий к «Пармениду» Платона. «Об Этне» Пьетро Бембо	«Поклонение волхвов» Филиппино Липпи. «Распятие» Перуджино в церкви Санта Мария Маддалена ден Пацци (Флоренция). Микеланджело уезжает в Рим
1497		«Триумф Креста» Савонаролы. Изд.	«Тайная вечеря» Леонардо.

		«Эпиграмм» и «Нуп- pogum naturalium» Михаила Марулла	«Вакх» Микеланджело (ок.)
1498		Казнь Савонаролы (23 мая). Макьявелли утвержден в должности секретаря второй канцелярии (19 июня). Изд. «Эпиграмм» и «Гимнов к Природе» Марулла. Изд. «Комедии» Данте с комментарием Ландино	«Пьета» Микеланджело (собор св. Петра, ок.)
1499	Король Франции Людовик XII вступает в Италию (февраль), его войска захватывают Милан (сентябрь), но Лудовико Моро вскоре удаётся его на короткое время вернуть. Чезаре Борджа — gonfalonьер церкви; взятием Форли (декабрь) он начинает завоевание Романьи	Смерть Марсилио Фичино. «Филострато и Памфила» Антонио Каммелли (Пистойя). Изд. «Гипнэротомехии Полифила»	Начало работы Луки Синьорелли над фресками собора в Орвьето
1500	Лудовико Моро взят в плен и заключен в крепость, Милан вновь переходит к французам. Флоренция тщетно пытается вернуть Пизу. Договор между Испанией и Францией о разделе Неаполитанского королевства (11 ноября), лишивший власти Федерико I. В Болонье правит Джованни II Бентивольо, в Перудже — Гвидо Бальони, в Римини — Пандольфо V Малатеста, в Урбино — Гвидубальдо да Монтефельтро	Макьявелли участвует в посольстве к королю Франци. «О садах Гесперид» Понтано (ок.)	Браманте получает заказ на строительство Темпьетто. Леонардо возвращается во Флоренцию. «Рождество» Боттичелли

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Абеляр Петр 13
 Абулафия Авраам 417
 Август Гай Юлий Цезарь Октавиан 106, 116, 139, 172, 283, 294, 489
 Августин Аврелий 15, 30, 57, 77, 85, 100, 110, 153, 154, 157, 158, 205–207, 255–258, 265, 326, 354, 375–377, 382, 385, 401, 404, 407, 431, 432, 433, 458
 Авампас (Ибн Баджа Абу Бекр Мухаммед) 417
 Аверинцев С. С. 146
 Аверроэс (Ибн Рушд Абу Аль-Валид) 408, 416, 417, 424
 Авицеброн (Соломон Бен-Иегуда Бен-Гебириоль) 417
 Авиценна (Ибн Сина Абу Алн) 417, 424
 Авсоний Децим Магн 554
 Аглаофем 382
 Адмари Алессандро 612
 Аквавива Андреа 295, 558
 Аквавива Беллизарио 295
 Аквилано Серафино (Серафино де Чинелли далл'Аквила) 585, 603–605
Сценическое действо о Времени 604
 Акеризн Анджела 179, 274
 Аккольти Бенедетто 119, 121, 141, 145, 227
Диалог о превосходстве мужей нашего времени 141
О войне христиан против варваров за гроб Господень 119, 121
 Акции Луцни 197
 Аламанни Антонио 612
 Аламанни Луиджи 447
 Аламанни Пьетро 447
 Алан Лилльский 18
 Аларих 105
 Александр VI (Борджа Родриго) 297, 428–429, 537, 624, 628, 631
 Алигерн Данте 8, 14, 20, 30, 32, 51, 110, 139, 140, 151, 163–165, 167–172, 175–178, 189, 194–199, 202, 244, 248, 255, 261–264, 270, 271, 286, 292, 294, 338, 339, 345, 368, 378, 403–405, 412, 450, 453–455, 457, 458, 463, 486, 498, 503, 505, 535, 539–541, 572, 573, 577, 608, 613, 645, 647, 648, 653–655, 658
Божественная комедия 14, 17, 140, 167, 172, 175, 176, 199, 248, 249, 255, 262, 264, 446, 454, 486, 539, 541, 613, 616, 650, 654
Новая жизнь 164, 165, 453, 454, 541
Пир 14, 454, 455, 535, 645, 652
 Алкивиад 390, 410, 422
 Алкид 192
 Алкуин 16, 17, 34
 Алпатов М. В. 9
 Альбанцани Донато 154
 Альберт Великий 94, 477
 Альберт Саксонский 640
 Альберти Леон Баттиста 26, 27, 28, 31, 35, 235–243, 252, 270, 290, 291, 324, 326, 331–364, 509, 635, 640, 644, 649–651, 654
Гекатомфилия 339, 340
Деифира 339
Десять книг о зодчестве 351, 358, 359–360, 362, 363, 654
Домострой 341, 357, 358
Живой конь 331
Жизнеописание 332, 341–342, 344, 352
Житие св. Потита 334
Застольные беседы 332, 335, 337, 341–345, 349, 350, 352, 358, 360, 361
Коримбо и Баттиста 337
Математические забавы 348, 649
Мом, или О государе 337, 342, 347–352, 357, 358, 360–361, 363
Муха 341, 352
О живописи 348, 358–360
О преимуществах и тяготах занятий словесностью 333–334
О семье 337, 341, 352–354, 357, 358, 363
О статуе 358
О шифрах 331
Описание города Рима 336
Пес 331, 349
Софрона 340
Сто басен 352

- Супруга* 340, 342
Теодженио 346–347
Тирсид 337
Филодокс 326, 333, 343
Grammaticetta 337
Trivia senatoria 336
 Альберто да Сартеано 617
 Альбино Джованни 124, 138, 300
 Свершения неаполитанских королей арагонской династии 138
 Альбицци Альбера делья 496
 Аль-Газали Абу Хамид 417
 Альи Антонио делья 146, 370, 390
 Жития святых 146
 Альтилио Габриэле 233, 295, 300, 538
 Жизнеописание Саннадзаро 538
 Аль-Фараби Абу Наср Мухаммед ибн Мухаммед 417
 Альфонс I (Альфонс V Арагонский) 24, 25, 50, 123, 131, 133, 145, 268, 269, 281, 286, 293, 294, 296, 534, 566, 570, 585
 Альфонс II (Альфонс Калабрийский) 138, 300–301, 441, 453, 468, 535–536, 540, 558, 585, 586, 587
 Альфонсо Ромиро 536
 Амброджини Бенедетто 483
 Амвросий Медиоланский св. 57, 100, 101, 431, 432
 Амманатини Манетто (Грассо) 576–577
 Амьери Фолья 447
 Анаксагор 240, 433, 654
 Ангелус Силезиус (Шеффлер Иоанн) 378
 Ангильберт 17
 Анджели Якопо да Скарперия 77
 Анджольери Чекко 471, 472, 612
 Андреа да Барберино 468, 521, 597
 Нарбоннские истории 468
 Французские короли 597
 Андроник Младший Палеолог 70
 Анизио Джованни Франческо (Анизио Джано) 295
 Аннио да Витербо 147
 О знаменитых мужах 147
 Антиварно Якопо 444, 513
 Антоний Аббат св. 49, 268
 Антоний Марк 246–252
 Антоний Фаненский 225
 Антонин Флорентийский 16, 264, 370
 Антонио да Ро 205, 207, 212–218
 Антонио да Сан-Миньято 372, 593
 История осады Пьомбино 593
 Аппеллес 103, 142, 195
 Аполлоний Родосский 284
 Апостолий Михаил 94
 Алпиан 573
 Алт С. К. 256
 Апулей Луций 350, 376, 406, 516, 522, 577
 Арагонский сборник 453, 455, 461
 Аргиропул Иоанн 78, 90, 96–99, 441, 465, 483, 563, 636, 641
 Ардингелли Никколо 441, 449
 Аретино Пьетро 545, 643, 658
 Ариосто Лудовико 515, 532, 541, 562, 658
 Неистовый Орlando 526, 562
 Ариосто Никколо 515
 Ариосто Франческо 325, 330
 Исида 325
 Аристарх 398
 Аристей 510
 Аристотель 19, 50, 59, 61, 68, 71, 72, 81, 84–87, 91–99, 109, 110, 125, 169, 193, 212, 255, 259, 260, 262, 265, 351, 355, 358, 362, 388, 396, 408, 409, 416, 419, 421–424, 435, 436, 463, 486, 491, 622, 641
 Аристофан 28, 91
 Арконати Галеаццо 654
 Арсоки Франческо 540
 Артаксеркс 185
 Архий 175, 260
 Архимед 345
 Арьенти Джованни Сабадино делья 578–580, 583
 Джигневра знаменитых дам 579
 Порретанские новеллы 579, 580
 Асконий Педиан 142
 Аттик Тит Помпоний 49
 Ауриспа Джованни 28, 180, 290, 355, 515
 Ауэрбах Э. 503
 Афанасий св. 49
 Афиней 342
 Аччайуоли Донато 97, 98, 119, 147
 Аччайуоли Никколо 147
 Аччиари Микеле 379
 Бадий Иодок (Бад Жосс) 555, 559
 Базини Базинио 268, 269
 Гесперида 268
 Изоттей 269
 Бальони Браччо 269, 270
 Банделло Маттео 340, 572, 584, 589, 590

