

Р. И. ЖЛОДОВСКИЙ

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
Серия «Из истории мировой культуры»

Р. И. ХЛОДОВСКИЙ

**ФРАНЧЕСКО  
ПЕТРАРКА**

ПОЭЗИЯ ГУМАНИЗМА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1974

Книга посвящена творчеству великого итальянского поэта Франческо Петрарки, 600-летие со дня смерти которого исполняется в 1974 г.

В книге рассказывается о Петрарке не только как о замечательном лирике, создателе поэтической исповеди «Канцоньере», но и как о первом великом гуманисте эпохи Возрождения. Наряду с разбором важнейших философских и исторических сочинений Петрарки, дающих представление о характере его мирозерцания, в книге анализируется тот автобиографический образ поэта-мыслителя, который сознательно создавался Петраркой на протяжении всей жизни и наиболее ярко запечатлен в диалогах «Моя тайна» и в обширных собраниях интереснейших писем.

Ответственный редактор  
А. Д. МИХАЙЛОВ

## ВВЕДЕНИЕ

*В апреле 1341 Петрарка был коронован в Капитолии в Риме как король всех образованных людей и поэтов; в присутствии большой толпы народа сенатор республики увенчал его лавровым венком.*

К. Маркз

### 1

Это было важное событие. Петрарка готовился к нему долго, тщательно обдумывая каждую деталь. В средние века придавали огромное значение символам, эмблемам, знакам и очень ценили всякого рода аллегории. Это прямо вытекало из трансцендентности господствовавшей в то время религиозной идеологии.

В 1341 году Франческо Петрарке исполнилось тридцать семь лет. Он желал славы и нетерпеливо ждал ее. В его стихотворениях часто упоминались Феб и Дафна, а слова «Лаура» и «лавр» переплетались так тесно, что многие современники искренне полагали, будто неразделенная любовь молодого поэта — всего лишь метафора неудовлетворенного и, как им представлялось, чуть-чуть смехотворного честолюбия. Так думал Джакомо Колонна, епископ ламбезский, давний знакомец и покровитель Петрарки. Об этом же писал молодой Джованни Боккаччо в трогательно-восторженном латинском сочинении, озаглавленном «О жизни и о нравах господина Франческо Петрарка».

Лавр издавна почитался любимым деревом Аполлона. В пору детства Петрарки Овидия заучивали еще усерднее, чем Вергилия. Эпизод с Дафной был памятен тогда каждому мало-мальски начитанному клирику. Каким-то образом он контаминировался со смутными воспоминаниями о капитолийских ристаниях, учрежденных в 86 году императором Домицианом, и средневековая традиция прочно связала с лавровыми листьями высшие гражда-

ские почести, воздававшиеся в Древнем Риме победоносным полководцам и великим поэтам.

Петрарка темпераментно отбросил насмешки епископа. Он отказался объявить прекрасную даму знаком и не пожелал отречься от реальности своей любви в угоду тогдашней поэтике. Но внутренняя связь между Лаурой и лавром им не отрицалась. В исповедальных диалогах Петрарки «Моя тайна» Августин так попрекнет Франциска земной страстью к смертной женщине:

«Можно ли достаточно осудить или достаточно надвинуться на этот бред твоего обезумевшего духа, что не меньше очарованный ее именем, чем блеском тела, ты с невиданным тщеславием лелеял все, что было созвучно ему? Почему ты так страстно любил как кесарские, так и поэтические лавры, если не потому, что она носила это имя? С тех пор из-под твоего пера не вышло почти ни одного стихотворения, в котором не упоминалось бы о лавре, как если бы ты обитал близ вод Пеней или был жрецом в горах Кирры. Наконец, так как нелепо было надеяться на кесарский венец, ты столь же нескромно, как ты любил самую возлюбленную, желал со страстью и домогался поэтических лавров, на которые тебе давало право рассчитывать достоинство твоих трудов; и хотя к стяжанию венца несли тебя крылья твоего таланта, ты содрогнешься, когда вспомнишь про себя, с каким трудом ты достиг его»<sup>1</sup>. Диалоги были написаны вскоре после капитолийского триумфа. По-видимому, подготовка его отняла у поэта гораздо больше времени, сил и энергии, чем это можно представить по его «Письмам».

Он шел непроторенными путями. Тем не менее предшественники у него были. До Петрарки о лаврах страстно мечтал Данте. Приступая к последней кантике «Божественной Комедии», он обратился к Аполлону с просьбой даровать ему силу вдохновения, необходимую для поэтического воссоздания рая, и выразил уверенность, что его труд получит должное вознаграждение:

О вышний дух, когда б ты мне помог  
Так, чтобы тень державы осязанной  
Явить в мозгу я впечатленной мог,  
Я стал бы в сень листвы, тебе желанной,  
Чтоб на меня возложен был венец,  
Моим предметом и тобой мне данный.

Ее настолько редко рвут, отец,  
Чтоб кесаря почтить или поэта,  
К стыду и по вине людских сердец,  
Что богу Дельф должно быть в радость это,  
Когда к пенейским листьям взор воздет  
И чье-то сердце жаждой их согрето <sup>2</sup>.

Однако в начале XIV столетия солнечный бог Дельф еще не сделался новым божеством европейской интеллигенции. В университетах лаврами венчали новоиспеченных магистров (это было частью академического и уже рутинного ритуала), по поэтам пенейская листва раздавалась действительно скупо.

В декабре 1314 года народ Падуи торжественно увенчал лаврами Альбертино Муссато, но это был единичный случай. Италия имела уже и Гвиттоне д'Ареццо, и Гвидо Кавальканти, и «Новую Жизнь» Данте, а поэзия все еще не считалась серьезным делом. Она не обрела автономии. Средневековая идеология мешала поэтам четко определить собственный предмет. Поэтика по-прежнему отождествлялась с риторикой. Не только теологи, но и светские нотариусы, правоведы и врачи видели в поэзии не более чем средство для украшения богословских или философских истин.

Кроме того, на пути к лаврам лежали нравственные идеалы времени. Аскетизм предписывал духовную нищету и смирение. Он осуждал гордость и объявлял ее тяжким грехом. Даже Данте, единожды упомянув свое имя в «Божественной Комедии», счел необходимым сразу же оправдаться: «здесь поневоле вписанном в страницы» (Чистилище, XXX, 63).

По своим философским, религиозным, а также и эстетическим представлениям создатель «Божественной Комедии» был писателем проторенессансным, т. е. в значительной мере средневековым <sup>3</sup>. Домогаясь лавров и возвеличивая собственный гений, он защищал не человеческую индивидуальность художника, а право поэта на выражение абсолютности божьего суда. Но именно тут-то Данте и вырывался из своей эпохи, выступая как «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени» <sup>4</sup>. Жажду славы в нем порождал формирующийся гуманизм, и она сближала создателя «Пира» и «Божественной Комедии» с писателями Ренессанса.

Данте не пожелал принять академические дары, предложенные ему Болонским университетом, тщетно ожидая признания сограждан. Флоренция его отвергла. Осенью 1315 года она еще раз приговорила величайшего из своих сыновей к смерти и обрекла его на вечную ссылку. Желанной награды Данте так и не получил.

Один лишь гений, даже самый могучий, не в состоянии сформировать или преобразовать общественное сознание эпохи. Но, как все великие поэты, Данте предвидел грядущее. Он предчувствовал и Петрарку и даже его восхождение на Капитолий:

За искрой пламя ширится вослед:  
За мной, быть может, лучшими устами  
Внесут мольбу, чтоб с Кирры был ответ.

*(Рай, I, 34—36)*

## 2

Петрарка был многим обязан Данте. Но в молодости он предпочитал делать вид, будто не замечает своего великого предшественника. По его словам, ему было не по душе ступать в следы чужих ног. Для средних веков это была не совсем обычная черта.

В 1338—1339 годы Петрарка начал работу над латинской поэмой «Африка». Он намеревался противопоставить ее «вульгарной» «Комедии». Именно за «Африку» Петрарка хотел получить тот самый лавровый венок, в котором предыдущее поколение отказало великому Данте. Он торопился и принялся хлопотать о коронации, не завершив даже первые книги. Уже в 1339 году в Париже стали распространяться слухи о том, что модный в Авиньоне лирик, которого до тех пор знали в ученых кругах только как автора элегантных сонетов на народном языке и пескольных латинских эпистол, создает грандиозную героическую эпопею, что-то вроде новой «Энеиды».

Секретарем Парижского университета был тогда флорентинец — Роберто де'Барди, теолог, не совсем равнодушный к успехам итальянских муз. Петрарка рассчитывал, что он благосклонно отнесется к его домогательствам, и не ошибся в своих расчетах.

Одновременно слухи об «Африке» дошли до Неаполя, где в 30-е годы при дворе короля Роберта сформировался крупный центр проторенессансной культуры. Библиотека Роберта, которой ведал великий знаток античной мифологии Паоло де Перуджа, считалась в то время одной из лучших в Европе. В ней часами просиживал юный Джованни Боккаччо, уже тогда пылко влюбленный в новую ученость и поэзию своего будущего друга.

Стихи и эпистолы Петрарки читали в Неаполе с не меньшим увлечением, нежели во Флоренции и Париже. Глашатаем петрарковской славы здесь стал Дионисий да Сан Сеполькро. При дворе Роберта он имел большой вес, и Петрарка надеялся с его помощью привлечь к себе внимание короля, которого он считал самым просвещенным, а потому и самым великим самодержцем Европы.

В январе 1339 года Петрарка писал в Неаполь Дионисию: «Тебе уже известно, каковы мои мысли о лавровом венке и что по зрелом размышлении я твердо решил, что не пожелаю принять его ни от кого в мире, кроме как от сего монарха»<sup>5</sup>.

В данном случае Петрарка был не вполне искренен. Он принял бы лавры и от Роберто де'Барди. Но больше всего ему хотелось получить их из рук римского народа.

О его коронации в Риме уже хлопотал могущественный клан Колонна.

Старания Петрарки увенчались блистательным и даже для него самого неожиданным успехом. Вечером 1 сентября 1340 года он отправил из Воклюза в Авиньон письмо, адресованное кардиналу Джованни Колонна, его другу и покровителю. В письме сообщалось:

«В нерешительности стою я на распутье и не знаю, в какую сторону обратиться. Поразительная история! Сегодня в третьем часу получил я послание Сената, который всячески убеждает и заклинает меня прибыть в Рим, дабы быть там увенчанным лаврами поэта. И нынче же часу в десятом посланец от славного моего согражданина Роберто, секретаря Парижского университета, человека ко мне и к моим сочинениям весьма расположенного, доставил мне письмо, содержащее точно такое же приглашение: в нем, прибегнув к тончайшим доводам, Роберто уговаривает меня отправиться за лавровым венком в Париж. Скажи по чести, мог ли я ожидать чего-либо подобного среди моих скал? Все это столь невероятно, что я



почел за благо переслать тебе оба письма, не тропув паших печати» (Fam., IV, 4).

Не упомяни Петрарка о печатях, можно было бы предположить, что одновременность приглашения поэта в Париж и Рим — одно из тех символических совпадений, которых в его жизни было как-то уж подозрительно много.

Петрарка ликовал и не скрывал этого. Летом 1340 года он увлеченно работал над «Африкой», и его мысли были заняты Сципионом, Ганнибалом и перипетиями Второй пунической войны. В только что процитированном письме к кардиналу Колонна он дерзко сравнил себя с «могущественнейшим царем» Сифаксом, которому тоже в один и тот же день довелось принимать послов двух славнейших держав древности — Карфагена и Рима. Впрочем, Петрарка считал, что его собственная участь не в пример завиднее:

«Сифакса послы увидели сидящим на троне, сверкающим драгоценными камнями и золотом, окруженным вооруженными приспешниками; меня же посланные ко мне нашли сперва одиноко бродящим по лесу, а затем наслаждающимся прогулкой по лугам на берегу Сорги. Его умоляли о помощи — мне предложили почести» (Fam., IV, 4).

Впоследствии такой тонко чувствующий поэзию ученый, как Атилио Момильяно, ужаснется нехристианскому тщеславию Петрарки, якобы проявившемуся в этом сравнении, и сердито упрекнет его за ходульность и театральность. Однако он вряд ли окажется прав. В 40-е годы XIV столетия античные образы при всей их несомненной литературности еще не выродились в манерную риторичность. Патетика Петрарки была полемически задорна, искренне и по-настоящему поэтична. Ее порождал радостный пафос открытия нового мира, которому еще только предстояло сыграть великую роль в становлении европейской культуры.

Петрарка, конечно, понимал, что, бурно радуясь обещанным ему лаврам, он отходит от принципов современной ему религиозно-аскетической морали. Однако это его мало смущало. Он чувствовал, что на его стороне время. «Я прекрасно знаю, — писал он кардиналу Колонна, — что в этом мире нет ничего прочного и что большая часть предметов наших забот и дел является пустой тенью. Но дух людей молодых подстегивает скорее слава, нежели добро-

детель» (Fam., IV, 4). В сентябре 1340 года Петрарка чувствовал себя необыкновенно молодым.

Он спрашивал у Джованни Колонна, какой город предпочесть и куда ему отправиться за лаврами: «В одну сторону меня толкает новизна примера, в другую почтение к давним временам; здесь — друг, там — родина, и хлопот чашу весов мысль о том, что в Италии пахочится король Неаполя, которого, единственного из смертных, я с радостью принял бы в качестве судьи моего таланта. Видишь, в каком море колеблется мой дух».

Если бы Петрарка был средневековым ученым, он не колебался бы ни минуты. В XIV веке Париж был крупнейшим центром тогдашней европейской науки, т. е. схоластики и богословия. Рим, после того как его покинули папы, пришел в полнейший упадок. На бывшем форуме гаслись коровы. Там, где некогда блистал Цицерон, не осталось ни ораторов, ни философов, ни поэтов. В первой половине XIV века Рим, по словам К. Маркса, «представлял собой в известном смысле разбойничий вертеп»<sup>6</sup>. Город и его окрестности кишели шайками головорезов, находившими убежище в замках воюющих друг с другом баронов. Но Петрарка не был средневековым ученым. И как раз поэтому он тоже не колебался. Его слова о сомнениях и волнуемом море — не больше чем фигура вежливости. Он спрашивал у кардинала Джованни Колонна совета, заранее зная, что тот не может не посоветовать ему отправиться в Рим. Обо всем было договорено заранее. Фразы в письме построены так, чтобы у кардинала ни на минуту не возникло сомнения в том, что Петрарка отрицет университетский Париж.

Для Данте еще, возможно, возникла бы проблема выбора, для Петрарки ее уже не существовало. Брошенный папами Рим продолжал оставаться в глазах автора «Африки» «царем и главой мира». Здесь находилась земля, в которой «покоился прах древних поэтов» (Fam., IV, 6).

Вольно или невольно, но отказ Петрарки от университета и Парижа ради Сената и Рима приобретал глубоко символический смысл: это было отречение от средневекового богословия и схоластики во имя античной литературы и той новой науки о человечности, которую его непосредственные ученики и продолжатели станут называть «*studia humanitatis*», но которую сам он имеловал еще просто — «поэзия».

Не следует, впрочем, думать, будто молодой Петрарка был далеким от жизни мечтателем или одним из тех чудаковатых любителей древности, которых так превосходно умел изображать Ацилий Франс. Если бы это было так, одновременное приглашение Петрарки в Париж и Рим выглядело бы мистически загадочным. Общество никогда не поощряет докихотский энтузиазм, идущий вразрез с его собственными интересами и потребностями.

Стремясь в Рим, Петрарка думал не столько о невозвратимом прошлом республики Катонов и Гракхов, сколько о будущем современной ему Италии. В середине XIV века фраза «Рим — глава мира» звучала злободневным политическим лозунгом. На Капитолий Петрарку влекли литературные воспоминания о Сципионах и Стации, но также и его представления о суверенности римского народа. На это как-то мало обращали внимания, а между тем такая позиция вытекает из всех его действий как до коронации, так и особенно после нее.

В средневековом Риме короновались императоры Священной Римской империи. По установившейся традиции они получали корону из рук папы или — как это было с Генрихом VII — от его ближайшего представителя. Источником всякой власти в средние века считался бог.

В январе 1328 года эта традиция была дерзко нарушена. Проклятый папой Иоанном XXII Людвиг Баварский въехал в Рим и принял императорскую корону из рук знаменитого Шьярры Колонна, представившего на церемонии не церковь, а народ.

Рядом с Людвигом стоял злейший враг пап Марсилиус Падуанский. Народная коронация осуществила идеи его политического трактата «Защитник мира» (1324—1326). Согласно политическому концепции этой поразительно смелой книги истинным источником власти является не бог, а суверенный народ. Он лишь на время уступает свои полномочия избранному монарху, но не отстраняется полностью от управления империей, ибо, как говорил Марсилиус, «целое больше своей части и в действии и в решениях».

Петрарка никогда не ссылался на «Защитника мира». Марсилиус Падуанский был объявлен церковью злостным еретиком и принадлежал к не внушавшим поэту симпатий аверроистам. Однако Петрарке не могло не быть известно о церемонии коронации Людвига Баварского в

Риме и о том, какая роль была отведена на ней (во всяком случае теоретически) римскому народу. Неудивительно, что еще в 1338 году, прославляя Рим как единственный в своем роде город, «подобного которому не было и никогда не будет», Петрарка восклицал: «Или не о его народе мы читаем: «Грандиозна судьба римского народа, велико и грозно его имя»? Не его ли настоящую и будущую несравненную суверенность и величие беспримерно прославляют божественные поэты?» (Fam., II, 9. Разрядка моя.—Р. X).

В праве римского народа на верховную власть Петрарка нисколько не сомневался. Он рвался на Капитолий еще и потому, что ему хотелось получить санкцию народа на господство над умами. Ему хотелось стать, говоря словами К. Маркса, королем всех образованных людей и поэтов<sup>7</sup>. И, как ни странно, это тоже не было фантазией. В значительной мере желание Петрарки осуществилось еще при его жизни.

### 3

Петрарка не сразу отправился в дорогу. Сперва надо было составить необходимые для коронации тексты. Поэт отбыл из Марселя лишь в конце февраля 1341 года. Однако путь он держал не на Рим, а на Неаполь. Это был крюк, но, прежде чем подниматься на Капитолий, Петрарка счел необходимым как следует подготовить общественное мнение — и не только «Вечного города», а всей страны, которую он уже тогда называл своей родиной. Ему не хотелось, чтобы тщательно подготовляемое им торжество осталось незамеченным или было бы воспринято только как забавный спектакль. Поэтому Петрарке потребовался авторитетный патрон-рекомендатель, пользующийся солидным политическим влиянием. Естественно, что выбор его остановился на Роберте Анжуйском. В то время король Неаполя представлялся Петрарке не только самым образованным королем Европы, но и наиболее подходящим кандидатом на роль самодержца всей Италии (Fam., III, 7). Его понятиям о суверенности римского народа это никак не противоречило. Средневековые города Северной Италии иногда конституировались в своего

рода купеческие республики, но для демократической мысли Возрождения станет характерен идеал не прямого народоправства, а «народной монархии».

В XIV веке дороги в Европе были до крайности ненадежны. Петрарка представлял, что ему придется добираться до Неаполя по территориям воюющих государств, и заранее приотомился ко всякого рода задержкам и неожиданностям. Тем не менее, еще не покинув Воклюз, он написал Джакомо Колонна, что его венчание на Капитолии состоится 8 апреля (Fam., IV, 6). Петрарке важно было получить лавры именно в этот весенний день.

В Неаполе Роберт принимал Петрарку радушно и с большим почетом. Поэт пробыл при его дворе около месяца. Джованни Боккаччо он уже не застал, но подружился с его неаполитанскими друзьями — Барбатто да Сульмона и Джованни Баррили. Потом они станут его постоянными корреспондентами. Петрарка и Боккаччо были единственными подлинно ренессансными писателями Треченто. Однако в Италии XIV века они не чувствовали себя одиноко. Вокруг них уже складывалась новая интеллектуальная среда, поддержка которой давала им силы и уверенность.

Однажды король спросил у поэта, правда ли, что Вергилий вырыл знаменитый грот в Позиллиппо, прибегнув к волшебству и заклинаниям. В средние века верили, что Вергилий предсказал рождение Христа, но все-таки считали его магом. Петрарка, видимо, не без проники ответил, что ему лично неизвестно о власти автора «Энеиды» над сверхъестественными силами, ибо ни о чем подобном не сообщает ни один из античных источников. Роберт поспешил вежливо согласиться.

Поэт и король старались не спорить, но говорили они на языках разных эпох. Ученость Роберта была традиционная. Он интересовался презируемой Петраркой астрологией и был большим знатоком Священного писания. Под старость Роберт сделался поборником аскетизма. По его приказам в Неаполе вывешивали постановления, запрещающие молодым людям носить бороды, длинные волосы и короткие плащи.

Роберт сочинил религиозно-моралистические проповеди — «sermone» — и любил сам их произносить. Это был его излюбленный литературный жанр. Даже отзывался о Роберте пренебрежительно: «re da sermone» (Рай, VIII,

147). Конечно, король тоже читал древних, но «его классические чтения не выходили из общей средневековой нормы»<sup>8</sup>.

Все это надо иметь в виду, чтобы лучше представить новаторство молодого Петрарки и подлинную революционность той его общественно-эстетической программы, с которой он пришел на Капитолий. Когда, пересматривая давно устаревшие представления о «мраке средневековья», мы говорим теперь все чаще и чаще о превосходном знакомстве средневековых книжников с произведениями древнеримских классиков, нам все-таки не следует забывать и о том, что в средние века произведения Горация, Овидия, Лукана, Сенеки никогда не воспринимались в их целостности как определенная идеологическая и эстетическая система, живущая в историческом контексте античной культуры. Именно поэтому весьма начитанный Роберт, зная множество цитат из текстов древних поэтов, никогда не интересовался поэзией и совершенно не понимал ее. Даже столь почитаемый средневековьем Вергилий представлялся ему бессодержательным.

Петрарка делал все, чтобы победить предубежденность Роберта по отношению к художественной литературе. Он читал ему отрывки из своей «Африки» и пытался заинтересовать его глубиной «Энеиды», прибегая для этого к ее аллегорическому истолкованию. По-видимому, Петрарка отработывал на короле свою будущую речь перед римским народом. И он имел успех. Во всяком случае, как свидетельствует Боккаччо, Роберт потом признавался, что именно Петрарка открыл ему, какие великие тайны скрываются за причудливыми образами поэтов, и заставил его, отложив занятия более «блистательными науками», т. е. теологией и астрологией, засесть за изучение Вергилия<sup>9</sup>.

Только после того как поэт и король хорошо узнали друг друга, в Неаполе был устроен своего рода экзамен на звание лауреата. В «Письме к потомкам» Петрарка описал его так: «...он (т. е. король Роберт.— Р. Х.), наконец, назначил мне определенный день на предмет того дела, ради которого я приехал. В тот день он держал меня с полудня до вечера; но так как круг испытаний все расширялся и времени не хватало, он продолжал то же еще два следующих дня. Так он три дня исследовал мое невежество и на третий день признал меня

достойным лаврового венка. Он предлагал мне его в Неаполе и многими просьбами старался вынудить у меня согласие. Но моя любовь к Риму одержала верх над лестными настояниями великого короля. Итак, видя мою непреклонную решимость, он дал мне письмо и провожатых к римскому сенату, через посредство которых изъяснил с большим благоволением свое мнение обо мне. Эта царственная оценка в то время совпадала с оценкою многих и особенно с моею собственной...»<sup>10</sup>

На прощание король Роберт подарил Петрарке свою мантию. Это был сугубо символический жест. Мантия как бы уравнивала потомка безродных флорентинских нотариусов с представителями одной из могущественнейших династий Европы.

Впервые поэту было сказано: ты — царь.

#### 4

В королевском пурпуре Петрарка поднялся на Капитолий. Ярко светило солнце. Было 8 апреля 1341 года. Гревели трубы. Народ шумел, толкался и встречал поэта радостными возгласами. На глазах у многих стояли слезы. Пестреющий цветами Рим выглядел на редкость праздничным. Казалось, «ликовали сами древние стены и здания»<sup>11</sup>.

Когда трубы умолкли, Петрарка вошел во дворец Сената и там, в парадном зале, именуемом «Assectamentum», произнес речь о сущности и назначении поэзии. Построением она напоминала проповедь. Но это было чисто внешнее сходство. По сути речь Петрарки представляла прямую противоположность тем «sermones», которыми еще несколько дней назад щеголял перед ним король Роберт. Тему речи дал стих из «Георгик»: «Но увлекает меня к высотам пустынным Парнаса некая нежная страсть». Петрарка уверял, будто строка Вергилия пришла ему на память случайно и что в Сенате он импровизировал. Это не так. Текст был давно и хорошо продуман. Как во всякой проповеди, в речи Петрарки содержалось много цитат, но цитировались не Ветхий и не Новый заветы, а одни лишь древнеримские классики. Впервые античные авторы оказались полностью обособленными от средневековых богословов и отцов церкви. Это не было случайным. За этим стояла программа. Некоторая традицион-

ность формы речи Петрарки только подчеркивала петрадиционность и полемичность ее содержания. Впрочем, и форма была не такой уж ветхой. Петрарка говорил в римском Сенате, стараясь «не нарушать обычая поэтов и не посягать на права святых Пизерид». Своей речью он «свел Муз с вершины Кирры и на некоторое время поселил их в Рим, среди народа»<sup>12</sup>.

Пророчество Данте исполнилось. Но на Капитолии Петрарка о Данте не вспомнил. Это было сделано сознательно и явно демонстративно. Петрарка знал своих непосредственных предшественников, но считал необходимым подчеркивать революционность, а потому и беспрецедентность совершаемого им переворота. И он был, пожалуй, прав. Его речь на Капитолии стала первым манифестом ренессансного гуманизма.

Речь Петрарки примечательна во многих отношениях. Сперва он говорил о причинах пустынности Парнаса. Он указал на сложности овладения поэзией, требующей в отличие от ремесел не только усердия, но и особого таланта. Затем, не ограничившись этим, отметил также трудности, так сказать, историко-социальные: упадок, в который пришла литература после Августа, и враждебность средневекового общества к поэзии, ставящего препоны на пути всякого, желающего подняться на крутую вершину горы Аполлона. После этого он перешел к рассказу о своей нежной любви к стихам. Именно она, уверял он, победила все стоявшие на его пути трудности и заставила его приехать за лаврами в Рим. По словам Петрарки, добываясь венчания на Капитолии, он руководствовался тремя соображениями: честью республики, жаждой личной славы и стремлением подстегнуть усердие других писателей. Таким образом, уже в капитолийской речи утверждение ценности человеческой личности поэта оказалось теснейшим образом связано не только с дальнейшим развитием пробужденной его примером литературы, но и с общественными интересами народа и государства. Это в высшей степени знаменательно. Именно поэтому никак нельзя согласиться с теми историками, которые утверждают, будто «по отношению к поэзии Петрарка стоит на средневековой точке зрения», ибо он-де «считает ее сущностью аллегорией»<sup>13</sup>.

Сущностью поэзии Петрарка аллегорией не считал. Для него она была частью поэтики. Однако в своей речи на



Капиталист он действительно уделил много внимания и аллегории и аллегорическому истолкованию поэтического произведения. Без этого ему было не обойтись.

В XIV веке аллегоризм в итальянской литературе и изобразительном искусстве не только не ослаб, а еще больше усилился. Он буквально захлестнул художественную культуру Треченто. Это было одним из проявлений глубочайшего кризиса трансцендентной идеологии, наметившегося еще в Проторенессансе предшествующего столетия. Стареющие организмы костенеют и формализуются. Во времена Петрарки эпигонам Данте даже «Божественная Комедия» казалась недостаточно аллегоричной. Чекко д'Асколи сурово упрекал ее творца за слишком смелое поэтическое воображение, создавшее жизненные картины, непередаваемые на язык абстрактных понятий. В XIV веке у Данте не нашлось не только продолжателей, но даже, как тонко подметил Наталино Сапенье, подражателей. Это еще раз подтверждает, что «Божественная Комедия» завершила, а не начинала эпоху.

Не следует, впрочем, полагать, будто, приноровливаясь к понятиям своих слушателей, Петрарка шел на компромисс с эстетическими идеями современного ему средневековья. Говоря об аллегоричности поэзии, он не потакал схоластам и богословам, а полемизировал с ними. В его литературно-теоретических построениях обращение к аллегории входило в программу защиты поэзии и поэтики. В этом смысле особенно показательным письмом Петрарки к его младшему брату Герардо (1348), принявшему монашеский сан и, по-видимому, считавшему поэзию дьявольским наваждением. Петрарка не побоялся ошарашить брата, казалось бы, самыми парадоксальными утверждениями. «Теология, — писал он, — поэзия несколько не противна. Ты поражен? Между тем я готов сказать, что теология — самая настоящая поэма, предмет которой — Бог. Разве это не поэтическая фигура, когда Христос в Евангелии именуется то Львом, то Агнцем, то Червем?.. А что такое притчи Спасителя, если не последовательно аллегорические повествования?» (Fam., X, 4). И дальше, как бы вовсе забывая об анагогическом смысле религиозных рассказаний, Петрарка приравнивает аллегорию к обычной метафоре и выдвигает смелую для своего времени гипотезу, согласно которой Моисей, Иов, Давид, Соломон и другие создатели Ветхого завета пользовались

не только поэтическими тропами, но также метром и строгим стихотворным размером, утраченным при переводе Библии на латинский язык.

Так реабилитировалась поэтика. Это был, несомненно, эффектный полемический прием, и впоследствии его широко использует Джованни Боккаччо в трактате «О происхождении языческих богов». Однако, доказывая, что пророки были поэтами, Петрарка, конечно, не собирался утверждать, будто Библия во всем подобна светским поэмам и что в ней содержатся только вымыслы. Отождествление поэзии с теологией в планы его не входило. Это было бы плохой защитой поэзии, так как неизбежно привело бы к очень традиционной для средних веков мысли о бесполезности поэзии или во всяком случае о ее чисто служебном характере. У теологии и поэзии, говорит Петрарка, разный предмет: «Та повествует об истинном Боге, эта — о ложных божествах и о смертных» (Fam., X, 4).

На первый взгляд, мысль эта может показаться банальной. На самом деле она не более тривиальна, нежели утверждение: «Земля вращается вокруг Солнца». Для своего времени идея о том, что у поэзии имелся свой собственный объект, была по-настоящему революционна. Она вытекала из качественно новых концепций искусства, человека и общественной действительности. В самом деле, едва лишь предметом поэзии переставал быть «истинный Бог», как из ее сферы тут же исключался мир трансцендентных истин, могущих быть истолкованными только с помощью знаков, символов, аллегорий. Это сразу меняло отношение к художественному произведению и его оценке. По словам В. Н. Лазарева, Петрарка «отказался от традиционного символического истолкования искусства, выдвинув необходимость такого эстетического суждения, которое основывалось бы на качествах, непосредственно присущих анализируемому памятнику»<sup>14</sup>.

Для Петрарки литература стала просто литературой. Но от этого она не сделалась менее значительной. Скорее наоборот. Новое понимание предмета поэзии не просто узаконивало право поэта на фантазию и создание особого, идеального мира, в котором царят «ложные божества», в равной мере чуждые и истинной религии и повседневности быта, оно также восстанавливало «посюстороннюю», имманентную реальность времени и пространства, заполненного «смертными людьми», т. е. определенным обра-

зом реабилитировало природу и историю, возвращало им то содержание, какое они имели в культуре европейской античности. В капиголийской речи Петрарка отнюдь не ограничился тем, что приравнял поэта к цезарям, — он наделил его качествами земного бога. Поэт, утверждал он, стремится к лаврам не ради того, чтобы потешить собственное тщеславие и сделаться предметом толков толпы, а для того, чтобы иметь возможность даровать славу человеку и его подвигу, обеспечив им тем самым бессмертие в веках. Именно благодаря поэзии ничто в истории не умирает, не теряет своей ценности и может в любую минуту сделаться объектом не только абстрактных размышлений, но и глубоко жизненных переживаний.

Вряд ли надо специально подчеркивать, какие новые, огромные перспективы открывало такое понимание поэзии перед поэтом и перед воскрешающим классическую древность филологом. Различия между ними Петрарка не делал. И для него, и для Боккаччо, и для всех их учеников и продолжателей вплоть до великого Анджепо Полициано филолог всегда окажется поэтом, а поэт — филологом с философским складом ума. Это будут как бы две ипостаси одного и того же творца и воспитателя «человечности».