- Бандини Бернардо 441
 Бандини Франческо 390
 Барателла Антонио 267
Полидореида 267
 Барбаро Эрмолао Младший 412–416
 Барбаро Эрмолао Старший 27, 146, 643
 Барбаро Франческо 27, 55, 93, 332
О браке 55
 Барон Х. 11, 37
 Бартоли Козимо 334, 358
 Бартоломео да Монтепульчано 221
 Бартоломео делла Фонте 483
 Бартоломео фра 628
 Барцицца Антонио 326
Комедия прижигания 326
 Барцицца Гаспарино 27, 57, 58, 61–62, 332
О сочинении 61
 Баткин Л. М. 32, 35, 356, 563, 645, 655, 657
 Баттиста Мантуано 540, 555
Юношеские стихи, или Буколики 555
 Бахтин М. М. 65, 475
 Беато Анджелико (Джованни да Фьезоле) 632
 Беатриче Арагонская 587
 Бейль П. 32
 Бек А. 37
 Бек К. 33
 Беккаделли Антонио (см. Панормита)
 Бекки Джентиле 440
 Белло Р. 556
 Белланти Лучио 438
Защита астрологии против Иоанна Пико из Мирандолы 438
 Беллинчоне Бернардо 612
 Белькари Фео 509, 617–621
Авраам и Исаак 619, 620
Житие блаженного Джованни Коломбини 618
Представление о Благовещении 620
Представление об Иосифе 621
 Бембо Бернардо 410
 Бембо Пьетро 27, 337, 498, 538, 539, 551, 554, 559, 560, 574, 591, 602
Беседы о народном языке 551, 574
 Бенвенуто Рамбальди да Имола 110
 Бенедикт св. 16
 Бенивьени Джироламо 410, 413, 417, 418, 419, 420–422, 438, 540, 595
 Бентивольо Андреа 519, 579
 Бенци Уго 81
 Бенчи Томмазо 390
 Бердяев Н. А. 9
 Берковский Н. Я. 502, 648
 Бернардо Клервоский 48
 Бернардо Сильвестр 18
 Бернардино да Верчелли 537
 Бернардино Сиенский 148, 180, 219, 562, 615–617
 Бернардино да Фельтре 450
 Бериальдо Филиппо 563
 Бертольд Регенсбургский 35
 Бибихин В. В. 32, 34, 35, 257, 266
 Биджи Э. 491
 Блантер Т. 578
 Бодлер Ш. 378
 Боккаччо Джованни 8, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 26, 31, 39, 45, 46, 48, 65, 66, 67, 69, 75–77, 109, 139, 147, 154, 157, 162–169, 173–178, 189, 194–196, 198, 202, 226, 249, 255–259, 261–264, 266, 267, 271, 286, 295, 316, 326, 339, 340, 416, 448, 454, 480, 491, 493, 494, 501, 503, 510, 540, 541, 550, 551, 554, 561, 563, 572–575, 577–579, 581–583, 585, 586, 589, 591, 592, 595
Амето 46, 163, 510, 541
Генеалогия языческих богов 18, 46, 69, 76, 163, 169, 174, 177, 178, 258, 263, 266, 316
Декамерон 21, 140, 155, 163–164, 167, 174, 286, 480, 486, 502, 541, 550, 562, 563, 570, 573–575, 577–579, 581, 585, 589, 591, 595, 596
Жизнь Данте 163, 167, 175, 257, 453–454
Корбаччо 109, 340
О жизни и нравах господина Франческо Петрарки из Флоренции 163, 166
О знаменитых женщинах 109, 147, 177
О несчастьях знаменитых мужей 109, 177
О реках и горах 177
Тесеида 295
Флострато 295
Фьезоланские нимфы 510
Фьяметта 339
Trattatello in laude di Dante 258
 Бонинконтри Лоренцо 244, 253, 308, 309
 Бонифаций IX 151
 Бонифачо Кармозина 535, 551
 Борджа Лукреция 602

- Борджа Цезаре 637
 Борленги А. 562
 Боттичелли Сандро 376, 381, 443, 489, 494, 505, 624, 632, 635, 639
 Бозций 20, 176, 265, 283, 451, 454, 458
 Боярдо Джулия 407
 Боярдо Маттео Мария 31, 37, 363, 462, 513, 515–517, 519–527, 530, 532, 540, 541
Влюбленный Орlando 407, 516, 520–525, 527, 531–533
Канцоньере 517
Тимон 462, 513, 520
Capitoli del giuoco dei tarocchi 517
Carmina in laudibus Estensium 516
Epigrammata 517
Pastoralia 517
 Боярдо Фельтрино 515
 Брагина Л. М. 36, 419, 426
 Браманте 637
 Бранка Таддео дель 268
Избегание презренной праздности 268
Книга покаяния 268
Пристань 268
 Брант С. 640
 Браселли да Сарцана Джакомо 147
Книжка о славных генуэзцах 147
 Браччи Алессандро 483
 Браччо да Монтоне 24, 149
 Бреита Андреа 246
 Брунеллески ди Аттавиано Гиго 562, 596
 Брунеллески Филиппо 28, 335, 359, 440, 576–577, 621
 Бруни Леонардо 26, 27, 45, 47, 50, 53, 56–57, 78, 84, 85, 87, 88, 97, 110–122, 139–141, 144, 145, 148, 164, 167–176, 180, 189, 194, 196, 200–204, 218, 219, 227, 245, 247, 249–250, 251, 253, 263, 264, 271, 294, 324, 328, 335–337, 355, 373, 388, 396, 413, 415, 440, 482, 487, 509, 563, 572–574, 643
Диалоги к Петру Гистрию 47, 141, 189, 200–203, 263, 572
Жизнь Аристотеля 84–85, 87
Жизнь Данте 167–168, 171
Записки о делах нашего времени 112–114
Записки о деяниях греков 110
Записки о пунической войне 110
История флорентийского народа 112, 114–119, 173, 201, 335
Новый Цицерон 139–140
О государственном устройстве флорентийцев 110–112
О наставлении юношей 56
О научных и литературных занятиях 56–57
О правильном способе перевода 45
Об италийской войне с готами 110, 140
Поликсена 324, 328, 329
Похвала городу Флоренции 111, 196, 201
 Бруно Джордано 32, 351, 363
Изгнание торжествующего зверя 363
 Брут Марк 194
 Брут Юний 194
 Брюсов В. Я. 375, 378
 Бурдах К. 8, 11, 32, 33, 34
 Буркхардт Я. 8–12, 14, 22, 32, 34, 331, 534
 Буркьелло 338, 440, 464, 471, 609–611, 640, 641
 Бути Франческо да 164
 Бэкон Ф. 7
 Бьондо Флавио 27, 28, 104–105, 150, 337
Десять книг истории от упадка Римской империи (Декады) 104, 105, 150
Рим восстановленный 28, 104
Рим торжествующий 104
 Вазари Джорджо 331, 363, 443, 566, 634, 638, 647, 648, 652
 Валагусса Джорджо 149
О жизни и счастье госпожи Луччи 149
 Валерий Максим 61, 109
 Валерий Публикола 239
 Валерий Флакк Гай 27, 142
 Валла Лоренцо 18, 27, 29, 40–42, 45, 68, 85, 86, 93, 106–108, 124–130, 144, 203–206, 209, 213, 215, 216, 219, 221, 251, 252, 267, 286, 294, 415, 487, 488, 565–567, 570, 572, 585, 646
Деяния Фердинанда Арагонского 124, 126, 128
Красоты латинского языка 45
Моральные фацетии 565, 567
О наслаждении 219
О свободе воли 219
Об истинном и ложном благе 204, 205, 213, 267
Перекапывание диалектики 68, 213
Противоядие против Фацио 125, 128, 129

- Рассуждение о подложности так называемой дарственной грамоты Константина* 29, 106
- Вальтурно Роберто 640
- Варка Бенедетто 653
- Варлаам Калабрийский 66, 69–75, 77, 178, 265
- Варрано Костанца 56
- Варрон 45, 169, 192, 194, 355
- Варфоломей из Лукки 150
- Василий Великий св. 49, 99, 391, 431, 432, 433
- Веджо Маффео 55–56, 205–212, 216–218, 252, 267–269
- Антониада* 268
- Астианакс* 267
- Героическая песнь* 269
- Золотое руно* 267
- О воспитании детей и чистоте их нравов* 56
- Пир богов* 269
- Рустикалии* 267
- Веллетти Агостино 596
- История о Джиневре дельи Альмери, погребенной заживо* 596
- Веллутти Донато 13, 597
- Семейная хроника* 597
- Вентура Джован Франческо 447, 458
- Венцеслав IV 110
- Верарди Карло 323
- История о Бетике* 323
- Верарди Марчелино 323
- Спасенный Фердинанд* 323
- Вергилий 15, 16, 20, 29, 39, 45, 56, 61, 65, 103, 109, 110, 141, 145, 172, 173, 175–177, 179, 181, 182, 186, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 229, 231, 232, 242, 252, 259, 266–268, 270, 277, 284, 285, 306, 310, 313, 347, 391, 415, 445, 448, 459, 483, 485, 486, 493, 509, 510, 540, 542, 545, 546, 554, 555, 557, 558–560, 606, 632
- Верджеро Пьер Паоло 27, 53–55, 149, 162, 166, 176, 189, 200–202, 306, 312, 313, 324, 327–329, 492, 509, 572
- История государей из семьи Каррара* 149
- О благородных нравах и свободных науках* 53
- О врожденных нравах* 201
- Павел* 327–328
- Верино (де Вьери) Уголино 268, 285
- Песнь о счастье христианской религии и иноческого жития* 268
- Похвала блаженному Франциску* 268
- Похвала поэту Филельфо, умершему во Флоренции в возрасте девяноста лет* 285
- Фламетта* 268
- Эпиграмма в честь блаженной Луции, мученицы и девы* 268
- Верн Ж. 634
- Веринья да Кьети Николетто 408
- Верроккьо Андреа 443, 635, 636
- Верховский Ю. 605
- Веселовский А. Н. 76, 263
- Веспасиано да Бистиччи 131, 142, 152, 335
- Жизнеописание прославленных людей XV столетия* 152, 335
- Веспуччи Джорджо Антонио 330
- Веспуччи Настаджо 446
- Вида Марко Джироламо 555, 559
- Виллани Джованни 115
- Виллани Маттео 115
- Виллани Филиппо 115, 147, 175, 176, 177, 261
- Виллари П. 513
- Вильгельм Мербекский 87
- Висконти Джангалеаццо 24, 78, 119, 173, 269
- Висконти Джованни 120
- Висконти Филиппо Мария 24, 27, 144, 183, 269, 280, 284
- Виссарийон Никейский 90–92, 94–96, 388
- О природе и искусстве* 92, 94
- Против клеветующего на Платона* 95, 388
- Вителлий 172
- Витрувий 142, 322, 359–361
- Витторино Рамбальдони да Фельтре 27, 36, 49, 57–61, 93
- Владислав Польский 24, 148
- Вольтер 8, 32
- Воскресение* 619
- Вступление в Испанию* 470
- Вторая Испания* 597
- Габричевский А. Г. 359
- Гадамер Г. Г. 42
- Газа Феодор 61, 91–94, 252, 253, 515
- Гайденко П. П. 36
- Галатео — см. Де Ферраринис Антонио
- Галеи 371

- Галеота Франческо 607
 Галилей Галилео 7, 639, 658
Диалог о двух главнейших системах мира 658
Звездный вестник 658
 Галлерани Чечилия 637
 Галли Эджидио 325, 329
Бофилакс 325
Комедия кольца 325, 329
 Галлуччи Элизио 300
 Гальба 172
 Гарен Э. 32, 37, 331, 334, 342, 493, 622
 Гарсия Педро 428
 Гаспаре да Верона 150
О деяниях Павла II 150
 Гаспари А. 489
 Гатгамелата 24
 Гварино 513
 Гварино Баттиста 61
 Гварино Гварини да Верона 27, 58, 60, 61, 77, 78, 79, 87, 93, 145, 217, 251, 324, 515, 516, 616
Хризолориана 79
 Гвиберт Ножанский 13, 14
 Гвиницелли Гвидо 172, 450, 454
 Гвиттоне д'Ареццо 172, 454
 Гвиччардини Франческо 633
 Гейтс Б. 638
 Геллий Авл 488, 563
 Геннадий (Георгий Схολарий) 83, 87
 Генрих III 379
 Георгий Трапезундский 47, 78, 92–95, 251, 388
Риторика 93
Сопоставление философов Аристотеля и Платона 95, 388
 Герарди Джованни да Прато 562, 577
Парадизо дельи Альберти 562, 577
 Герардо 596
 Герберт из Орияка 16
 Гермий 374
 Геродот 28, 125, 516
 Гесиод 170, 349, 374, 386, 485
 Гете И. В. 7, 633, 642
 Гиберти Лоренцо 28, 359, 440, 650
Комментарии 359
 Гипатия 378
Гипнэротомакхия Полифила 648
 Гирландайо Доменико 443
 Гогенцоллерн Барбара 59
 Голенищев-Кутузов И. Н. 652
 Гомер 66, 75, 76, 77, 91, 99, 101, 103, 152, 175, 178, 197, 242, 245, 266, 270, 271, 280, 284, 295, 310, 312, 313, 319, 386, 390, 398, 415, 483, 485, 486, 496, 522, 557
 Гонзага Алессандро 59
 Гонзага Джанлучидо 59
 Гонзага Джанфранческо 58, 60
 Гонзага Камилла 538
 Гонзага Карло 59
 Гонзага Лудовико 59, 336
 Гонзага Маргарита 59
 Гонзага Франческо 602
 Гонзага Чечилия 56, 59, 373
 Гонсальво Ферранте Кордовский 538
 Гораций 20, 39, 45, 237, 270, 271, 273, 283, 323, 459, 485, 489, 493, 494, 606, 632
 Горфункель А. Х. 35, 390
 Гоццоли Беноццо 440
 Гравина Пьетро 295
 Граденико Якопо 559
 Грановский Т. Н. 7, 32
 Грассо Лука 535
 Грацинини-Ласка Антон Франческо 461
 Грейсон С. 353
 Григора Никифор 71
Флорентий 71–72
 Григорий Великий 48
 Григорий Назианзин 49
 Григорий Пресвитер 49
 Губер А. А. 651, 652, 653, 655
 Гуго Сен-Викторский 18
 Гуковский М.А. 599
 Гуревич А. Я. 35
 Давид Ж. Л. 650
 Д'Аламбер Ж. Л. 7, 8
 Д'Альбиццо Франческо 617
 Д'Амбуаз Шарль 637
 Дамини Петр 16, 601
 Данилова И. Е. 35
 Данте (см. Алигьери Данте)
 Да Порто Луиджи 584
 Дашевский Г. 377
 Дворжак М. 642
 Де Дженнаро Пьетро Якопо 295, 608–609
Клепсимогинон 295, 608
О шести возрастах человеческой жизни 608
Плутопения 608

- Ден Бенедетто 647
 Декарт Р. 365
 Дель Бранка Таддео 268
 Избегание презренной праздности 268
 Книга покаяния 268
 Пристань 268
 Делькорно Бранка Д. 486
 Дель Лунго И. 449
 Дельи Альи Антонио 146, 370, 390
 Жития святых 146
 Демокрит 351
 Демосфен 28, 103, 113, 139, 145, 246,
 345, 483
 Де Робертис Д. 447
 Де Росси Роберто 78
 Де Санктис Ф. 8, 32, 482, 498, 499, 503,
 510, 512, 540, 601
 Де Феррарис Антонио (Галатео) 295,
 300, 606
 Дечембрио Анджело 324
 Дечембрио Пьер Кандидо 27, 80, 144,
 149, 152, 324
 Жизнеописание Филиппо Марии треть-
 его Лигурского герцога 144
 Жизнеописание Франческо Сфорцы
 144
 Жизнеописание Эрколе Д'Эсте 149
 Жизнь Гомера 152
 Дечембрио Уберто 27, 80
 Дефо Д. 356
 Джакомо (Якопо) да Лентини 599–600
 Джамбуллари Бернардо 576, 595
 Джентиле Дж. 640
 Дживелегов А. К. 489, 563
 Джиральди Лилио Грегорио 285, 412
 О поэтах нашего времени 285, 412
 Джиральди Чинцио Джован Батиста 642
 Джованни да Сан Миньято 48
 Джованни да Серравалле 167
 Джотто 30, 32, 572, 577, 652
 Джулиано да Сангалло 460
 Джустиниан Бернардо 146
 О житии бл. Лаврентия Юстиниана
 146
 Джустиниан Леонардо 27, 31, 146, 599–
 601, 617
 Житие св. Николая 146
 Джустиниан Лоренцо 146
 Джустиниано Андреоло 593
 Дзамбеккари Пеллегрини 48
 Диоген Лаэртский 29, 49, 146, 341, 392,
 563, 569, 570
 Диоклетян Гай Аврелий Валерий 110
 Дионисий Ареопагит 50, 70, 236, 384–
 385, 391, 397, 403–405, 435, 436, 458
 Диоскор 205
 Диоскорид 28
 Дольфин Пьетро 386
 Доменики Лудовико 571
 Доменико да Прато 562, 596
 Доменико ди Франческо 577
 Домици Пьетро 325, 326
 Августин 326
 Зиновий 326
 Лициния 326
 Петр 326
 Домициан Тит Флавий 176
 Доминичи Джованни 16, 48, 224, 351,
 614
 Наставление в семейных делах 614
 Светляк в ночи 351, 614
 Донат Элий 322, 323
 Донателло 28, 335, 359, 440, 572, 577,
 636
 Донати Лукреция 441, 444, 449, 454
 Доин Антон Франческо 591
 Библиотека 591
 Достоевский Ф. М. 157
 Драгасес Константин 90
 Дубровкин Р. 600, 611
 Дзеникен фон Э. 634
 Д'Эсте Бьянка 56
 Д'Эсте Борсо 269, 515–517, 567
 Д'Эсте Изабелла 602
 Д'Эсте Леонелло 60, 324, 325, 346, 515–
 517
 Д'Эсте Лукреция 519
 Д'Эсте Никколо III 60, 517
 Д'Эсте Сиджизмондо 517
 Д'Эсте Эрколе I 295, 515–517, 567, 579

 Евгений IV 49, 180, 185, 224, 335, 570
 Евклид 16, 58
 Еврипид 75, 91, 501
 Евсевий Кесарийский 49, 94, 146, 334
 Евстохий 397
 Евтропий 132
 Екатерина Сиенская 633
 Ефрем Сирий 49

 Жебар Э. 8, 32
 Жирмунский В. М. 34

Завоевание Востока 597

- Заккиа Лаудивиньо 323
Пленение Якопо 323
 Замберти Бартоломео 329
Обманная комедия 329
 Замятин Е. И. 42
 Занато Т. 449, 453
 Зарецкий Ю. П. 183
 Зевксис 195
 Зомбарт В. 356
 Зубов В. П. 636, 640, 655, 658
 Зуппардо Маттео 268
Альфонсеида 268
 Иванов Вяч. 272, 375, 641
 Иероним 15, 49, 57, 110, 146, 391
 Изабелла Арагонская 295
 Иларий Пиктавийский 383, 400
 Иммануил Римский 471
 Иннокентий III 51, 346
 Иннокентий VIII 233, 413, 427, 428, 443, 535
 Иоанн Анжуйский 133, 296
 Иоанн Арагонский 369
 Иоанн Богослов 377
 Иоанн де Валлата 329
Полидор 329
 Иоанн Дунс Скот 94, 415, 420, 424
 Иоанн Златоуст 49, 92, 208, 209
 Иоанн VIII Палеолог 49
 Иоанн Лествичник св. 49
 Иоанн Мосх 49
 Иоанна II 24, 123, 150
 Иоахим Флорский 630, 633
 Исидор Киевский митрополит 90
 Исидор Севильский 125, 257, 355
 Исократ 98, 146
Испания в прозе 597
Испания в стихах 597
История об Оттинелло и Джулии 595–596
История Ринальдо 597
 Йейтс Ф. А. 32, 374, 425
 Кавакис Димитрий 82
 Кавальканти Андреа 577
 Кавальканти Гвидо 421–422, 454, 455, 457, 463, 486, 503
 Кавальканти Джованни 390, 403, 410
 Каленцио Элизиньо 232, 295
 Калигула Гай Юлий Цезарь Германик 172
 Каллимах 28
 Каллист Андроник 94, 97, 483
 Кальдерини Домицио 252
 Камелли Антонио 612
 Камилл Марк Фурий 117, 239
 Кампано Джаннантонио 149, 150, 253, 269
Жизнь Браччо Перуджийского 149
Жизнь Пия II 150
Песни 269
 Кантакузин Иоанн 70, 71
 Канторович Э. 9, 32
 Капраника Доменико 180
 Капрара Антония 517
 Карафа Диомеде 124
Об обязанностях короля и доброго государя 124
 Карачоло Джанфранческо 300, 541, 609
 Карачоло Тристано 149, 234, 536
Жизнь Иоанны I, королевы Неаполитанской 149
 Карбоне Джироламо 234, 295
 Карбоне Лудовико 244, 253, 567–568
 Кардано Джироламо 657
 Карлуччи Джозуэ 501
 Каритео Бенедетто (Гарет) 233, 234, 300, 551, 552, 558, 605–607
Метаморфозы 606–607
Пасха 606–607
Эндимион 551, 606
 Карл Великий 17, 34, 147, 596
 Карл III Дураццо 535
 Карл IV 106
 Карл VII 281
 Карл VIII 25, 296–297, 438, 520, 536, 626
 Карманьола 24, 25
 Каррара Франческо I (Старший) 159, 162, 201
 Каррара Франческо II (Новелло) 159, 161
 Кассиодор Флавий Магн Аврелий 15, 192
 Кастаньола Раффаэлла 459
 Каstellани Каstellано 617, 619, 621
Святой Фома 621
Страсти Христовы 621
 Каstellани Франческо 464
 Каstellето Пьетро да 166
 Кастильоне Бальдассаре 534, 555, 567, 570, 602, 650
Придворный 534, 567, 650
 Кастильонкьо Лапо да 67
О преимуществах Римской курии 68