Речь Петрарки на Капитолии не только стала первым манифестом гуманизма, но и оказалась своего рода декларацией нравственных, общественных и политических прав поэта. Это может показаться поразительным. Но еще более поразительным было то, что современное Петрарке общество эту декларацию торжественно утвердило. От имени римского народа сенатор Орсо делль'Ангуиллара возложил на красивую, рано поседевшую голову поэта лавровый венок «под аплодисменты окруживших его квиритов»<sup>15</sup>. После него речь во славу Петрарки произнес Стефано Колонна, фактический правитель Рима и один из самых влиятельных людей в тогдашней Италии. Представители папы на церемонии отсутствовали. И это тоже не было случайным: на Капитолии произошло что-то вроде отделения поэзии от церкви. Зато письмо короля Роберта было в Сенате заслушано внимательно. После этого римский народ возгласами одобрения утвердил специальный закон, текст которого был торжественно вручен Петрарке.

Закон назывался «Privilegium Francisci Petrarche» и повторял основные положения капиголийской речи об

общественном назначении поэзии. Он официально объявлял Петрарку «великим поэтом и историком» и одобрял все его произведения, как уже написанные, так и те, которые он напишет в дальнейшем. Кроме того, Петрарке даровалось римское гражданство и за ним признавался ряд прав и привилегий, в частности право венчать лаврами других претендентов на литературную славу.

Но о чем подобном Данте не мог бы и мечтать. Между тем со дня его смерти прошло всего двадцать лет. 8 апреля 1341 года на римском Капитолии произошло нечто неслыханное и из ряда вон выходящее. Петрарка понимал это. Он придавал своей коронации всемирно-историческое значение. Через несколько дней он отправил письмо королю Роберту. Оно дышало торжеством только что одержанной победы. Именно поэтому в нем упоминались противники новой поэзии. Петрарка писал своему патрону:

«Прими благодатную весть: заброшенные Музы вознаградили мой талант, пусть и малый, но им целиком посвященный. Благодаря тебе Рим и пустынный дворец Капитолия озарила необычная радость. Пустынное событие, скажет кто-нибудь, однако благодаря своей новизне оно стало выдающимся и было отмечено аплодисментами и ликованием народа. Традиция венчания лаврами, не только прерванная течением многих столетий, но даже вовсе забытая по причине всевозможных политических дел и обстоятельств, снова возродилась в нашу эпоху при твоём покровительстве и в моем лице...

Знаю, что скажут на это некоторые нынешние литераторы, братья спесивая и ленивая. Они станут говорить, что Вергилий и Гораций давно лежат в могиле и потому не стоит воздавать им хвалы, что великие люди исчезли в незапамятные времена, что позднее сошли со сцены посредственности и что теперь, как всегда, на дне осталась лишь муть. Так они твердят, так думают... Однако, говоря таким образом, они вовсе не оплакивают упадок науки и литературы, которые им хотелось бы видеть навек погребенными, а лишь пытаются запугать и лишить надежды тех своих современников, подражать которым они напрасно бы тщились. Так пусть же их отчаяние послужит для них непреодолимой преградой, нас оно, напротив, побудит к действию; для них это — узда и колодки, для нас — шпоры и стимул, дабы стараться сделаться такими, как-

ми, по их мнению, могли быть лишь древние» (Fam., IV, 7).

Это замечательное и знаменательное письмо. Наталино Сапенье был совершенно прав, когда увидел в нем не просто радость поэта, «а прежде всего осознание новой эпохи»<sup>16</sup>. Петрарка глубоко верил, что его коронация на Капитолии начала новую эру в жизни Италии, Европы и всего человечества. Вот почему он так старался, чтобы она состоялась 8 апреля. В 1341 году на этот весенний день приходилось пасхальное воскресенье. Петрарка не только понял грандиозность совершившегося переворота, но и предугадал, как его назовут. Слово уже носилось в воздухе. Не пройдет и десяти лет, как его ясно и четко произнесет Джованни Боккаччо<sup>17</sup>.

Петрарка сознавал и суть переворота. Несмотря на то что в его капитолийской речи цитировались одни лишь античные авторы, он вовсе не предполагал, что Возрождение станет возвращением к языческой древности. Спустившись с Капитолия, Петрарка снял с головы лавровый венок и, бережно держа его перед собой, направился к храму св. Петра. Там он украсил лаврами алтарь. Все его жесты были заранее продуманы. Новая эпоха, по мнению Петрарки, должна была преодолеть аскетизм и трансцендентность средневековой идеологии, но она не должна была отказываться от нравственных завоеваний христианства и отрекаться от веры народа.

Сходную концепцию Возрождения и, возможно, под непосредственным влиянием триумфа Петрарки развивал почти в то же самое время Джованни Боккаччо в своей аллегорической повести «Амето» (1342). Из написанной им биографии Петрарки (1348—1349) явствует, что он тоже склонен был связывать новую эру с церемонией на Капитолии и считать ее началом 8 апреля 1341 года.

## 5

Можно ли согласиться с той оценкой капитолийского торжества, которое дало ему самосознание Петрарки, и принять 8 апреля 1341 года в качестве более или менее точной даты начала европейского Возрождения?

Подобного рода вопрос, наверное, покажется либо чисто риторическим, либо слишком наивным. Историки, осо-

бенно историки литературы, не любят точно датировать процессы. Для этого у них имеются достаточные основания. Вчерашний день переходит в нынешний постепенно и незаметно. Точно установить дату рождения романтизма или реализма невозможно.

И все-таки в некоторых случаях датирование исторических процессов оказывается не только допустимым, но и необходимым. Постепенность развития прерывается «скачками», революциями.

Возрождение — «величайшая из революций, какие до тех пор пережила Земля»<sup>18</sup>.

Правда, Возрождение — революция совсем особая. В ней, по крайней мере на протяжении трех столетий, присутствовал элемент перманентности. Однако понимание этого вовсе не предполагает признания полной бесплодности научно точного определения хронологических пределов той замечательной эпохи, которую, как говорил Ф. Энгельс, немцы именуют «Реформацией, французы — Ренессансом, а итальянцы — Чинквеченто, и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований»<sup>19</sup>. Вопрос о том, когда именно мы можем зафиксировать взрывы качественных изменений, которые позволяют марксистско-ленинской исторической науке говорить о «скачкообразности» перехода от городских и народных культур позднего средневековья к новым национальным культурам Возрождения, уже по одному тому не является чисто догматическим и праздным, что он непосредственно связан с пониманием исторической сущности Ренессанса. Именно поэтому споры вокруг периодизации Возрождения не затухают вот уже столетие.

Касаться этих споров мы не станем. Это слишком обширная проблема, и литература по ней огромна. Отметим лишь некоторые точки зрения, существующие сейчас в нашей отечественной науке, которые позволят нам так или иначе ответить на вовсе не риторический вопрос, поставленный в начале этого параграфа.

В советской науке существовала концепция, согласно которой Возрождение являлось «универсальной революцией», переворотом «в сфере социальной, экономической, политической и культурной», причем культурной в последнюю очередь. Главное содержание Возрождения, согласно этой концепции, составляли социально-экономические процессы, расшатывавшие феодальные основы за-

падноевропейского общества и формировавшие в нем капиталистические, или, как стали говорить потом, раннекапиталистические, отношения. Создателем этой концепции был ныне покойный историк М. А. Гуковский, конкретно-исторические исследования которого заложили прочный фундамент для дальнейшего изучения материальных основ итальянского Ренессанса. В настоящее время точку зрения М. А. Гуковского развивают, правда с оговорками, зачастую весьма существенными, советский историк В. И. Рутенбург, автор солидного труда «Народные движения в городах Италии. XIV — начало XV века» (1958) и некоторые другие исследователи.

М. А. Гуковский точно датировал и начало и конец Возрождения в Италии, но с датой, предложенной Петраркой, он никогда бы не согласился. «Универсальный переворот» в Италии, по мнению М. А. Гуковского, начался задолго до рождения Петрарки — в 1250 году, в год смерти императора Фридриха II.

1250 год — дата отнюдь не бесспорная. Небесспорна и концепция Возрождения как «универсального переворота». Нетрудно заметить, что она во многом существенно противоречит тому пониманию этой эпохи, которое содержится в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса.

Отнеся часто цитируемые слова Ф. Энгельса: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до того времени человечеством»<sup>20</sup> — к экономическим, социальным и политическим преобразованиям, которые происходили в середине XIII — начале XIV века в некоторых средневековых городах Северной Италии, М. А. Гуковский по меньшей мере приравнивал эти преобразования к тем подлинно универсальным переворотам, которые до того пережило человечество при переходе от первобытно-общинного строя к рабовладению и от рабовладельческого общества к феодализму. Универсальный переворот — это смена формаций. А такой смены, согласно К. Марксу и Ф. Энгельсу, ни в XIII, ни в XIV, ни в XV веке не произошло не только в масштабах всей Европы, но и в рамках социально-экономических структур Италии или хотя бы одной Флоренции. Ссылки на мануфактуру в данном случае мало что проясняют, ибо мануфактура была не в состоянии коренным образом преобразовать общественное производство и даже в XVI—XVII вв., по образному выражению К. Маркса, она выделялась как

архитектурное украшение на экономическом здании, широким основанием которого было городское ремесло и сельские побочные промыслы<sup>21</sup>.

В «Капитале» сказано: «Хотя первые зачатки капиталистического производства спорадически встречаются в отдельных городах по Средиземному морю уже в XIV и XV столетиях, тем не менее начало капиталистической эры относится лишь к XVI столетию. Там, где она наступает, уже давно уничтожено крепостное право и поблекла блестящая страница средневековья — вольные города»<sup>22</sup>.

Говоря в «Диалектике природы» об обстановке «всеобщей революции», в которой в XVI веке велось изучение природы, Ф. Энгельс придавал большое значение и формированию в Испании, Франции, Англии крупных национальных монархий, из которых в последствии разовьется «современное буржуазное общество», и крестьянской войне в Германии, которая «пророчески указала на грядущие классовые битвы», и великим географическим открытиям, благодаря которым оказались «заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности»<sup>23</sup>. Однако можно ли предположить, что Ф. Энгельс охарактеризовал XV—XVI века как «величайший прогрессивный переворот» и «всеобщую революцию», имея в виду прежде всего те революционные изменения в политических, классовых и экономических структурах, которые еще только произойдут сто-двести-триста лет спустя? Видимо, все-таки нет. Говоря об «обстановке всеобщей революции», Ф. Энгельс подразумевал прежде всего революционные явления, которые к XVI веку были уже налицо и могли непосредственно влиять на изучение природы.

Что же это за явления? В «Диалектике природы» они названы достаточно определенно: родилась классическая филология, благодаря которой «в спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир»; «в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть»<sup>24</sup>; возникла новая литература, которая тоже была неповторимо классической, во всяком



случае в Италии, стране «всего классического»<sup>25</sup>, оказывавшей в XV — начале XVI века, решающее воздействие на литературное развитие всей Западной Европы: «Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы»<sup>26</sup>; и, наконец, самое важное — «духовная диктатура церкви была сломлена». Произошел важнейший перелом в мировоззрении, в общественном сознании. Перелом этот затронул все сферы духовной жизни, и именно он, по мнению Ф. Энгельса, оказался непосредственно связанным с одной из важнейших дат в истории европейской науки — с «революционным актом, которым исследование природы заявило о своей независимости»: «Коперник бросил — хотя и робко и, так сказать, лишь на смертном одре — вызов церковному авторитету в вопросах природы»<sup>27</sup>.

Возрождение было для Ф. Энгельса всеобщей революцией, потому что оно ознаменовало собой колоссальный переворот во всех (или почти во всех) областях культуры всей Западной Европы «со Скандинавией, Польшей и Венгрией в качестве форпостов»<sup>28</sup>. Беспрецедентность этого переворота, с точки зрения Ф. Энгельса, состояла именно в том, что революция в западноевропейской культуре не сопровождалась в эпоху Возрождения сменой общественно-исторической формации, что она протекала в условиях феодализма задолго до того, как феодализм исчерпал все свои силы и возможности. Именно это придало ей необычную грандиозность, превращая ее в «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того человечеством».

Для осуществления антифеодальной революции в обществе, мало подготовленном для нее экономически, политически и социально, требовались сверхчеловеческие силы. Именно это-то и имел в виду Ф. Энгельс, говоря о Возрождении: это была «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»<sup>29</sup>.

И дальше Ф. Энгельс, как известно, перечисляет этих титанов, как бы еще раз разъясняя, как он понимает Возрождение. Людьми, которые лучше всего передавали

суть «всеобщей революции» Возрождения, были художники, историки, поэты и натурфилософы: Леонардо да Винчи, Дюрер, Макьявелли, Джордано Бруно. Кроме них, назвав еще Лютер. Но, конечно, не за свое отношение к «предшественникам современного пролетариата», а за бесспорные заслуги перед филологией, литературой и искусством: «Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал «Марсельезой» XVI века»<sup>30</sup>.

Предлагаемые выводы не являются для нашей науки чем-то принципиально новым. Так, в книге М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, С. С. Мокульского и А. А. Смирнова «История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение» (1947) раздел Возрождения начинался словами: «С середины XIV в. в Италии начинается широкое культурное движение, приводящее к перевороту в литературе, искусстве, науке и философии. Это движение принято называть Возрождением, или Ренессансом. Начавшись в Италии, оно распространяется во второй половине XV в. в других европейских странах, постепенно приобретая общеевропейский размах, влияние и значение»<sup>31</sup>.

Такого же понимания Возрождения придерживаются и советские искусствоведы — В. Н. Лазарев, Б. Р. Виппер, М. Я. Либман, В. Н. Гращенков. В их работах не только тщательно проанализированы социально-экономические предпосылки возникновения ренессансной культуры в Италии, но и достаточно убедительно показана историческая зависимость Ренессанса в искусстве от идеологического переворота, осуществленного в XIV веке итальянским гуманизмом. «Именно гуманистическое мировоззрение, — говорит В. Н. Лазарев, — сделало возможной победу реалистического искусства в XV веке. Оно послужило отправной точкой для Брунеллески, и для Донателло, и для Мазаччо»<sup>32</sup>.

В советском литературоведении не однажды делались попытки связать начало Возрождения с именем Данте. Однако сейчас о «ренессансности» автора «Божественной Комедии» говорят с большими оговорками. В уже цитированной «Истории западноевропейской литературы» С. С. Мокульский писал: «...В творчестве величайшего

поэта Италии Данте начинают проявляться симптомы подготовки Ренессанса. Само же движение Ренессанса начинается только в XIV в. у писателей следующего за Данте поколения»<sup>33</sup>.

Первым писателем Возрождения стал Франческо Петрарка. Теперь это признано большинством советских и зарубежных литературоведов. Точно так же думали гуманисты Возрождения. Они весьма решительно отделили Петрарку от Данте и именно в Петрарке видели не только своего духовного отца, но и родоначальника новой эры, наступление которой мыслилось ими как резкий переход от «мрака» средневековой «дикости» (*feritas*) к «свету» культуры и человечности (*humanitas*). Леонардо Бруни утверждал, что Петрарка «был первым, кто обладал такою тонкостью ума, что смог понять и вывести на свет древнее изящество стиля, дотоле утраченного и забытого». А Пьер Паоло Верджерио, подчеркивая беспрецедентность подвига поэта, воскресившего классический стиль в поэзии и в науке, восклицал: «Кто мог бы выйти на ясный свет добродетели и знания среди стольких грязных пороков, среди такого мрака невежества».

Свидетельства современников великих революций всегда интересны. Для составления правильного представления о сущности Возрождения и его хронологических пределах они представляют особую ценность. Именно потому, что Возрождение было грандиозным переворотом в культуре и в сознании, очень важно точно представить, где, когда и в каких формах этот переворот осознавался его непосредственными участниками и окружающим их обществом. Поэтому, приняв вместе с гуманистами Кватроченто как факт, что Возрождение начинается с творчества Петрарки, попробуем поставить такой вопрос: можно ли как-нибудь определить, когда именно Петрарка датировал рождение новой мировоззренческой системы Ренессанса, т. е. когда он не только сделал то свое главное «открытие», которое будет обсуждаться им в исповедальных диалогах «Моя тайна», обоспываться в философско-нравственных трактатах зрелых лет и ляжет в основу качественно нового, по сравнению со структурой «Комедии», идейно-эстетического единства «Книги песен», но и счел возможным его обнародовать, а также когда современное ему общество признало это «открытие», т. е. хоть в некоторой мере осознало его общественную цен-

ность? По-видимому, все-таки можно. То и другое произошло на римском Капитолии в пасхальное воскресенье 8 апреля 1341 года.

Именно в этот день Петрарка впервые публично изложил новую концепцию поэзии, за которой стояла смена системы главных мировоззренческих координат, в этот день он объявил о возвращении в Италию муз и тогда же получил от представителя римского народа диплом, удостоверяющий его права на абсолютное первенство в литературной жизни.

Нет никаких оснований предполагать, что официальная церемония на Капитолии была лишь выражением личных чувств к поэту его могущественных покровителей.

Коронация Петрарки не стала одним из случайных событий в истории итальянской литературы вроде впечатления на том же Капитолии импровизатора Перфетти (XVIII в.). В ней проявилось не только самолюбие нового поэта, но и новые, правда пока еще смутные, не отлившиеся в четкие идеологические формы, общественные идеалы. Это доказала последующая, стремительно растущая слава Петрарки у, казалось бы, не могущих понять его современников. Не случайно К. Маркс намеревался сравнить коронацию Петрарки на Капитолии с апофеозом Вольтера в Париже. Подобно Вольтеру, Петрарка сделался подлинным вождем всей образованной Европы. Его известность у соотечественников была ничуть не меньшей, нежели популярность фернейского мудреца. Еще при его жизни дом, в котором он родился, был превращен в музей. Знатнейшие феодалы, которых Петрарка не раз видел и к истреблению которых он призывал в своих письмах и политических трактатах, «почитали за счастье коснуться его священных пог». Папы, императоры и самые могущественные государи Италии с благосклонной улыбкой выслушивали от Петрарки не только советы, но и суровые попреки. Изгнавшая Данте Флоренция перед ним заискивала, а аристократическая Венеция, стоявшая в XIV веке в стороне от литературной жизни, сочла необходимым признать в специальном государственном акте, что Петрарка «обладает теперь такой славой во всей вселенной, что, насколько помнится, среди христиан не было ни одного моралиста, ни одного поэта, который мог бы с ним сравниться».

В последующие столетия в Европе мало было писателей, перед которыми современное им общество преклонялось бы так же охотно и столь же единодушно.

Почет, который встречал Петрарка у общества, плохо понимавшего его произведения хотя бы уже по одному тому, что написаны они были не на «кухонной», а на классической латыни, озадачивал многих историков, считавших его не просто «ошеломляющим», но и «несколько загадочным».

Действительно, если оценивать Петрарку только как «чистого» ученого, литератора и поэта, его авторитет у современников может показаться необъяснимым. Но так смотреть на Петрарку не надо. «Загадку» капитулийского триумфа Петрарки и его последующей славы лучше всего, как нам кажется, объяснил В. Н. Лазарев, отметивший, что современников больше всего поражало в Петрарке не новаторство его поэтики, а новые черты в его человеческой индивидуальности. На Капитолии коронован был не столько новый поэт, сколько новый человек, в котором передовая часть общества почувствовала воплощение собственных жизненных стремлений и идеалов.

По сути дела, к такому же выводу приходил и видный русский историк М. С. Корелин. Он писал: «Единственное объяснение огромной, притом не оправдываемой фактами популярности Петрарки заключается в полусознательном чувстве симпатии к человеку, стремившемуся разрушить стеснявшие личное развитие корпоративные перегородки и ниспровергнуть внешний авторитет, давивший и мысль, и чувство, и волю отдельной личности. Почести Петрарке были выражением инстинктивного сочувствия первому борцу индивидуализма со стороны общества с вполне развившимися уже индивидуалистическими потребностями»<sup>24</sup>.

М. С. Корелин, как известно, был весьма далек от марксизма. Тем примечательнее, что, говоря о перевороте в общественном сознании, едва ли не первым официальным проявлением которого оказался триумф Петрарки на Капитолии, он указал на одну из тех важных черт в состоянии социально-политической действительности, которые, как учил Ленин, всегда характеризуют всякую подлинно революционную ситуацию. «Попытки личности восторжествовать над устаревшим порядком вещей, — утверждал М. С. Корелин, — встречали сочувствие даже со сто-

роны представителей тех общественных классов, которые были заинтересованы в его сохранении»<sup>35</sup>.

Верхи господствующих классов Италии в середине XIV века уже не могли жить так, как жили их отцы и деды.

В зарубежной исторической науке до сих пор господствует мнение, согласно которому Возрождение с его культом поэзии и искусства возникло вместе с рождением новой художественной формы. Так полагал Фрапческо Де Санктис, утверждавший, что «поэта» Данте в эпоху Возрождения сменяют «артисты». Так думали Б. Кроче и Й. Хейзинга. Потом так писал Ф. Флора, и так пишут сейчас многие историки литературы и искусства. Для этого у них имеются как будто бы веские основания. В самом деле, ничто не отличает Ренессанс от готики и барокко так явственно и наглядно, как формы воплощения нравственно-эстетических идеалов средних веков, Высокого Возрождения и XVII столетия.

Тем не менее и для эпохи Возрождения положение марксистской теории о вторичности формы отнюдь не утрачивает своей истинности. «Новое искусство,— писал И. Бехер,— никогда не начинается с новых форм, новое искусство всегда рождается с новым человеком»<sup>36</sup>.

Пожалуй, ни в одной литературе прошлого правильность этого положения современной марксистско-ленинской эстетики не обнаруживалось так широко и в то же время с такой очевидностью, как в начатой новым человеком Петrarкой литературе итальянского Возрождения.

## ГЛАВА I

Он был первым осознавшим себя человеком нового времени, первой ярко выраженной личностью, первым цветком индивидуализма.

*А. В. Луначарский*

### 1

Существует формула Возрождения. Новый человек составляет ее основу. Формулу придумал Мишле. Потом ее усовершенствовал, развил и превратил в концепцию знаменитый швейцарский историк Якоб Буркгардт. Формула гласит: Возрождение—это эпоха открытия мира, природы и человека.

Книга Якоба Буркгардта «Культура Возрождения в Италии» (1860) — труд итоговый. В нем обобщены историко-культурные идеи гуманистов, просветителей и отчасти романтиков, видевших в Возрождении резкий разрыв со средними веками. Написана книга Буркгардта отдельными мазками, без какой-либо попытки выявить эволюцию Возрождения, но увлекательно, ярко и очень талантливо. Поэты, художники и филологи Буркгардта почти не занимали. Зато фигуры аморальных тиранов, жестоких кондотьеров и развратных пап получались у него на редкость колоритными. Именно Малатеста, Висконти, Сфорца, Борджа представлялись Буркгардту истинно новыми людьми Возрождения, живым воплощением ренессансного индивидуализма.

Книга Якоба Буркгардта повлияла на Фридриха Ницше, и с ней до сих пор спорят, хотя основные ее положения объявлены наивными и давным-давно устаревшими. В современной западноевропейской исторической науке Буркгардта упрекают не за культ «сверхчеловека», а главным образом за то, что он недооценил «гуманистические традиции» средневековья и слишком уж решительно отособил Возрождение от подготовившей его эпохи. Особенно яростно на Буркгардта нападал Джузеппе Тоффани.

Этому еретически, но всегда оригинально мыслящему историку литературы даже та медиевизация Возрождения, которую проделали К. Бурдах и Й. Хейзинга, показалась недостаточно последовательной и радикальной.

Для того чтобы афоризм Мишле — Буркгардта перестал быть просто красивой фразой, необходимо установить конкретно-исторический смысл образующих его слов. На этом особенно настаивал А. Грамши: «Что означает выражение: Возрождение открыло человека, сделало человека центром Вселенной и т. д. и т. д.? Разве до Возрождения человек не был центром Вселенной и т. д.? Возможно, следует сказать, что Возрождение создало новую культуру или цивилизацию, противостоящую предшествующим или развивающую их...»<sup>1</sup>

Марксизм-ленинизм понимает ренессансный индивидуализм совсем не так, как истолковывает его буржуазная историография. Нетрудно заметить, что, характеризуя в «Диалектике природы» Возрождение как эпоху, когда «собственно была открыта земля», Ф. Энгельс прямо полемизировал с буркгардтовским пониманием «открытия человека».

## 2

В середине XIV века нового человека Возрождения еще не существовало. Его только предстояло открыть. Причем вовсе не в окружающих Петрарку реально-исторических социальных типах. В лекциях А. В. Луначарского сказано об этом предельно точно. Автор «Canzoniere» не родился новым человеком Возрождения: он был первым, кто осознал себя человеком нового времени.

Антонио Грамши писал: «Если Возрождение является великой культурной революцией, то не потому, что все люди, которые были «ничем», уверовали, что они сделались «всем», а благодаря тому, что этот образ мыслей получил распространение, сделался всеобщим ферментом и т. д. Не человек был «открыт», а возникла новая форма культуры, то есть той силы, которая необходима для создания нового типа человека в среде господствующих классов»<sup>2</sup>.



Это одно из основополагающих положений современной марксистской теории Возрождения. Не только литературное бытие и люди порождают идеи, но и новые идеи, преобразая материальное бытие, создают новых людей. «Мысль о превращении идеального в реальное, — писал Ленин, — *глубока*: очень важна для истории. Но и в личной жизни человека видно, что тут много правды. Против вульгарного материализма В. Различие идеального от материального тоже не безусловно, не *überschwendlich*»<sup>3</sup>.

Новым человеком Возрождения станет «универсальный человек» Леона Баттисты Альберти, человек всесторонне развитый, цельный, гармоничный, а потому и божественно прекрасный. Это будет этико-эстетический новый идеал, обращенный к будущему, но отражающий реальные черты человеческого типа, сложившиеся в передовой части итальянского общества второй половины XV — начала XVI века и, в частности, черты самого Альберти.

«Люди, основавшие современное господство буржуазии, — скажет Ф. Энгельс, — были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества... Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее односторонность, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают из них цельных людей»<sup>4</sup>.

В середине XIV столетия такого рода людей в Италии еще не появилось. Но между Петраркой и Альберти наметилась уже некоторая связь. Осуществляемое Петраркой и его ближайшими последователями гуманистическое открытие человека было созданием новой концепции человека. Именно она отделит Петрарку и Боккаччо от Марко Поло и купца Морелли, эта концепция ляжет в основу нравственно-эстетического идеала «Декамерона» и

«Книги песен», она сформирует классический стиль Высокого Ренессанса, наложит неповторимый отпечаток на быт и нравы верхнего социального слоя Чинквеченто, вызовет к жизни критическую философию и в значительной мере предопределит всю ту систему духовных ценностей, окончательное крушение которой на Западе произойдет лишь на наших глазах.

Для создания новой концепции человека, для ее развития, углубления и претворения в произведения литературы и искусства потребовалась особая категория людей, которые посвятили бы себя служению только что «открытому» человеку и служили бы ему столь же ревностно и самозабвенно, как когда-то, на заре христианства гонимые властями отшельники служили новому богу. И такие люди появились. Новое сознание материализовалось в новую социальную прослойку и дало ей свое имя. «Возрождение, — писал А. Грамши, — можно рассматривать как выражение в области культуры исторического процесса, в ходе которого в Италии образуется новый класс интеллигентов, получивших европейское значение»<sup>5</sup>.

Это тоже очень важное положение. На него специально указывал А. В. Луначарский. Полемизируя с методом тех истолкователей литературы Возрождения, которые «пытаются непременно найти один определенный класс, защитником которого тот или иной писатель является», он говорил: «Во времена, когда коллективы вообще развиты больше, чем личность, то есть когда, другими словами, всякая личность попадает в наезженную колею, из которой ее почти невозможно выбить, в такие времена — это действительно так. Но когда создается обстановка (а в известные эпохи такая обстановка создается с немалой силой), способствующая возникновению типов, которые трудно отнести к какому-нибудь определенному классу, типов, которые оказываются на перепутье, — тогда этот метод не удовлетворителен. Надо помнить, что главным носителем литературы — в особенности начиная с эпохи Возрождения — является особая группа: интеллигенция»<sup>6</sup>.

Петрарка был одним из первых интеллигентов в истории Европы. От Данте его отделяло только одно поколение. Но это было поколение детей, которым ни за что не хотелось походить на своих отцов и дедов.

Творчество Петрарки питалось наиболее передовыми

идеями в значительной мере все еще проторенессансной культуры Треченто, но развивалось оно уже в иных общественно-политических условиях, чем те, которые характеризовали «эпоху Данте и Джотто». Его внутренняя противоречивость отражала противоречия довольно сложного исторического процесса. В феодально-раздробленной Италии XIV века происходило дальнейшее ослабление авторитета средневековых идеологических систем — теологии и схоластической философии, дискредитировались важнейшие политические институты — империя и папство, разлагались традиционные социальные отношения. Но это была лишь одна сторона тогдашнего исторического процесса. Другую его сторону составляла частичная стабилизация феодализма, постепенно оправляющегося от тех ударов, которые нанесли ему городские «революции» XIII века.

Уже при Данте Италия жила «*tra tirannia e lo stato franco*» («меж волей и ярмом раба»), во времена Петрарки и Боккаччо превращение некогда свободных городов-коммун в города-государства с тиранической формой правления происходит в Италии почти повсеместно. Только великие купеческие республики — Флоренция, Венеция, Генуя — внешне сохраняют верность старым коммунальным вольностям, но и то благодаря силе и сплоченности своего одворянившегося нобилитета.

Судьбы только что родившейся светской интеллигенции сразу же оказались тесно связанными с судьбами тиранов и тираний.

### 3

Возникновение в Италии синьорий, а также нового типа общественного сознания явилось одним из непосредственных следствий ослабления в XIV в. папства и империи. Пресловутая булла, которой Бонифаций VIII рассчитывал навеки утвердить в мире абсолютную теократию, по извечной иронии истории, привела к результату, прямо противоположному тому, которого хотелось достичь этому честолюбивому церковнику. Булла повлекла за собой невиданное до того унижение наместника Христа и надолго превратила пап в пленников и послушных чиновников французских королей.

Империя от этого ничего не выиграла. Надежды Данте и многих других светлых умов Италии начала XIV века на императора Генриха VII рухнули самым плачевным образом. Людвиг Баварский и Карл IV тоже появлялись в Италии только для того, чтобы по традиции получить в Риме императорскую корону, пограбить итальянских крестьян и затем вернуться в свои королевства, нимало не помышляя ни о древнеримском величии, ни о мире, ни о справедливости. «Старая политическая теория о двухголовом единстве христианского мира,— писал М. С. Корелли,— никогда не стояла в более резком противоречии с действительностью, чем в это время»<sup>7-8</sup>.

Политическая действительность Италии требовала нового осмысления и новых концепций.

Предоставленные самим себе, итальянские города медленно завязли в междоусобных войнах. В течение всего XIV столетия Милан, Флоренция, Генуя, Венеция, Неаполь беспрестанно воевали друг с другом за лучшее экономическое положение на полуострове и Средиземноморье, а также за политическую гегемонию в Италии. Страну наводнили паемники, возглавляемые кондотьерами.

Если многовековая борьба между папами и императорами могла еще как-то прикрываться покровами средневекового идеализма, то теперь покровы эти оказались безжалостно разорванными. Обнажился чисто земной, партийный и реалистический характер всякой политики. Макьявелли появится только в начале XVI столетия, но уже в середине XIV века не требовалось большой наблюдательности, чтобы прийти к выводу о том, что военачальники, на знаменах которых написано: «Враг бога, правосудия и милосердия»<sup>9</sup>, воюют не во имя идеальных принципов христианства, а за власть, деньги и другие столь же материальные блага.

Еще существеннее для судеб новой, ренессансной культуры было то, что в борьбе итальянских городов за политическую гегемонию постепенно созревали идеи государственного и национального объединения Италии, определенным образом преломившиеся и в общественных идеалах первых итальянских гуманистов, и в народной лирике Треченто. Уже Кола ди Риенцо призовет Рим не только «вернуться к своему древнему доброму порядку», но и восстановить господствующее положение на всем полуострове. И если его мечта о «единой священной Италии»

пе нашла прочной и длительной поддержки у его современников, то миланские Висконти оказались в конце XIV века весьма близки к осуществлению своего заветного стремления объединить под своей эгидой всю Северную и Центральную Италию. Лишь внезапная смерть Джан Галеаццо да ловкость флорентийских дипломатов помешали этому.