- Кастракани Каструччо 119
 Кастриота Альфонсо 538
 Катилина Луций Сергей 101, 135
 Катон Старший Марк Порций Цензор
 49, 78, 169, 264, 274
 Катон Утический Марк Порций 194, 264
 Каттанео Симонетта 454, 499–500, 506,
 511
 Катулл Гай Валерий 39, 271–273, 300,
 301, 317, 493, 494, 558
 Квинтилиан Марк Фабий 27, 29, 61, 45,
 107, 115, 129, 232, 336, 359, 485, 492
 Кидонис Димитрий 77, 78
 Кидонис Прохор 72
 Киприан Карфагенский св. 57, 157
 Клавдиан Клавдий 286, 500
 Клавдий Тиберий Нерон Германик 172
 Кларк К. 634
 Климент Александрийский 15
 Кола ди Рисенцо 8, 102
 Кола ди Сантоманго 535
 Коллеони Бартоломео 24, 568
 Колонна Виттория 653
 Колумелла 27, 142, 355
Комедия без названия 326
Комедия выборов 324
Комедия о Филоне 326
 Коммин Филипп де 629
 Компаньи Дино 13
 Компатре Пьетро 232, 536–538, 558
 Конверсини Джованни (Джованни да
 Равенна) 51–53, 57, 60, 153–162, 249
Апология 161
Беседа между Джованни и Письмом
 160
В утешение по случаю кончины Пет-
рарки 154
Диалог между подагрой и науком 161
Драгматология о предпочтительном
образе жизни 161
История Рагузы 161
Книга о достопамятных событиях
 162
Об утешении по случаю кончины сына
 161
О зачатии Христа 160
О ничтожестве человеческой жизни
 160
О первом своем пребывании при дворе
 161
О покаянном служении Белых в Падуе
 161
- О придворном звании* 161
О роке 160
Повествование о лукавом обмене 161
Повествование о поруганном целомуд-
рии, или история Элизы 161
Происхождение фамилии Каррара 162
Счет жизни 51, 153–155, 158–160, 162
 Кондорсе Ж. А. Ф. 8
 Кондульмер Габриэле 49
 Конрад Н. И. 33
 Константин I Великий 106, 462
 Контарини Джорджи 588
 Конти да Вальмонгоне Джусто де 602
Прекрасная рука 602
 Контрарио Андреа 232, 250
 Коньяделло Паоло 340
 Коппола Франческо граф Сарно 123
 Корвино Массимо 295
 Корелин М. С. 102, 167
 Корио Бернардино 147
О деяниях знаменитых мужей древ-
ности 147
 Корнаццано Антонио 326, 568
Комедия обмана 326
Пословицы 568
 Корието Адриан 16
 Коррер Грегорио 56, 267, 323
Как надлежит воспитывать детей 56
Прокна 267, 323
 Кортези Алессандро 244, 317
 Кортези Паоло 162, 244–251, 253, 285,
 292, 317, 492–494
Диалог об ученых мужах 162, 244–249,
 251, 292
О кардинальском сане 285
 Косиков Г. К. 33
 Котта Гай Аврелий 246
 Красс Луций Лициний 246, 247
 Крассо Лучано 557
 Креди Лоренцо ди 624
 Кретьен де Труа 521
 Кривелли Лодризно 149
 Ксенофан 71, 72
 Ксенофонт 110, 146, 181, 185, 355, 516
 Кудрявцев О. Ф. 354
 Кудрявцев П. Н. 7, 32
 Курций Квинт Руф 131, 137
- Лактанций Фирмиан 30, 49, 57, 172, 375,
 376, 382
 Лампридий Элий 132

- Ландино Кристофоро 18, 85, 97, 98, 149, 220, 234, 235, 239–243, 270–273, 331, 336, 337, 363, 373, 390, 393, 395, 441, 445, 451, 452, 454, 465, 483, 559, 646
Апология Данте 331
Камальдолийские беседы 234, 235, 242, 243, 336, 363, 452
Комментарий к «Комедии» Данте Алигьери 454
Ксандра 271–272, 274
О душе 234
Об истинном благородстве 234
Ласкарис Константин 90, 91
Латини Брунетто 646
Сокровище 646
Лев X 32, 483, 538, 558–560, 602
Ле Гофф Ж. 33
Леонардо да Винчи 35, 332, 344, 356, 359, 361, 443, 489, 502, 545, 561, 566–567, 570, 572, 634–658
Басни 643–645, 652
Бестиарий 642, 646–647
Пророчества 642–643, 657
Трактат о движении и измерении воды (Арконати) 564
Трактат о живописи 640, 650–653, 658
Фацетии 646
Леонардо да Пистойя 376
Леоне Эбрео 642
Диалоги о любви 642
Леопарди Джакомо 649
Похвала птицам 649
Лет Юлий Помпоний 27, 147, 244, 293, 330, 370, 563
Цезари 147
Ливий Тит 45, 56, 105, 108–110, 114, 115, 117, 131, 135, 137, 192
Линецкая Э. 257
Линьямине Джованни Филиппо де 149
Жизнь преславного короля Фердинанда и похвальное слово государю 149
Липпи Филиппино 443
Липпи Филиппо 376, 440
Лихачев Д. С. 33
Лозинский М. Л. 591, 655
Ломатто Джованни Паоло 634, 640, 642
Ломбардо да Сериго 110
Лоренци Гвидо 386
Лосев А. Ф. 9, 14, 35
Лоски Антонио 27, 47, 111, 221, 260, 261, 267, 323, 563
Ахиллеида 267, 323
Инвектива против флорентийцев 111
Лоттеринги делла Стуфа Сиджизмондо 496
Лукан Марк Анней 477, 640
Лукиан 28, 107, 134, 146, 343–345, 348, 350, 520
Лукреций Тит Кар 27, 29, 197, 210, 317, 347, 370, 400, 485, 606
Лукьянов С. 344
Луллий Раймунд 654
Лупи Маттео 290
Людовик III Анжуйский 123, 156
Людовик XI 147, 442
Людовик XII 323, 537
Людовик XIV 442, 489
Лютер Мартин 559, 631, 633
Мажуга В. 390
Майнарди Арлотто 569
Мазаччо 359, 652
Мазуччо Гуардато (Гуардати) Томмазо 31, 326, 572, 576, 578, 584–592, 640
Новеллино 572, 576, 578, 584–590
Маймонид Моисей 417
Майо Джуниано 124, 535
О величестве 124
Макробий Амвросий Феодосий 563
Максим Грек (Михаил Триволис) 89, 633
Макьявелли Бернардо 597
Макьявелли Никколо 7, 25, 226, 348, 450, 461, 463, 575, 597
Государь 597
История Флоренции 463
Мандрагора 226, 450, 575
Малатеста Баттиста 56
Малатеста Галеотто 224
Малатеста Сиджизмондо 268, 269
Малларме С. 375
Мальпагини Джованни 52
Мандевиль Дж. 643
Мандзони Алессандро 539
Манетти Антонио ди Туччо 576
Манетти Джаноццо 26, 27, 30, 50–51, 55, 78, 97, 147, 150, 167, 174–178, 252, 253, 266, 294, 354, 360, 362, 369, 491, 585
Жизнеописание Николая V 50, 150
Жизнь и нравы трех преславных флорентийских поэтов 174
О воспитании детей 55

- О достоинстве и превосходстве чело-
века 50, 354, 360*
О знаменитых старцах 147, 174
- Манилий Марк 27, 142, 308, 309, 310,
311, 437
Манн Т. 512, 633
Мантенья Андреа 325, 545
Мануил Калика 49
Мануил Палеолог 78
Мануций Альд 89, 308, 333, 486, 539,
556
Марнио Джамбаттиста 360
Марк Аврелий Анний Вер Антонин 153
Маркезе Кассандра 538–539, 551, 558
Маркионне ди Коппо Стефани 115
Марси Паоло 246
Марсилья Луиджи 26, 191, 202
Марсо Джованни Армонно 323, 329
*О событиях в Италии до триумфа
Людовика XII 323*
Стефаний 329
Марсуппини Карло 26, 53, 78, 97, 223–
225, 227, 271, 277, 280, 294, 483
Марсуппини Карло Младший 390
Марсуппини Кристофоро 390
Мартеллин М. 445, 449
Мартеи Ж. 550
Мартин V 24, 49, 123, 334
Марулл Тарханиота Михаил 244, 292,
301, 317–321, 494–495, 558
Гимны к природе 318–320
Наставления князьям 318
Погребальные песни 318
Эпиграммы 317
Марцеллин Аммиан 27
Марциал Марк Валерий 38, 291, 493,
554
Марцио Галеотто 285
Массаренго Джованбаттиста 539
Матвей Корвин 538
Матери Юлий Фирмик 437
Маццуоли Джованни (Страдио) 571
Медичи Джованни ди Биччи 439
Медичи Джованни (см. Лев X)
Медичи Джулиано 441, 454, 499–500,
507, 511
Медичи Джулиано, герцог Немурский
637
Медичи Козимо 24–27, 30, 47, 49, 84, 97,
99, 148, 152, 240, 270, 277, 278, 286,
288, 289, 334, 335, 342, 367, 371–373,
376, 385, 392, 439–443, 464, 572
Медичи Лоренцо 221
Медичи Лоренцо (Великолепный) 31, 32,
35, 37, 39, 141, 152, 226, 235–244,
246–247, 278, 292, 317, 336–338, 363,
371, 383, 385, 390, 402, 406, 410, 412,
413, 423, 428, 429, 435, 439–456, 458–
466, 478, 483–485, 488–490, 494, 497,
498, 501, 503, 508, 513, 519, 575, 576,
578, 601, 612, 613, 617, 619, 625, 626,
629, 635, 641
Амбра 460
Аполлон и Пан 444, 445
Канцоньере 452, 458,
Капитоло 458
Коринто 444, 448
Комментарий к моим сонетам 453–
455, 575
Ласки Венеры и Марса 462
Ненча из Барберино 445, 447–448, 460,
466
Новелла о Джакомо 449–450, 575, 576
Новелла о Джисиневре 449–450, 575
О высшем благе 450
Охота на куропаток 445, 446, 449, 460
Пир 445–447, 449, 613
Представление о святых Иоанне и
Павле 462
Сельвы 458–460
Медичи Лоренцо ди Пьерфранческо 317,
619
Медичи Пьеро 236, 270–271, 335, 385,
440, 441, 465, 483, 513, 626, 631
Медичи Пьеро ди Лоренцо 443, 483, 513,
631
Медичи Сильвестро 439
Мельчи Франческо 638, 640, 650
Менандр 329
Мережковский Д. С. 633
Меркати Микеле 373
Меус Лоренцо 341
Мещо (Медно) Томмазо 329
Эпирец 329
Микелоцци Микелоццо 577
Микелоцци Никколо 450
Микеланджело Буонарроти 539, 653, 658
Милано Бальдассарре 295
Мильо М. 143
Мильтон Дж. 534
Минуций Феликс 226
Митридат Флавий 417

- Мишле Ж. 8, 9
 Мишин В. А. 346
 Мокульский С. С. 587
 Молино Бьяджо 334
 Монизар Иоанн 427
 Монтано Кола 252
 Монтень М. 7, 347, 486
 Монье Ф. 14, 35, 409
 Морас Ж. 375
 Морелли ди Паголо Джованни 355, 597–599
 Воспоминания 355, 597
 Моро Лудовико 442, 566, 594, 612, 636, 637, 639, 643, 650
 Моченнио Пьетро 149
 Муратов П. П. 505
 Муратори Л. 650
 Муссато Альбертино 115, 151, 322, 323
 Державная история 115
 Эцерицида 323
 Мухаммад II 181
- Набоков В. В. 42
 Нальди Нальдо 152, 445, 450, 451, 490
 Жизнь Джаноццо Манетти 152
 Немеснаи Марк Аврелий Олимпий 540
 Непот Корнелий 49, 516
 Неро Бернардо дель 403
 Неро Пьеро дель 595
 Нерон Луций Домиций Клавдий 172
 Никколи Никколо 26, 60, 62, 68, 97, 104, 139, 141, 142, 148, 178, 189, 191–200, 202–204, 220, 221–224, 263, 264, 277, 280, 335, 415, 572
 Никколини Паоло 357
 Никколо да Корреджо 513, 519
 Сказание о Кефале 513, 519
 Никколо из Фолиньо 227
 Николай V (Томмазо Парентучелли) 90, 92, 93, 103, 146, 150, 335, 360, 365, 570
 Николай Кузанский 28, 49, 106, 328, 477
 Николай Пизанский 32
 Николай Снцилнец 373
 Новалнс (Харденберг Г.Ф.Ф. фон) 378
 Новелла о Бьянко Альфани 574
 Новелла о Грассо 450, 574, 577
 Новелла о Лизетте Левальдини 574
 Ногарола Изотта 56, 269
 Ногара Анна 90
 Нума Помпилий 176, 239
 Нуцци Бернардо 390
- Обман* 329
 Овидий Публий Назон 48, 61, 267, 268, 271, 273, 274, 301, 302, 316, 339, 347, 412, 445, 459, 460, 464, 485, 493, 494, 506, 509, 510, 517, 520, 554, 557, 577, 606, 640, 644
 Одоевский В. Ф. 375
 Одон Клюннийский 16
О Кавикьо 376
 Оккам Вильгельм 193, 640
 Ольшки Л. 658
 Орбиччани Бонаджунта 172, 454
 Орвьето П. 446, 447, 453
 Ориген 40, 49, 385, 420, 432
Орландо 468–471, 474–475
 Орозий Павел 132
 Орсини Джаннантиони 595
 Орсини Раймондо 585
 Оруэлл Дж. 42
 Отлох Санкт-Эммерамский 13
 Отон Марк Сальвий 172
 Ошероф С. А. 301, 303, 308, 315, 320, 496, 546, 557
- Павел II 94, 95, 150, 336, 441
 Павел III 244, 245
 Пакувий Марк 197
 Палакани Бьяджо 58
 Палама Григорий 71–74
 Палладий 49
 Пальмьери Маттео 26, 31, 147, 334, 335, 440, 640
 Жизнь Никколо Аччайуоли 147
 О гражданской жизни 335
 Пальтронни Пьерантонио 149
 Записки о жизни и деяниях достопочтенного Федерико, герцога Урбинского 149
 Панольски Э. 399
 Пандольфини Аньоло 353, 357
 Гражданская жизнь 357
 Пандони Порчелно 268
 Воинская жизнь Якопо Пиччинино 268
 Триумф Альфонса, короля Арагонского 268
 Паннионий Ян (Чесмички Иван) 61
 Панормта (Беккаделли Антонио) 27, 38, 124, 131–133, 180, 204, 231, 232, 286–295, 298, 300, 332, 537, 547, 563, 585, 587, 590
Гермафродит 204, 286–287, 289–292, 298

- Книга деяний короля Фердинанда 131
 О словах и делах короля Альфонса 131
 Пардо Джованни 233, 234, 537, 295, 537
 Паренти Пьеро 514
 Патрици Франческо 363
 Об устройении государства 363
 Пацци Гульельмо 25, 447, 452, 487, 642
 Пацци Пьеро 370
 Пачоли Лука 637, 649, 650
 О божественной пропорции 650
 Педретти К. 655
 Пеллегрини Джованни 617
 Перлеони Джулиано (Рустико Романо) 608
 Собрание сонетов и других стихов разных форм 608
 Персий Авл Флакк 485
 Перуджино 635
 Перуцци Луиджи 166
 Воспоминания о жизни мессера Франческо Петрарки и мадонны Лауры 166
 Петрарка Франческо 8, 14, 17–23, 26, 30–32, 35, 39, 43–48, 51, 53, 61, 66, 67, 69, 72, 74–77, 84, 96, 100–102, 105, 106, 109, 110, 140, 141, 146, 147, 153, 154, 162, 163, 165–168, 172–179, 189, 194–199, 202, 244, 248, 249, 255–257, 259, 260, 262, 263–267, 271–273, 286, 292, 294, 301, 322, 324, 334, 338, 339, 373, 412, 444, 448, 450, 452, 453, 457, 463, 486, 491, 493–495, 497, 498, 507, 509, 517, 519, 535, 540, 551, 552, 554, 555, 561, 563, 564, 571–573, 578, 599, 601–613, 641, 648
 Африка 109, 179, 195, 196, 256, 260, 263, 267, 322
 Буколическая песнь 540
 Инвективы против врача 265
 Канцоньере (Книга песен) 164, 272, 339, 444, 454, 517, 553, 641
 Книга о достопамятных вещах и событиях 161, 563
 Книга писем о делах повседневных 571
 О знаменитых мужах 109, 110, 141
 Письма к древним 102
 Сокровенное 154
 Труды 339, 486, 573, 613, 641
 Филология 322
 Петров М. Т. 33, 36
 Петровский Ф. А. 129
 Петруччи Антонелло 318
 Пизани Уголино 324, 325, 329
 Присвоение Занину степеню магистра поварских наук 324, 325
 Филогения 325, 329
 Пизано Лоренцо 368, 370
 Пикколомини Эией Сильвий (Пий II) 27, 38, 56, 81, 105, 121, 147–148, 150, 153, 179–186, 274–276, 285, 292, 324, 328, 329, 336, 366, 367, 467
 Гимн о страстях 277
 Записки о достопамятных деяниях нашего времени 105, 150, 153, 179, 181–186
 История Богемии 105
 История готов 105
 История двух влюбленных 38
 История императора Фридриха III 105
 О воспитании детей 56
 О Европе 105, 285
 О мужах, славных в свое время 148
 Об Азии 105
 Об обычаях, местоположении, нравах и условиях жизни германцев 105
 Хрисиды 276, 328
 Пико делла Мирандола Джан Франческо 89, 406, 407
 Пико делла Мирандола Джованни 27, 30, 35, 37, 39, 84, 89, 217, 244, 309, 365–367, 379, 406–438, 443, 452, 454, 455, 462, 463, 491, 506, 507, 623, 631
 Алогия 428
 Гептап, или Семичастное объяснение шести дней творения 431, 433–435
 Двенадцать орудий духовной брони, которые человеку надлежит иметь наготове, когда возжелание принуждает его ко греху 430
 Двенадцать правил, отчасти побуждающих, отчасти направляющих человека в духовной брони 430
 Комментарий к «Канцоне о любви» Джироламо Бенивьени 418
 О вере против семи врагов Церкви 435
 О двенадцати свойствах любящего 430
 О достоинстве человека 425–426
 О сузем и едином 435
 Рассуждения против гадательной астрологии 308–309, 436, 438
 Толкование на Пс. 15 430
 900 заключений 423–425, 427–428, 429

- Пикок Реджинальд 106
 Пилат Леонтий 75–77, 99, 177, 178, 261
 Пиндар 232, 295
 Пинтуриккио 429
 Питти Бонаккорсо 13, 574, 597–599
Хроника 597–599
 Пифагор 16, 88, 350, 374, 382, 396, 458
 Пиччининио Якопо 24, 268, 323
 Плавт Тит Макций 28, 45, 322, 327–330, 333, 519, 531, 562, 596
 Плауд Максим 488
 Платина (Бартоломео Сакки) 27, 58, 150, 244, 558
Книга о жизни Христа и всех понтификов 150
 Платон 16, 30, 42, 59, 61, 67, 69, 75, 76, 81–87, 91–98, 113, 170, 175, 192, 236, 237, 239, 240, 264–266, 287, 310, 320, 336, 343, 345, 351, 362, 371–376, 382–384, 386–393, 395–398, 402–404, 409, 410, 413, 414, 416, 417, 420–422, 424, 434, 435, 436, 440, 454, 458, 491, 634, 652, 657
 Плиний Старший Гай Секунд 59, 192, 270, 359, 477, 550, 646, 647
 Плифон Георгий Гемист 81–88, 90–92, 95, 269, 371–374, 382, 420
Законы 82–83, 87, 372
О расхождении между Платоном и Аристотелем 87
 Плотин 376, 379, 388, 390, 391, 397, 404, 409
 Плутарх 28, 98, 110, 139, 144, 146, 178, 227, 228, 342, 358, 563, 599
 Подерико Франческо 300
 Поджо Браччолини Франческо ди 26, 27, 28, 38, 47, 53, 62–65, 85, 97, 102, 107, 119–122, 140, 142, 144, 145, 150, 151, 180, 188, 203, 204, 218–222, 225–228, 232, 243, 251, 253, 271, 277, 279, 280, 294, 336, 337, 342, 373, 390, 415, 440, 487, 558, 563–568, 571, 572, 582, 586, 592, 616, 640, 646
Жизнеописания некоторых понтификов 150
Застольные беседы в трех частях 227–228
Застольный спор о жадности, расщепительстве, о брате Бернардино и других проповедниках 219
История флорентийского народа 119, 120, 218
Книга о благородстве 219, 221
Книга фацетий 342, 563–565, 567, 640, 646
О несчастии государей 219
О несчастиях человеческого состояния 120, 219
О превратностях Фортуны 103, 120
Описание города Рима 103
Против лицемеров 224–227
Следует ли старику жениться 222
 Поллайоло Антонио 443
 Поллайоло Леонардо 443
 Полентон Сикко 146, 151, 166, 251
О прославленных латинских писателях 151, 251
 Полибий 110
 Поликлет 28, 345
 Полициано Анджело 31, 37, 39, 66, 70, 97, 233, 244, 250, 292, 296, 317, 339, 360, 363, 379, 408, 410, 413, 435, 443, 444, 447, 454, 461–463, 480, 482–514, 519, 558, 559, 571, 572, 642
Амбра 486
Ведьма 486–487
Дар кормилице 486, 490–492
Записки о заговоре Пацци 490, 642
Манто 486, 489, 491
Панэпистемон 492
Послание к Федерико Арагонскому 489
Сказание об Орфее 462, 485, 486, 491, 508–514
Смесь 482, 488–489, 493
Стансы на турнир 485–487, 491, 496, 499–502, 504–511, 513
Rusticus 486
 Понтано Джованни (Джовиано) 27, 89, 124, 132–137, 226, 229–234, 292–319, 535–538, 540, 542, 547, 549, 554–556, 558, 563–565, 568, 585, 587, 590, 591, 606, 609
Акций 133–134, 137, 229, 234, 296, 304, 537, 554
Антоний 229, 230, 232, 537
Лепидина 305–306, 555
Лири 303
Мелизей 305, 306, 547, 555
Небесные явления 308, 313, 316
О благоразумии 309
О Государе 318
О неаполитанской войне 133, 296
О погребениях 300, 305
О речи (De sermone) 296, 568