Как неоднократно отмечалось историками, междоусобные войны XIV века создавали благоприятные условия для превращения военной власти в политические режимы единоличных диктатур, т. е. преобразования коммун сперва в тирании, а затем в принципаты. Но и в данном случае нет больших оснований чрезмерно преувеличивать роль «сильных личностей» в создании феодальных государств нового типа или видеть в итальянских синьориях детище одной лишь «жирной» бюргерской элиты, заинтересованной в протекционизме устойчивой государственной власти и потому пошедшей на союз с недавно разгромленными ею грандами. Фундамент, на котором воздвигнута гуманистическая культура Возрождения, был заложен отнюдь не «предбуржуазией», он возник в результате достаточно сложной классовой борьбы, главным героем которой был тот исторический персонаж, которого мы чаще всего именуем народом, т. е. трудящиеся и угнетенные массы Италии. «В то время как неустовые битвы господствующего феодального дворянства,— писал Ф. Энгельс,— заполняли средневековые своим шумом, незаметная работа угнетенных классов подрывала феодальную систему во всей Западной Европе, создавала условия, в которых феодалу оставалось все меньше и меньше места»<sup>10</sup>.

Укрепление «жирного народа» в городах Центральной и Северной Италии, а также произвол феодальных баронов в Неаполитанском королевстве и папской области, воспрянувших после перенесения папского престола в Авиньон, усилили недовольство народных масс, материальное положение которых в XIV веке еще более ухудшилось в связи с частыми эпидемиями «черной смерти», неурожаями и серией экономических катастроф, вроде банкротств Барди и Перуцци (1343—1346). Их протест принимал различные формы. Так же как в предыдущем столетии, революционная оппозиция феодализму выступала в XIV веке «то в виде мистики, то в виде открытой

ереси, то в виде вооруженного восстания»<sup>11</sup>. Уже самое начало XIV столетия было озарено костром, на котором церковники сожгли Джерардо Сегарелли, и ознаменовано большим крестьянским восстанием, возглавленным его учеником священником Дольчино. В 30-е годы Ломбардию с новой силой охватило движение флагеллантов, которое затем прокатилось по всей Италии и в 1334 году достигло Рима. С возгласами «мира и милосердия» по его улицам прошло свыше 10 тыс. человек, требуя воскрешения былого авторитета Вечного города, возвращения в него папы, усмирения обнаглевших баронов.

Однако, строго говоря, ни крестьянские восстания, ни движения еретиков не приняли в Италии XIV века таких масштабов, какие они имели почти в это же самое время во Франции, в Англии, в Чехии, и не внесли чего-либо принципиально нового в ту революционную оппозицию феодализму, которая, по словам Ф. Энгельса, «проходит через все средневековье»<sup>12</sup>. Новое в этой оппозиции было связано прежде всего с зарождением в крупнейших городах Италии предшественников современного пролетариата, которые именно в XIV веке активно включаются в классовую борьбу и играют с этого времени внешне хотя и незаметную, но исторически очень существенную роль в создании материальных предпосылок культуры европейского Возрождения. На протяжении почти всего XIV столетия внецеховая масса наемных рабочих, охарактеризованная К. Марксом как поставленные вне закона пролетарии<sup>13</sup>, ведет упорную борьбу с «жирным народом» за предоставление политических прав всем жителям города и за восстановление демократических принципов, провозглашенных в «Уставлении правосудия» 1293 года, а главное, за улучшение условий своего существования. В 1342 году «тощий народ» и чомпи помогли герцогу Афинскому захватить власть над Флоренцией, надеясь улучшить свое экономическое положение и ослабить цеховую организацию «жирных горожан». В 1345 году опять-таки во Флоренции вспыхнула одна из первых, если не первая в истории, стихийная забастовка наемных рабочих, переросшая затем в вооруженное восстание. В 1346 году восстали плебеи Сьены. В 1347 году, опираясь на городские низы Рима, совершил антифеодальный переворот Кола ди Риенцо. В начале 70-х годов происходил ряд крупных восстаний в Перудже и Сьене, приведших

к временной победе «тощего народа». Наконец, в 1378 году устои флорентийской коммуны сотрясло восстание чомпи, носившее, как считал К. Маркс, в принципе пролетарский характер.

Народные движения XIV века были задавлены. «В конце XIV века,— писал К. Маркс,— волнения во Франции, Англии и Германии, связанные с борьбой за свободу, а в это же время в Италии тираны и наемники в кровавой борьбе подавляли свободу городского сословия»<sup>14</sup>.

Однако было бы неверно утверждать, что первые выступления предшественников современного пролетариата не оказали никакого влияния на политические судьбы Италии эпохи Возрождения и на гуманистическое мировоззрение. Несмотря на то, что опыт классовых битв XIV века был по-настоящему теоретически осмыслен лишь в начале XVI столетия, уже передовые мыслители и писатели Треченто, и прежде всего, как мы увидим, Петрарка, начинают догадываться, что презируемая ими «чернь» играет немаловажную роль в истории, обеспечивая успех всякого рода «сильным личностям». В Италии XIV века так же, как когда-то и в Древней Греции, тирании чаще всего возникали на гребне народных волнений. Синьора-тирана (в отличие от принципсакнязя) избирало народное собрание (парламенто). Оно наделяло его абсолютной полнотой власти, предоставляя ему право вести дела в городе-государстве, «как ему будет угодно и покажется необходимым». Макьявелли в качестве очень распространенной политической ситуации рассматривает случай, когда «народ, убедившись, что не в силах бороться со знатью, возвышает кого-нибудь одного и делает его князем, чтобы найти в нем себе защиту»<sup>15</sup>. По мнению этого весьма радикально мыслящего гуманиста, «князю, получившему власть с помощью знати, труднее держаться, чем тому, кто добился ее с помощью народа», ибо «нельзя добросовестно удовлетворить знатных, не обижая других, а народ можно, потому что цели у народа более правые, чем у знати. Она хочет угнетать, а народ не быть угнетенным»<sup>16</sup>.

Из всего этого, впрочем, вовсе не вытекает, будто итальянские синьории могут рассматриваться как народные формы правления и были явлением «прогрессивным», хотя их дальнейшие преобразования в наследственные княжества и представляли, по верному замечанию В. И. Рутенбург-

га, «одно из первых проявлений абсолютистского строя в Западной Европе»<sup>17</sup>. Прогресс эксплуататорских режимов во все времена был весьма относительным. Тречентистские хроники наполнены описанием дикого произвола, насилия, самых изощренных пыток, и потому несколько риторическая фраза Боккаччо: «нет жертвы более угодной небу, чем кровь тирана», — всегда находила сочувственный отклик у многих поколений европейской интеллигенции. Тем не менее мы допустили бы серьезную ошибку, придав слишком большое значение свободам, существовавшим в тех самых средневековых «демократиях», которые в XIV веке сменяются синьориями. Несомненно, декреты, заявляющие, что «весьма полезно, когда люди, которых природа изначала создала свободными, человеческое же право подчинило ярму рабскому, благостью освобождения возвращаются в то счастливое состояние свободы, в котором они увидели свет»<sup>18</sup>, — революционизировали умы и расчищали почву для гуманистических концепций нового, внутренне свободного человека. Однако даже самые возвышенные декларации средневековых конституций очень скоро превращались в фразу. На смену старой форме эксплуатации человека человеком в «вольных городах» XIV века пришла другая — не менее жестокая и также по существу своему феодальная. Освобожденный горожанами крестьянин тут же попадал в кабальную зависимость от освободившей его коммуны. Так называемое половничество, процветавшее в контадо, было немногим легче крепостного права. Неудивительно, что крестьянам далеко не всегда хотелось менять хозяев и горожанам приходилось «освобождать» их насильно. Города, только что провозгласившие свободу священным и естественным правом человека, к середине XIV века были заполнены рабами, привозимыми из Грузии, Крыма и причерноморских степей. Даже в самих «демократических» республиках политическими правами пользовалось меньшинство. Но и в них юридически полноправные горожане чувствовали себя свободными только тогда, когда их кошельки ломались от флоринов. «Al mondo è maggior chi ha più fortuna», — говорил поэт Никколо Солданьри, и это становится одной из главных тем народной литературы Треченто.

Одной из причин установления в Италии тиранических режимов было недовольство трудящихся масс купеческих



республик не только царящими в них партийными распрями, но и все более увеличивающимся имущественным неравенством. Народ хотел мира и хлеба. Синьория в какой-то мере смогла улучшить материальное положение низов, так как, по словам А. Грамши, «представляя определенное равновесие социальных классов, благодаря которому народу удавалось ограничить всемогущество богатых классов, могла проводить принцип справедливого распределения налогов и даже улучшить систему прямого обложения...»<sup>19</sup>

Героическая пора в истории итальянских городов к XIV веку закончилась. «Буржуазии коммун не удалось преодолеть экономико-корпоративную фазу, то есть создать государство, пользующееся доверием управляемых и способное к развитию»<sup>20</sup>.

Кроме того, необходимо иметь в виду и еще одно очень немаловажное обстоятельство. Учреждение синьорий вело к ослаблению, а иногда и к уничтожению цеховой системы, сковывающей всякую (в том числе и сугубо экономическую) инициативу отдельной личности и создававшей серьезное препятствие для перерастания узкого, муниципального патриотизма в широкое национальное сознание.

Одним из проявлений огромной противоречивости эпохи Возрождения было то, что те самые бесчеловечно жестокие тираны, которых проклинали народ и многие гуманисты, помимо своей воли способствовали формированию нового типа человеческой личности, по-новому осознающей значение и ценность свободы. «Тирания, — писал А. К. Дживелегов, — если не покончила начисто с корпорациями, то подрубила им один из главных корней — их политическое значение. Человек оказался свободным от групповых пут»<sup>21</sup>. Процесс преобразования коммун в синьории сопровождался и тесно переплетался с процессом формирования той новой — внецеховой, внекорпоративной и внесловной — гуманистической интеллигенции, возникновение которой, как уже говорилось, было одной из существеннейших предпосылок рождения Ренессанса.

В исторических условиях Италии XIV—XV веков повая, гуманистическая интеллигенция «оторвалась от народа». Это исторический факт. Его бесчисленное количество раз констатировали, а иногда и моралистически осуждали ро-

мантики, позитивисты и вульгарные социологи. Однако все они редко обращали внимание на своеобразную историческую диалектику формирования ренессансного гуманизма. «Оторвавшаяся» от городских низов, от «тощего» и от «жирного» народа, новая интеллигенция Италии именно потому, что она уже в XIV веке сбросила с себя корпоративные и сословные путы, получила объективную возможность выступать не от лица сеньора, «жирных» или «тощих» горожан, а от имени всего угнетенного человечества, от имени тех самых народных «низов», от которых, казалось бы, больше всего «оторвались» итальянские гуманисты XIV—XVI веков. Почти все они чурались «черни», но в выдвигаемых ими идеях чаще всего отражались как идеалы народных масс, так и их иллюзии.

Одной из таких иллюзий была вера в могучего и справедливого монарха. Народ надеялся обрести в нем политическую силу, способную не только обуздать феодалов, но и, объединив Италию, установить в ней долгожданный мир и расправиться с мелкими тиранами. Об этом свидетельствуют многие литературные памятники, созданные в XIV веке, в частности знаменитая «Канцона Рима», являющаяся едва ли не самым страстным и непосредственным произведением политической лирики Треченто. В ней старый Рим указывает на причины своего бедственного состояния (*superbia, invidia ed avarizia gia*, т. е. именно те качества, которые еще для Данте олицетворяли феодальное дворянство и «жирный народ»), призывает «уснувших итальянцев» проснуться и просит у императора Карла IV даровать Италии наследственного монарха, который бы установил на всем полуострове мир, спокойствие и справедливость, вернул в Италию папский престол и провозгласил крестовый поход против «неверных».

Все эти мотивы являются типичными не только для народно-политической литературы Треченто, но и для всего итальянского гуманизма в целом. Мы еще встретим их у Петрарки. И это неудивительно. Гуманизм с самого начала имел не только филологический, но и политико-этический характер. По словам А. Грамши, «он представлял собой поиски основы того «итальянского государства», которое должно было возникнуть одновременно и параллельно с возникновением государств во Франции, Испании и Англии; в этом смысле гуманизм и Возрождение

имеют своего наиболее яркого представителя в лице Макьявелли»<sup>22</sup>.

Ни одному из итальянских тиранов не удалось создать достаточно мощное государство, способное объединить Италию. А. Грамши писал: «Органический переход от коммуна к строю, который не был уже феодальным, имел место в Нидерландах, и только в Нидерландах. В Италии коммуна не сумела выйти за пределы корпоративной фазы; феодальная анархия одержала победу в форме, соответствующей новому положению, а затем установилось ипостранное господство»<sup>23</sup>.

Но именно слабость и неразвитость абсолютизма в городах-государствах Италии сделали возможным здесь длительный расцвет гуманизма и обеспечили ренессансной культуре три века жизни. Тирании и олигархии XIV столетия отрывали новую, светскую интеллигенцию от народных масс, но вместе с тем они обособляли ее и от средневекового бюргерства, не будучи в то же время достаточно сильными, чтобы подчинить только что родившуюся личность «высшим интересам» враждебного ей государства. Это одна из причин, почему мышление ренессансного интеллигента могло быть каким угодно, но только не буржуазно-ограниченным. Даже в условиях разнузданного террора различных Висконти, Каррари и Малатеста итальянским гуманистам XIV—XV вв. удавалось сохранять большую внутреннюю независимость и выступать в качестве подлинных выразителей национальных и антифеодальных стремлений всего итальянского народа.

Наиболее благоприятные условия для развития новой гуманистической культуры сложились в XIV веке во Флоренции, где новая литература могла опираться на прочные завоевания городской культуры позднего средневековья и где формы общественной жизни, даже после превращения Флоренции в типичный город-государство, давали возможность для непосредственных контактов между писателем и народом. Большинство крупнейших итальянских писателей и художников XIV—XV веков были флорентинцами.

Но преувеличивать демократичность строя тречентистской Флоренции и, противопоставляя его всем остальным государствам Италии эпохи Возрождения, рассматривать ренессансный гуманизм как явление по преимуществу флорентинское было бы совершенно неверно.

Даже во Флоренции, которая в XIV веке оставалась самым передовым городом Италии, периодически отменяемые, возрождаемые и реформируемые «Установления правосудия» не могли скрыть огромных внутренних противоречий, с самого начала раздиравших литературу итальянского Ренессанса. Так же как во всех других городах-государствах Италии, во Флоренции «развитие гуманной, обогащенной самосознанием личности и параллельное развитие личной неволи указывало, что первое в известной мере совершилось за счет и силами второго, что одни освобождались для себя, перенося иго труда на чужие плечи»<sup>24</sup>.

В отличие от Данте и Боккаччо жизнь и творчество Петрарки не были непосредственно связаны с Флоренцией. Впрочем, как это отметил еще А. Н. Веселовский, даже Данте и Боккаччо были порождены не одной лишь атмосферой того города, в котором они родились. Представление о «трех флорентинских венцах» достаточно условно: «Так эмфатически называли их ближайшие современники, а мы безотчетно повторяем, забывая, что Данте, самый муниципальный из трех по воспитанию и симпатиям, провел треть жизни изгнанником..., а Боккаччо сложился поэтом и гуманистом при неаполитанском дворе и поздно вжился в демократические интересы Флоренции»<sup>25</sup>.

Творчество Петрарки было еще менее локальным. Оно отражало наиболее общие исторические противоречия, характерные для тречентистской Италии в целом. Именно это определило ведущую роль Петрарки в формировании новой, национальной культуры итальянского Возрождения. Его поэзия и мысль не просто отражали идеологические, политические и социальные противоречия итальянского XIV века: они были также идейно-эстетической формой их преодоления. В мировоззрении и поэзии Петрарки переход от средневековья к Ренессансу, наметившийся в творчестве Данте и юного Боккаччо, в основном уже завершен. Петрарка стал первым великим ученым-гуманистом, и именно поэтому он оказался первым великим лириком итальянского Возрождения. Кроме того, — и это не менее существенно — он стал «первой ярко выраженной личностью, первым цветком индивидуализма»<sup>26</sup>. В небогатой внешними событиями жизни Франческо Петрарки получил реальное воплощение не только тип ново-

го писателя, но и новый тип взаимоотношений между интеллигентом и обществом.

О своей жизни Петрарка рассказал в исповеди «Тайна», в многочисленных письмах и в специальной, но, к сожалению, незаконченной автобиографии, адресованной потомкам. То, что он рассказывал о себе, не всегда было исторически точно. Но сами его неточности, как правило, показательны. Строя свой автобиографический образ, Петрарка сознательно типизировал в нем черты нового и в чем-то, с точки зрения XIV столетия, идеального человека первой поры европейского Возрождения.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.  
Они в самом тебе.

*А. С. Пушкин*

## 1

Франческо Петрарка родился ранним утром 20 июля 1304 года в тосканском городе Ареццо. Предки его не отличались знатностью. Они жили в маленьком селении Инчиза, расположенном километрах в тридцати от Флоренции. Фамилии у них не было.) И отца, и деда, и прадеда поэта звали только по имени, иногда, в особо торжественных случаях, прибавляя к нему отчество. Так было принято в итальянских деревушках и городах. (Отца Франческо величали Пьетро ди Паренцо ди Гардзо. Но чаще его звали просто Петракко или Петракколо. Впрочем, в одном из документов, относящихся к 1312 году, он назван Петраркой.) От долго существовавшего мнения, согласно которому так стал именовать себя только певец Лауры, желая облагородить «вульгарное» имя своего родителя, приходится теперь отказаться.

(Подобно своему отцу, Паренцо, и деду, Гардзо, Петракко исполнял должность нотариуса.) Поэтому к его имени добавляли словечко «сер». Он перебрался во Флоренцию и сделал неплохую карьеру. В конце XIII столетия, особенно после принятия в 93-м году «Установлений правосудия», поставивших дворян вне закона, отсутствие знатной родни только облегчало жизнь. Отец Франческо разбогател и заседал в коллегии приоров в ту пору, когда Флоренцией правили белые гвельфы. Он дружил с Данте. По словам Франческо Петрарки, их сближало большое сходство характеров, научных интересов и политических убеждений (там., XXI, 15). Петрарка даже уверял, будто его отец был изгнан из Флоренции в тот же самый день, что и автор «Божественной Комедии», и на основании того же самого приговора.

Это неправда. Сер Пьетро навлек на себя гнев могущественного политического деятеля из партии «черных»,

и ему пришлось покинуть Флоренцию лишь 20 октября 1302 г. Но это весьма характерно для того автобиографического образа нового писателя, который создавался первым великим гуманистом Возрождения на протяжении всей его жизни. Всячески сближая своего отца с Данте, Петрарка в то же время старательно подчеркивал собственные идейные разногласия с отцом, который якобы никогда не одобрял его страстного увлечения античностью (Sen., XVI, 1). Петрарка так же решительно отграничивал себя от средневековых образованных людей, как Боккаччо будет отделять себя от флорентинского купечества. На это стоит обратить внимание. В спорах с отцами проявлялось свойственное основоположникам итальянского Возрождения сознание «разрыва» с традициями вскормившего их средневекового мира.

В чем именно состояла вина сэра Пьетро, сказать сейчас невозможно. Видимо, она была достаточно серьезной: его приговорили к большому штрафу, отсечению руки и изгнанию из Флоренции с конфискацией всего имущества. Вот почему Петрарка родился в Ареццо. Город этот расположен неподалеку от Флоренции, но в начале XIV века он был суверенным государством. Однако раннее детство будущего поэта прошло не там, а в Инчизе, в доме прадеда Гардзо, человека образованного (сограждане звали его «доктор Гардзо») и набожного. Некоторые современные исследователи склонны приписывать примеру прадеда благочестие автора «Книги песен». Но, во-первых, религиозность Петрарки, как мы увидим дальше, была гораздо меньшей, чем этого хотелось бы отдельным итальянским ученым; а, во-вторых, влияние постоянно размышляющего о смерти старца (уверяли, будто Гардзо точно предсказал день и час собственной кончины), никак не могло сравниться с тем постоянным воздействием, которое оказывала на внутренний мир пяти-шестилетнего мальчика его мать. К сожалению, нам о ней мало что известно. У нее было редкое имя — ее звали Элетта, и она была необыкновенная женщина. Петрарка ее очень любил. Незадолго до смерти он скажет, что его мать была лучшей из матерей: «*matre omnium illa optima quas guidem viderim*». Годы, проведенные подле нее, Петрарка считал лучшими в своей жизни. Детство у него было прекрасное и радостное. Если правда, что детские впечатления оставляют неизгладимый след в духовном облике человека,

формируя и в какой-то степени предопределяя его дальнейший характер, то человечество обязано монне Элетте Кандиджани не меньше, чем мистической Беатриче.

В 1311 году сер Петракко приехал в Пизу и вызвал к себе семью. Там собрались эмигранты, надеявшиеся, что появившийся в Италии император Генрих VII вернет им родину. По-видимому, именно в Пизе Петрарка первый и единственный раз видел Данте.

Одолеть Флоренцию Генриху VII не удалось, и в 1312 году Петракко перебрался в Авиньон, ставший после перенесения туда папского престола одной из духовных столиц католической Европы. Петракко пришлось поселить семью не в самом Авиньоне, а в близлежащем городке Карпентра. О нем у Петрарки сохранились самые светлые воспоминания. В одном из «Старческих писем» он напишет другу детства Гвидо Сетте: «Помнишь ли ты те четыре года? Как радостно и привольно там было, какой мир царил в доме и как свободно жилось там людям, какой покой в полях, какая тишина!» (Sen., X, 2).

Петрарка рано научился ценить умиротворяющую красоту природы. Но произошло это не столько потому, что он с детства близко соприкасался с нею, сколько благодаря всем тем условиям, в которых проходило формирование его личности и складывалось его мироощущение.

В XIV веке в Авиньоне сталкивались и причудливо переплетались самые различные культуры — итальянская, французская, провансальская, фламандская, германская. В отличие от Данте Петрарка сразу же оказался выбитым из той жесткой системы сословных, цеховых, корпоративных и партийных связей, которые не только давали гражданское содержание общественному сознанию политически полноправного члена средневековой коммуны, но и создавали серьезную преграду для дальнейшего развития этого сознания. Флоренция никогда по-настоящему не воспринималась Петраркой как родина. Но ею не был для него и космополитический Авиньон. Отечеством для Петрарки постепенно становилась Италия. На обломках муниципального патриотизма и средневековой партийности мало-помалу выросло индивидуалистическое и вместе с тем национальное сознание. Это были две стороны одного и того же процесса.

На первых порах Петрарка учился тому же, что и все. В школе престарелого Конвеневоле да Прато он «ус-



воил начала грамматики, диалектики и риторики». Отцу хотелось сделать из него юриста. Петрарка изучал право сперва (1316—1320) в Монпелье, потом — в Болонье, этом крупнейшем центре тогдашней юридической мысли.

В первый же год Петрарка оказался вовлеченным в студенческие волнения, которые в XIV веке принимали порой не менее резкие формы, чем в наши дни. В 1321 году в знак протеста против судебного процесса, учиненного над несколькими студенческими вожаками, Болонский университет объявил забастовку. Все студенчество покинуло город и перебралось в Имолу. Петрарка уехал вместе со всеми. Занятия в университете возобновились лишь осенью следующего года.

В Болонье Петрарка жил беспечной студенческой жизнью, о которой он, подобно большинству людей, вспоминал в старости с некоторой ностальгией, но проявлял успехи в науках, особенно в гражданском праве. Профессора ему нравились. «Ты ведь хорошо помнишь, — писал он Гвидо Сетте, — стройность лекций, требовательность и достоинство наших преподавателей: можно было подумать, что воскресли античные юрисконсульты» (Sen., X, 2).

Молодой студент, именуемый в университетских матрикулах Franciscus Petracchi, казалось бы, шел по стопам Данте и Чино да Пистойя. Однако вскоре обнаружилось, что столь традиционная для образованного средневекового мирянина карьера его отнюдь не прельщает. В нем проснулся поэт, и при первой возможности Петрарка бросил юридический факультет. Впоследствии это будет осознано им как противоречие между сущим и должным — как одно из первых проявлений конфликта между гуманистом, не желающим поступаться нравственными принципами, и «преступным веком», погрязшим в стяжательстве.

В «Письме к потомкам», объясняя, почему он прервал занятия правом и отказался от дела, в котором «достиг бы больших успехов, если бы продолжал начатое», Петрарка скажет: «Я совершенно оставил эти занятия лишь только освободился от опеки родителей не потому, чтобы власть законов была мне не по душе, ибо их значение, несомненно, очень велико и они насыщены римской древностью, которой я восхищаюсь, но потому, что их применение искажается бесчестностью людской. Мне претило углубляться в изучение того, чем бесчестно пользоваться я не хотел, а честно не мог бы»<sup>1</sup>.

В 1326 г. умер сер Пьетро, и сразу же после его смерти Франческо Петрарка вернулся в Авиньон. Там он принял духовный сан. Клириком от этого он не стал. Сан открыл Петрарке путь к бенефициям, т. е. /создал возможность для обеспеченного досуга, но с церковью его не связал. Как это ни парадоксально, но именно принятие духовного сана позволило первому поэту итальянского Возрождения полностью посвятить себя созданию светской, атеологической и по существу даже антиклерикальной культуры европейского гуманизма.

Авиньон отнюдь не способствовал развитию у молодого Петрарки религиозного чувства. «В Рим ходили поклоняться, в Авиньон ездили за местами, для искательства и интриг. Случайный город, лишенный задерживающего предания, привлекал не паломников, а дельцов, прелатов со всех концов света, купцов и гетер»<sup>2</sup>.

Петрарка вел в папской столице жизнь модного средневекового денди, очень заботился о своей внешности и писал любовные сонеты. Вскоре он приобрел репутацию лучшего лирика современности. Она распахнула перед ним двери самых аристократических домов Авиньона.

6 апреля 1327 года в церкви св. Клары Петрарка встретил женщину, вошедшую в историю мировой культуры под именем Лауры. Кто была она, мы, по-видимому, никогда не узнаем. Однако вряд ли надо сомневаться в том, что Лаура существовала и что Петрарка ее действительно любил. Любовь эта прошла через всю его жизнь. В 1348 году Лаура умерла, но Петрарка любил ее и после смерти. В одном из последних сонетов он писал:

Лет трижды семь повинен был гореть я,  
Амуrow раб, ликуя на костре.  
Она ушла, — я дух вознес горе.  
Продлится ль плач за граць десятилетья?

Так перевел Вячеслав Иванов. У Петрарки — и это почувствует даже плохо знающий итальянский язык читатель — об этом сказано много проще, изящнее и гораздо поэтичнее:

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,  
lieto nel foco, e nel duol pien di speme;  
poi che madonna e'l mio cor seco insieme  
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo<sup>3</sup>.

В 20-е годы Петрарка сблизился с могущественной, очень знатной римской семьей Колонна, которая в это время «часто посещала или, лучше сказать, украшала своим присутствием римскую курию» (Posterit.). В 1330 году Джакомо Колонна, с которым Петрарка подружился еще в Болонском университете, получил епископат в гасконском городе Ламбезе и, отправляясь туда, пригласил с собой своего бывшего однокашника. Петрарка принял его приглашение и потом, вспоминая летние месяцы, проведенные им в Гаскони, не раз утверждал, что в его жизни это было на редкость счастливое время. «У подошвы Пиренеев,— писал он,— в очаровательном обществе хозяйина и его веселого окружения я провел почти божественное лето» (Posterit.). «Я увидел Тулузу, течение Гаронны и Пиренейские горы. Небо нередко бывало затянуто тучами, но никогда ничто не омрачало хорошего настроения всей нашей компании» (Sen., X, 2).

Все были очень молоды. В это лето Петрарка приобрел двух своих самых душевных приятелей: Лелло ди Пьетро Стефано, принадлежащего к знатной римской фамилии Тоссетти,— он потом станет называть его «своим Лелием» — и «Сократа», фламандца Людвига ван Кемпена, которому будут посвящены «Письма о делах личной жизни».

Петрарка, подобно древним, ценил дружбу и, что гораздо поразительнее, умел не терять друзей.

В том же, 1330 году, вернувшись в Авиньон, он поступил на службу к кардиналу Джованни Колонна. В чем состояли его обязанности, сказать трудно; во всяком случае, в доме Колонна Петрарка не был на положении обычного капеллана, а тем более слуги-секретаря. В «Письме к потомкам» он утверждал: «Я прожил многие годы у кардинала Иоанна Колонна не как у господина, а как у отца, даже более, как бы с нежно любимым братом, вернее же, как бы с самим собой и в моем собственном доме».

Вероятно, в этом было известное преувеличение. Но оно довольно верно отражало те существенные изменения, которые произошли в культурной и общественной жизни Европы с того времени, как Данте был изгнан из Флоренции. В отличие от автора «Божественной Комедии» Петрарке не довелось узнать, «как горестен устам чужой ломоть, как трудно на чужбине сходить и вос-

ходить по ступеням». Объясняется это, конечно, не тем, что Данте был поэт-гражданин, а Петрарка стал поэтом-придворным. Просто к середине XIV века изменилось положение писателя в обществе, а следовательно, и его общественное сознание. В связи с этим изменилось и его понимание свободы. Если Данте не мыслил себя вне борьбы политических партий, то для Петрарки само это понятие — «партия» — утратило всякую ценность. Он не «белый», но и не «черный», не гвельф и не гибеллин; он так же сам по себе, как Данте — «сам себе партия». Он любит жить один. То, что для автора «Божественной Комедии» было источником глубочайшей внутренней трагедии, воспринималось Петраркой как вполне естественное и даже желательное состояние. Он прежде всего интеллигент-индивидуалист, которого тяготят шоры традиционных, общественно обязательных идей, представлений и предрассудков. Свобода для Петрарки — не право заседать во флорентинской синьории, а возможность непредвзято судить об окружающем его мире. «Нет высшей свободы, чем свобода суждений, — воскликнет Петрарка. — Я требую ее для себя, чтобы не отказывать в ней другим»<sup>4</sup>.

Однако это вовсе не значит, что Петрарка был аполитичен. В эпоху Возрождения, которую он начинал собой, именно индивидуализм стал формой нового, национального общественного и политического сознания. Будущее Италии волновало Петрарку не меньше, чем Данте. Он поступил на службу к кардиналу Колонна не только ради жалованья, но и потому, что это давало ему, сыну изгнанника и внепартийному интеллигенту, определенное общественное положение и возможность играть какую-то роль в исторической жизни современного ему мира. Ни внутренней, ни политической свободы Петрарки его личная зависимость от семьи Колонна, по сути дела, не связывала. Это докажет его поведение во время римской революции 1347 года. Еще меньше связывала она свободу развития его новой личности. Молодой Петрарка оказался внутренне свободнее, чем кто-либо из его современников, в том числе и тех, что жили в демократической Флоренции.

В исторических условиях итальянского XIV века личная зависимость писателя от того или иного прелата, папы, государя или даже тирана нередко оказывалась

формой утверждения идеологической независимости новой гуманистической интеллигенции от сословно-корпоративного строя средневекового общества с его обветшалыми догмами, устоями и традициями. Это следует особенно подчеркнуть. Без этого трудно понять и творчество Петрарки, в частности ярко выраженный антифеодализм его общественно-политических идеалов, и общественную природу всего итальянского гуманизма эпохи Возрождения.

Формулируя свой жизненный идеал, Петрарка говорил: «Не терпеть нужды и не иметь излишка, не командовать другими и не быть в подчинении,— вот моя цель» (Posterit.).

Цели этой он достиг. Подводя жизненные итоги, Петрарка скажет не без гордости: «Величайшие венценосцы моего времени любили и чтили меня, а почему — не знаю, сами то ведали; и с некоторыми из них я держал себя почти так, как они со мною, вследствие чего их высокое положение доставляло мне только многие удобства, но ни малейшей доуки. Однако от многих из их числа я удалился; столь сильная была мне врождена любовь к свободе, что я всеми силами избегал тех, чье даже одно имя казалось мне противным этой свободе» (Posterit.).

Несомненно, говоря о свободе, Петрарка почти всегда имел в виду свободу внутреннюю, интеллектуальную, абстрагированную от свободы народных масс. На это ему указывали уже некоторые из его современников. Гуманистический идеал внутренней свободы, культивируемый Петраркой и унаследованный от него многими поколениями европейской интеллигенции, с самого начала был явно недостаточен, половинчат и противоречив. Он возник как одно из следствий политического крушения коммун и искусственного ограничения сверху общественной активности как «жирного», так и «тощего» народа. Но лишать петрарковскую концепцию свободы всякого общественно-политического содержания и сводить гражданские мотивы в его творчестве к одной лишь условно-литературной риторике, как это делали романтики и до сих пор делают некоторые буржуазные ученые, было явно не исторично. Не следует забывать о том, что на заре европейского Возрождения индивидуалистическая защита идеала внутренней свободы была одним из существенных проявлений освободительных тенденций ренессансного гуманизма. В исторических условиях Треченто и даже Кват-

роченто она органически перерастала в защиту человека, человечности и новой культуры от догматизма и авторитарных форм средневекового, религиозного мышления, в защиту *humanitas* от феодальной *feritas*.

Большая духовная независимость, столь резко отличающая Франческо Петрарку от средневекового писателя, не просто характеризовала его как определенную человеческую индивидуальность, она была одной из основных предпосылок для возникновения тех исторически новых, индивидуалистических оценок человека, природы и общества, которые с середины XIV века станут определять собой всю гуманистическую культуру европейского Возрождения.

Мироощущение молодого Петрарки — это прежде всего мироощущение освобождающегося человека и человечества.

## 2

Мироощущение постепенно выкристаллизовывалось в новое миросозерцание. Это был длительный процесс. Хронологически членить его трудно, потому что Петрарка всю жизнь перерабатывал свои произведения, неоднократно возвращаясь к одним и тем же образам, ситуациям и идеям. Однако это вовсе не делает его «писателем без истории», как утверждают многие современные ученые (Калькатерра, Боско и некоторые другие). Петрарка, несомненно, развивался. Грубо и пока что приблизительно (в его жизни и творчестве можно выделить три основных периода.

Первый период (1318—1333) — это годы учения. Самое раннее из дошедших до нас стихотворение Петрарки относится к 1318—1319 годам. Это написанный латинскими гекзаметрами «Панегирик покойной матери». В нем 38 строк, потому что, когда Элетта Каниджани умерла, ей было тридцать восемь лет. Первое стихотворение Петрарки было клятвой матери в вечной памяти и вечной любви: *Vivemus pariter, pariter memoremur ambo*.

В «Панегирике» подкупает искренность чувства и бросается в глаза превосходное знание древнеримских писателей.

Однако в 20-е годы гораздо больше, чем Цицерон и Вергилий, Петрарку занимали современные поэты на на-

родном языке. В Монпелье он познакомился с лирикой провансальских трубадуров, в Болонье — с поэзией нового сладостного стиля. «Божественной Комедии» юный Петрарка сторонился, но Данте-лирик оказал на него серьезное влияние, хотя, бесспорно, не такое сильное, как Чино да Пистойя, «*I nostro amorooso messer Cino*» (XCII). Потом Петрарка будет всячески подчеркивать только свой разрыв со всей средневековой, а следовательно, и предвозрожденческой литературой, но в первый период своего творчества он старался понять, что его с ней связывало. Для литературного самосознания молодого Петрарки весьма характерно стихотворение LXX. В нем он набросал историко-литературный ряд, в который ввел свою первую юношескую канцону «В сладостную пору юности» (XXIII): это — Арнаут Даниэль, Гвидо Кавальканти, Данте, Чино да Пистойя. Потом Петрарка прибавил к этому ряду (*tutta quella schiera*) имена Гвиттоне д'Ареццо, а также Сепнуччо дель Бене и Франческино дель Альбицци (CCLXXXVII).

Таким образом, начало поэтического творчества Петрарки как бы непосредственно примкнуло к традиции флорентинского стильновизма. Однако сформировавшийся вне идеологической атмосферы Флоренции, Петрарка не разделял ни философских концепций Гвидо Кавальканти, ни религиозно-политических идей Данте. В его интересе к литературному наследию поэтов, писавших на народном языке, на первый план выступили проблемы формы — поэтики, стиля и поэтического языка. Именно поэтому ему оказались ближе всего не Данте и Кавальканти, но, с одной стороны, эпигоны нового сладостного стиля, а с другой — провансальские трубадуры.

Сам Петрарка эпигоном не был. Когда появляется подлинно большой поэт-новатор, он чаще всего не продолжает классику своих непосредственных предшественников, а создает собственные, новые классические формы, используя для этого опыт и формальные достижения боковых, «неклассических» линий в развитии поэзии. Об этом в свое время настойчиво говорили Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский. «Искусство,— писал Б. М. Эйхенбаум,— живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципу контраста, пародирования, смещения, сдвига»<sup>5</sup>.

Это не значит, конечно, что относительно самостоятельные закономерности развития поэзии никак не связаны с «жизнью» и «идеологией» (как пытались когда-то доказывать русские «формалисты» и как думают сейчас некоторые критики, считающие себя их учениками). Наоборот, одной из причин «сдвига» всегда оказывается осознание необходимости введения в литературу нового жизненного содержания, новой «идеологии», не гармонирующей с прежними классическими формами, нарушающей прежнее, неповторимое уже соответствие художественной формы идейному содержанию. Поэтика не просто сумма приемов и правил, которыми руководствуется тот или иной поэт и которые можно зафиксировать в учебнике, абстрагировав их от исторической конкретности литературы и индивидуальной поэзии. Поэтика, по остроумному замечанию Луиджи Руссо, — это «исторический сок художественного произведения». «Поэтика — это культура, из которой рождается поэзия»<sup>6</sup>.

Именно потому, что молодой Петрарка не воспринимал и не мог уже воспринимать жизнь в формах той культуры, в какой воспринимали ее Кавальканти и Данте, он стремился не к канонизации и формализации созданных ими норм языка и стиля, а к их реформе. Он хотел не подражать, а творить. В это время ему казалось, что не античная, но сравнительно недавно родившаяся поэзия на народном языке «представляет наибольшие возможности для дальнейшего совершенствования и развития» (Sen., V, 24). Он уже тогда задумал «грандиозный труд» на *volgare*, мечтая противопоставить его «Комедии».

Все свои письма и большую часть стихотворений, написанных им до 1333 года, Петрарка уничтожил (Fam., I, 1). Поэтому судить о первом периоде его творчества приходится только по начальным и уже переработанным стихотворениям «Книги песен». По ним можно установить лишь самую общую тенденцию развития. Это было сделано А. Н. Веселовским: «В то время как итальянцы выходили из провансальных перепетов к созданию строгой, несколько богослужебной поэзии любви, Петрарка, выброшенный в международную среду Авиньона, вышел из тех же начал, не углубляя их идейного содержания, но изощряя их форму и художественный анализ; это определяет его отношение к «новому стилю». То же меж-



дународное воспитание, вдали от муниципальных интересов и гражданских усобиц Италии, дало ему возможность заглянуть, поверх ее городской борьбы и принципов империи и папства, в абстрактную «Italia mia», взлелеянную не тревожной, живой действительностью, а восторженным чтением римских писателей. К философски-поэтическому синтезу «нового стиля» Петрарка не был готов, но сам он выходил к чему-то подобному в неясной работе самосознания»<sup>7</sup>.

### 3

Второй период в жизни и творчестве Петрарки (1333—1353) — это период творческой зрелости. В это время окончательно складывается его мировоззрение и создаются основные литературные произведения на латинском языке: героическая поэма «Africa» (1339—1341), историко-биографическое сочинение «De viris illustribus» («О знаменитых людях», 1338—1358), «Epystole metricae» («Стихотворные послания», 1350—1352), двенадцать эклог «Bucolicum carmen» («Буколическая песнь», 1346—1348), диалогизированная исповедь «Secretum» («Моя тайна», 1342—1343), трактаты «De vita solitaria» («Об уединенной жизни», 1346) и «De otio religioso» («О монашеском досуге», 1347), неоконченное историческое сочинение «Rerum memorandarum libri» («О достопамятных вещах и событиях», 1343—1345) и полемическое сочинение, направленное на защиту поэзии от нападков со стороны представителей «механических искусств», — *Investivatum contra medicum libri IV* («Инвектива против врача в четырех книгах», 1352—1353).

Несмотря на то, что Петрарка никогда не переставал писать на народном языке (ко второму периоду относится большая часть стихотворений, вошедших впоследствии в «Книгу песен»), после 1333 года он начал отдавать решительное предпочтение классической латыни перед *volgare* и именно латинский язык стал считать языком новой итальянской науки и литературы.

Это свидетельствовало о существенных исторических изменениях, происшедших не только в творчестве самого Петрарки, но и во всей культуре Треченто и даже в социальной структуре средневекового общества. Если в течение XIII века латинский язык в Италии был посте-

пенно сведен до специализированного, «профессионально-го» языка схоластики и богословия, а народный язык за счет этого расширил сферу своего действия, сделавшись языком не только поэзии, но и всей городской культуры позднего средневековья, то с Петрарки в Италии начинается как бы прямо противоположный процесс. Демократизация культуры свертывается или, вернее, облекается в иные исторические формы, чем это было во времена Брунетто Латини и Данте. Латинский язык снова оттесняет народный язык к границам простонародности и оказывается универсальным языком нового образованного общества. Это свидетельствует о том, что в XIV веке круг светской интеллигенции в Италии как количественно, так и социально значительно расширился. Но, с другой стороны, это же указывает на глубокие внутренние противоречия новой культуры.

Создавая в борьбе с теологией и схоластикой новую национальную литературу Италии, гуманистическая интеллигенция в то же время пыталась даже с помощью языка отгородиться от «непросвещенной черни».

Абсолютизируя это противоречие, а также не критически используя отдельные положения А. Грамши, некоторые западные историки и литературоведы говорят сейчас об аристократической кастовости гуманизма XIV—XV веков, о его «космополитичности» и даже о «регрессивности» итальянского Возрождения в целом. Однако для такого рода выводов нет сколько-нибудь серьезных оснований. В данном случае недостаточно учитывается диалектика противоречивого развития литературы и мысли в исторических условиях Италии XIV столетия, а также тот факт, что Петрарка, Боккаччо и большинство их продолжателей никогда полностью не порывали всех связей с народным языком и народной культурой. Обращение Петрарки к латинскому языку во второй период его творчества не было возвращением к языку средневековой учености.

Отождествлять концепции Грамши с идеями католика Тоффанина, видевшего в гуманизме католическую реакцию против народных ересей Дуеченто, было бы более чем неправильно. Именно Грамши, полемизируя с В. Росси, которому не удалось «выявить разрыв между средневековой латынью и латынью гуманистической», справедливо указывал, имея в виду различия между

латинским языком начинающегося Возрождения и схоластической латынью XII—XIII вв.: «В действительности речь идет о двух языках, ибо они выражают два мировоззрения, в определенном смысле противоположные, — даже если они распространены только в среде интеллигентов»<sup>8</sup>.

Второй период в жизни и творчестве Петрарки начался с годов странствий. В 1333 году Петрарка совершил большое путешествие по Северной Франции, Фландрии и Германии. Это было первое путешествие нового человека. В отличие от средневековых паломников к святым местам и флорентинских купцов, которые ездили по делам своих фирм, Петрарка, разъезжая по Европе, не преследовал никакой практической цели. Им двигала лишь охота к перемене мест и неутолимая жажда знаний. Он путешествовал прежде всего во имя своего воспитания и развития собственной личности (Fam., XV, 4). Для XIV века это было еще достаточно необычно, и характерно, что Петрарка это сознавал. Потом в «Письме к потомкам» он скажет: «В то время обуяла меня юношеская страсть объехать Францию и Германию, и хотя я выставлял иные причины, чтобы оправдать свой отъезд в глазах моих покровителей, но истинною причиной было страстное желание видеть многое (*multa videndi ardor ac studium*)».

Переезжая из страны в страну, молодой поэт с жадным и радостным любопытством вглядывался в окружающий его мир, и именно потому, что он смотрел на него глазами внутренне свободного человека, мир этот открывался перед ним в таком своем реальном богатстве и в такой красоте, какой для средневекового человека, особенно горожанина, по-видимому, еще просто не существовало.

Относящиеся к этому времени письма свидетельствуют не только о зоркости и необычайной наблюдательности молодого Петрарки, но и о его зреющем умении по-новому, очень реалистически изображать людей, города, исторические памятники, достопримечательности и ландшафты. В годы странствий Петрарка как бы заново открыл эстетическую и духовную ценность природы для внутреннего мира нового человека, и с этого времени природа входит в этот мир, а следовательно, и в мир новой европейской поэзии как ее неотъемлемая и очень важная часть.

Надо полагать, именно к 1333 году относятся два сонета — CLXXVI, CLXXVII, в которых Петрарка рассказывает о своем переходе через Арденнский лес. Примечательно, что в них звучит в общем-то мало характерный для лирики зрелого Петрарки неукротимый оптимизм. Здесь он порожден радостью открытия мира и сознания своей внутренней свободы. Молодой поэт смело пробирается «сквозь дебри чащ, угрюмых и дремучих», и весело поет о своей возлюбленной, потому что он свободен: ему нет дела до бушующей вокруг войны, и его пока еще не мучат ни религиозные сомнения, ни страх смерти. Никто, даже бог, не может отнять у него Лауру, любовь к ней стала частью его самого (CLXXVI, 6—7). Лаура всегда с ним: он видит ее в зелени деревьев и слышит ее голос в звучащих вокруг него голосах доброжелательной природы:

Родник журчит, звенит листвою ветка,  
Я слышу голос госпожи моей,  
И ей лесная подражает птица.

*(CLXXVI, 9—11. Перевод Е. Соловьева)*

Петрарку воспитывала сама действительность. Но по-новому воспринимать ее ему помогали старые поэты. Он читал их постоянно, все время совершенствуя свою филологическую культуру.

Путешествуя по Европе, Петрарка устанавливал личные контакты с учеными, обследовал монастырские библиотеки в поисках забытых рукописей античных авторов и изучал памятники былого величия Рима. В Париже он сблизился с Дионисием (Диониджи) да Сан Сеполькро, ученым монахом, богословом, астрологом и комментатором Валерия Максима, Овидия, Вергилия, Сенеки и Аристотеля. Дионисий подарил ему «Исповедь» блаженного Августина. В это время Августин был для молодого Петрарки не столько богословом и одним из отцов церкви, сколько древним писателем, превосходным стилистом, отличающимся «римским красноречием»<sup>9</sup>. В сознании молодого поэта он занял место рядом с Вергилием и Цицероном и существенно помог формированию его гуманистического мировоззрения. Автор «Исповеди» открыл перед Петраркой богатство внутренней жизни человека и научил его тонкостям психологического анализа.

Самым важным художественным открытием Петрарки стало крупнейшее открытие эпохи, т. е. «открытие человека». Оно было сделано в годы странствий. Во всяком случае тогда оно было окончательно осознано.

Весной 1336 года Петрарка вместе с младшим братом Герардо поднялся на Мон Ванту, самую высокую горную вершину в окрестностях Авиньона. Им, как всегда, двигала свободная любознательность нового человека — «страстное желание видеть значительную высоту» (Fam., IV, 1). В средние века альпинизм популярностью не пользовался. Припоминая, кто до него шел в горы просто так, без сугубо практической цели, Петрарка не мог припомнить никого, кроме Филиппа Македонского. Неудивительно, что простая альпинистская прогулка «выросла в его воображении к значению важного для него, решающего психологического акта»<sup>10</sup>. Он тогда же подробно описал свой подъем на Мон Ванту в пространном письме к Дионисию да Сан Сеполькро, придав ему символическое значение восхождения к труднодоступным вершинам истины и веры.

На вершине Мон Ванту Петрарка раскрыл подаренную ему Дионисием «Исповедь»: «Я открыл ее, дабы прочесть первое, что попадется на глаза. Случай захотел, чтобы открылась книга десятая».

Книги всегда открываются на тех местах, которые читаются чаще всего.

«Я прочел: «Люди ходят удивляться высоте гор, бурным волнам моря, длинным течениям рек, бесконечности океана, вращению звезд, но не заботятся о самих себе».

Это место из Августина, по словам Петрарки, заставило его глубоко задуматься. «Я закрыл книгу, возмущенный самим собой за то, что не прекращаю дивиться на вещи земные, в то время как у самих языческих философов я должен был научиться тому, что ничему не следует удивляться более, нежели человеческой душе, с величием которой ничто не может сравниться» (Fam., IV, 1).

Параллель с обращением Августина здесь очевидна. Но это чисто литературная условность, составляющая (вместе с аллегорией) одну из характерных особенностей петрарковской поэтики. По своему внутреннему, идеологическому существу «обращение» Петрарки было прямо противоположно обращению в христианство, описанному в августиновой «Исповеди». Не случайно в диалогах «Тайна»

Августин сурово упрекает Петрарку за то, что тот «извернул порядок».

Это не значит, конечно, что на вершине Мон Ванту Петрарка вдруг сошел с почвы христианского религиозного сознания. Но письмо к Дионисию доказывает, что его религиозное сознание получило новое направление, что оно стало развиваться теперь в направлении от бога к человеку, от средневекового аскетизма с его волей к смерти и устремленностью в трансцендентное к жизнерадостному свободомыслию Ренессанса, подготовившего, по словам Ф. Энгельса, европейский материализм XVIII века. Само понятие «душа», величию которой призывает дивиться Петрарка, приобрело у него совсем не то значение, какое оно имело у автора «Града божьего». Если для Августина и всех его средневековых последователей обращение к душе означало отвращение человека от мира, т. е. предполагало полное отрицание всякой ценности земной действительности — и не только материальной, но и духовной, поскольку эта последняя отражала и включала в себя жизнь посюстороннего мира, — то для Петрарки, казалось бы, то же самое обращение к душе стало, напротив, первым шагом к утверждению ценности реальной действительности, независимо от ее отношения к трансцендентному — шагом к реабилитации земного человека, причем не просто как плоти, до того времени прославляемой и вместе с тем унижаемой средневековой городской литературой и готическим искусством, а как существа высоко духовного, творческого, способного активно воздействовать на окружающий его мир — на других людей, на общество и на историю.

Такого человека Петрарка открыл прежде всего в себе самом, проанализировав противоречия собственного «я».

#### 4

Это было сделано в произведении, написанном на латинском языке и озаглавленном «Тайна», или «Моя тайна» (*Secretum*), «*Secretum meum*»). В некоторых списках оно имело подзаголовок: «*de secreto conflictu curarum mearum*», т. е. «о тайной борьбе моих забот».

Содержание «Тайны» дал тот же внутренний конфликт, который породит поэзию «Книги песен». В нем отрази-

лись идеологические противоречия времени. «Тайна» стала одним из первых художественных произведений гуманистической литературы европейского Возрождения.

Создавая «Тайну», Петрарка оглядывался на опыт Августина. Так же как в августиновой «Исповеди», в «Тайне» кропотливо исследуется индивидуальное человеческое сознание во имя обретения душевного спокойствия и «высшего счастья», порождаемого ясным пониманием жизненной цели. Однако и содержание сознания, анализируемого Петраркой, и форма, в которой этот анализ осуществляется, резко отделяют литературную «исповедь» первого великого гуманиста Возрождения не только от «Исповеди» автора «Града божьего», но и от всей религиозно-аскетической литературы европейского средневековья.

«Тайна» написана в форме диалога. Форма эта существенна, и в гуманистической публицистике Кватроченто она делается основной. У Петрарки она продиктована антидогматизмом нового, ренессансного мышления. Для Петрарки уже не существует внешних авторитетов. В своей «исповеди» он не безоговорочно кается в грехах, а делает их объектом дискуссии. Он убежден, что «не следует, по примеру ленивых и вялых умов, без разбора соглашаться со всем...»<sup>11</sup>.

В «Тайне» Петрарка не соглашался даже с безмерно почитаемым им Августином.

В диалогах «Тайна» беседуют Франциск, т. е. Франческо Петрарка, и Августин. Их беседы длятся три дня и ведутся в присутствии безмолвствующей Истины. Для того чтобы как-то формально мотивировать возможность встречи Петрарки с давным-давно усопшим гиппонским епископом, в предисловии к «Тайне» оговаривается, что встреча эта — видение. Но в дальнейшем этот типичный для средневековой литературы прием Петраркой никак не обыгрывается и на содержание диалогов сколько-нибудь заметного влияния не оказывает. Он рудиментарен.

Фигурирующий в «Тайне» Августин наделен некоторыми реальными чертами автора «Града божьего». В ряде случаев он изобличает «греховность» Франциска с позиций крайнего средневекового аскетизма. Особенно часто он делает это в первой беседе, где объектом спора оказывается определение человека.

Спор между Франциском и Августином идет о главных проблемах времени. Он сразу же приобретает характер столкновения двух исторически различных идеологий.

Франциск гневно и очень темпераментно обрушивается на «надменно-презрительное и попусту любопытствующее отродие» средневековых схоластов за то, что те, не имея правильного представления о самом главном, т. е. о человеке, не только «забывая самые вещи, стареют пад словами», но и, что хуже всего, «калечат благородные умы молодежи». Сам Франциск определяет человека так: «Человек — животное, или, скорее, царь всех животных», «человек — одаренное разумом и смертное животное».

Августин принимает такое определение человека. Он соглашается, «что только разум отличает его (т. е. человека. — *Р. Х.*) от дикого зверя, что и само имя человека он заслуживает лишь настолько, насколько руководится разумом». Однако признание разумности человека оборачивается у антагониста Франциска отрицанием человечности. Рационализм отнюдь не всегда был непременным признаком новой идеологии Возрождения. Разум, по мнению Августина, убеждает человека в том, что все земное подвластно смерти и что поэтому оно не представляет для человека ни малейшей ценности. Аскетизм обосновывается рационалистически: «неопровержимо верю, что, для того чтобы презирать соблазны этой жизни и сохранять душу спокойную среди стольких мирских бурь, нельзя найти средства более действительного, нежели сознание собственной ничтожности и постоянная мысль о смерти». Истинно разумный человек, «презирая преходящие земные вещи, жаждет той жизни, где, обрета полноту разума, он перестанет быть смертным». Поэтому петрарковский Августин утверждает, будто люди оказываются несчастными лишь по собственной воле.

С такого рода выводом Франциск согласиться не может. Вывод этот представляется ему чересчур нереалистическим. «Кто так несведущ в человеческих делах или так далек от всякого общения со смертными, чтобы не знать, что нужда, страдания, бесчестие, наконец, болезни, смерть и прочие напасти такого рода, которые считаются тягчайшими, большей частью постигают людей против их воли, но никогда по их желанию». Франциск противопоставляет схоластическому рационализму Авгу-



стина конкретный опыт реального человеческого существования. В ответ на попытку своего оппонента подкрепить христианский аскетизм ссылками на Цицерона и этические теории стоиков Франциск не без проныи замечает, что теории эти «противоположны мнению народов и стоят к истине ближе, чем к опыту». Он готов признать, «что положения стоиков следует предпочесть заблуждениям толпы», но все-таки не согласен принять вывод Августина, — «потому что мой собственный печальный опыт убеждает меня в противном».

Для Петрарки истина не может противоречить внутреннему опыту человека. Человек понимается им как существо, наделенное не только разумом, но и душой, подверженной различным страстям, а также телом, непосредственно реагирующим на различные изменения земного, реального мира.

Однако именно такое понимание человека и отвергается средневековым рационализмом Августина. Петрарковский Августин отождествляет волю с сознанием и абсолютизирует разум, потому что разум абстрагируется им от конкретной личности. В результате рационализм становится антигуманистическим. Идеальным человеком оппонент Франциска объявляет человека, «который наложил на свою душу узду разума, который может сказать: у меня нет ничего общего с телом, все, что считается приятным, — мерзость для меня, я жажду высшего счастья!»

В средневековой литературе такое понимание «высшего счастья» объектом спора, как правило, не становилось. В петрарковской «Тайне» оно не только дискутируется, но и дискредитируется, если не логикой, то во всяком случае художественным строем всего произведения. Оно опровергается эстетически и эмоционально. В ходе первой беседы, для того чтобы как-то воздействовать на Франциска, Августину приходится превратиться из сурового стоика, охотно цитирующего античных поэтов, в мрачного средневекового изувера. Обучая Франциска, как следует думать о смерти, чтобы мысли о ней «не скользили слегка поверху, а внедрялись до мозга костей», он советует ему «пристальным размышлением представлять себе отдельные члены умирающего» и рисует по-готически натуралистическую картину агонии. Мало того, Франциску, по словам Августина, надо все время помнить,

De deformitate corporis. Cap. I

Dolor.

**S** I S  
**S** E. mecum  
nimis illite  
raliter natu  
ram queroz  
que deforme  
genuit. Ra.  
O quot fia  
exant. qd

occumit in egn d us. D. Deformē me  
genuit. Ra. O quot fia  
exant. qd

Страница рукописи Петрарки «De remediis utriusque fortunae». Список  
1366 г. Государственная Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина  
(Ленинград). Публикуется впервые



Фронтиспис рукописи сочинения Петрарки «De sbris illustribus» (1379). Париж. Национальная библиотека



Андреа дель Кастаньо.  
Петрарка. 1453 г. Фло-  
ренция. Церковь Санта  
Аполлония

Teceat' Gracior & lanu' cau' ceter' fami  
 tu' quid' tui necesse' nisi tu' ad' p'xi' ano  
 qui euenerit maxima' h'm' loca' p'coni  
 ite' u' u' co'is' op'um' r' d' de qua' p'p'ore  
 d'ur' u' l'umie' h' an' eul' in' d'it' u' en'



f' Transalpina solitudo mea iocundissima.

Ручей в Воклюзе. Рисунки и автограф Петрарки



**Пьеро делла Франческо. Сновидение императора Константина  
(деталь). Арrezzo. Церковь Сан Франческо**



Джотто. Мадонна в славе (деталь). Флоренция. Галерея Уффици



Пезеллино. Мадонна с младенцем (деталь). Венгрия. Эстергом





Пьеро делла Франческа. Встреча царицы Савской с царем Соломоном (деталь). Ареццо, Церковь Сан Франческо

«что смерть не конец страданий, а лишь переход к новым»: он должен представить себе «тысячи разнообразных истязаний и пыток, и треск и гул преисподней, и серые реки, и крошечную тьму, и мстительных фурий, наконец, весь ужас темного Орка в целом, и, что превосходит все эти беды, бесконечную непрерывность мучений и отсутствие всякой надежды на их прекращение»; причем представить так, чтобы все это одновременно предстало его взору «не как выдумка, а как действительность, не как возможность, а как необходимость, неминуемая и почти уже наступившая».

Для религиозной идеологии средневековья такого рода рецепты типичны. Не случайно петрарковский Августин ссылается на практику «некоторых монашеских орденов, притом наиболее благочестивых». Даже автор «Божественной Комедии», вероятно, считал бы их полезными и целебными. Петрарке они кажутся бесчеловечными: «Ты нагромоздил бесчисленные беды и лишения, так что человеку почти приходится жалеть, что он родился человеком». Он никак не согласен признать, что человек, не отказывающийся от радостей земной жизни, несчастнее аскета: «Если обоих ждет одинаковый конец, то я не понимаю, почему не должен считаться более счастливым тот, кто ныне радуется, хотя впоследствии будет скорбеть, нежели тот, кто и теперь не ощущает и в дальнейшем не ждет радости».

С точки зрения теологии это, конечно, не довод. Но Петрарка и не стремился опровергнуть средневековую теологию рационально, философски и логически. Содержание его «Тайны» вовсе не сводится к одному лишь изобличению крайностей средневекового аскетизма. Петрарке важно было не столько подвергнуть критике устаревшую концепцию человека, сколько выдвинуть новую, гуманистическую. Ренессансность «Тайны» проявлялась не в планомерной полемике со средневековой идеологией, а в раскрытии тех внутренних противоречий «нового человека», которые делают его человеком, составляют богатство его жизни. Августин в диалогах Петрарки — это не только религиозный изувер и идейный противник, но и часть «я» нового интеллигента-гуманиста. Идеологическая борьба, изображаемая в «Тайне», — это внутренняя, психологическая борьба в душе нового поэта. Именно она делает «Тайну» захватывающе интересным произведением.

Попытка некоторых современных зарубежных литературоведов рассматривать «Тайну» как проявление религиозного кризиса Петрарки и обособлять ее от гуманистического классицизма «Африки» и «О знаменитых людях» вряд ли может быть признана удачной. Тот внутренний голос, в споре с которым Петрарка анализировал собственное сознание, несомненно, принадлежал средневековью, но в то же время это был все-таки голос самого Петрарки, писателя, расстающегося со средними веками. Вот почему у петрарковского Августина оказалось так много черт античного мудреца-литератора. В «Тайне» он постоянно цитирует не Библию, а языческих писателей и даже утверждает, будто его сочинение «Об истинной вере» «воспроизводит в значительной мере учение философов, преимущественно Платона и Сократа». Не только Франциск, но и Августин, такой, каким он изображен в «Тайне», свидетельствовал об устремленности мысли Петрарки не в прошлое, а в будущее. Уже в конце первой беседы Августин сходит с позиций безоговорочного «презрения к миру». Он указывает на богатство и необычную для средневекового человека гибкость духовного мира Франциска как на одну из главных причин его постоянной внутренней тревоги и неудовлетворенности, «того беспокойства гневающейся на себя души, когда она с отвращением смотрит на свою грязь — и не смывает ее, видит свои кривые пути — и не покидает их, страшится грозящей опасности — и не ищет избегнуть ее».

Это уже не упрек, а эстетическое открытие. Противоречивость внутреннего мира Франциска Августином не «изобличается», а обнажается, выставляется напоказ как нечто странное, необычное, новое, интересное и значительное.

Значительность открытия иррациональности внутренних движений души поэта — оно даст основную тему для лучшей лирики «Книги песен» — подчеркнута в «Тайне» и композиционно. «Горе мне, несчастному! — восклицает Франциск, — теперь ты глубоко погрузил руку в мою рану!» — и сразу же вслед за этим первая беседа прекращается. Она обрывается «на самом интересном месте».

Во второй беседе разбираются смертные грехи. Однако никакой абстрактной последовательности при их рассмотрении, характерной и для обычной средневековой исповеди, а также для дантовской «Комедии», в «Тайне»

пет. Не соблюдается в ней и схоластическая иерархия грехов — Saligia. В петрарковских диалогах анализируется не греховный человек вообще, а вполне определенная личность — Франциск. Некоторые из грехов, или, вернее, человеческих недостатков его сразу же отбрасываются как незначительные, а потому и неинтересные. Те же грехи Франциска, о которых в «Тайне» говорится, обсуждаются в ней в свете не столько старой, средневековой идеологии, сколько нового, гуманистического идеала. Августин, например, упрекает Франциска в корыстолюбии, пороке, который, кажется, не был чужд реально-историческому Петрарке: «Чем же это кончится? Очевидно, тем, что смертный час, который, может быть, уже близок для тебя и, наверное, не может быть далек, застанет тебя полуживого, но все еще снедаемого жаждой золота, склонившимся над счетными книгами, ибо то, что возрастает с каждым днем, неизбежно должно в последний день достигнуть наивысшей степени и перейти меру дозволенного».

Однако Августин вовсе не противопоставляет здесь смертному греху скупости добродетель францисканской бедности или томистскую «меру лихвы», когда Франциск ссылается на двойственность человеческой природы, на известное равноправие в ней аполлоновского и дионисийского начал, Августин с ним соглашается: «Не отрицаю, что ты прав, но мне досадно видеть, как неравно ты делишь свое время. Когда-то ты целиком посвящал свою жизнь достойным трудам, теперь же уделяешь прекрасному лишь тот досуг, который оставляют тебе заботы любостяжания».

Августин не посягает на права земного («вакхического»), но он осуждает бюргерское предпринимательство, противопоставляя ему благородную природу человеческого духа, которую жажда денег неизбежно искажает и извращает; порокам современного города им противопоставляется сельская добродетель, а реально-историческому Петрарке 40-х годов — идеал внутренне свободного поэта, прекрасная душа которого находится в гармоническом согласии с прекрасной, идиллической природой:

«Помнишь ли, как ты некогда наслаждался своей бродячей жизнью в отдаленной усадьбе? То, прилегли на мураву лугов, ты внимал ворчливому журчанию потока; то, сидя на открытом холме, измерял свободным взором

простертую перед тобою равнину; то в тени среди палимых солнцем долин одолевал тебя сладкий сон, и ты наслаждался желанной тишиной; и никогда не был празден твой ум, но всегда занят какой-нибудь высокой мыслью, и, сопровождаемый одними музами, ты никогда не был один; наконец, когда с заходом солнца ты возвращался в свое тесное жилище, довольный своим достоинством, подобно тому старцу, о котором Вергилий говорит:

Был он в душе богаче царей, когда вечером, поздно  
В дом возвращаясь, столы отягчал некупленным яством;

разве тогда ты не считал себя без сравнения самым богатым и самым счастливым из смертных?

Это уже совсем не то «высшее счастье», о котором Августин говорил в первой беседе, и Франциск этот идеал не оспаривает. Идеал творческого уединения и гармонии между человеком и природой станет жизненным идеалом «Писем» Петрарки, его латинских и итальянских стихотворений; идеал этот воспримет от Петрарки Боккаччо, а затем его будут развивать все крупнейшие поэты итальянского Ренессанса; это один из тех идеалов, которые характеризуют собой всю эпоху европейского Возрождения.