- О садах Гесперид, или О возделывании
 лимонных деревьев 307
 О супружеской любви 301, 304
 О счастье 309
 Одиннадцатисложники, или Байи 300–
 301, 303
 Осел 229, 233
 Партенопей, или Любовные элегии
 298, 299, 556
 Пятилеток 305, 307
 Священные гимны 300
 Урания 308–313, 316, 317
 Харон 229–231
 Эгидий 229, 233, 309, 537
 Эридан 298, 304
 Ямбы 304
 Поркарн Стефано 331
 Поркаччи Томмазо 539
 Порта Баччо делла 624
 Порто Луиджи да 584
 Порфирий 388, 390, 397
 Посевнно Антонио 363
 Поэтон Франческо 253
 Проб Эмилнй 516
 Пракситель 345
 Прекрасная книжечка 571
 Прокл 28, 373, 374, 388, 397, 400, 405
 Прокопий Кесарийский 110, 112, 140
 Проперций Секст 179, 271, 273, 301,
 412, 554, 557
 Протагор 362
 Пруст М. 378
 Птолемей 308, 312
 Пульези Джакомино 599
 Пульчи Антоння 462, 619, 621
 Представление о блудном сыне 462
 Представление о святой Гульельме
 621
 Представление о святой Домициле 462
 Пульчи Бернардо 445, 462, 464, 540,
 619–621
 Житие Девы Марии 464
 Представление о Варлааме и Иосафа-
 те 462, 465
 Плач Магдалины 464
 Стелла 621
 Улива 620–621
 Пульчи Луиджи 31, 37, 440, 441, 445–
 448, 451, 452, 462–471, 473–478, 480,
 481, 492, 495, 497, 498, 501, 503, 516,
 524, 525, 528, 540, 558, 578, 616, 640
 Бека из Дикомано 448, 449, 466
 Исповедь 467
 Моргант 440, 465, 468, 469, 471, 474–
 477, 480, 492, 516, 525
 Новелла о сиенце 468, 578
 Турнир 466
 Чириффо Кальванео 468
 Пульчи Лука 445, 451, 464, 466, 468
 Лес любви 464, 468
 Послания 464, 468
 Пульчи Якопо 464
 Пуччио д' Антонио 594–595
 Жалоба Пизы 594–595
 Завещание 594
 Ответ императора 594
 Пуччи Антонио 13
 Пуччи Диониджи 447
 Пуччи Франческо 233, 295, 300
 Пушкин А. С. 7
 Пьеро да Винчи 635
 Пьеро ди Филиппо дель Неро 574
 Пьетро да Каstellето 166, 176
 Пьетро ди сер Мини 200–201, 203, 572
 Рабле Ф. 42, 379, 486, 495, 643, 656, 658
 Райна П. 468
 Ранцо Меркурино 324–326
 Лицемер 324–326
 Расин Ж. 489
 Ратхер Веронский 13
 Рафэзль 436, 539, 658
 Ревякина Н. В. 36, 58, 206
 Рекаиати Менахем 417
 Рене Анжуйский 24
 Риарио Джироламо 441
 Рнкард Сен Викторский 617
 Рикобальд Феррарскнй 516
 Ринальдо да Монтальбано 597
 Ринуччини Аламанно 97, 98
 Рнччо Микеле 149
 О королях Неаполя и Сицилии 149
 Роббиа Лука делла 359, 577
 Роберт Анжуйский 147
 Романи да Фабриано Лудовико 323
 Гибель Чезены 323
 Росселино Антонио 577
 Росси В. 494
 Росси Роберто 78, 189, 194, 195, 196,
 201, 572
 Рустико ди Фнлиппо 471, 472
 Рутенбург В.И. 598
 Рушелли Джироламо 539
 Рынднн М. М. 585

- Саббадинн Р. 60
- Савонарола Джироламо 89, 182, 268, 371, 406, 408, 429, 437–438, 443, 462, 463, 467, 497, 513, 514, 614, 616, 621–633, 643, 657
- Книга о вдовьей жизни* 626
- Книга о простоте христианской жизни* 626
- Лауды Распятому* 627
- О разделении и пользе всех наук* 631
- О том, как следует творить молитву* 626
- Об упражнении в милосердии* 626
- Правила к доброму житию* 627
- Против гадательной астрологии, в подтверждение опровержений астрологии, составленных графом Джованни Пико дела Мирандола* 438
- Рассуждения об истинности пророчеств* 627
- Сборник откровений* 626
- Трактат о любви Иисусовой* 626, 627
- Трактат о молитве* 626
- Трактат о семи ступенях духовной жизни святого Бонавентуры* 626
- Трактат о смирении* 626
- Трактат об управлении городом Флоренцией* 626
- Триумф креста* 631
- Садолето Якопо 559
- Сайтта Дж. 37
- Саккетти Франко 267, 326, 338, 569, 572, 577, 580, 592
- Сакко Катоне 205, 206, 209, 212, 213, 269
- Полубог* 269
- Салимбене 13, 14
- Саллюстий Гай Крисп 45, 108, 120, 131, 135, 137, 192
- Салутатн Колуччо Лино 18, 26, 27, 47–48, 61, 66, 78, 99, 111, 140, 141, 151, 154, 162, 189, 191–196, 200–203, 245, 249, 255, 259–263, 266, 271, 294, 349, 416, 440, 482, 487, 491, 572, 614
- Буколическая песнь* 255
- Жалоба Филлиды* 255
- О мирском и иноческом житии* 48, 614
- О роке и фортуне* 48
- О стыдливости* 48
- О тиране* 201
- О подвигах Геркулеса* 48, 255, 266, 349
- Речь Лукреции* 255
- Речь Приама* 255
- Сальвиати Франческо 441
- Сангалло Джулиано да 460
- Сангро Джованни ди 557
- Саннадзаро Якопо 31, 233, 234, 295, 296, 300, 534–561, 585, 606, 609
- Аркадия* 534, 535–547, 551, 553–557, 560
- Жалоба на смерть Христа* 555
- Ивы* 555, 556
- Клубки* 551
- О дитяти Девы (De Partu Virginis)* 534, 537, 539, 558
- Рыбачьи эклоги* 555–557
- Стихи* 551–553
- Фарс о султановом посольстве* 539
- Элегии и эпиграммы* 556
- Сансеверино Антонелло ди 318
- Сансеверино Антонио 587
- Сансеверино Бернабо 587
- Сансеверино Галеаццо 587
- Сансеверино Джеронимо 587
- Сансеверино Джоанни 587
- Сансеверино Роберто 466, 585, 587, 590
- Сансовино Андреа 443
- Сансовино Франческо 539, 542, 553, 554
- Речь о стихах Саннадзаро* 542
- Санудо Марино 108, 149
- Жизнеописания дождей* 149
- Сапеньо Н. 500
- Сассетти Бартоломео 570
- Сассоне Адриана 297–298, 301–305
- Светоний Транквилл Гай 101, 131, 144
- Свифт Дж. 42
- Священник Янус* 324–327
- Семенов – Тянь-Шанский А. П. 273
- Сенека 39, 61, 110, 169, 172, 191, 194, 267, 322, 451, 461, 508
- Сент-Бев Ш. 7, 32
- Сервантес М. 182
- Сервий 559
- Серкамби Джованни 326
- Сермини Джентиле 467, 581–584, 592
- Новеллы* 581
- Серипандо Антонио 559
- Сефер Йецира 417
- Сидни Ф. 534
- Сигизмунд Люксембургский 148
- Сикст IV 150, 441, 442
- Силий Италик 27
- Сильвестр 106
- Симеон Метафрас 49