Внутреннее спокойствие и душевное равновесие Франциску, однако, несвойственны. Франциск — автобиографический литературный персонаж, но он все-таки персонаж, т. е. у него имеются вполне определенные эстетические функции. В «Тайне» изображена борьба за обретение нового идеала. Франциск говорит, что он полностью разделяет теории любви Платона, и признается, что это не мешает ему «пламенеть жаром сладострастия». Но главное, заявляет он, «я вечно чувствую какую-то неудовлетворенность в сердце». В том же его упрекает Августин: «Ты одержим какой-то убийственной душевной чумой, которую в новое время зовут тоскою (*accidia*), а в древности называли печалью (*aegritudo*)».

Ацедия почитается католиками смертным грехом. Данте поместил одержимых ацедией грешников в пятый круг ада; где они, находясь под волнами Стигийского болота, «пузырят воду» и скучают, «втиснутые в грязь». Петрарка кается в ацедии, как в грехе. Однако кается он в ацедии так, что из смертного греха она превращается в проявление не только противоречивости, но и иптригующей

необычности его внутреннего мира. «Во всем, что меня мучает, есть примесь какой-то сладости... Я так упиваюсь своей душевной борьбой и мукою, с каким-то стесненным сладострастием, что лишь неохотно отрываюсь от них».

Это важное психологическое признание. Петрарка уже ощущал человеческую ценность своей душевной борьбы и, по-видимому, достаточно хорошо сознавал, что именно она является главным источником его новой поэзии.

Об ацедии Петрарки имеется большая литература. Ее, конечно, нельзя объяснить одним лишь социологическим конфликтом в душе писателя переходного времени, трагически разрывающегося между средними веками и Возрождением. Но также неверно видеть в ней и некую надысторическую болезнь духа и, подобно Б. Кроче, сближать петрарковскую «тоску» не только с «мировой скорбью» романтиков, но и с мироощущением западноевропейских декадентов конца XIX — начала XX в. Ацедия Петрарки, несомненно, была одним из проявлений той извечной неудовлетворенности существующим, без которой нет и не может быть истинной поэзии. Но в то же время она имела вполне конкретные исторические корни и входила в комплекс ренессансного гуманистического мироощущения первого поэта итальянского Возрождения.

В «Тайне» Августин говорит, что Франциску свойственно «жадное стремление к земным благам». Наблюдение это чрезвычайно точно. Земными благами, однако, Петрарка считал не плотские удовольствия и не деньги (от них Франциск отказывается в «Тайне» без большой внутренней борьбы), а все то, что в земной жизни питало его дух, позволяло ему чувствовать себя новым человеком, то, что давало ему ощущение радости жизни и творчества. Это были — любовь, природа, поэзия, книги.

Вместе с тем Петрарка необычайно остро, хотя и совсем не по-средневековому, сознавал бренность и быстротечность жизни и всех тех благ, которые она ему давала. В «Тайне» Франциск говорит о неминуемости смерти не менее настойчиво, чем Августин. Но значит она для него совсем другое. Смерть для Петрарки — не возможность приобщиться к вечной жизни (в которую он, впрочем, искренне верил), а необходимость расстаться с земными благами, утратить то ощущение полноты собственного «я», которое не сможет заменить ему даже райское блажен-

ство. Отсюда его постоянная тоска, пессимистичность некоторых из его нравственно-философских изречений и меланхоличность, пронизывающая всю «Книгу песен».

Ацедия Петрарки была порождена осознанием ценности, во-первых, его собственной человеческой индивидуальности, а во-вторых, всего того, что связывало его личность с конечной, земной действительностью и делало Франциска — Петраркой. «Ты полагаешься, — ворчит Августин, — на свой талант, хвалишься начитанностью, восхищаешься своим красноречием и красотой своего смертного тела».

В последней беседе тема ацедии закономерно переходит в тему Лауры и лавра. В «Тайне» анализируется не просто сознание, а личность нового поэта. Именно это позволяет говорить о том, что героем «Тайны» является новый человек Возрождения, т. е. тот этико-эстетический идеал, который с этого времени будет определять наиболее характерные черты ренессансного стиля в литературе, изобразительном искусстве и в какой-то мере даже в общественной жизни Италии.

Особенно важны в третьей беседе рассуждения о любви. Они предваряют поэтику не только «Книги песен», но и всего европейского петраркизма. На провокационный вопрос, не подобает ли считать любовь «худшим видом безумия», Франциск отвечает: «Говоря совершенно искренно, я полагаю, что любовь, смотря по свойствам своего предмета, может быть и худшей из душевных страстей, и благороднейшим деянием». Верх безумия — пылать страстью «к мерзкой и развратной женщине», но любить и обожать «редкий образец добродетели», по мнению Франциска, «едва ли не величайшее счастье».

Такое понимание «высшего счастья» опять-таки очень отлично от понимания аскетического и августиновского; однако Франциск в данном случае настолько уверен в своей правоте, что ему не хотелось бы попусту препираться с уважаемым им собеседником: «Если ты почему-нибудь держишься противоположного взгляда, то пусть каждый следует своему убеждению, ибо мнения, как ты знаешь, бывают крайне разнообразными и всякий волен судить по-своему».

Но Августин настаивает: «В делах спорных суждения различны, но истина всегда одна и та же». Тогда Франциск произносит очень знаменательную фразу: «Против

этого я не спорю, но нас сбивает с пути то, что мы упрямо держимся стародавних мнений и с трудом отрываемся от них». Стародавними мнениями им смело объявлены все предшествующие теории любви, в том числе теории Данте, поэтов нового сладостного стиля и провансальских трубадуров. Петрарка — и это чрезвычайно характерно для него как мыслителя и идейного вождя первого поколения итальянских гуманистов — ясно сознавал новаторство содержания своей любовной лирики, его ренессансную революционность. Поэтому, когда Августин ссылается на Цицерона, Франциск возражает: «Он говорил об обычной человеческой любви, а во мне живет нечто особенное».

Обычной человеческой любовью им называется здесь любовь чувственная, которой чаще всего вдохновлялись древнеримские поэты. Петрарка отвергает ее в качестве главного содержания поэзии, точно так же он отвергает эотику средневековой «комически-реалистической» лирики, низводившей любовь до похоти. Но не менее неприемлема для него и религиозно-философская интерпретация любви, данная поэтами нового сладостного стиля, а затем Данте в «Божественной Комедии». Возможность символистского истолкования любви Августин отмечает: «Речь наша будет о смертной женщине, на обожание и угождение которой ты потратил большую часть своей жизни».

Лаура не Беатриче. Она не символ Истины или Веры, а вполне реальная женщина. Любовь к ней Франциска — чувство земное, хотя любовь эта и платоническая. «Ты знаешь,— говорит Франциск Августину,— что я любил не столько ее тело, сколько душу, чистота которой, превосходящая человеческий уровень, восхищает меня и пример которой учит меня, как живет среди небожителей».

«Платоническая» любовь Франциска, однако, мало чем похожа на любовь, описанную в знаменитом «Пире», хотя Петрарка иногда и развивал чисто платоновские концепции. Она скорее предвосхищает то, что станут называть платонической любовью в новой европейской литературе. Это всеохватывающее, чистое, юношеское чувство, естественно и очень по-человечески идеализирующее свой объект. Петрарка «открыл» его для человека и ввел в европейскую поэзию. Это было одним из величайших завоеваний гуманистической культуры итальянского Возрождения.



В платонической любви Петрарки не было чего-либо чрезмерно спиритуалистического или болезненного. Когда Августин попрекает Франциска земной природой его чувства к Лауре и доказывает, «если ты можешь любить только то, что является твою взору,— значит ты любил тело», Франциск с ним особенно не спорит и тут же признает «вместе с Овидием»: «Душу с телом любил я».

«Платонизм» любви жизненно мотивирован в «Тайне» кс отсутствием темперамента у героя, а исключительным целомудрием его возлюбленной, которое, по словам Франциска, «заставило ее, не поддаваясь никаким мольбам, никаким сладким речам, соблюсти свою женскую честь и, наперекор своему, равно как и моему, возрасту, наперекор многим различным обстоятельствам, которые могли бы смягчить и сердце твердое, как алмаз, остаться неприступной и твердой».

Неприступность любимой женщины не раз причиняла Франциску мучительные страдания. Об этом ему тут же напоминает Августин. Однако, когда Августин пытается заставить Франциска признаться в том, что любовь оказалась для него несчастьем, тот восклицает: «В этом я не признаюсь, хотя бы ты поднял меня на дыбу».

Неразделенная, платоническая любовь служит для Франциска источником не только страданий, но и огромной радости. Августин этого понять не может, потому что он смотрит на любовь по-старому. Он недоумевает: «С тех пор как эта чума охватила твой ум, ты внезапно весь изошел в столах и дошел до такого жалкого состояния, что с пагубным сладострастием упиваешься своими слезами и вздохами».

Почти в тех же словах Августин говорил об ацедии, и совпадение это отнюдь не случайно. Любовь к Лауре входит в ранессансный комплекс петрарковской ацедии и имеет сходную природу. «Она отдалила твою душу от любви к вещам небесным,— говорит Августин,— и отвратила твои желанья с Творца на творение, а это и есть самая короткая дорога к смерти».

Тем не менее боящийся смерти Франциск отнюдь не страшится своей любви. Он ее не проклинает, а благословляет. Это потому, что любовь сильнее смерти.

Августин напоминает Франциску о смертности Лауры и спрашивает: «Что же ты скажешь, когда она умрет?» Франциск отвечает как подлинный поэт: «Мне будет уте-

шением память о прошедших годах». Петрарка уже понял ценность поисков утраченного времени. Земная, но неразделенная и «платоническая» любовь порождает в нем радостное чувство прежде всего потому, что возвышенная и благородная влюбленность облагораживает его любовь к жизни и земному и более чем что-либо позволяет ему осознать себя, оценить свои внутренние богатства, почувствовать себя человеком нового времени. «Чем ты видишь меня,— объясняет Франциск Августину,— как бы мало это ни было, тем я стал благодаря ей, и если я достиг какой-нибудь известности или славы,— я не достиг бы их, когда бы она этими благородными чувствами не взрастила скудные семена добродетелей, которые природа посеяла в моей груди... Она удалила меня от общения с толпой, она, руководя мною на всех путях, подстрекала мой оцепенелый гений и пробудила мой полусонный дух».

В рассуждения о любви вводятся мысли о славе. Лаура неотделима от лавра. Для внутреннего развития ренессансной мысли «Тайны» это необычайно характерно. Петрарка не ограничился тем, что дал в «Тайне» новое определение человека и попытался эстетически обосновать правомерность требований земной, человеческой природы, он противопоставил средневековому пониманию бессмертия свое — новое, гуманистическое, о котором он говорил до этого в своей речи на Капитолии.

«Ты чрезмерно жаждешь славы людской,— говорит Августин Франциску,— и бессмертия своего имени». В данном случае он имеет в виду прежде всего литературное творчество Петрарки — его поэму «Африка» и сочинение «О знаменитых людях». «Не довольствуясь повседневным трудом, который, несмотря на громадную затрату времени, сулил тебе известность лишь в нынешнем веке, ты протер свои замыслы в далекое будущее и возжелал славы между потомками».

Августин упрекает Франциска в гордыне. С точки зрения средневековой идеологии жажда славы была большим грехом. «Вполне признаю это,— отвечает Франциск,— и никакими средствами не могу обуздать этой жажды». Это ценное признание. Это одно из тех признаний, которые характеризуют автора «Тайны» как типичного человека и писателя Возрождения.

Несомненно, честолюбие было свойственно и людям средневековья, но они в нем каялись, а не горделиво

выставляли напоказ, как это делает петрарковский Франциск. То жадное стремление к славе, которое станет столь характерным для титанов европейского Ренессанса, возникло в их сознании в результате коренной переоценки традиционных религиозных, этических и эстетических ценностей. Оно было одним из следствий утверждения новой ценности человека, его земной природы и земной деятельности. Возражая на упреки Августина, Франциск говорит: «Ведь я не мечтаю стать богом, стяжать бессмертие и охватить небо и землю; мне довольно людской славы, ее я жажду и, смертный сам, желаю лишь смертного».

Спор между Августином и Франциском заканчивается как будто ничем. Франциск признает: «Для меня было бы гораздо лучше, оставив в стороне кривые пути, избрать прямой путь спасения, но я не могу обуздать свое желание». А Августин замечает: «Мы возвращаемся к нашему старому спору: ты называешь свое желание невозможностью. Но да будет так, раз не может быть иначе».

«Тайна» кончается тем же, с чего она началась. Но это-то и придает ей идейно-художественную законченность. В «Тайне» Петрарке важно было не показать победу «средневекового» Августина над «ренессансным» Франциском (или наоборот), а продемонстрировать богатство внутреннего мира реального человека, часто необъяснимо противоречивого именно потому, что человека несет поток реальной жизни, не укладывающейся ни в какие провиденциальные схемы.

Тем не менее победа нового идеала в «Тайне» все-таки запечатлена. Внутренние идеологические конфликты этого произведения разрешаются в гармонии его литературной формы.

Делая комплимент одному из поэтических произведений Франциска, в котором тот «с необыкновенной прелестью воспел состояние своей души», Августин замечает: «Я наслаждался его сладостью, пока ты слагал его, и изумлялся, как может среди душевных бурь исходить из уст одержимого столь сладкозвучная песнь и как сильна должна быть любовь муз, если они не бегут из привычного жилища, оскорбленные столькими тревогами».

То же самое можно было бы сказать и о «Тайне». Внутренняя уравновешенность и классическая ясность той художественной формы, в которую Петрарка облек

рассказ о «тайной борьбе своих забот», доказывали, что он сумел взглянуть на нее объективно, с высоты этико-эстетических идеалов новой исторической эпохи. Место «Тайны» в литературе европейского Возрождения определяется не только тем, что в этом произведении впервые прозвучали многие из основных мотивов ренессансной литературы (любовь, слава, идиллическая гармония между внутренне свободным человеком и идеализированной природой и т. д.), но и тем, что в «Тайне» Петрарка по-настоящему обрел своего «главного героя».

## 5

Все творчество Петрарки интроспективно. Самопознание и самоанализ становятся главными принципами не только его лирики, но и всей его жизненной философии. Тот «нарциссизм» и «эгоцентризм», которым корили Петрарку многие поколения либеральных моралистов, был первой и исторически закономерной формой гуманистического индивидуализма, возникшего в XIV веке не из стремления оправдать эгоистическую практику отдельного индивидуума или целого сословия, а из необходимости теоретически осознать положение личности в обществе и в истории. Нельзя смешивать, а тем более отождествлять практический индивидуализм купца и менялы с индивидуализмом гуманистической интеллигенции. Если даже они и имели общий корень, то росли по прямо противоположным направлениям. «То, что ныне называется «индивидуализмом», ведет начало от культурной революции, последовавшей за средневековьем (Возрождение и Реформация), и указывает на определенную позицию по отношению к проблеме божественного и, следовательно, церкви: это переход от трансцендентной мысли к мысли имманентной»<sup>12</sup>.

Петрарка не только открыл в себе человека, но и отвоевал собственное «я» у средневекового бога, обособив сферы познания человека от теологии, которая до этого считалась наукой наук и госпожой всех видов знания. С утверждением Франциска из «Тайны», о том, что, будучи смертным, он стремится лишь к смертному, перекликается мысль, высказанная Петраркой в сочинении «О монашеском досуге». «На что следует надеяться в делах бо-

жественных, — говорит в пем Петрарка, — этот вопрос предоставим ангелам, из которых даже наивысшие пали под его тяжестью. Конечно, небожители должны обсуждать небесное, мы же человеческое».

Люди всегда знали, что они люди, но в разные эпохи они смотрели на себя по-разному. В центре средневековой культуры стоял бог, находящийся за пределами конечного, людского бытия. Диктатура во всех областях духовной жизни принадлежала тогда церкви. Весь стиль средневековой культуры определялся отношением человека к трансцендентному богу. Культура эта была теоцентричной. Когда же благодаря деятельности Петрарки и его непосредственных продолжателей «духовная диктатура церкви была сломлена», бог оказался вынесен за пределы доковой идеологии. Гуманисты, как правило, не были атеистами и почти никогда не потешались над таинствами христианской религии, но трансцендентный бог перестал считаться ими главной проблемой именно потому, что он был трансцендентен. В системе нового, гуманистического мировоззрения человек занял то самое место, которое до этого принадлежало богу. Культура Возрождения — антропоцентрична.

Но человек смог потеснить бога только потому, что он оказался ему равновеликим. Классический стиль Ренессанса определяется отношением человека к «божественному человеку» как к центральной проблеме времени.

«Человек — образец мира», — скажет Леонардо да Винчи.

## 6

«Открытие человека» привело к открытию античности. В этом была внутренняя логика и определенная закономерность. Европейская античность дала форму только что открытому человеку и ввела это открытие в границы истории культуры, прежде всего истории литературы, искусства и гуманитарных наук. «Традиции всех мертвых поколений, — говорил К. Маркс, — тяготеют, как кошмар, над умами живых. И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая себе на помощь духов прошлого,

заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории»<sup>13</sup>.

На вершине Мон Ванту Петрарку охватило «страстное желание» увидеть «родину» — не Флоренцию, а Италию, и прежде всего Рим.

В начале следующего, 1337 года, он впервые посетил Вечный город. Вопреки опасениям друзей, боявшихся, что бывшая папская столица, грязная и запущенная, только разочарует его, Петрарка был потрясен: «Рим показался мне еще более великим, чем я предполагал, особенно великими показались мне его развалины» (Фам., II, 14). Он смотрел на них уже не теми глазами, какими смотрели на них большинство его современников. Там, где они видели груды мусора и хлама, он нашел нужный ему материал и образец. Руины античного Рима напомнили Петрарке о великой итальянской культуре, построенной на принципиально иных основах, чем те, на которых строилась культура европейского средневековья.

Из Рима Петрарка ехал морем и, прежде чем вернуться в Авиньон, посетил Испанию и, кажется, даже Англию. В Авиньоне жить ему расхотелось. В «Письме к потомкам» он скажет: «Будучи не в силах переносить доле искони присущие моей душе отвращение и ненависть ко всему, особенно же к этому гнуснейшему городу, я стал искать какого-нибудь убежища, как бы пристани, и нашел крошечную, но уединенную и уютную долину, которая зовется запертою (Vallis Clausa), в пятнадцати тысячах шагов от Авиньона, где рождается царица всех ключей Сорга. Очарованный прелестью этого места, я переселился туда с моими милыми книгами».

В Воклюзе Петрарка построил себе небольшой дом с садом. В нем он прожил с некоторыми перерывами до 1353 года, претворяя в жизнь тот гуманистический идеал уединенной жизни на лоне прекрасной идилической природы, анализ которого составляет основное содержание его трактатов «Об уединенной жизни» и «О монашеском досуге». В них часто усматривали проявление средневекового аскетизма. Это не совсем верно. Конфликт Петрарки с окружающей его действительностью нередко принимал очень острые формы, но имел принципиально иной характер, чем религиозно-аскетическое отрицание мира. Его

идеал одиночества всегда был весьма далек от пустынности. В отличие от анахоретов-монахов Петрарка в Воклюзе не столько спасал свою душу для «вечной жизни», отбрасывая от себя все брренное и земное, сколько оберегал человеческую индивидуальность нового мыслителя и поэта от воздействия на нее враждебного ей феодально-сословного общества.

Покинув печестивый Вавилон,  
рассадики зла, приют недоброй славы,  
где процветают мерзостные нравы,  
где я до срока был бы обречен,

я здесь живу, природой окружен,  
и на Амура не найдя управы,  
слагаю песни, рву цветы и травы,  
ищу поддержки у былых времен.

(CXIV, 1—8. *Перевод Е. Солоновича*)

Вавилоном Петрарка называл опустылевший ему папский Авиньон. Переселение в Воклюз стало для него еще одним шагом на пути к завоеванию внутренней свободы — от семейства Колонна, от курии и вообще от современного ему общества, средоточием которого в Италии XIV века стал город.

Средневековый человек не умел жить вне рамок цеха, сословия, корпорации, вне феодально-иерархических связей — Петрарку они стесняли. Он уже начинает смотреть на них как на что-то противоестественное, мешающее человеку быть самим собой, а следовательно, и затрудняющее его творчество. «Здесь, — говорил он о Воклюзе, — нет ни самовластных князей, ни надменных горожан, ни злоязычия клеветы, ни партийных страстей, ни гражданских раздоров, ни криков, ни шума, ни скупости, ни зависти, ни необходимости обивать пороги заносчивых вельмож; напротив, здесь есть мир, радость, сельская простота и непринужденность, здесь воздух мягок, ветер нежен, поля озарены солнцем, ручьи прозрачны, лес тенист». В одном из стихотворений, называя себя «гражданином роц», Петрарка утверждал: «Города — враги моим мыслям, леса — друзья» (ССXXXVII). «В городе я совсем другой человек, чем в деревне. Тут я повинуюсь природе, там — примеру» (Fam., II, 1).

Гармония между человеком и природой начинает рассматриваться Петраркой как одна из важнейших предпосылок человеческой свободы. Он уже противопоставлял природу современному ему обществу, однако это не было еще противопоставлением «естественности» природного состояния «неестественности» культуры и цивилизации. Напротив, именно отрицаемое средневековое общество отождествлялось Петраркой с варварством, а бегство от него на лоно природы и обретение внутренней независимости рассматривалось им как необходимые предпосылки для создания подлинной, «естественной» и человеческой культуры, ставшей для него одной из высших форм общения людей друг с другом на почти беспредельных просторах пространства и времени. Вот почему, принимая формулу Аристотеля «человек — животное политическое», Петрарка вместе с тем решительно утверждал, «что в уединении людей ученых, которых, конечно, немного, нет ничего вредного для политики, наоборот, оно часто весьма полезно» («De otio relegioso»).

В Воклюзе Петрарка много и напряженно работал. Впоследствии он скажет: «Там были либо написаны, либо начаты, либо задуманы почти все сочиненьица, выпущенные мной».

Еще больше, чем собственно поэзия, его занимала наука. «Уединение без наук — изгнание, тюрьма, мучение; присоедини к нему науки — родина, свобода, наслаждение» («De vita solitaria»).

Науки, которыми занимался в Воклюзе Петрарка, были науками о древности. Немного спустя их назовут «науками о человечности» — *studia humanitatis*. Они станут основой гуманистической идеологии, литературы и искусства Возрождения. Именно потому, что Петрарка достаточно явно признавал общественно-освободительный характер этой идеологии, он склонен был рассматривать свой «otium» в Воклюзе не как бегство от общества, а как часть политической деятельности, которой он всегда придавал огромное значение. В одном из писем, отговаривая некоего Марка от ухода в монастырь и указывая ему, что в его трудах нуждается родина, Петрарка процитировал «Сон Сципиона» Цицерона: «Всем тем, кто сохранил отечество, помог ему, расширил его пределы, назначено определенное место на небе, чтобы они жили там вечно, испытывая блаженство. Ибо ничто так не угодно высшему



божеству, правящему всем миром,— во всяком случае, всему происходящему на земле,— как собрания и объединения людей, связанные правом и называемые государствами».

После Петрарки, как отмечает философ и историк Э. Гарен, цитата эта часто появлялась в произведениях гуманистов Кватроченто, сделавшись одним из общих мест их социально-политической публицистики.

Как почти у всех великих революционеров в области литературы и мысли, у Петрарки были свои предшественники. Закладывая основы систематическому, научному изучению древнеримской античности и связывая свои филологические занятия древностью с проблемами новой поэтики и поэзии, Петрарка развивал и продолжал некоторые тенденции, отчетливо обозначившиеся в том комплексе литературных явлений позднего итальянского средневековья (Проторенессанса), которое чаще всего обозначается термином предгуманизм.

Каждый век имеет своих гениев; иногда они уходят, так и не проявив себя, как это случилось с теми, кто родился в IX и X веках. Каждая эпоха сосредоточивает свое внимание на какой-нибудь отрасли человеческих знаний: в ней только и заключена жизнь. Во времена Петрарки открывали и публиковали древние манускрипты.

*Стендаль*

## 1

Попытки создания произведений светского содержания на латинском языке в Европе никогда не прекращались. Но до XIII века они, как правило, имели характер либо шуточного дилетантизма, либо — исключая хроники и трактаты по риторике — возникали на периферии официальной литературы, что, впрочем, не мешало им обладать определенной эстетической ценностью.

На рубеже XIII—XIV веков художественное творчество на латинском языке приобрело в Италии качественно новые черты. Оно определенным образом включилось в общественное, политическое и литературное развитие вольных городов-государств, оказавшись одним из существенных фактов городской культуры Проторенессанса. Борьба итальянских городов за политическую независимость от церкви и империи увеличила роль юристов, нотариусов и грамматиков в общественной жизни коммун и придала их профессиональным занятиям по изучению трудов древнеримских правоведов, ораторов и историков определенное политическое содержание. Для деятельности итальянских предгуманистов конца XIII — начала XIV столетия характерно, что они уже довольно решительно обособляют свои штудии от теолого-схоластической литературы и ее философских проблем, а также более или менее сознательно противопоставляют собственные литературные произведения, написанные на латинском языке средневековых грамматик, поэтическим произведениям на народном языке, вызванным к жизни мощным подъемом народного творчества в период позднего средневековья.

Неудивительно поэтому, что предгуманизм зародился не в Тоскане или в Умбрии, а там, где экспансия «вольгаре» была менее сильна, — в городах северо-восточной Италии, в Падуе, Вероне, Винченце.

Наибольший след в литературе оставил кружок падуанских предгуманистов. Его возглавлял Ловато де'Ловати (1241—1309), бывший, по словам летописца, «судьей, воином и возвышенным поэтом». Любопытно, что Ловато пользовался латинским языком как для описания современных исторических событий в сочинении «De peste Scelli et Gibolengi pomini» («О чуме, именуемой Гвельфами и Гибеллинами»), так и для изложения средневековых сказаний о Тристане и Изольде, которым он посвятил две поэмы, написанные гекзаметрами. Сохранившиеся из них отрывки доказывают, что Ловато неплохо владел стихом. Его интересовали также трагедии Сенеки, и он написал специальное сочинение, в котором проанализировал их метрическую систему.

Помимо Ловато де'Ловати в падуанский кружок входили нотариус Роландо да Пьяццола (он едва ли не первый обследовал эпиграфику Рима), нотариус Джамбоно д'Андреа, судья Джеремиа да Монтаньоне, автор ученого сочинения «Compendium moralium notabilium» («Компендий достопримечательных нравственных сентенций») и замечательный писатель позднего итальянского средневековья — Альбертино Муссато (1261—1329).

Муссато был человек дантовского склада и темперамента. Пламенный патриот, боец и политик, не отделявший собственного блага от блага коммуны, неустанно защищавший ее независимость как дипломат и солдат, он вносил накал партийных страстей почти во все свои литературные произведения. Его написанная на латинском языке трагедия «Eserinis» («Эццелино») стала первой итальянской тенденциозной драмой. В ее основу был положен конфликт между народами, героически отстаивающими свою свободу, и жестоким тираном Эццелино да Ромино, которого Муссато изобразил порождением ада, сделав его буквально сыном Сатаны. Трагедия содержала прямые аллюзии на Кангранде делла Скала, который пытался в это время подчинить себе Падуу, и заканчивалась впечатляющей победой народа.

Собственно драматическое действие в трагедии Муссато выявлено слабо. Его заменяют чисто повествовательные

монологи героев, моралистические сентенции хора и эпические рассказы вестников. Тем не менее «Эццелино» имеет все права на почетное место в истории европейской литературы. Это не только первая итальянская политическая драма, но и одна из самых ранних попыток создать новую трагедию на основе творческого преобразования принципов античной драмы. Муссато попытался сочетать в «Эццелино» формы средневековой мистерии с характерными чертами драматургии Сенеки (хор, метрика, крайняя жестокость, характеризующая отрицательные персонажи, и т. д.). Со времен Ловато де'Ловати и Альбертино Муссато Сенека, этот самый сентенционный и литературный из драматургов Эллады и Древнего Рима, надолго становится главным образцом для трагических поэтов итальянского Возрождения.

Альбертино Муссато был также выдающимся историком. Несмотря на принадлежность к гвельфам, он, подобно Данте, Чино да Пистойя и многим другим передовым мыслителям начала XIV века, возлагал большие надежды на Генриха VII, уповав, что императору удастся навести порядок в Италии и установить в ней долгожданный мир. Надежды эти, а также их крушение нашли отражение в двух его сочинениях: «*Historia Augusta sive de gestis Henrici septimi Caesaris*» («Августейшая история или о деяниях императора Генриха VII») и «*De gestis Italicorum post Henricum VII Caesarem*» («О деяниях итальянцев после смерти императора Генриха VII»).

В своих исторических трудах Муссато пытался подражать стилю Тита Ливия и отчасти Цезаря и Саллюстия. Новой чертой в них, по сравнению со средневековыми хрониками, было стремление автора обозреть события не только в его родной Падуе (хотя она все-таки всегда находится в центре событий), но и во всей Италии, а также его попытки преодолеть хроникальную описательность и логически организовать излагаемые факты.

Под несомненным влиянием чтения римских поэтов Муссато написал эпистолы «*De Priapo et uxore Priapi*» («О Приапе и супруге Приапа»), предвосхитившие эротическую литературу Возрождения с ее многочисленными «Приапеями». Но это было лишь шуткой, хотя, возможно, и связанной с народной «смеховой» культурой позднего средневековья. Истинной сферой поэзии в глазах Альбертино Муссато была история его народа. Не случайно из

16 книг «*Historia Augusta*» три, посвященные драматическим событиям осады Падуи войсками Кангранде, были написаны гекзаметрами («*De obsidione domini Canis*»). Не исключено, что эти поиски эпического стиля оказали некоторое влияние на Петрарку, который знал и ценил Муссато, называя его «довольно тщательным исследователем новой истории» («*novarum rerum satis anxius conquisitor*»). Во всяком случае, когда Петрарка принялся за «Африку», латинский гекзаметр был уже достаточно хорошо разработан его предшественниками.

Но Альбертино Муссато предвосхитил не только петрарковские гекзаметры. В его творчестве, в целом являвшемся образцом гражданственности литературы Проторенессанса, пробивались уже ростки грядущего индивидуализма и индивидуалистического религиозного сознания. Наиболее ярко они проявились в навеянной Августином и написанной элегическими дистихами поэме-исповеди «*Soliloquia*» («Наедине с собой»). В некоторых местах поэма перекликается с петрарковской «Тайной». Муссато написал также автобиографическое сочинение «*De vita et moribus suis*» («О жизни своей и нравах»). Однако оно не сохранилось. По-видимому, и сам Альбертино Муссато, и его друзья еще не были вполне уверены, что личная жизнь писателя достойна внимания его современников и потомков.

Значительный интерес представляют литературно-эстетические воззрения Альбертино Муссато. Он развивал их в ожесточенной полемике, с одной стороны, с доминиканцем Джованнино Мантуанским, утверждавшим, что поэзия по самой своей природе враждебна христианской религии, а с другой — с судьей Джованни ди Вигонца и с Коллегией ремесел (*Collegio degli artisti*). Показательно, что уже Муссато приходилось защищать литературу не только от аскетически мыслящих церковников, но и от средневековой светской «интеллигенции», склонной рассматривать художественное творчество, не служащее непосредственно религиозной морали, как совершенно ничемное, бесполезное времяпрепровождение. В этой борьбе на два фронта Альбертино Муссато также предвосхитил Петрарку и Боккаччо. Именно на почве поэтики и литературно-эстетической теории падуанский предгуманизм оказался теснее всего связанным с гуманизмом итальянского Возрождения.

Муссато возродил в европейской эстетике то представление о «поэте-теологе» («poeta theologus»), которое существовало в Италии до Гравины и Вико. Некогда, в стародавние, дохристианские времена, утверждал Муссато. поэзия и теология составляли единое целое. Поэты были тогда «божественными и учили, что на небе существует святое — бог»; они были «зеркалом бога» и его «сосудами»; поэтому их и звали «пророками» («Quisquis erat vates, Vas erat ille Dei»). Кто презирает поэзию, говорил Муссато, тот забывает о том, что «Моисей пеннем гекзаметров склонил бога помочь его народу, что Иов (если верить Иерониму) облакал свои жалобы в героический метр, что Псалмопевец смирял божий гнев положенными на музыку стихами». «Чем более углубляешься в изучение истоков сего искусства, тем больше поражасья блеском его благородства».

Муссато не делал различия между классической мифологией и мифологией христианства. Не только Вергилий, предсказавший рождение Христа, но и другие великие поэты языческой древности стоят для него в одном ряду с создателями Библии. Возникнув как теология, поэзия навсегда осталась вечным проявлением божественного начала, к которому человек-поэт приобщается в процессе познания и творчества. В этом смысле поэзия объемлет все сферы знания и вечна, подобно вечнозеленому лавру:

Словно как лавр, никогда не роняющий листьев поблекших,  
Зелен и свеж, так она вечной цветет красотой.  
Вот почему и певцы венчаются зеленью лавра,  
Чтобы в грядущие дни вечной их слава была.

*(Перевод С. Ошерова)*

Об этом, как мы помним, говорил Петрарка на Капитолии. Еще по-средневековому истолковывая поэзию как аллгорию, Муссато уже совсем по-новому прославлял ее как общественную силу и истинную носительницу бессмертия народа: «Благодаря мне сохраняется в веках история мира: великие деяния запечатлены в моих строках навечно...»

Тесные связи с падуанским кружком предгуманистов поддерживал целый ряд писателей Северной Италии, разделявших их литературные интересы и стремления. Это были Кастеллано ди Симоне да Бассано, комментатор тра-

гедии Муссато «Эццелино» и автор поэмы в латинских гекзаметрах, рассказывающей о мире, заключенном в 1177 году между императором Фридрихом Барбароссой и папой Александром III; Джакомо да Пьяченца (ум. в 1349 г.), написавший латинскую поэму о войне между Венецией и Скалигерами; Феррето де'Феррети (ум. в 1337 г.), автор «Истории», в которой излагаются политические события в Италии с 1250 по 1318 год, и поэмы «Inventio priareia» («Приапово изобретение»), навеянной эротическими эпистолами Муссато.

Рядом с Альбертино Муссато — и по силе таланта, и по его роли в формировании новой итальянской литературы — можно поставить друга и поэтического корреспондента Данте Джованни дель Вирджилио. Его латинские песни, его восхищение формой античной лирики, его пренебрежительное отношение даже к самым блестящим проявлениям новой поэзии на народном языке («Clegus vulgaris tempnit») во многом предвосхищали как ренессансные эклоги, так и аристократичность гуманистических поэтик.

## 2

От предгуманистов Петрарку отличала не столько степень интенсивности его интереса к произведениям античных авторов, сколько степень его участия в создании новой итальянской литературы, даже тогда, когда он, подобно Муссато и Джованни дель Вирджилио, писал на латинском языке, подражая классическому стилю Тита Ливия и автора «Энеиды». Переход от предгуманизма к гуманизму — это тоже переход от Проторенессанса к Ренессансу — «скачок» от культуры городской, муниципальной и «простонародной» к культуре национальной и потому по-новому народной, «национально-народной», как скажет Антонио Грамши. Этот «скачок», обусловленный сменой общих концепций природы, истории и человека, сопровождался таким широким и подлинно научным проникновением в мир классической древности, которое не было еще доступно ни Брунетто Латини, ни Муссато, ни Джованни дель Вирджилио, ни даже самому Данте.

Об объеме сведений, а также о характере культуры молодого Петрарки свидетельствует список принадлежав-

ших ему книг, составленный им в 1336 году на последней странице латинского кодекса, хранящегося сейчас в Национальной библиотеке Парижа. На первом месте в нем стоят древнеримские писатели. Больше всего из них Петрарка почитал Вергилия, Цицерона и Сенеку. За ними следовали поэты: Гораций, Овидий, Катулл, Проперций, Тибулл, Персий, Ювенал, Клавдиан; комедиографы: Плавт и Теренций; историки: Тит Ливий, Саллюстий, Светоний, Флор, Евтропий, Джустин, Орозий, Валерий Максим; ораторы, философы и полигисторы: Квинтилиан, Варрон, Плиний, Апулей, Авл Геллий, Макробий, Витрувий, Марциан Капелла, Помпоний Мела, Кассиодор, Боэций и др. К римским классикам непосредственно примыкали отцы церкви, из которых Петрарка, как уже говорилось, особенно ценил Августина. Однако, включая в классическую литературу сочинения раннехристианских мыслителей, Петрарка резко обособлял от нее — и это чрезвычайно характерно для него как гуманиста Возрождения — произведения средневековых теологов и схоластиков. Они стояли в списке его книг совершенно обособленно, под специальной рубрикой, означавшей, что обращаться к ним вовсе не обязательно.

Таково было основное ядро воклюзской библиотеки Петрарки. В XIV веке она стала главным центром зарождающегося гуманизма не только в Италии, но и во всей Европе. Петрарка пополнял ее в течение всей жизни с помощью друзей и своих многочисленных иностранных корреспондентов, которые разыскивали и переписывали для него забытые или полузабытые рукописи. Им самим было сделано несколько важных находок. Так, в 1333 году он обнаружил в Льеже две дотоле никому не известные речи Цицерона. Одной из них была речь «В защиту поэта Архия», оказавшая большое влияние на гуманистическое понимание общественной и воспитательной роли литературы.

Потом, в 1344 году, Петрарка отыскал в Вероне письма Цицерона к Аттику, к Квинту и к Бруту. Это тоже было важным открытием. Оно позволило по-новому представить личность Цицерона и повлияло на стилистику гуманистической эпистолярной прозы. Петрарка не без основания считал, что именно он возродил в Европе интерес к философии и публицистическим сочинениям великого римского оратора. По-видимому, Петрарка был также



первым, кто по прошествии многих столетий, по-настоящему оценил лирику Катулла, списки стихотворений которого еще в конце XIII века были вывезены из Фландрии неким веронским писцом по имени Франческо.

Новое понимание древних писателей облегчилось для Петрарки всем его предшествующим опытом поэзии на народном языке и определенным образом обуславливалось его гуманистическим открытием человека. Между первым и вторым периодами в творчестве Петрарки существует теснейшая связь. Открытие античности было прежде всего открытием художественным. Обостренный интерес к формальной стороне тосканской и провансальской лирики, характерный для первого периода творчества Петрарки, создал возможность для более или менее непосредственного, интуитивного ощущения эстетического своеобразия поэтических форм древнеримской лирики и прозы, а гуманистический индивидуализм позволил воспринять литературные формы Вергилия, Цицерона, Сенеки в значительной мере вне господствующих на протяжении всего средневековья идеологических, религиозно-схоластических схем, как нечто индивидуальное неповторимое и в то же время исторически своеобразное. То и другое подводило к осознанию идейно-эстетического отличия античной литературы, основанной на *humanitas*, от литературы современной, средневековой — трансцендентной, теологической, аскетической и т. д. Для мировоззрения Петрарки был характерен уже известный историзм, очень непохожий на историзм XIX столетия, но позволивший ему увидеть в римской античности особую ступень в развитии культуры, исторически не только связанную с современностью, но и отличную от нее. Петрарка еще более резко, чем Данте, провел границу между современностью и древностью. Именно это создало необходимые предпосылки, с одной стороны, для ренессансных теорий подражания античности, а с другой — для ее научного историко-филологического изучения.

Петрарка оказался прирожденным филологом. Он первым стал изучать произведения древнеримских поэтов, сопоставляя различные списки и привлекая данные смежных исторических наук. Во второй период творчества Петрарка заложил одновременно основы и классической филологии, которые с этого времени надолго становятся фундаментом европейской образованности, и историче-

ской критики, которая, опираясь на филологическое истолкование текста, прокладывала в эпоху Возрождения дорогу философскому рационализму и методологии так называемых точных наук. Именно Петрарка-филолог разрушил средневековую легенду о Вергилии — маге и волшебнике, уличил автора «Энеиды» в ряде анахронизмов, отнял у Сенеки несколько произведений, приписанных ему в средние века, и доказал апокрифичность писем Цезаря и Нерона, что в середине XIV века имело немаловажное политическое значение, ибо авторитетом этих посланий обосновывались притязания Империи на Австрию.

Но Петрарка не был просто филологом. В эпоху Возрождения классическая филология обладала значительно большим идеологическим, общественным и политическим содержанием, нежели то, какое она приобрела в XVIII—XIX веках. Именно филология была истинной философией гуманизма.

Если у Муссато поэзия отождествлялась с теологией, то у Петрарки она оказалась теснейшим образом связана с его новыми представлениями о нравственности, древности, истории и риторике. Это одна из причин, почему в принципе неверно обособлять его поэзию от «гуманизма в узком значении». *Studia humanitatis* — важнейшая часть поэтики Петрарки, претворяемой в процессе творчества не только в новое содержание, но и в новую, ренессансную форму его поэм, эклог и сонетов.

Все опять начиналось со Слова. Петрарка отнял Слово у бога и возвратил его человеку. Он перестал считать слово знаком трансцендентного и увидел в нем наиболее непосредственное проявление «человечности» человека и создаваемой им гуманитарной культуры. •Отсюда то огромное — и для нас уже почти непонятное значение, — которое придавали слову Петрарка и все великие гуманисты итальянского Возрождения. «Часто, — утверждал Петрарка, — простое слово бывало благотворно для благоденствия государства, и не автор этого слова, а само оно в состоянии привести в движение умы, могуче развивая свою внутреннюю силу» (*Sen.*, VII, 1).

Никакой мистики тут нет. Внутренняя сила слова для гуманистов Возрождения — это сила «человечности» (*humanitas*), равновеликой в пределах земной, конечной, исторической действительности мощи «divinitas». Речь (*sermo*), согласно концепции основоположника европей-

ского гуманизма, изложенной им в письме к Томмазо да Мессина, тождественна внутреннему миру человека, его духовности и в такой же степени зависит от души, в какой сама влияет на духовную культуру человека — на культуру его души: «Nec enim parvus aut index animi sermo est aut sermonis moderator est animus. Alter pendet ex altero; ceterum ille latet in pectore, hic exit in publicum» (Fam., I, 9). Именно потому, что речь составляет истинную суть человека, изучение ее лучших образцов, т. е. античной литературы и красноречия, не может ограничиваться освоением безличной «техники» латинского языка, как это было у средневековых грамматиков, а должно вести к постижению неповторимой человеческой индивидуальности изучаемого писателя и тем самым способствовать самоформированию «нового человека». «Какой смысл,— говорил Петрарка,— в том, что ты глубоко погрузился в цicerоновские источники, что от тебя не ускользнуло ни одно греческое или наше отечественное сочинение? Ты сможешь изъясняться изящно, приятно, мило, велеречиво, но никак не веско, строго, разумно и, что важнее всего, с соблюдением внутреннего единства стиля».

Уже основоположник поэзии Ренессанса четко отделил поэтику от риторики. Стиль для него — это сам человек, а классическая гармония стиля — отражение внутренней свободы, ясности и спокойствия человеческого духа.

Тем не менее мы очень бы ошиблись, предположив, будто классическая филология, глубокое проникновение в тайны «человечности» античной культуры рассматривались Петраркой только как средство самоформирования отдельной личности, изолированной от окружающего ее общества, корпоративному «коллективизму» которого она себя противопоставляла. Речь потому и речь, что она предполагает собеседника. Петрарка утверждал социальную функцию слова, служащего не только распространению знаний, но и формированию культуры нового общества. Внутренняя культура может быть создана и без помощи слова — одною силою разума, развивающего в тиши одиночества все свои способности (*mens, suis viribus nisi bonaque sua in silentio explicans, verborum non egeret*), но, как говорил Петрарка, «мы постоянно должны трудиться, дабы послужить другим людям, вместе с которыми мы живем, ибо нет сомнения в том, что с по-

мощью наших бесед (*nostris collocutionibus*) мы можем активно помогать формированию их душ» (*Fam.*, I, 1).

Самоформирование нового человека было вместе с тем и формированием нового человеческого общества. Гуманистический индивидуализм предполагал не устранение социальных связей, а установление их между людьми, полностью осознающими значение и ценность своей человеческой личности и своей свободы. Вот почему гуманистические беседы с античными мудрецами — *studia humanitatis* — были, как правило, обращены не в прошлое, а в будущее человечества. Содержание им давало не установление тех или иных исторических фактов, имевших место в древности (это было лишь средство, не цель), а вечное, непреодолимое стремление человека и человечества к самопознанию, самовоспитанию и, следовательно, к самосовершенствованию. Уже молодой Петрарка видел в этом истинное содержание истории. Отметая сомнения своего корреспондента, имеют ли какой-нибудь смысл занятия поэзией и литературой, если все, что полезно для человечества, содержится во многих книгах, давным-давно написанных несравненным стилем божественных мудрецов античности (*si omnia que ad utilitates hominum spectant, iam ante mille annos tam multis voluminibus, stilo prorsus mirabili et divinis ingeniis scripta manent*), он скажет замечательные слова: «Пройдет опять десять тысяч лет, столетия последует за столетиями, но никогда не будет достаточно прославлена добродетель... никогда острота человеческого разума не закроет путей для познания нового. Будем же мужественными: мы трудимся не напрасно, и не напрасно станут трудиться те, что родятся спустя несколько эпох, когда одряхлевший мир подойдет к своему концу. Надо опасаться скорее того, что род людской прекратится прежде, чем наше настойчивое изучение человечности (*humanorum studiorum cura*) проникнет в сокровенные тайны истины» (*Fam.*, I, 9).

Обращение Петрарки к античности имело те же исторические корни, что и его «отшельничество» и поиски внутренней свободы: оно было очевидным проявлением отращения нового поэта от окружающего его феодально-сословного мира — его идей, его верований, его культуры. Петрарка не пользовался термином «средние века», но античная «цивилизованность» противопоставлялась им феодальному «варварству» не менее резко, чем это дела-

ли гуманисты Кватроченто. В письме к Титу Ливию он патетически восклицал: «О, зачем не дано мне судьбою жить в твое время», — и говорил, что читает его «Историю», дабы забыть свой гнусный век: «Пока я читаю тебя, мне кажется, будто я нахожусь рядом с Корнелием, Сципционом Африканским, Лелием, Фабием Максимом, Метеллом, Брутом, Децием, Катонем, Регулом, Торкватом... В сладостных мечтах я мыслю себя живущим среди этих великих людей, а не среди воров и бандитов, которые на самом деле меня окружают» (Fam., XXIV, 8).

Подводя жизненные итоги в «Письме к потомкам», Петрарка утверждал: «С наибольшим рвением предавался я, среди многого другого, изучению древности, ибо время, в которое я жил, было мне всегда так не по душе, что, если бы не препятствовала тому моя привязанность к любимым мною, я всегда желал бы быть рожденным в любой другой век и, чтобы забыть этот, постоянно старался жить душою в иных веках».

Идеологический конфликт Петрарки с окружающим его миром был глубоким и исторически существенным. Он ни в коей мере не исчерпывался эстетски-академическим эскапизмом. В нем отражалась смена эпох. Петрарка стоял на пороге новой эры. Именно поэтому его конфликт со своим веком не стал трагическим ни для него самого, ни для защищаемого им идеала. Присутствуя при рождении эпохи Возрождения, Петрарка верил в возможность позитивного разрешения присущих ей противоречий в интересах нового человека и новой, индивидуалистической культуры. Его миропонимание и поэзию характеризовали напряженная внутренняя борьба и меланхолическая тоска, *accidia*, но никак не пессимистическая «мировая скорбь», порождаемая непоправимым разладом с действительностью. В самой петрарковской тоске, по словам А. Н. Веселовского, «было столько же разлагающих, как и созидających элементов».

В условиях всеобщего кризиса философских, религиозных и общественно-политических систем позднего средневековья отвращение Петрарки от окружающей его действительности и обращение к римской древности оказались выражением наиболее передовых, а следовательно, и подлинно современных тенденций в культуре Треченто. Вот почему его научно-литературная деятельность уже в 30-е годы волилась в общественно-политическую жизнь

Италии и получила широкую поддержку со стороны того самого общества, от которого «воклюдский отшельник», казалось бы, всеми силами отстранялся. И вот почему 8 апреля 1341 года он был увенчан лаврами на Капитолии «среди великого ликования римлян, которым довелось присутствовать при этой торжественной церемонии» (Posterit.).

Обособив античность от современности, Петрарка вместе с тем продолжал считать современных ему итальянцев прямыми потомками древних римлян. Поэтому возрождение традиций античного Рима в общественной жизни и в литературе современной ему Италии не воспринималось им как что-то искусственное и неорганичное. Напротив, он видел в этом закономерное возвращение к народным, национальным началам великой итальянской светской культуры, забытым в пору господства теологии, схоластики и феодального «варварства». Еще в 1337 году, после первого посещения Рима, Петрарка писал: «Против воли должен сказать, что нигде Рима не знают меньше, чем в Риме, и не одно только невежество оплакиваю я, признавая это (хотя что хуже невежества?), а бегство и изгнание многих добродетелей. В самом деле, кто может сомневаться, что если Рим начнет познавать самого себя, то он воскреснет!» (Fam., VI, 2).

### 3

Вся деятельность Петрарки во второй период его жизни и творчества была направлена на то, чтобы помочь Риму, т. е. народу Италии, познать самого себя, познавая свое великое прошлое. Как все гуманисты Возрождения, он исходил из представления об исторической неизменности человеческой «природы». Петрарка полагал, что для того чтобы современные ему «воры и бандиты» стали опять Брутами и Сципионами, им надо лишь напомнить о том, что они были когда-то Брутами и Сципионами. Это типично ренессансная идея. Именно она легла в основу «Африки», «О знаменитых людях» и других латинских произведений Петрарки второго периода. Петрарковский классицизм был одним из проявлений нового, национального сознания первого великого гуманиста европейского Возрождения.

Почти все сочинения, написанные Петраркой на классической латыни древних, имели актуальный общественно-политический подтекст. Уже у Петрарки гуманизм приобрел не только филологический и художественный, но также и тот этико-политический характер, о котором говорил А. Грамши. Он был определенным образом связан с народной традицией и тоже представлял собой поиски основ нового итальянского государства.

Поиски эти далеко не всегда облекались у Петрарки в четкие политические формы. Его общественно-политические идеалы смутны, противоречивы и утопичны. Противопоставление «мягкости» и «мечтательности» Петрарки политической страстности и энергии Данте давно уже сделалось одним из общих мест западноевропейского литературоведения. Но, как почти всякое общее место, оно основано на предрассудке. Петрарка противостоял Данте только в той мере, в какой писатель-интеллигент нового времени противостоял в XIV веке средневековому политику-профессионалу. Петрарка, как мы видели, сознательно выделил себя из общественного коллектива городокоммуны.

Он судил об окружающем его феодально-сословном мире со стороны, из тиши своего кабинета — с высоты тех новых идеалов, которые возникли у него в процессе духовного общения с древними поэтами и философами. Отсюда многие иллюзии Петрарки. Отсюда же и та идеализация абстрактного «народа», которая надолго станет одной из примечательных черт европейской интеллигенции. Но усматривать в политических воззрениях Петрарки главным образом анахронистическое и чисто кабинетное («археологическое») почитание античного Рима и говорить, как это делали, например, Луиджи Руссо, что всю свою жизнь основоположник ренессансного гуманизма «защищал только двойной идеал — Геликона и Мужского монастыря»<sup>2</sup>, было бы неверно. Подобно всем великим деятелям Возрождения, Петрарка не был «кабинетным ученым» даже тогда, когда часами просиживал над манускриптами.

Вопросы политики и общественного устройства не могли не интересоваться его по одному тому, что он был гуманистом, т. е. писателем, взглянувшим новыми глазами на окружающую его землю и по-новому оценившим ее реальность.

Как верно подметил в свое время М. С. Корелин: «Из всех сфер теоретической деятельности человека политическая мысль имеет наиболее тесную связь со всеми сторонами действительной жизни. В действительности коренятся ее начала: выходя положительно или отрицательно из существующего порядка вещей, она стремится привести его в возможно полную гармонию с религиозными и нравственными идеалами личности и, вследствие этого, в одно и то же время отражает и политическую действительность, и отношение к ней отдельной личности со всеми мотивами, обуславливающими это отношение»<sup>3</sup>.

Переход от мысли трансцендентной к мысли имманентной, вызвав известный разрыв Петрарки с религиозно-политическими воззрениями современного ему «простонародья», «черни», в то же время дал ему возможность судить не только о национальных стремлениях итальянского народа, но и о его материальных, экономических нуждах значительно более здраво и реалистично, чем это делали почти все его средневековые предшественники. Петрарка отделял внутреннюю свободу художника от политического освобождения вскормившего его народа значительно менее резко, чем это станут делать его продолжатели. Политика тоже входила в его поэтику. Мы уже говорили о том, что 8 апреля 1341 года Петрарка поднялся на Капитолий и потому, что ему важно было, чтобы именно народ Рима признал его своим первым историком и поэтом.

Из Рима Петрарка отправился в Парму. Там только что произошло народное восстание, свергнувшее тиранию Мастино делла Скала. В письме к кардиналу Джованни Колонна Петрарка писал, что въехал в Парму в тот самый день, когда «из нее была вышвырнута гвардия тиранов и когда в город при невероятном ликовании освобожденного плебса вернулись мир, свобода и справедливость» (Fam., IV, 9).

Восстание в Парме было подготовлено братьями приятеля Петрарки Аццо да Корреджо, сопровождавшего его в Неаполь и присутствовавшего при его коронации на Капитолии. В результате народного восстания власть в Парме перешла в руки Аццо. В глазах Петрарки он был законным государем. Кроме того, ему хотелось думать, что его друг не окажется таким же притеснителем народа, каким был его предшественник. Поэтому через несколько



дней после прибытия в Парму Петрарка написал канцону, посвященную восстанию и содержащую искреннее и восторженное прославление свободы, «сладостного и желанного блага»:

Liberta, dolce e desiato bene,  
mal conoscinto a chi talor no l'perde,  
quanto gradita al buon mondo esser deil  
Da te la vita vien fiorita e verde,  
per te stato gioioso si mantene  
ch'ir mi fa somigliante a gli alti dei,  
senza te lungamente non vorrei  
ricchezze onori e ciò ch'uom più desia  
ma teco ogni tugurio acqueta l'alma <sup>4</sup>.

И это было не только благородным гимном свободе, которой может пользоваться лишь отдельная личность, выявляя все заложенные в ней таланты и способности,— в канцоне содержались слова о свободе, которую, как надеется Петрарка, принесет Аццо народу Пармы, отнятую у нее «псом» Мастино делла Скала. Он верил, что его друг

...soave raccolse  
insieme quelle sparse genti afflitte,  
a le quali interdite  
le paterne lor leggi eran per forza,  
le quali a scorza a scorza  
consunte avea l'insaziabil fame  
de'can che fan le pecore lor grame <sup>5</sup>.

Коронация на Капитолии, народное восстание в Парме и политические акции Аццо да Корреджо, который, подобно всем новоявленным тиранам, в первые дни правления всячески выставлял напоказ свое народолюбие, воодушевили Петрарку. Он опять принялся за «Африку» и, как скажет потом в «Письме к потомкам», «в короткое время с таким жаром довел это произведение до конца, что и сам тому дивился».

Новые правители Пармы создали Петрарке максимально благоприятные условия для творчества. Его дом в Парме стал вторым Воклюзом. Но поэт не мог не видеть, что тирания Корреджо оказалась ничуть не лучше прочих и что его приятель не обнаружил ни малейшего сходства

с античными свободолюбцами. Ему пришлось признать свою канцону ошибкой. Петрарка никогда не включал ее в собрание своих стихотворений, хотя по своим художественным достоинствам ода народному восстанию в Парме принадлежит к числу его лучших произведений. Это было недвусмысленным проявлением политической воли поэта и его политического сознания. И оно характеризует гуманистический демократизм Петрарки не менее ярко, нежели те политические стихотворения, которые он включил в свой «Canzoniere».

На протяжении всей своей жизни Петрарка часто оказывался во власти политических иллюзий. На этом основании историки нередко упрекали его в мечтательности и политическом дилетантизме. В известной мере они были правы. Однако и в самой политической «мечтательности» Петрарки была своя положительная сторона. Ее порождали исторические особенности раннего итальянского гуманизма. «Его исходным пунктом,— писал о Петрарке М. С. Корелин,— была действительность, реальный человек с его потребностями, вследствие этого он был чужд политического доктринерства»<sup>6</sup>. Действительность, из которой исходил Петрарка, была трагически противоречивой. Поэт-гуманист впадал в противоречия и «мечтательность» не из-за того, что он абстрагировался от этих противоречий, а, напротив, потому что, остро сознавая их, он искал действенные средства для их преодоления. Как истинный писатель Возрождения, Петрарка «преувеличивал реальные силы людей». Но именно это-то и не мешало политическим мечтам Петрарки больше соответствовать новой эпохе, нежели утопии автора «Божественной Комедии» и «Монархии». Те генетические связи, которые, по словам А. Грамши, отсутствовали между Данте и Макьявелли<sup>7</sup>, связывали, как мы увидим дальше, гуманизм Петрарки с политическим радикализмом и реализмом «Государя».

Несомненно, было бы очень неправильно чрезмерно политизировать и демократизировать мировоззрение Петрарки и изображать создателя сонетов о Лауре, как это делал когда-то Дж. Кардуччи, непосредственным продолжателем дела Джанна делла Белла и своего рода «якобинцом» XIV века. Но, пожалуй, еще более неправильно полностью изолировать творчество Петрарки от больших исторических, национальных проблем эпохи и, подобно

Б. Кроче и А. Момильяно, превращать его в «чистого лирика», внутренне чуждого своему народу. Рассуждения современных западных ученых об антиисторизме всех тех исследователей, которые пытались говорить о национальном сознании Петрарки, в свою очередь антиисторичны и имеют свои, достаточно печальные исторические причины.

Спора нет — в условиях XIV столетия для государственного объединения феодально-раздробленной Италии не существовало еще сколько-нибудь развитых экономических, классовых и т. п. предпосылок, — что, естественно, создавало большие трудности для возникновения национального сознания в непосредственно политической форме и порождало самые разнообразные ренессансные утопии. Тем не менее национальное сознание в Италии XIV—XV веков все-таки возникало. Оно рождалось в форме гуманистических представлений о культурной и языковой общности итальянцев как прямых наследников государственности и великой светской цивилизации античного Рима и питалось вполне реальным общенародным стремлением к миру и социальной справедливости. Те современные исследователи, которые, подобно У. Боско, говорят о книжном, «сугубо литературном» характере общественно-политических идей Петрарки, и в частности идеи единой Италии (канцона «Моя Италия»), игнорируют тематическую близость петрарковской политической лирики к народной поэзии Треченто. Кроме того, они как-то совсем забывают о том, что Петрарка, как, впрочем, и все его продолжатели вплоть до Макьявелли, вычитывал у древнего республиканца Тита Ливия главным образом то, что отвечало потребностям нового времени. Тот факт, что итальянское национальное сознание в эпоху Возрождения рядилось в древнеримские одежды, свидетельствовал об историческом своеобразии этого сознания, а вовсе не об его отсутствии.

Именно национальное сознание лишило гуманизм Петрарки абстрактности — духа кабинетности и книжности. Оно насытило современностью его латинские сочинения и, идейно связав их с его лирикой на народном языке, придало идеологическое единство творчеству автора классицистской «Африки» и ренессансной «Книги песен».

Антифеодалность мировоззрения Петрарки проявлялась не только в программном для всей ренессансной этики пренебрежении к сословным различиям («Достоинство, — утверждал Петрарка, — не утрачивается от низкого происхождения человека, лишь бы он заслужил его своей жизнью»<sup>8</sup>), но также, и это, пожалуй, гораздо существеннее, в его отношении к важнейшим политическим и общественным институтам феодального средневековья — к церкви и к империи.

Петрарка относился к ним гораздо реалистичнее, чем Данте. Он долго надеялся, что Карлу IV удастся обуздать мелких итальянских тиранов, но вовсе не верил в феодально-средневековый миф об «универсальной» империи. «Было время, — писал Петрарка, — когда императоры могли надеяться на империю, а народ — на императора, теперь же империя — тягость для ее главы, а ее глава — гибель для народа»<sup>9</sup>. Священная Римская империя окончательно превратилась для него в «пустой звук, грохочущий древней славой, но лишенный всякого смысла»<sup>10</sup>.

Однако и идея религиозной общности католического мира Петрарку тоже не вдохновляла. Даже в юношеской канцоне, посвященной крестовому походу против турок (1333 г.), он подменял ее идеей о культурном единстве Европы, противоборствующей деспотическому Востоку и помнящей о своих исторических победах при Марафоне и Саламине (XXVIII).

Вместе с тем Петрарка был полностью лишен чувства средневекового, муниципального патриотизма. Внутриполитические и междоусобные распри итальянских городов-государств всегда воспринимались им с позиций стоящего вне городских партий интеллигента-индивидуалиста и именно поэтому рассматривались как общенациональное, народное бедствие. Возникая как антитеза феодально-сословному средневековому космополитизму, гуманистический индивидуализм XIV—XV веков неизбежно насыщался общественно-политическим содержанием и, становясь сознанием национальным, приобретал вопреки демофобским декларациям самих гуманистов отчетливо выраженные черты демократической идеологии Возрождения. Вот почему, казалось бы, чисто политические канцоны и сонеты (XXVIII, LIII, CXXVIII, CXXXVI —

СXXXVIII) необычайно органично вошли в интимную лирику «Книги песен». Лирическое «я» поэта-гуманиста отождествилось в них с голосом всего угнетенного народа. В канцоне «Высокий дух» (LIII), обращаясь к какому-то римскому сенатору<sup>11</sup>, Петрарка говорил прежде всего о бедствиях «беззащитного простого люда» («l' vulgo inerte»):

Рыдающие женщины и дети,  
Народ — от молодых до стариков,  
Которым стало в этом мире дико,  
Монахи, бел иль черен их покров,  
Кричат тебе: «Лишь ты один на свете  
Помочь нам в силах. Заступись, владыко!»  
Несчастный люд от мала до велика  
Увечья обнажает пред тобой,  
Что Ганнибала бы и то смягчили.

(LIII, 57—65. Перевод Е. Солоновича)

Петрарка говорил здесь не только о народе современного ему Рима: он говорил обо всей Италии («...позор сейчас царит по всей моей земле...»). Народ — и это станет очень типичным для мышления европейской интеллигенции — сливался в его сознании с образом страдающей матери-родины:

Я был пленцом не этого ли края?  
Не в этом ли гнезде я  
Был вскормлен? Не этой ли отчизне  
Я помыслы отдал, благоговей?  
Мать — родина благая,  
Сокрывшая тех двух, что дали жизнь мне!

(СХХVIII, 81—86. Перевод А. Эфроса)

Главную причину народных бедствий Петрарка видел в «гражданских распрях» (odio civil), виновницей которых в его глазах была феодальная знать, различные «медведи, волки, львы, орлы и гады». В канцоне «Италия моя», обращаясь к феодальным государям, залившим его родину кровью, Петрарка восклицал:

Кого благодарить, когда не вас,  
За то, что неуемной жаждой злата  
Отечество разъято  
И пришлый меч гуляет по стране?

По чьей вине и по какому праву  
 Чините вы расправу  
 Над бедным, наживаясь на войне,  
 И кличите извне  
 Людей, готовых кровью  
 Расходы ваши оправдать сполна?  
 (СХХVIII, 57—62. Перевод Е. Солоновича)

Надежду на возрождение Италии Петрарка видел в это время главным образом в доблестном прошлом ее народа. Ему очень хотелось верить, что «Высокий дух», встряхнув Италию, «вытащит ленивицу из грязи» и вернет ее «на ее древний путь» (*al suo antiquo viaggio*), что Рим опять сделается «нашим главою», главою единого итальянского государства, и что «народ Марса обратит наконец взор к собственной славе».

Национальное возрождение Италии мыслилось Петраркой во второй период его жизни и творчества как возрождение республиканской доблести античного Рима.

Остатки древних стен, благоговеешь  
 Внушающие либо страх, когда  
 Былого вспоминаются картины,  
 Гробницы, где сокрыты навсегда  
 Останки тех, кого не ждет забвенье,  
 Какой бы срок ни минул с их кончины,  
 И прошлых добродетелей руины  
 С надеждой ныне на тебя глядят.  
 О верный долгу Брут, о Сципионы,  
 Узнав, кто ныне Рима вождь законный,  
 Вы станете блаженнее стократ.  
 И думаю, что рад  
 Нежданым новостям, Фабриций скажет:  
 «Мой славный Рим еще себя покажет»

(LIII, 29—42. Перевод Е. Солоновича)

В то же самое время Петрарка рассчитывал, что возрождение гражданских доблестей республиканского Рима превратит Италию «в самую благородную монархию» (LIII, 95). В этом нередко усматривали противоречие и даже политическую беспечность. Так, еще А. Н. Веселовский писал: «Что разумел Петрарка под монархией, которой возрадуются и Сципион и верный Брут, на это он не ответил бы и сам. Это была его неопределенная клас-

сическая греза, в которой сказался, однако, существенный прогресс итальянского народного самосознания»<sup>12</sup>. А. Н. Веселовский считал, что «Петрарка был монархист по темпераменту и привычкам, с теоретическими вылазками к идеалу республики и наивной игрой в противоречия»<sup>13</sup>.

Но в политических канцонах Петрарки гораздо меньше непоследовательности, чем это может показаться на первый взгляд.