- Симони А. 452
 Симонетта Джованни 27, 149, 270
Деяния Франческо Сфорца 149, 270
 Синезий 378
 Скала Алессандра 56, 317
 Скала Бартоломео 119, 121, 122, 317, 445, 467, 488
История флорентийцев 119, 122
 Скалигер Юлий Цезарь 555
 Скварчалупи Антонио 460
 Содерини Пьеро 326
 Сократ 84, 153, 171, 175, 236, 239, 265, 345, 351, 386, 390, 393, 396, 398, 410, 413, 422, 427
 Солонович Е. М. 448, 461, 504, 518, 600, 610
 Сольдати Бенедетто 436
 Соммарнва Джорджо 593
 Сорель Агнесса 281
 Софокл 91
Шошество в Лимб 619
 Сталь Ж. де 7, 32
 Стам С. М. 640
 Стаций 27, 29, 61, 142, 458, 459, 485, 486, 492, 500
 Стендаль 7, 158
 Стефано Гамбно д'Арещо 613
 Стилихон Флавий 176, 286
 Страбон 28, 59, 550
Страсти Христовы 619
 Строчи Палла 78, 97, 98, 277
 Строчи Тито Веспасиано 269, 515
Борсеида 269
 Сулла Луций Корнелий 118
 Сугерий 14
 Сульпицио Джованни Антонио 245
О высоте и количестве слога 245
 Суммонте Пьетро 295, 300, 536, 537, 538, 541, 547, 551, 558
 Сфорца Алессандро 283
 Сфорца Галеаццо 594
 Сфорца Ипполита Мария 56, 441, 468, 578, 585–587, 588
 Сфорца Франческо 25, 27, 144, 149, 270, 284–285, 568, 636
 Сципион Старший 62, 109, 145
 Сэв М. 534, 556
 Тардиф Г. 565
 Тассо Торквато 499, 513
 Тассони Алессандро 641
 Татиан 334
 Тацит Публий Корнелий 108, 116, 131, 137, 142, 146
 Тебальдео Антонио 559, 585, 602–603, 605
 Тедальди Бартоло 446
 Теон Смирнский 374
 Теренций Публий Афр 15, 61, 76, 322, 327, 330, 333, 508
 Тертуллиан Квинт Септимий Флорент 15, 211
 Тиберий Цезарь Август 172
 Тибулл Альбий 274, 301, 459
 Тиньози Николо 368
 Тит Флавий Веспасиан 109, 141
 Тифернате Григорио 308
 Тициан 658
 Тоде Г. 8
 Томмазо да Рieti 324
 Томмазо да Фриньяно 156, 160
 Томачелли Марино 300
 Торнабуони Лукреция 440, 464, 465, 497
 Тосканелли Паоло 240, 342, 477
 Траверсари Амброджо 26, 48–50, 78, 97, 224, 277, 280, 617
 Траян Марк Ульпий 139
 Урбан VI 150, 151
 Урсино Гульельмо 281
 Учелло Паоло 440
 Фальконе дельи Сиинибальди 570
 Фарнезе Алессандро (папа Павел III) 244–245
Фацетти об Арлотто 568–569, 571
 Фацио Бартоломео 50, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 145, 148, 286, 294, 308, 563, 585
Записки о деяниях Альфонсо I, короля Неаполитанского 130
О знаменитых мужах 148, 308
О превосходстве и преимуществе человека 50
 Февр Л. 7, 32
 Феделе Кассандра 56
 Федерико I (Арагонский) 453, 536–538, 558, 587, 608
 Федерико да Монтефельтро 36, 59, 239
 Федоров Н. А. 344
 Феликс V 180
 Феокрит 444, 448, 449, 485, 506, 540, 555
 Феофраст 28

- Фердинанд I Справедливый 124
- Фердинанд I (Ферранте) 131, 133, 233, 269, 293, 296, 298, 318, 442, 453, 485, 535, 536, 538, 553
- Фердинанд II (Феррандино) 138, 297, 536, 538, 556, 558
- Фердинанд Католик 538
- Фечино Дьетифечи 367, 390
- Фидий 28, 103, 142
- Филарете 363, 636
- Трактат об архитектуре* 363, 636
- Филефо Джан Марио 167, 278
- О жизни и нравах достославного флорентийского поэта Данте* 167
- Филельфо Франческо 26, 27, 47, 50, 56, 92, 96, 149, 180, 218, 252, 277–286, 292, 332, 616
- Оды* 281
- О смешном и серьезном* 277, 278, 283
- Сфорциада* 278, 284–285
- Флорентийские беседы об изгнании* 47, 218, 278
- Филетико Мартино 252
- Филолай 382
- Филоник 325
- Филон Александрийский 431, 432
- Финнигерра ди Томмазо Стефано (Дза) 446, 612–613
- Афинская школа* 613
- Гань* 613
- Отверстие Монферрато* 613
- Фиренцуола Аньоло 362
- О красотах женщины* 362
- Фичино Марсилио 27, 30, 37, 39, 50, 84, 96, 97, 141, 142, 144, 182, 186, 217, 235, 243, 244, 270, 293, 308, 330, 336, 351, 356, 365–374, 376–386, 388–406, 408–412, 417–419, 426, 435, 436, 440, 441, 445, 446, 451–453, 455, 457, 458, 461–467, 477, 483–485, 488, 491, 513, 563, 636, 641, 642, 652
- Богословское о Боге речение* 451
- Вопросы о свете* 372
- Жизнеописание Платона* 391
- Книги о жизни* 380–381
- Малые богословские сочинения* 402
- На послания св. Павла (комментарий)* 406
- Наставления в платоническом учении* 372, 373
- О божественном безумии* 373
- О восхищении Павла до третьего неба (Диалог между Павлом и душой)* 403
- О душе* 372
- О звуке* 372
- О любви (Комментарий к «Пиру» Платона)* 389, 454, 641
- О наивысшем человеческом благе* 389
- О природе и искусстве Бога* 372
- О солнце и свете* 406
- О сравнении солнца и Бога* 406
- О счастье* 451
- О христианской религии* 383, 477
- Платоновская теология о бессмертии душ* 336, 399–400, 402, 408, 409, 642
- Разделение философии* 372
- Сумма философии Марсилио Фичино* 372
- Физический трактат* 372
- Что есть свет* 406
- Флоренский П. А. 9, 10
- Фортегверн Виктория 179
- Фойгт Г. 61, 67, 76, 144, 150, 373
- Фома Аквинский 18, 43, 77, 94, 368, 400, 415, 424, 451, 622
- Фракасторо Джирокомо 651
- Наугерий* 651
- Франклии Б. 356
- Франко Маттео 465–467, 484
- Франциск I 637, 638
- Франциск Ассизский 170, 171, 615, 633
- Франческо Арагонский 587
- Франческо да Бути 164
- Франческо да Мельци 638, 640, 650
- Франческо дель Туппо 590
- Фридрих II 32, 115, 599
- Фридрих III 180, 185
- Фронтин Секст Юлий 142
- Фруловизи Тито Ливвио 325
- Комедия о кораллах* 325
- Два хромца* 325
- Рыночная комедия* 325
- Симмах* 325
- Ораторская комедия* 325
- Путешествие* 325
- Евгений* 325
- Фубини Р. 37
- Фукидид 68, 128, 129
- Фуко М. 10, 32
- Фьорино де' Бонинсенъи Якопо 540
- Буколика* 540

Хаксли О. 42

- Халкокондил Димитрий 78
Хаммер Арманд 638
Хаузер А. 489
Хейзинга Й. 32, 33, 34
Хлодовский Р. И. 576
Хоквуд Джон 323
Хризолор Иоанн 47, 60
Хризолор Мануил 60, 68, 77–80, 82, 90,
98, 178, 191, 248, 249, 276, 396
Вопросы 79
Сопоставление Рима и Константино-
поля 79
Хротсвита Гандерсгеймская 322, 462
Хэнкинс Дж. 84, 368, 393
- Цайнер Йоханн 565
Цвет добродетели 646
Цезарь Гай Юлий 45, 62, 101, 106, 110,
112, 116, 131, 137, 139, 145, 181, 182,
194, 201, 203, 268, 288
Цельс Корнелий Авл 59
Цицерон Квинт Туллий 246
Цицерон Марк Туллий 20, 29, 39, 45, 60,
61, 77, 80, 85, 101, 103, 107, 109, 111,
113, 115, 133–135, 139–142, 145, 158,
169, 172, 173, 175, 191–195, 198, 205,
206, 227, 232, 245, 246, 249–251, 266,
270, 277, 280, 336, 342, 345, 355, 356,
358, 362, 451, 484, 492–493, 563, 564,
568, 632, 640
- Чезарини Джулиано 49
Чекко д'Асколи 646
Ченнини Ченнино 359
Книга об искусстве 359
Черняк И. Х. 36, 390
Черритами Николо 357
Чинико Джован Марко 124
Разнообразные наставления и примеры
для сведения короля и тех, кому до-
водится царствовать и править 124
Чино да Пистойя 454
Чиппико Кориолано 149
Дейния императора Пьетро Мочениго
149
Чириако деи Пищиколли д'Анкона 103,
104
Записки о памятниках древности 103
- Шарль д'Амбуаз 637
Шекспир У. 584, 642
- Шеллинг Ф.В. 365
Шервинский С. В. 499, 509
Шилейко В. К. 655
Шичалин Ю. А. 414
- Эванджелеста да Пизы 369
Эгидий из Витербо 233, 537, 559
Эгидий Римский 420, 559
Эдуард IV 570, 571
Эзоп 343, 565, 566, 569, 590, 640, 643,
644
Эксле О. Г. 32
Элеонора Арагонская 515, 587
Элиан 488
Элий Лампридий 132
Элияху Бен Моше Абба дель Медиго
408, 417
Эмпедокл 427
Эней Газский 49
Энний Квинт 45, 151, 197, 256, 262
Энрико Арагонский 587, 588
Эпикур 209, 211, 485
Эразм Роттердамский 346, 486
Эсхил 28
Этерия 329, 330
Эфрос А. М. 644
- Ювенал Децим Юний 151, 231, 279, 281,
347, 485, 586
Юлиан Отступник 334, 462
Юм Д. 365
- Якопоне да Тоди 601, 618, 627
Ямвлих 374, 386, 388
- Varon H. 33
Вес С. 33
Chenu M.-D. 35
Garin E. 33
Dronke P. 35
Gurevic A.J. 34
Hanning R.W. 35
Hutson L. 33
Kantor N.F. 35
Molho A. 34
Morris C. 35
Niccoli O. 33
Rocke M. 33
Rossi V. 34
Seigel J. 33

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. а) Гуманисты круга Леонелло д'Эсте: Гварино Гварини, Маффео Веджо, Пьер Кандидо Дечембрио, Леонардо Бруни Аретино, Франческо ди Поджо Браччолини, Гваленго. Иллюстрация к изд.: Анджело Дечембрио. Республика ученых. 1540 г.

б) Доменико Гирландайо. Явление ангела Захарии. Фрагмент фрески. Флорентийские гуманисты (предположительно — Марсилио Фичино, Кристофоро Ландино, Анджело Полициано и Джентиле де'Беччи или Деметрий Халкокондил). 1486–1490 гг. Флоренция, церковь Санта Мария Новелла

2. Биччи ди Лоренцо. Надгробие Луиджи Марсильи. 1439 г. Флоренция, кафедральный собор Санта Мария дель Фьоре. *Фото Е.А.Иванова*

3. а) Портрет Колуччо Салутати. Флорентийская иллюстрированная рукопись XV в. Biblioteca Laurenziana, ms. Strozzi, 174, f. 3v

б) Бернардо Росселино. Надгробие Леонардо Бруни Аретино. 1444–1445 гг. Флоренция, церковь Санта Кроче. *Фото Е.А.Иванова*

4. Витторе Карпаччо. Св. Августин в кабинете (предположительно—портрет Виссариона Никейского). 1503 г.