Кризис феодальной системы в Западной Европе привел к тому, что «повсюду, как в городах, так и в деревне, увеличилось количество таких элементов населения, которые прежде всего требовали, чтобы был положен конец бесконечным бессмысленным войнам, чтобы прекращены были раздоры между феодалами, приводившие к непрерывной междоусобной войне даже в тех случаях, когда в стране был внешний враг, чтобы прекратилось это состояние непрерывного и совершенно бесцельного опустошения, которое неизменно продолжалось в течение всего средневековья»<sup>14</sup>.

Настроения и исторические стремления этих-то элементов и выражали петрарковские канцоны «Моя Италия» и «Высокий дух». Возглас «Io vo gridando: «Pace, pace, pace» был криком всего итальянского народа, начинающего сознавать себя нацией в лице обособившейся от него гуманистической интеллигенции.

В эпоху Возрождения королевская власть, по словам Ф. Энгельса, «была прогрессивным элементом», «представительницей порядка в беспорядке»<sup>15</sup>. Вот почему «все революционные элементы, которые образовывались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти, точно так же, как королевская власть тяготела к ним»<sup>16</sup>.

Но мы очень бы ошиблись, предположив у гуманиста и индивидуалиста Петрарки какие-либо симпатии к принципу самодержавия. Самодержавие он ненавидел. «Нет более тяжкого общественного бремени,— писал Петрарка,— чем монархия... Что такое монархия, как не старая тирания. От времени не делается хорошим то, что дурно по природе»<sup>17</sup>.

А побуждая генуэзцев продолжать военные действия против арагонского короля Педро IV, он взывал к ним: «Не страшитесь царского имени; часто темно внутри, что блестит снаружи. Большого, чем царь, стоит тот, кто

умеет сломить гордыню царей... Рим был мал, пока имел царя, и сделался безграничным, как только его лишился; под властью царя он находился в рабстве, без царя повелевал. Нападайте же на царя: скипетры не дают и не отнимают добродетели» (Fam., XIV, 6).

Однако еще больше, чем принцип самодержавия, Петрарка ненавидел его социальную опору — феодальное дворянство. В канцоне «Высокий дух» он называет знатнейшие фамилии средневекового Рима — Орсини, графов Тусколо, Савелли, Каэтани — «дурной порослью», которую необходимо «вырубить» во имя блага Италии и ее народа. Но для осуществления этого — для установления сильного итальянского государства без дворянства, и потому внутренне единого и способного отразить феодальную интервенцию «немцев», — Петрарка не считал уже пригодными формы античного или средневекового народоправства. И не только потому, что он, подобно большинству итальянских гуманистов, плохо верил в созидательную историческую активность народных масс: в этом его убеждал весь опыт новейшей истории. «Хотя мне неизвестно, — писал он, — насколько больше возрос Рим под властью многих, нежели под владычеством одного, мне известно также и то, что многие великие люди считали для государства счастливейшим состоянием находиться под началом у одного справедливого государя... Что же касается современного положения наших дел, то при столь непримиримом разногласии умов не остается ни малейшего сомнения в том, что для собрания и восстановления итальянских сил, рассеянных продолжительным неистовством гражданских войн, лучше всего подходит монархия. Зная это, я считаю царскую руку необходимой против наших болезней...» (Fam., III, 7). Вот почему в канцоне «Италия моя», проклиная государей, Петрарка в то же время умолял их: «Взгляните с состраданьем на слезы огорченного народа, который лишь от вас ждет избавления от мук».

Как истинный индивидуалист Возрождения, Петрарка считал творцом истории всесторонне развитую человеческую личность. Все свои политические надежды он возлагал на «высокий дух» нового государя. Но именно нового. Для осуществления своей исторической миссии петрарковскому «Высокому духу» пришлось бы не только «вырубить» в Италии феодальное дворянство и так или



иначе ликвидировать всех ее прочих тиранов и правителей. По мысли Петрарки, «Высокий дух» должен был стать точно таким же историческим отрицанием современных ему итальянских государей, как создаваемая им «самая благородная монархия» являлась бы отрицанием монархий средневековых, феодально-сословных.

Это была, конечно, утопия. Но корни этой гуманистической, ренессансной утопии довольно прочно уходили в реальную действительность Италии XIV столетия и тесно переплетались с антифеодальными чаяниями ее народных масс. Не случайно идеал «Высокого духа» предвосхищал не только политическую утопию «Государя» и «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия» Макьявелли, но также и главные политические идеи победоносного антифеодального переворота, устроенного в мае 1347 года в Риме почитателем и в известной мере учеником Петрарки Кола ди Риенцо.

События, развернувшиеся в Риме во второй половине 1347 года, известны. Кола, опираясь на плебейские слои Рима, попытался возродить в городе Гракхов «добрый старый порядок». Назвав себя трибуном, он вернул римскому народу суверенитет, лишил дворян всех их феодальных прав и привилегий и объявил Рим центром единой «священной Италии».

На современников действия Кола произвели огромное впечатление. Они отозвались и в демократической мысли зрелого Возрождения. В «Истории Флоренции» Макьявелли назовет римскую революцию 1347 года «событием крайне знаменательным» и скажет о Кола ди Риенцо: «Он, используя древние обычаи, установил такое уважение к законам и гражданской доблести, что послов к нему слали не только соседние города, — вся Италия и древние римские области, видя, что Рим встает из праха, подняли голову и, движимые одни страхом, а другие упованиями, воздавали ему почести»<sup>18</sup>.

Одним из самых восторженных почитателей Кола сделался Петрарка. При первом известии о происшедшем в Риме перевороте он направил трибуну и римскому народу обширное послание, напоминающее пламенную политическую речь. Петрарка выражал в нем желание стать поэтом римской революции и заклинал народ стойко защищать завоеванную свободу, уверяя, что «каждый, в ком сохранилась хоть капля римской крови, предпочтет

скорее умереть свободным, нежели жить в рабстве» (Var., 48). То, что самыми яростными противниками Кола ди Риенцо и в Риме и в Авиньоне оказались все Колонны, на отношение Петрарки к трибуну никак не повлияло. Петрарка никогда не отрицал, что он всем обязан семейству Колонна, и заявил, что ни один княжеский дом в мире никогда не был ему дороже. «Но,— продолжал он,— дороже него мне общественное благо, дороже мне Рим, Италия, всеобщий мир и безопасность всех людей» (Fam., XI, 16). Когда поэту пришлось выбирать между своей долголетней дружбой с кардиналом Джованни Колонна и свободой Рима, в котором, как ему хотелось надеяться, опять возродилась доблесть Брутов и Катонов, он, не поколебавшись ни минуты, выбрал свободу. Более того, призывая народ к террору против сопротивляющихся революции феодалов, он утверждал, что по отношению к ним (следовательно, и всему роду Колонна) оправданы самые крайние меры, что «всякая жестокость к ним гуманна, а всякое сострадание — бесчеловечно» (Var., 48). Обращаясь к низам, на которые опирался Кола ди Риенцо, он писал: «Пусть в вашей душе умрет та незаслуженная любовь к вашим тиранам, которую в вас, может быть, заронила долгая привычка...» (Var., 48).

Когда же «народный трибун», проявив нерешительность, пал жертвой собственного прекраснодушия, Петрарка в выражениях, предвосхищающих антифеодалную ярость Макьявелли, публично заклеил его преступную слабость. «Он,— писал Петрарка о Кола ди Риенцо,— несомненно, заслуживает любой казни, ибо все, чего он хотел, он хотел не изо всех сил, как то было должно и как того требовали обстоятельства и необходимость событий; наоборот, провозгласив себя защитником свободы, он допустил, чтобы от него ускользнули с оружием в руках враги свободы в тот самый момент, когда он мог раздавить их всех одним ударом,— возможность, которую фортуна не предоставляла ни одному из правителей» (Fam., XIII, 6).

Политические стихотворения Петрарки, а также его письма, относящиеся ко времени римской революции 1347 года, доказывают, что во второй период своего творчества Петрарка верил еще в антифеодалную, историческую энергию народа и считал, что при условии соединения ее с волей «нового государя», понимающего

истинные интересы «беззащитного простого люда» и опирающегося на опыт древних, она может стать несокрушимой политической силой.

Гуманистическая вера в возможность пробуждения в «италийских сердцах» не до конца умершей «античной доблести» может многое прояснить как в той самозабвенности, с которой Петрарка во второй период своего творчества отдавался изучению древнего мира, так и в его тогдашних попытках возродить уже не на средневековом, а на классическом латинском языке некоторые жанры и формы древнеримской литературы. Политика не просто входила в поэзию и в поэтику Петрарки: она формировала его литературную теорию, обуславливая ее важнейшие принципы, в частности принцип подражания древним.

## 5

Петрарка не оставил ни одного специального трактата, в котором бы подробно и систематически излагались его взгляды на литературу и искусство. На этом основании некоторые новейшие критики, в частности Дж. Барбери Скваротти, склонны утверждать, будто у Петрарки вообще не было сколько-нибудь оригинальной эстетики и что, отстаивая достоинства поэзии, он не столько защищал поэзию, сколько самовлюбленно прославлял самого себя.

Это неправильно и несправедливо. В данном случае упускается из виду не только историческая необходимость тех форм, в которые облекался гуманистический индивидуализм во времена Петрарки, но и программная антисхоластичность всего мировоззрения основоположника европейского гуманизма.

Эстетика у Петрарки была, и достаточно оригинальная. Он и в области литературной теории открывал новые пути, закладывая основы будущих ренессансных поэтик, причем, как петраркистского, так и антипетраркистского толка.

Оригинальность Петрарки как теоретика литературы состояла именно в том, что он не только не свел поэтику к сумме жестких правил, но и, по-видимому, считал такого рода сведение делом в принципе ненужным и

даже невозможным. Поэтика для Петрарки включала в себя не просто всю внутреннюю культуру поэта и весь комплекс приобретенных им знаний. Она обуславливалась также формами его общественной и частной жизни. «Для того чтобы писать хорошо,— утверждал Петрарка,— необходимо многое: талант, образование, культура и, особенно для поэтов, пыл вдохновения; а кроме того,— доброе здоровье, срединность имущественного состояния (не богатство, но и не бедность), жизненное спокойствие, ум, преисполненный благородными помыслами, одиночество, досуг, свобода и тому подобное» (Var., 54).

Поэтика Петрарки — это выражение в поэзии «нового человека» во всей сложности его взаимоотношений с внешним миром. Поэтому невозможно судить о ней вне контекста всей жизни Петрарки и всего его творчества.

Только что приведенная цитата взята из письма, написанного поэтом незадолго до смерти.

Поэтика Петрарки развивалась, и одна из главных задач этой работы — показать ее развитие в развитии петрарковской поэзии.

Тем не менее существует ряд произведений, в которых Петрарка специально касался отдельных вопросов литературно-эстетической теории, стиля, языка, художественного творчества и давал оценки литературным произведениям как древней, так и современной ему литературы. Именно на основе этих произведений чаще всего создавались те или иные представления о литературно-эстетических воззрениях первого итальянского гуманиста. К числу таких произведений Петрарки относятся отчасти уже проанализированная нами речь на Капитолии, «Инвектива против врача», некоторые «Стихотворные послания» и письма. Особенно интересны в этом отношении письма Петрарки к Франческо Бруни и Джованни Боккаччо.

В отдельных высказываниях Петрарки о задачах и сущности литературы, особенно если брать их вне всего контекста его творчества и только что рождающейся культуры ренессансного гуманизма, нетрудно обнаружить и внутренние противоречия и неизжитые черты средневековых взглядов на искусство. И это естественно. И у Петрарки теория литературы определенным образом отставала от его же собственной литературной практики. Однако чрезмерно преувеличивать это отставание было бы все-

таки неверно. Средневековые черты в литературно-эстетической теории Петрарки были результатом не только противоречивости его художественного мышления и не только его одиночества в литературе и искусстве Треченто, не вышедших еще за пределы Проторенессанса, они возникали, как следствие необходимости полемизировать со средневековыми противниками новой литературы на почве средневековых, религиозно-теологических идей и представлений. Подобно Альбертино Муссато, Петрарке все еще приходилось защищать право поэзии на жизнь от яростных нападков, с одной стороны, догматиков-богословов, объявлявших поэзию делом по самому своему существу антихристианским, а с другой — представителей средневековой светской «интеллигенции» — врачей, юристов и т. д., настаивавших на полной бесполезности художественного творчества, ибо оно никак не содействует материальному благополучию человека.

Возражая этим последним, Петрарка осмеивал вульгарно-утилитарный подход к литературе. «Осел, — говорил он, — полезнее льва, петух — орла, но значит ли, что они благороднее?»<sup>19</sup> Поэзия, утверждал Петрарка, не только благороднее, но и жизненно необходимее «механических искусств», в том числе и медицины, так как она не просто лечит отдельные члены, а воспитывает всего человека — «заботится о душе и добродетелях»<sup>20</sup>.

В одном из «Стихотворных посланий» (III, 26) он, предвосхищая в данном случае «Nutricia» Анджело Полициано, говорил о цивилизующей роли литературы и утверждал, что именно поэзия, формируя в человеке «человечность», создала не только культуру, но и человеческое общество, с его законами и моралью. По своей исторической функции древние языческие поэты были для Петрарки не только равны боговдохновенным библейским пророкам, царю Давиду и отцам церкви, но и в какой-то мере стояли выше них, поскольку последним для достижения своих специфически религиозных целей приходилось обращаться к техническим приемам и средствам поэтов. Именно об этом, как мы помним, говорил Петрарка в письме к своему брату Герардо, посвятившему себя служению богу.

Петрарка попытался как-то подражать литературной манере царя Давида и написал «в один присест» семь «Покаянных псалмов» («Psalmi penitentials») (Sen.,

Х, 1). Современные итальянские ученые, склонные преувеличивать религиозность гуманизма Петрарки, придают сейчас этому экспромту и эксперименту чрезмерно большое значение и поэтому стали даже датировать его не 1342—1343 годами, как это делали Форести и Кошен, а 1348 годом, годом изображенной в «Декамероне» чумы и смерти Лауры.

Однако вряд ли для этого имеются сколько-нибудь серьезные основания. Подражание Библии Петрарку явно не удовлетворило. Примечательно, что в приложенной к цитированному письму Герардо (кстати сказать, оно тоже относится к 1348 г.) эклоге «Parthenias» («Парфений») Петрарка не приравнивал Вергилия и Гомера к псалмопевцу Давиду, а противопоставлял их ему, отзываясь о стиле псалмов довольно пренебрежительно. На предложение Моника — Герардо послушать сладостное пение Давида, Сильвий — Петрарка отвечает не без иронии:

Знаю я, знаю его. Лишь о жалком Иерусалиме,  
людях его и стенах он твердит — и оттуда ни шагу.  
Вечно слезы он льет и вздыхает хрипло...

(72—74. Перевод С. Ошерова)

И сразу вслед за этим он так характеризует Гомера и Вергилия, высоко поднимая их героический стиль над «хриплыми всхлипываниями» иудейского царя:

...а наши  
песнь о сраженьях поют и царях, о Риме и Трое,  
что порою творят любовь, и гнев, и обида,  
кто из духов ведет светила иль движет волнами;  
живописуют они (как несхожи образы эти!)  
братьев троих, меж собой поделивших царство тройное.

(75—79. Перевод С. Ошерова)

Было бы, конечно, антиисторическим преувеличением утверждать, будто Петрарка противопоставил здесь «троицу» древнегреческой мифологии троице христианской религии. Однако то, что во второй период творчества он ориентировал свою поэзию на подражание древним, а не на подражание Христу, следует из «Парфения» с бесспорной очевидностью. Герардо, который не без причины назван в этой эклоге «Monicus», т. е. «одноокий», терпит моральное поражение. Его попытки удержать Силь-

вия не имеют успеха. Альтерэго Петрарки говорит, что его «гонит любовь к музам» («Urget amor Muse»). Он намерен воспеть Сципиона Африканского, до сей поры незаслуженно забытого всеми поэтами:

Песни священной слава его лишена и доныне; награды  
взыскует  
доблесть бойца, и слагать я начал с робостью песню.  
Дар мой хочу испытать — и воспеть, коль появится голос.  
с малой цевницей того, кто достоин орфеевой лиры,

(120—124. Перевод С. Ошерова)

Речь идет, конечно, об «Африке». И сам Моник в конце концов, хоть и с оговоркой, благословляет Петрарку на этот труд:

С миром иди! Берегись опасностей трудной дороги.

Эклога «Парфений» от начала до конца аллегорична. В соответствии с тенденциями, господствующими в его время в поэтике и в литературно-эстетической теории, Петрарка придавал аллегории большое значение. Однако и в данном случае, как уже отмечалось, поэтика Петрарки существенно отличалась от поэтики его непосредственных предшественников, в том числе Данте, Альбертино Муссато и Джованни дель Вирджилио. Для Петрарки аллегория — прежде всего элемент прекрасной формы, задача которой, с одной стороны, отгородить поэтическое произведение от неспособных его понять средневековых читателей, а с другой — сделать его более интересным для по необходимости узкого круга новой интеллигенции с помощью своего рода литературно-мифологического «остранения» реально-жизненной ситуации. Поэт, утверждает Петрарка, «стремится укрыть истину под прекрасным покрывалом, дабы она осталась скрытой от глупой черни и дабы образованным читателям благородного ума истина эта показалась тем приятнее, чем труднее им было ее отыскать («Инвектива против врача»).

Об этом же он говорил и в стихотворном послании к кардиналу Бернардо.

Такое понимание аллегории известным образом сближало Петрарку с предгуманистическими поэтиками. Но еще больше оно предвосхищало теорию и практику пос-

ледующей ренессансной литературы, в которой аллегория сохранялась как элемент умышленно усложненной, «интеллектуалистической» формы.

Было бы наивно полагать, будто, облакая в затейливые и действительно сложные мифологические аллегории содержание своих произведений, Петрарка, Боккаччо и их непосредственные продолжатели всего лишь забавлялись игрой в шарады, ребусы и кроссворды. В аллегоричности литературы Возрождения проявились, с одной стороны, столь характерный для нее культ разума, а с другой — не менее характерное для Ренессанса стремление провести четкую границу между литературой и жизнью. Как отметил А. Н. Веселовский, «это было первое усилие мысли — отвлечь от фактов их идеальное содержание и построить на нем новый порядок вещей»<sup>21</sup>.

Аллегория никогда не имела у Петрарки анагогического смысла. Она перестала у него быть символом трансцендентного. Но именно это и сделало ее излишней. Пример тому — эклоги «*Vucolicum Carmen*».

В («Буколической песне») — произведение это представляет сборник из 12 эклог, написанных латинскими гекзаметрами. — Петрарка подражал Вергилию и непосредственно примыкал к латинским эклогам Данте и Джованни дель Вирджилио. Однако по сравнению с Вергилием в эклогах Петрарки был неизмеримо усилен аллегоризм, а по сравнению с Данте существенно расширена сфера жизненного, исторического содержания. В «Буколической песне» Петрарка рассказывал о себе — о своих внутренних конфликтах, о любви к Лауре и латинским поэтам, о смерти возлюбленной («*Laura occidens*», «*Amor pastorius*»), а также о важнейших общественных и политических событиях своего времени. В эклогах «*Pietas pastoralis*» и «*Divortium*» он изобразил восстание Кола ди Риенцо и свой разрыв с семейством Колонна, в «*Pastorum pathos*» и «*Grex infectus et suffectus*» — коррупцию папского двора, в «*Conflictatio*» — войну между Англией и Францией, в «*Querelus*» — чуму 1348 года и вызванные ею общественные настроения и т. д.

Однако именно расширение жизненного содержания привело в петрарковских эклогах к тому, что вся их пастушеская буколика оказывалась сама по себе малоинтересной, а ее аллегория без специального комментария недоступной не только сколько-нибудь широкому, но да-



же специально подготовленному читателю. Характерно, что, посылая Кола ди Риенцо пятую эклогу, в которой рассказывалось о самом Кола и совершенном им перевороте, Петрарка счел необходимым сопроводить ее специальным письмом, в котором разъяснял основную мысль эклоги, ибо, как писал он, «жанр этого поэтического произведения таков, что, если сам автор не укажет к нему ключ, содержание его может быть другими случайно частично угадано, но никогда не понято целиком» (Var., 42).

Таким образом, заведомо предполагалось, что произведение, имевшее своей задачей возбудить гражданскую активность римского народа, окажется народом непонятым. Унаследованная от Данте аллегорическая форма вошла в в эклогах Петрарки в резкое противоречие с их новым общественным содержанием, и это в конце концов убило аллегорию как внутренний художественный принцип, свела ее до одного из элементов внешней формы.

Несмотря на то что Петрарка до конца жизни прибегал к аллегориям и истолковывал аллегорически даже «Энеиду» (Sen., IV, 5), непригодность аллегорий как для объяснения античной поэзии, так и для изображения реальной действительности в новой литературе была осознана им, по-видимому, довольно рано. Во всяком случае, уже в диалогах «Тайна», выслушав от Франциска средневековую аллегорическую интерпретацию описания бури у Вергилия, Августин не без иронии замечает: «Хвалю твои старания понять тайный смысл этого поэтического рассказа, ибо думал ли об этом сам Вергилий, когда писал, или подобный умысел был ему совершенно чужд и он желал описать в этих стихах только морскую бурю и ничего более,— во всяком случае, то, что ты сказал о ярости гнева и о власти разума, кажется мне верным и остроумным».

Петрарка-Августин явно посмеивается здесь над Петраркой-Франциском. Петрарка иронизирует над самим собой. Это ирония нового писателя над устаревающей литературно-эстетической теорией, требования которой перестали в XIV веке соответствовать практике итальянской литературы и искусства.

Одновременно с эклогами «Буколической песни» создавались («Стихотворные послания» («*Epistolae metricae*», или «*Metrice*»). Они были тоже написаны латинскими гекзаметрами. Но средневековый аллегоризм в них почти отсутствовал. В «Стихотворных посланиях», непосредственное и потому гораздо полнее, чем в «Буколической песне», проявился гуманистический индивидуализм нового писателя Возрождения, органически сочетающего интерес к неповторимости своего смертного человеческого «я» с не менее интенсивной заинтересованностью в судьбах окружающего его реального мира.

«Стихотворные послания» — произведение объемное. В него вошли 64 эпистолы, разбитые на три книги. Если в эклогах Петрарка еще следовал в большей мере примеру Данте, нежели Вергилия, то в «Стихотворных посланиях» его образцом был уже только древнеримский поэт — Гораций. Петрарка попытался ввести в итальянскую поэзию непринужденный, почти разговорный слог горацянских «Посланий». Он заявил, что сознательно избирает «низкий стиль» — «*humilis stilus*» (I, 1, 42).

Выбор стиля был продиктован жанром и материалом. Адресатами «Посланий» были в большинстве случаев близкие друзья поэта. Петрарка делился с ними своими личными впечатлениями, мыслями, чувствами. В «Посланиях» точка зрения частного человека оказалась эстетически существенной. С ней было связано введение в литературное произведение субъективного, индивидуалистического начала. Она придавала внутреннее единство тематически разнообразным петрарковским «Посланиям», превращая даже исторические события в «*res familiarium*» и требуя «фамильярности» изложения.

В «Стихотворных посланиях» Петрарка рассказывал о своей любви к Италии, прекрасной стране, богатой всеми благами, но лишенной мира (II, 12; III, 24, 25); восхищался былым величием Рима и скорбел об его современном упадке (II, 13); обращался от имени Рима к папам Бенедикту XII и Клименту VI, призывая их вернуться в Италию и содействовать ее нравственному и политическому возрождению (I, 2, 5; II, 4); защищал поэзию (III, 26) и торжественно-эпически описывал свое венчание на Капитолии, придавая ему колорит новой,

гуманистической легенды (II, 1); подробно изображал свою уединенную жизнь в Воклюзе (это тема большинства «Посланий»), свои занятия и беседы с великими мужами древности, «всегда послушными его зову, всегда готовыми отвечать на его вопросы в стихах и прозе» (I, 7), прекрасную, безмятежную воклюзскую природу и свой сад:)

Вот поглядел бы теперь на мой сад, испещренный цветами!  
Труд одолев здесь природу: часть сада обвита рекою,  
Скалы обходят другую, холодные, с юга защита,  
В полдень нам тень подают; с одной стороны лишь остался  
Знойному доступ зефиру: стена здесь простая оградой  
Служит, прохожему люду пренопа, помеха и стаду.  
Птиц увидал бы теперь лесных, что гнездятся в ветвах,  
Водных, свивающих гнезда в утесах и скалах прибрежных;  
Мохом их стелют одни, другие зеленой листвою,  
Детки ж дрожат под родимым крылом и кормятся с клюва.  
Гомоном, кликом глубокие полны бывают пещеры,  
Краски прельщают глаза, а слух упивается звуком.  
Есть здесь на что поглядеть; все в милой живет суматохе,  
В мире, добытом работой...

(III, 3,8—21. Перевод А. Н. Веселовского)

Таких точных, развернутых и по-человечески интимных описаний природы средневековая литература не знала. Пейзажи «Стихотворных посланий» были самым настоящим художественным открытием. Его, несомненно, подготовила длительная учеба у классиков, подражание им. Но внутренне «открытие природы» было обусловлено в «Стихотворных посланиях» всем мироощущением нового поэта, оказавшегося на стыке двух эпох — и именно поэтому не только любовавшегося красочными пейзажами, но и искавшего в гармонии с «вечной», прекрасной природой успокоения от тех мучительных тревог, сомнений и страхов, которые вызывались в нем ощущением его исторического одиночества, сознанием скоротечности земной человеческой жизни, абсурдной неизвестностью смерти. (Тема смерти возникает в «Стихотворных посланиях» постоянно.) Так же как в «Тайнс», она связана здесь со стремлением к самоочищению и преодолению с помощью интроспективного анализа противоречий собственного «я».) В этом смысле особенно выразительно послание «К самому себе», завершившее первую книгу.

Открывало же эту книгу послание к Барбато да Сульмона. В нем говорилось о неумолимом беге времени, съедающем все — юность, жизнь и даже любовь:

Но поглощается все — хоть и медленно — временем долги,  
Мы умираем, живя, расточаемся в прах, пребывая.  
Сам я не прежним себе кажусь в сравненье с собою.  
Стало иным чело и привычки, и мысли иные,  
Голос иначе звучит, иные мучат напасти.

... . . . . .

Ум был не в силах — зато были в силах природа и давность  
То вдвоем одолеть, перед чем один отступал он.  
Время утишить смогло любовь, угашенную смертью,  
Жар мой годам уступил и холму могильному — пламя.  
Долго пылавший пожар теперь сокрыт в кратковечном  
Мраморе; сердце остыло, лишь жалест пылких влюбленных,  
Стыдно бывшего огня...

(I, 1, 45—49; 58—64. Перевод С. Ошерова)

Пессимизм, прозвучавший в посланиях, обрамляющих первую книгу, был для Петрарки характерен. Но он определял лишь одну сторону его мирозерцания. Это был голос Августина. В произведениях Петрарки он, как правило, не звучал одиноко. Подобно тому как в «Тайне» голос Августина дополнялся и уравновешивался голосом Франциска, пессимизм посланий «К самому себе» и «К Барбато» уравновешивался и нейтрализовался в «Metige» мотивом непреборимой любви к Лауре (I, 7), картинami идиллической природы и, главное, преднамеренно идеализированным образом авторского «я», поставленного в центре мира и поэтому стилистически приподнятого над тленностью обыденной жизни.

«Низкого стиля» у Петрарки не получилось. «Фамильярность» его «Посланий» оказалась очень непохожей на шутовскую непринужденность «Эпистол» Горация. Противопоставляя себя всему средневековому миру и таким образом отождествляя свою точку зрения — точку зрения «частного человека» — с миропониманием всего нового человечества, Петрарка не сумел обойтись без риторики и котурнов. В «Стихотворных посланиях» отчетливо обозначились черты ренессансного классицизма, пришедшего в XIV веке на смену аллегорическому символизму готики.

На первых этапах формирования литературы итальянского Возрождения классицизм развивался по преимуществу в произведениях, писавшихся на «правильном», классическом языке древнеримских авторов. Основоположником его стал Петрарка. В основу ренессансного классицизма им был положен принцип подражания античным образцам, рассматривавшимся Петраркой и его продолжателями как непревзойденные образцы итальянской национальной литературы дохристианского периода. В «Стихотворных посланиях», а также в других латинских произведениях второго периода Петрарка изображал историческую и современную действительность, быт, природу, свой внутренний мир не прямо, не реалистически, а сквозь призму поэтического языка, стиля и системы метафор, разработанных древнеримскими классиками, прежде всего Вергилием, Цицероном, Горацием и Титом Ливием. Вот как описывается, например, в «Стихотворных посланиях» реакция одной авиньонской дамы, возлюбленной приятеля Петрарки, на галантное предложение поэта проводить ее домой:

Дафны смущенье узрел я пред взором влюбленного Феба,  
Негодование Дианы на дерзостный взгляд Актеона.  
Не было лука у ней, за плечами не видно колчана —  
Очи служили оружием, из них она мечет те стрелы,  
Что тебе ведомы, ведомы всем, кто подвластен Амуру.

(III, 3, 72—76. Перевод А. Н. Веселовского)

Мифологические перифразы встречались и у средневековых поэтов, однако только начиная с Петрарки и Боккаччо они стали органической частью новой поэтики — одной из характернейших черт литературы сперва Ренессанса, а затем барокко и так называемого французского классицизма XVII столетия.

## 7

✓ Полнее всего петрарковский классицизм проявился в героической поэме «Африка», написанной латинскими гекзаметрами. Петрарка придавал этому произведению огромное значение, особенно во второй период жизни и творчества. Современники и последователи Петрарки (Боккаччо, Салутати) также считали «Африку» главной

книгой эпохи. Для итальянского гуманизма XIV — начала XV века поэма «Африка» была произведением программным. Именно поэтому оно оказалось художественно очень неровным. В «Африке» отразились внутренние противоречия не только ренессансного классицизма, но и того национального сознания, которое формировалось в это время в литературе раннего итальянского Возрождения.

Работая над «Африкой». Петрарка пытался создать не просто героическую поэму — его задачей было создание национальной эпопеи. Образцом для него служила «Энеида». Но по сравнению с поэмой Вергилия в «Африке» был значительно усилен чисто исторический элемент. Излагая в «Африке» свою концепцию эпоса и внутренне полемизируя как с «Божественной Комедией», так и со средневековыми рыцарскими романами, Петрарка утверждал:

Пишущий должен сперва за прочное взять основание  
правду, и только затем, на нее опираясь, укрыться  
может он в облаке пышном, в приятном словесном тумане!  
долгое 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...

.....  
кто сочиненья свои на вымысле строит, не смеет  
звание поэта носить и певца вдохновенного, только  
звание лжеца заслужил он.

(IX, 92—105. Перевод С. Анна)

Историческая достоверность противопоставлялась автором «Африки» истинности веры, а также художественным вымыслам народной поэтической традиции. Эпический поэт, согласно точке зрения Петрарки, это не свидетель бога, как Данте, а добросовестный историк своей родины.

В поэме «Африка» Петрарка изобразил победоносное завершение Второй пунической войны — разгром Карфагена и триумф Сципиона. Публий Корнелий Сципион Старший — главный эпический герой латинской поэмы Петрарки. В «Африке» он по-классицистски идеализиро-

ван. Сципион Африканский у Петрарки не просто образец всех республиканских доблестей и добродетелей, он также — национальный герой, освободивший Италию от варваров и иноземцев. В этом — связь поэмы с современностью и с гуманистической программой Петрарки второго периода. История древнего, республиканского Рима рассматривалась в это время Петраркой не только как великое национальное прошлое итальянского народа, но и как некий прообраз, как историческая модель его не менее великого национального будущего. Главный герой «Африки» — это тот же «Высокий дух». Он одно из воплощений того идеала «нового государя», которым Петрарка пытался воодушевить сперва Кола ди Риенцо, а затем правителей современной ему Италии. Идеино-эстетическая программа классицистской «Африки» была программой общественно-воспитательной. Она обладала определенным политическим, антифеодальным содержанием. Воскрешая в «Африке» одну из славнейших страниц, как ему казалось, национальной истории итальянского народа, Петрарка хотел помочь народу современной ему Италии национально осознать самого себя. Именно в этом Петрарка видел путь к преодолению средневекового, феодального «варварства» — в культуре, в политике, в общественной жизни. Это была та главная задача, которой во второй период жизни было подчинено почти все его творчество.

Не ограничившись описанием подвигов победителя Ганнибала, Петрарка ввел в «Африку» материал чуть ли не всей истории Древнего Рима. История порой оттесняет у него Сципиона на второй план и становится почти что единственным героем поэмы. В третьей песни, например, посол Сципиона Лелий по просьбе нумидийского царя Сифакса рассказывает о Риме и начинает прямо с Ромула. Подробнее всего он останавливается на эпизоде с Лукрецией и последовавшим за ним изгнанием царя Тарквиния: «Таков был конец царства, затем последовали лучшие времена и началась наша свобода...»