5. а) Гомер. Сочинения. Геродот. О происхождении Гомера. Плутарх. О жизни Гомера. Дион Кассий. О Гомере. Рукопись конца 1480-х гг.

б) Дезидерио да Сеттиньяно. Надгробие Карло Марсуппини. 1453–1464 гг. Церковь Санта-Кроче, Флоренция. *Фото Е.А.Иванова*

6. Аристотель. Физика. Перевод и комментарии Иоанна Аргиропула. Рукопись 1460–70-х гг.

7. Мелоццо да Форли. Папа Сикст IV назначает Бартоломео Платину хранителем Ватиканской библиотеки. Ок. 1477 г. *Фото Е.А.Иванова*

8. Пинтуриккио. 25-летний Эней Сильвий Пикколомини отправляется на Базельский собор. Фрагмент фрески. Ок. 1509 г. Сиена, Кафедральный собор, Библиотека Пикколомини

9. Библиотека Пикколомини. Сиена, Кафедральный собор. *Фото Е.А.Иванова*

10. а) Школа Пьеро делла Франческа. Идеальный город

б) Бернардо Росселино. Пиенца, фасад кафедрального собора Успения Богоматери. 1459–1464 гг. *Фото Е.А.Иванова*

11. Папа Николай V посылает гуманистов на поиски книг. Фрагмент цикла фресок, выполненных в период понтификата Сикста V (1585–1590) группой художников под руководством Джованни Гверра и Чезаре Неббья. Ватикан, Апостолическая библиотека. *Фото Е.А.Иванова*

12. а) Джорджо Вазари. Возвращение Козимо Медичи из изгнания. 1556–1558 гг. Флоренция, Палаццо Веккьо, зал Козимо Старшего

б) Вилла Кафаджоли. Приобретена семьей Медичи в нач. XV в. и реконструирована в 1427–1436 гг. по проекту Микелоццо да Микелоцци. Барберино да Муджелло. *Фото Е.А.Иванова*

13. Понтормо. Портрет Козимо Медичи Старшего

14. Вилла Поджо а Кайано. Приобретена Лоренцо Медичи ок. 1480 г. и реконструирована по проекту Джулиано да Сангалло. *Фото Е.А.Иванова*

15. Аньоло Бронзино. Портрет Лоренцо Великолепного

16. Луиджи Пульчи. Джостра Лоренцо Медичи. Титульный лист. Изд. 1468 г.
17. Луиджи Пульчи. Моргант Большой. Титульный лист. Изд. 1516 г.
18. Лука Пульчи. Письма к Лоренцо Великолепному. Титульный лист. Изд. 1490-х гг.
19. Франческо дель Косса. Зал Месяцев палаццо Скифанойя, Феррара. Фрагмент фрески. Группа ученых за занятиями (крайний персонаж справа — предположительно Леон Баттиста Альберти)
20. а) Антонио ди Пуччо, прозванный Пизанелло. Портрет Леонелло д'Эсте
 б) Портрет Маттео Мария Боярдо
 в) Замок Эсте в Ферраре. XIV–XVI вв. Проект Бартолино Плотти да Новара. *Фото Е.А.Иванова*
21. Франческо дель Косса. Борсо д'Эсте в окружении придворных. Фрагмент фрески. Кон. 1460-х – нач. 1470-х гг. Феррара, палаццо Скифанойя, зал Месяцев
22. а) Косме Тура. Август. Второй декан Девы. Фрагмент фрески. Кон. 1460-х – нач. 1470-х гг. Феррара, палаццо Скифанойя, Зал Месяцев
 б) Косме Тура. Май. Деканы близнецов. Фрагмент фрески. Кон. 1460-х – нач. 1470-х гг. Феррара, палаццо Скифанойя, Зал Месяцев
23. а) Джованни ди Стефано. Сивилла Кумская и стихи 1–4 IV Эклоги Вергилия. 1482 г. Фрагмент напольной мозаики. Сиена, Кафедральный собор. *Фото Е.А.Иванова*
 б) Джованни ди Стефано. Гермес Трисмегист и Моисей. 1488 г. Фрагмент напольной мозаики. Сиена, Кафедральный собор. *Фото Е.А.Иванова*
24. а) Фра Беато Анджелико. Распятие. 1442 г. Флоренция, монастырь Сан-Марко. *Фото Е.А.Иванова*
 б) Внутренний дворик монастыря Сан-Марко. Проект Микелоццо да Микелоцци. 1437–52 гг. *Фото Е.А.Иванова*
25. а) Портрет Джованни Пико делла Мирандола
 б) Вилла Кареджи. Приобретена Джованни ди Биччи Медичи в 1417 г. и реконструирована по проекту Микелоццо да Микелоцци ок. 1459 г. Флоренция. *Фото Е.А.Иванова*
26. Андреа Ферруччи. Памятник Марсилио Фичино. 1521 г. Флоренция, собор Санта Мария дель Фьоре. *Фото Е.А.Иванова*
27. а) Фра Бартоломео. Портрет Джироламо Савонаролы
 б) Неизвестный автор. Сожжение Джироламо Савонаролы. 1498 г.
28. Доменико Гирландайо. Папа Иннокентий III благословляет Устав св. Франциска. Фрагмент фрески (предположительно — портрет Анджело Полициано с сыновьями Лоренцо Великолепного). 1483–1486 гг. Флоренция, церковь Санта Тринита, капелла Сассетти
29. Кристофоро Ландино. Комментарий к Комедии Данте Алигьери. Изд. 1484 г. *Фото Е.А.Иванова*
30. Домицио Кальдерини. Комментарий к сатирам Ювенала с посвящением Джулиано Медичи. Рукопись 1474 г. Biblioteca Laurenziana, ms.53, 2, f. 154
31. Леонардо да Винчи. Фрагмент манускрипта
32. а) Лучано Лаурана. Триумфальная арка короля Альфонса Арагонского. Новый Дворец, Неаполь. *Фото Е.А.Иванова*
 б) Замок Арагонских королей. О. Искья. *Фото Е.А.Иванова*

INDICE

Introduzione. Il primo secolo del Rinascimento (M.L.Andreev)	7
I. Umanesimo italiano nella storia della cultura europea (IU.V.Ivanova)	37
II. Greci in Italia (IU.V.Ivanova).....	66
III. Storiografia umanistica (IU.V.Ivanova)	100
IV. Biografia nella letteratura umanistica (IU.V.Ivanova).....	139
V. Dialogo umanistico (IU.V.Ivanova).....	187
VI. Poesia dell'umanesimo (IU.V.Ivanova).....	254
VII. Commedia umanistica (M.L.Andreev)	322
VIII. Leon Battista Alberti (K.A. Cekalov).....	331
IX. Rinascita della filosofia (IU.V.Ivanova)	365
Marsilio Ficino	367
Giovanni Pico della Mirandola	406
X. Lorenzo Medici (M.L.Andreev).....	439
XI. Luigi Pulci (M.L.Andreev)	464
XII. Angelo Poliziano (R.I. Chlodovskij)	482
XIII. Matteo Maria Boiardo (M.L.Andreev).....	515
XIV. Iacopo Sannazaro (I.K.Staf).....	534
XV. Novellistica (I.K.Staf)	562
XVI. Letteratura municipale e cortigiana del Quattrocento (A.V.Toporova).....	593
XVII. Girolamo Savonarola e letteratura religiosa (A.V.Toporova).....	614
XVIII Leonardo da Vinci (K.A. Cekalov)	634
Bibliografia (M.L.Andreev, IU.V.Ivanova)	659
Tavola cronologica (M.L.Andreev)	679
Indice dei nomi.....	697

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. ПЕРВЫЙ ВЕК РЕНЕССАНСА (М.Л.Андреев)	7
Глава первая. ИТАЛЬЯНСКИЙ ГУМАНИЗМ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ (Ю.В.ИВАНОВА)	37
Глава вторая. ГРЕКИ В ИТАЛИИ (Ю.В.Иванова)	66
Глава третья. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ (Ю.В.Иванова)	100
Глава четвертая. ЖИЗНЕОПИСАНИЯ В ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Ю.В.Иванова)	139
Глава пятая. ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ (Ю.В. Иванова)	187
Глава шестая. ПОЭЗИЯ ГУМАНИЗМА (Ю.В. Иванова)	254
Глава седьмая. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ (М.Л. Андреев)	322
Глава восьмая. ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ (К.А.Чекалов)	331
Глава девятая. ВОЗРОЖДЕНИЕ ФИЛОСОФИИ (Ю.В.Иванова)	365
МАРСИЛИО ФИЧИНО	367
ДЖОВАННИ ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА	406
Глава десятая. ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ (М.Л.Андреев)	439
Глава одиннадцатая. ЛУИДЖИ ПУЛЬЧИ (М.Л.Андреев)	464
Глава двенадцая. АНДЖЕЛО ПОЛИЦИАНО (Р.И.Хлодовский)	482
Глава тринадцатая. МАТТЕО МАРИЯ БОЯРДО (М.Л.Андреев)	515
Глава четырнадцатая. ЯКОПО САННАДЗАРО (И.К.Стаф)	534
Глава пятнадцатая. НОВЕЛЛИСТИКА (И.К.Стаф)	562
Глава шестнадцатая. ГОРОДСКАЯ И ПРИДВОРНАЯ ЛИТЕРАТУРА КВАТРОЧЕНТО (А.В.Топорова)	593
Глава семнадцатая. ДЖИРОЛАМО САВОНАРОЛА И РЕЛИГИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА (А.В.Топорова)	614
Глава восемнадцатая. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (К.А.Чекалов)	634
БИБЛИОГРАФИЯ (сост. М.Л.Андреев, Ю.В.Иванова)	659
ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА (сост. М.Л.Андреев)	679
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН (сост. А.А.Пастушкова)	697
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	716

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИТАЛИИ

Том II

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Книга 1

ВЕК ГУМАНИЗМА

Корректор
Сченснович Е.Н.

Оригинал-макет изготовлен
Владимирской Л.В.

Подписано в печать 27.09.2007.
Формат 60x90^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. 45 л. Тираж 1000 экз.

ИМЛИ РАН,
121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.
Тел.: (495) 202-21-23, 291-23-01

Заказ № 4853

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6