История в «Африке» все время мотивировала общественно-политические идеалы самого Петрарки. Полнее всего гуманистическая программа поэмы, ее устремленность в будущее проявилась в первых двух песнях — в эпизоде сна Сципиона, написанного под сильным влиянием цицероновских диалогов «О государстве».

Во сне Сципиону являются отец и дядя. Отец рассказывает ему о прошлом и будущем Древнего Рима, а затем «пророчит» о судьбах средневековой Италии: «Не от врагов погибнет Рим, а распадется с годами, по клочкам, вследствие внутренних усобиц. Будет время, когда в нем не станет ни одного природного гражданина, а соберется со всех концов земли всякое отродье, но и оно будет жить в расприх и в них погибнет, если не явится какой-нибудь сильный, достойный жить в лучшее время, и словом и делом не положит конец междоусобной брани. Но и среди этих напастей, хотя и растерзанный руками и советами нечестивых, Рим останется: старый, бессильный лев, которого вид и голос еще внушают трепет и поклонение; царица мира, имеющая погибнуть лишь с миром»<sup>22</sup>.

Примечательно, что тут же устанавливается значение исторической миссии самого Петрарки, поэта, возрождающего в Италии традиции ее древней культуры и образованности: «Я провижу, что через несколько веков родится в пределах Этрурии юноша, который поведаст о твоих деяниях, второй Эний; оба они милы мне, оба достойны памяти своими трудами (*studio*); один водворит в Лацин, хотя и в грубом слове, суровых муз, другой своим песпопеннем остановит их бегство. И оба они на разный лад (*vario eloquio*) воспоют наши подвиги, стремясь продлить нашу краткую жизнь; но мне милее тот, кто издалека обратит свои взоры на наше время. К этому побудит его труд (*studium*), не принуждение или награда, не страх или ненависть, не надежда на наше поощрение (*gratia nostra*), а лишь восхищение великими деяниями и любовь к истине»<sup>23</sup>.

Петрарка не отделял поэзии или, вернее, гуманизма от политики, рассматривая их как одно национально-историческое дело. В последней песни «Африки» он снова приравнял себя к Сципиону, проведя параллель между его триумфом и своим венчанием на Капитолии. Петрарка — и это чрезвычайно типично для итальянского гуманиста — мыслил национальное возрождение Италии как возрождение поэзии в самом широком значении этого слова, как возрождение забытой «человечности». В конце поэмы он выразил надежду на то, что «Африка» доживет до «рассвета новых дней», счастливых для поэта, для всех доблестных: «Не все же будет царить над веками забве-



дне Леты, мрак расступится, и наши внуки вернутся к старому светочу. Тогда в новую эпоху снова зацветет Геликон и зазеленеет священный лавр, снова явятся великие дарования и отзывчивые души, в которых высокое стремление к знанию обновит любовь к древним Пизридам» (*Africa*, XI, 455—461).

Этим надеждам не суждено было оправдаться. В возрождении итальянской поэзии и культуры «Африка» сыграла роль меньшую, чем какое-либо из других поэтических произведений Петрарки. Она положила начало тому жанру в литературе европейского Возрождения, барокко и классицизма, который был не очень правильно назван «искусственным эпосом», но сама по себе оказалась художественно неудачной. Эпическое действие в «Африке» выявлено слабо, а ее главный эпический герой, Публий Корнелий Сципион, при всех его программных добродетелях, — холоден, ходулен и неубедителен. Лучше всего в «Африке» получились лирические куски. Выразительна, например, речь умирающего от ран карфагенянина Магона, скорбящего о бренности человека и тщетности всех его усилий:

Лживы надежды людей, обманчивым блеском покрыта  
Слава пустая, и жизнь, что в труде непрестанном проходит,  
ненадежна, увы, надежен лишь вечно неожиданный  
день, в который умрем! Увы, с нелегкой судьбою  
люди родятся на свет! Все твари живые спокойны;  
нет лишь людям покоя. Весь век пребывая в тревоге,  
к смерти спешит человек. О смерть, величайшее благо,  
только ты и способна ошибки открыть и развеять  
жизни вздорные сны. Несчастный, вижу теперь я,  
сколько сил положил впустую, как много ненужных  
взял трудов на себя. Человек, умереть обреченный,  
к звездам стремится взлететь, но дел человеческих цену  
Смерть заставляет познать.

(*Africa*, VI, 894—904. Перевод С. Анна)

Речь Магона была единственным отрывком из «Африки», который Петрарка считал возможным обнародовать. В нем прозвучали мысли и чувства самого поэта. Вот почему он так яростно защищал его от нападок каких-то флорентинских читателей, усмотревших в предсмертном монологе карфагенского полководца историческое и пси-

хологическое неправдоподобие (Sen., II, 1). Возражая своим критикам, заявлявшим, что древний язычник не мог выразить того, что заставил его сказать автор «Африки», Петрарка решительно отрицал христианско-аскетический характер пессимизма Магона. По его словам, размышления Магона — не языческие и не христианские, а общечеловеческие; его печаль — это печаль, которую испытывает любой человек любого времени, оказавшись перед лицом неминуемой смерти.

Удачны в «Африке» и эпизоды, изображающие трагическую любовь Массинисы к Софонисбе, жене нумидийского царя Сифакса (Книга V). В них опять возникает тема смерти, но в отличие от речи Магона она получает здесь более обычное для петрарковской лирики решение. «В страстные монологи Массинисы,— писал А. Н. Веселовский,— поэт вложил опыт своего чувства, выражению которого не мешает даже классическая риторика. На этот раз образ вышел цельный, языческий, слегка тронутый сентиментальностью: любовь переносится по ту сторону Стикса, побеждая смерть желанием жизни и божественной красоты»<sup>24</sup>.

Однако выразительность отдельных лирических эпизодов «Африки» еще больше подчеркивала поэтическую и идеологическую неудачу общего, эпического целого. В героической эпопее «Африка» Петрарке не удалось противопоставить скорбным размышлениям Магона о всеилии смерти эстетически столь же убедительное утверждение бессмертия национального подвига Публия Корнелия Сципиона Старшего, так же как он не сумел эпически искупить гибель Софонисбы и страдания Массинисы прославлением республиканских добродетелей Древнего Рима. И объяснялось это вовсе не тем, что Петрарка был по своему существу лириком и индивидуалистом. Сама идея, легшая в основу «Африки», была ложна. Именно поэтому гражданский пафос петрарковских политических канцон обернулся в «Африке» книжной риторикой.

Сознательно и планомерно игнорируя в «Африке» то преломление, которое получила история в современных ему народных сказаниях и легендах,— это была та средневековая традиция, от которой он подчеркнуто отстранялся,— Петрарка попытался создать национальную эпопею, опираясь исключительно на исторически достоверные факты. Но так как факты эти он мог взять лишь у...

античных историков и поэтов, то объектом национально-го эпоса у него оказалась не действительность народного самосознания, а тексты Тита Ливия, Цицерона и Вергилия, из которых он благоговейно черпал не только фабульный материал, но также язык «Африки», ее стиль и даже отдельные словосочетания.

Такое классицистическое подражание не «природе», а совершенным литературным образцам в значительной мере оправдывалось для самого Петрарки его типично гуманистическими представлениями о поэзии Вергилия и прозе Тита Ливия и Цицерона как о подлинно национальной почве новой итальянской литературы. Но эти представления были тоже исторической иллюзией, еще больше усугублявшей противоречивость петрарковского классицизма и существенно ограничивавшей его эстетические возможности.

Язык и стиль, которые возрождала и канонизировала классицистская «Африка», были мертвым языком и мертвым литературным стилем, недоступным большей части того самого общества, национальное чувство которого она должна была будить и воспитывать. Ориентируя новую литературу Италии на изображение не трансцендентной, а имманентной, земной, реально-исторической и якобы национальной действительности Древнего Рима, ренессансный классицизм «Африки» и других латинских произведений Петрарки не только отвоевывал для литературы раннего итальянского Возрождения новые области, не только насыщал ее общественно-политическим содержанием, но и определенным образом отгораживал ее от тех подлинно народных традиций, которые сформировались к этому времени в лучших произведениях позднесредневековой литературы на «вольгаре», и прежде всего, конечно, в произведениях Данте.

Тем не менее преувеличивать, а тем более абсолютизировать разрыв между литературой ренессансного классицизма и народом никак не следует. При всей своей внутренней противоречивости и несмотря на использование мертвого языка ренессансный классицизм Петрарки и его непосредственных преемников, гуманистов Кватроченто, в какой-то мере облегчил формирование национального стиля. В классицизме «Африки» отражались не только антифеодальные стремления всего итальянского народа, но и некоторые народные традиции итальянской средневе-

ковой литературы. Не следует забывать, что средневековая Италия более чем какая-либо из стран Западной и Центральной Европы обладала богатством «народно-классических воспоминаний»<sup>25</sup>.

«В Италию, — писал А. Н. Веселовский, — политическое единство не удалось, но чем резче была в глаза неурядица общественного строя, тем яснее выступало сознание культурного единства со старым Римом, как народным прошлым, которое понимается и живее и цельнее, потому что мысль освободилась от наивного синкретизма средневекового с античным, а эрудиция заглядывает во все уголки древности, проникается ее мировоззрением, интересуется ее бытом и искусством, и не одними лишь легендами, но и реальными памятниками Рима»<sup>26</sup>.

Одно из главных противоречий культуры итальянского Возрождения состояло, по словам А. Н. Веселовского, именно в том, что «в Италии обилие и народность классических воспоминаний должны были ранее всего повести к специальному занятию ими, к выделению их в особую область ведения, к объективированию науки о древности»<sup>27</sup>, т. е. тех *studia humanitatis*, которые более чем что-либо характеризовали историческую специфику ренессансного гуманизма.

Петрарка, как уже говорилось, не отделял «науку о древности» от поэзии, и для литературы раннего итальянского Возрождения это было в высшей степени показательным. Параллельно с «Африкой» создавалось историческое сочинение «О знаменитых людях». Оно тоже стало одним из характернейших проявлений петрарковского классицизма.

«О знаменитых людях» — серия биографий. Почти все ее герои принадлежат истории республиканского Рима. Это — Юний Брут, Гораций Коклес, Камилл, Манлий Торкват, Фабриций, Фабий Максим, Катон Старший и др. Главный герой здесь, как и в «Африке», — Сципион Африканский. Его биография самая подробная. Источником для Петрарки служил в основном Тит Ливий. Но он пользовался также Светонием, Юстином, Флором и Цезарем.

Пересказывая и компилируя почерпнутые у античных историков факты, Петрарка стремился не столько воспроизвести общественные и политические события древности, сколько нарисовать определенные человеческие характеры

«великих республиканцев» и таким образом оказать нравственное и эстетическое воздействие на общественное, национальное сознание своих современников. «В моем сочинении, — писал он, — содержится только то, что имеет отношение к добродетелям или порокам, ибо, если я не ошибаюсь, истинная задача историка состоит в том, чтобы показать, чему читатели должны следовать или чего им надобно избегать».

Таким образом, и здесь мы сталкиваемся со все той же проблемой подражания древним. Сочинение «О знаменитых людях» положило начало гуманистической историографии, а также философско-художественной биографии на историческом материале.

Поэтика ренессансного классицизма так, как она была сформулирована Петраркой, не предполагала, однако, механического воспроизведения языка и стиля древнеримских писателей. Перенесение в «Африку» отдельных выражений из «Истории» Тита Ливия шло вразрез с ее требованиями, и для других латинских произведений Петрарки, в том числе сочинения «О знаменитых людях», характерно не было.

Петрарка считал, что результатом подражания древним должно быть не простое повторение ранее созданных классических форм, а выявление с их помощью индивидуального своеобразия нового писателя. Об этом он много говорил в своих письмах к Боккаччо. Повторяя старое, восходящее к Горацию и Сенеке, сравнение поэта с пчелой, вырабатывающей из нектара разных цветов непохожий на него мед, и превосходящая многие аргументы гуманистов Кватроченто, в частности Полициано, Петрарка утверждал, что подражать античным классикам надо так, чтобы «новое произведение напоминало архетип, но не было бы ему тождественно». Новое произведение должно быть похоже на свой литературный образец не как портрет похож на оригинал, а как сын похож на отца (Fam., XXIII, 19).

Даже теория классицизма с ее подражанием древним была проникнута у Петрарки духом индивидуализма.

«Я стараюсь идти по дороге, проложенной нашими предками, — говорил он, — но я не хочу рабски ступать в следы их ног. Мне нравится подражание, а не копирование; и, подражая, я избегаю крайностей и стараюсь, чтобы был виден зрячий ум подражателя, а не слепой или подсле-

поватый... Я хочу иметь не такого вождя, который бы тащил меня за собой на аркане, но такого, который, идя впереди меня, указывал бы мне путь. Однако и ради него я ни за что не соглашусь лишиться своих глаз, свободы и собственного мнения. Никто никогда не запретит мне идти туда, куда мне нравится, избегать того, что мне не по душе, испытывать себя в делах, никем не предпринимавшихся, избирать для себя тропинки, более удобные и прямые» (Fam., XXII, 2).

Гуманистический индивидуализм ренессансного мышления Петрарки неизбежно приходил в противоречие с нормативностью классицистской поэтики и требовал ее преодоления. Это стало делом следующего этапа в его творчестве.

## ГЛАВА IV

Он [Петрарка] был знаменитейшим философом, гуманистом и ученым своего времени.

К. Маркс

### 1

В 1353 году Петрарка окончательно покинул Воклюз. Об этом он мечтал давно. Еще в «Тайне» Августин советовал Франциску насовсем перебраться в Италию. «Но я не хотел бы,— замечал он при этом,— запереть тебя в одном ее уголке. Иди свободно, куда повлечет тебя душа, иди без страха и поспешно, не оборачивайся назад, забудь прошлое и стремись все вперед и вперед. Уже слишком долго ты живешь вне отечества и себя самого: пора тебе вернуться домой, ибо уже вечерет...»

В мае 1353 года Петрарка переехал через Альпы. С высоты перевала перед ним открылась родина. Он приветствовал ее восторженно и изволнованно:

Здравствуй, священный край, любимый господом, здравствуй,  
Край — для добрых оплот и гроза для злых и надменных,  
Край, благородством своим благородные страны затмивший,  
Край, где земля, плодоноснее всех и отрадней для взора,  
Морем омытый двойным, знаменитыми славный горами,  
Дом, почтенный от всех, где и меч, и закон, и святыя  
Музы живут сообща, изобильный мужами и златом,  
Край, где являли всегда природа вкупе с искусством  
Высшую милость, тебя соделав наставником мира.  
Жадно я ныне стремлюсь к тебе после долгой разлуки,  
Житель твой навсегда, ибо ты даруешь отрадней  
Жизни усталой приют, ты дашь и землю, которой  
Тело засыпят мое. На тебя, о Италия, снова,  
Радости полный, смотрю с высоты лесистой Гибенны.  
Мгла облаков позади, лица коснулось дыханье  
Ясного неба, и вновь потоком ласковым воздух  
Принял меня. Узнаю и приветствую землю родную:  
Здравствуй, вселенной краса, отчизна славная, здравствуй!

(*Epystole, 111, 24. Перевод С. Ошерова*)

В жизни и творчестве Франческо Петрарки начинался третий, последний период. Его можно назвать итальянским.

В 1351 году флорентинская коммуна отправила к Петрарке Джованни Боккаччо с официальным посланием. Петрарку приглашали вернуться в город, из которого был изгнан его родители, и возглавить университетскую кафедру, специально для него созданную. В послании, которое привез Боккаччо, сообщалось также, что правительство Флоренции готово вернуть поэту имущество, некогда конфискованное у его отца. Это был беспрецедентный акт. С того времени, как Данте умер в изгнании, прошло всего тридцать лет, но за эти тридцать лет началась новая эра. Правительству Флоренции хотелось быть на уровне времени. Называя Петрарку писателем, «вызвавшим к жизни давно заснувшую поэзию», гонфалоньер и приоры писали: «Мы не цезари и не мценаты, однако мы тоже дсрожим славою человека, единственного не в нашем только городе, но во всем мире, подобного которому ни прежнее века не видели, не узрят и будуще; ибо мы знаем, сколь редко, достойно поклонения и славы имя поэта»<sup>1</sup>.

Петрарка сделал вид, что польщен. Отвечая флорентинскому правительству, он писал: «Я поражен тем, что в наш век, который мы считали столь обездоленным всяким благом, нашлось так много людей, одушевленных любовью к народной или, лучше сказать, общественной свободе» (Fam., XI, 5). Тем не менее, вернувшись в 1353 году в Италию, Петрарка, к вящему негодованию своих друзей и больше всего Боккаччо, поселился не в демократической Флоренции, а в Милане, которым в то время деспотически правил архиепископ Джованни Висконти. Это был самый могущественный из тогдашних итальянских государей и самый страшный враг флорентинцев. Оказалось, что Петрарка понимал свободу совсем не так, как ее понимало большинство его современников.

Пребывание Петрарки в Милане казалось настолько противоречащим его прославлению республиканских добродетелей древних римлян, что поэту пришлось защищаться от обвинения в измене собственным принципам и в приспособленчестве. Он сделал это в «Письмах» и в специальном сочинении «*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*»



(«Инективна против некоего лица, значительного по своему общественному положению, но ничтожному по знаниям и добродетели», 1355).

Петрарка, как всегда, уверял, будто истинная свобода — это свобода творчества, что никогда не было человека внутренне независимее его и что он принял приглашение Джованни Висконти «только на том условии, что его свобода и покой останутся неприкосновенными» (Fam., XVI, 11).

Он говорил, что поселиться в Милане его заставила прежде всего «человечность» архиепископа (Fam., XVI, 12), и, оправдываясь перед Боккаччо, горько упрекавшего его за дружбу с Висконти, напоминал тому какой-то их давний разговор, во время которого оба они порешили, что «при нынешнем положении дел в Италии и в Европе Милан — самое подходящее и самое спокойное место» для Петрарки и для его литературных занятий (Var., 25).

Так Петрарка объяснялся с друзьями. В «Инективе» же, адресатом которой был авиньонский кардинал Жан де Карамен, он не столько защищался, сколько нападал, противопоставляя внутреннюю свободу интеллигента, позволявшую Платону сотрудничать с Дионисием, а Сократу уживаться с тридцатью тиранами, мерзостному сервиллизму высшего духовенства, продажности и беззащитному карьеризму, царящим в папской курии. Говоря о своих взаимоотношениях с Висконти, самодержавно правившими Миланом, Петрарка утверждал: «Я живу с ними, но не под ними, на их территории, но не в их доме. Из общения с ними я извлекаю лишь удобства и пользуюсь почестями, которыми они меня постоянно осыпают, насколько я это допускаю. Давать советы, вести их дела, распоряжаться финансами — все это они предоставляют другим, для сего рожденным, мне же не оставлено ничего иного, кроме покоя, тишины, безопасности и свободы; об этом я должен думать, в этом мои обязанности. И в то время, как другие с раннего утра бегут во дворец, я отправляюсь в лес и пребываю в обычном для меня одиночестве»<sup>2</sup>.

Впрочем, то, что Джованни Висконти — тиран и что в Милане отсутствовали политические свободы, Петрарка не отрицал. Но где они есть, не без горечи спрашивал он: «Повсюду — рабство, тюрьмы, цепи». «На земле нет места, где не существовало бы тирании, и когда тебе пред-

ставляется, будто ты избежал тирании одного человека, ты попадаешь под иго тирании многих»<sup>3</sup>.

Относительно свободы, существовавшей там, где правил «жирный народ», Петрарка не строил ни малейших иллюзий. Тут его убеждения отличались завидным постоянством и прочностью. Когда в 1365 году до него дошли сведения, что Боккаччо в письмах их общим друзьям опять выражает опасения, как бы связи с Висконти и Каррара не ограничили его свободы, Петрарка ответил своему флорентинскому другу специальным посланием. «Твои страхи,— писал он,— для меня не новость, и я за них тебе весьма признателен. Но тут ты можешь за меня совсем не бояться; уверяю, что до сих пор, даже тогда, когда другим могло показаться, будто я нахожусь под тягчайшим ярмом, на свете не было человека, свободнее меня, и я могу поручиться, что так будет и впредь, если только вообще можно ручаться за будущее. Я сделаю все, дабы под старость не научиться рабству, и надеюсь, что мне это удастся: повсюду и всегда я останусь абсолютно свободным. Я имею в виду свободу духа, ибо во всем, что касается тела и всего остального, поневоле приходится подчиняться тому, кто сильнее нас. Однако я не знаю, какое иго тяжелее и стеснительнее — иго одного, которое несу я, или многих, как это приходится делать тебе. Полагаю все же, что тирания одного человека менее сурова, чем тирания народа» (Sen., VI, 2).

Тем не менее тирания оставалась тиранией. Выбрав, как ему казалось, из двух зол меньшее, Петрарка не начал считать это зло добром. В письмах к друзьям он бодрился и пытался прикрыть риторикой мучившие его сомнения. Однако иногда они все-таки выплескивались на бумагу, и тогда оказывалось, что поэт-гуманист не хуже его самых демократических друзей понимает всю трагическую двусмысленность своего положения при дворе миланских владык (Fam., VII, 10).

Но выхода для себя он не видел. Иллюзий становилось все меньше, а от принципов Петрарка не отрекался. Он поселился в Милане не только потому, что там ему были созданы условия действительно очень благоприятные для ученых занятий. Неудача переворота Кола ди Риенцо заставила его полностью разувериться в гражданской доблести как «жирного», так и «тощего» народа. Однако даже она не смогла пошатнуть веры Петрарки в

ценность, силу и историческую активность человеческой личности. Вот почему, когда ему пришлось выбирать между купеческой Флоренцией и Висконти, он выбрал Джованни Висконти.

Петрарке, видимо, импонировала яркая фигура этого воина-архиепископа, сумевшего собрать подле себя кружок известных по тем временам литераторов. Он понимал, что Джованни Висконти — не Кола и не повернет Рим на «древний путь», но, видя в исторически изживших себя средневековых коммунах одну из главных причин гражданских смут и междоусобных распрей, раздиравших «его Италию», Петрарка, подобно многим своим современникам, какое-то время связывал с самодержавной и антифлорентинской политикой правителей Милана свои национальные надежды на создание в Италии сильного, единого государства. Потом он убедился, что и это иллюзия. После этого его пессимизм усилился. В написанном в Милане латинском трактате «О средствах против счастья и несчастья» прозвучали ноты, резко диссонлирующие с историческими пророчествами «Африки».

Разум говорит здесь, адресуясь к поэту: «Стоя па пороге смерти, ты жаждешь узнать, что случится с тою страной, которую ты именуешь родиной. С нею произойдет то же, что с нею происходило всегда и что происходит повсюду: ее будут потрясать мятежи и борьба партий, она будет менять законы, правителей — и всегда к худшему. Она кончит тем же, чем кончили многие великие города, — от нее останется пыль, прах, камни и одно лишь имя... Так почему же тебя гложет тоска? Когда ты взойдешь на небо, ты посмеешься над этим, как над всем преходящим» (II, 139).

Исторический пессимизм, прозвучавший в трактате «О средствах», для петрарковских произведений третьего периода довольно характерен. Он порождался противоречиями общественно-исторического развития. Реальная действительность гуманиста не радовала. «Что бы ни доводили до нашего сведения труды историков и вопли трагедий, — писал он, — все это ниже того, что мы видим своими глазами. Преступления, которые у древних считались достойными сцены, у нас стали повседневными пороками» (Sine nomine, 3).

«Власть погребена, свобода подавлена, и никогда не кончатся войны» (Fam., XXII, 14).

Неправильно было бы видеть в этом только перемены банальной риторики или иррациональное недовольство стареющего писателя временем, от которого он отстал. Даже самые горькие разочарования в Кола ди Риенцо, в Джованни Висконти и других кандидатах на роль «Высокого духа» и национального мессии Италии не отвратили Петрарку от общественно-политической деятельности и не сделали из него аполитичного «абстрактного лирика». Он до конца жизни продолжал энергично бороться за то, что считал благом своей родины и своего народа. Об этом лучше всего свидетельствует публицистика «Писем».

Слава Петрарки все время росла, и он использовал свой авторитет ученого и поэта для того, чтобы деятельно влиять на современную ему политику. Страстные призывы к миру, раздавшиеся в канцоне «Моя Италия», реализовались в деятельности Петрарки-дипломата. Стараясь положить конец войнам между Генуей и Венецией, он, не ограничившись увещательными посланиями к обоим догам (Fam., XI, 8), отправился в 1353 году со специальной миссией в республику св. Марка и там от имени правительства Милана вел переговоры с Андреа Дандоло. В следующем, 1354 году, когда император Карл IV перешел Альпы, Петрарка приветствовал его как миротворца и пытался побудить императора последовать примеру Кола ди Риенцо (Fam., XIX, 8), т. е. не только заморить Италию, но и объединить ее вокруг возрожденного Рима. Даже когда Петрарка гневно обрушивался на «демократа» Якопо Буссолари (Fam., XIX, 18), который в 1359 году восстановил в Павии коммунальные «вольности», он защищал не тиранию Висконти, а «свою Италию», миру и единству которой, как ему казалось, угрожала эта священническая, религиозно-политическая программа Савонаролы. Больше всего народ Италии хотел мира. Именно в третий период, когда его «Письма» стали расходиться по всей Италии, Петрарка сделался как бы воплощением нового общественного мнения, независимого от местных, партийных и узкословесных интересов.

В Милане Петрарка прожил до 1361 года. Потом он поселился в Венеции, городе, который, по его словам, был в то время «единственной обителью свободы, мира и справедливости, единственным прибежищем добродетели, единственной надежной гаванью, куда, убегая от свиреп-

ствующим повсюду бурь тирании и войн, стремил свои корабли всякий жаждущий доброй жизни» (Sen., IV, 3).

В Венеции Петрарка провел шесть лет и покинул ее, оскорбленный какими-то юными философами-аверроистами, которых он потом высмеял в философско-полемическом трактате «О невежестве собственном и многих других людей».

Последние годы жизни Петрарки прошли в Падуе, где он был гостем Франческо да Каррара, и в Аркве, на Евгапейских холмах. Там, «на небольшой красивой вилле, окруженной оливковой рощей и виноградником», он жил «вдали от шума, смут и забот, постоянно читая, сочиняя, славя бога и сохраняя, вопреки болезням, полное спокойствие духа» (Sen., XV, 5).

Петрарка сознавал значение сделанного и потому понимал исключительность своего места в истории. «Я стою на рубеже двух эпох,— сказал он как-то,— и сразу смотрю и в прошлое и в будущее»<sup>4</sup>.

Будущее его не пугало. Он не знал раскаяний стареющего Боккаччо, а когда тот посоветовал ему отказаться от литературной деятельности, отдохнуть, уйти на покой и дать дорогу молодежи, искренне изумился. «О!— восклицал Петрарка,— сколь разнятся тут наши мнения. Ты считаешь, будто я написал уже все, или во всяком случае многое; мне же кажется, что я не написал ничего. Однако, будь даже правдой, что я написал немало, какой способ лучше побудит идущих следом за мной делать то же, что я, чем продолжать писать? Пример действует сильнее, нежели речи... Здесь уместно вспомнить слова Сенеки из письма к Луцилию. «Всегда,— говорит он,— остается достаточно, что надо сделать, и даже у тех, кто родится через тысячу лет после нас, будет случай добавить кое-что к сделанному нами» (Sen., XVII, 2).

Нет, Петрарка никогда не уставал будить умы и возрождать в Италии новую культуру и новую жизнь — даже тогда, когда окончательно убедился в том, что его призывы к «человечности» встречают отклик лишь у очень незначительной части современного ему общества. Италия, в которой жил стареющий гуманист, продолжала оставаться средневековой, а итальянцы, казалось, делали все, дабы «выглядеть варварам». Это его огорчало, но не приводило в отчаяние и не лишало сил. «Нет вещи,— писал он Боккаччо,— которая была бы легче пера и при-

носила бы больше радости: другие наслаждения проходят и, доставляя удовольствие, приносят вред, перо же, когда его держишь в руке, веселит, когда откладываешь — приносит удовлетворение, ведь оно полезно не только тем, к кому непосредственно обращено, но и многим другим людям, находящимся далеко, а порой также и тем, кто родится спустя многие столетия» (Sen., XVII, 2).

Он все время думал о том новом мире, во имя которого жил, работал, любил, писал стихи и не поступился своей свободой.

Незадолго до смерти Петрарка сказал: «Я хочу, чтобы смерть пришла ко мне в то время, когда я буду читать или писать» (Sen., XVII, 2).

Говорят, что желание поэта-филолога осуществилось. Он тихо заснул, склонившись над рукописью.

Это случилось в ночь с 18 на 19 июля 1374 года.)

## 2

Последний период в жизни Петрарки был периодом подведения итогов. Это был также период великих свершений. В Милане и Венеции Петрарка закончил и придал окончательную редакцию диалогам «Тайна», «Буколической песни», «Стихотворным посланиям» и некоторым другим сочинениям, написанным им в пору страстного увлечения античностью. Там же была начата дантовскими терцинами аллегорическая поэма на народном языке «Триумфы» (1356) и написаны два больших философских трактата «De remediis utriusque fortunae» («О средствах против счастья и несчастья», 1354—1360) и «De sui ipsius et multorum ignorantia» («О невежестве своем собственном и многих других людей», 1366). Разрыва между вторым и третьим периодами в творчестве Петрарки не было. Главными произведениями третьего периода стали латинские «Письма» и написанная на народном языке «Книга песен» («Канцошьере»), озаглавленная в авторской рукописи «Regum vulgarium fragmenta» («Отрывки вещей, написанных народным языком»).

В основу «Писем» в большинстве случаев легли реальные послания, отправленные Петраркой в разные годы его близким друзьям, а также общественным и полити-

ческим деятелям тогдашней Европы. Петрарковские письма с самого начала создавались как литературные произведения и предполагали, помимо непосредственного адресата, довольно широкий круг читателей. Они заложили основу гуманистической публицистики. В последний период своей жизни Петрарка решил собрать их, дополнить и создать что-то вроде «дневника писателя». Ранее написанные письма претерпели при этом существенную переработку. В 50—70-е годы Петраркой было подготовлено три больших эпистолярных свода, каждый из которых обладал определенным внутренним единством: «Familiarium rerum libri XXIV» («О делах личных в 24 книгах», 1353—1366), «Sine nomine» («Без адреса», 1360), «Seniles» («Старческие письма», 1361—1374).

Кроме того, Петрарка создал в это время оставшееся незаконченным «Письмо к потомкам» — «Posteritati». Это были первые мемуары в истории новой европейской литературы. За работой над ними Петрарку застала смерть.)

Так же как письма, некоторые стихотворения «Книги песен» восходят к стихотворениям 40-х и даже 30-х годов, но, так же как «Письма», «Книга песен» является определенным композиционным и идейно-эстетическим единством, принадлежащим целиком третьему периоду в творчестве Петрарки, когда поэтом был произведен не только определенный отбор, но и принципиальная переработка ранее им созданных секстин, канцон и сонетов. «Книга песен» была сразу же задумана Петраркой как органически цельное сочинение и, вопреки авторскому заглавию, действительно получилась произведением, внутренне уравновешенным и законченным.

Третий период в творчестве Петрарки был тесно связан со вторым, но он имел и собственную проблематику.

✓ Первая редакция «Книги песен» была подготовлена Петраркой в 1356—1358 гг. Она содержала 171 стихотворение. Вторая редакция, включающая 366 произведений (317 сонетов, 29 канцон, 9 секстин, 7 баллад, 4 мадригала), относится к 1373 году. Петрарка по-прежнему продолжал именовать свои стихотворения на народном языке «безделками» (*pugellae*) и утверждать, что языком подлинной литературы является «правильная» латынь. Тем не менее и «Книга песен» и «Триумфы» доказывают, что после возвращения Петрарки в Италию его отношение

к народному языку и связанным с ним поэтическим традициям претерпело серьезное изменение. В одном из своих поздних сонетов он писал:

Когда бы мне предчувствия сулили  
успех стихов, где я вздыхал о ней,  
стихи росли бы и числом скорей,  
и большим блёском отличались в стиле.

(ССХСIII, 1—4. Перевод Е. Солоновича)

«Африку» Петрарка забросил. Она так и осталась незавершенной. Но «Книгу песен» он упорно совершенствовал до самого последнего дня.

В современном зарубежном литературоведении все больше укореняется концепция, согласно которой в последний, «итальянский», период своей жизни и творчества Петрарка отказался от восторженного поклонения античности и порывал с классицизмом только для того, чтобы окончательно вернуться к средневековым, религиозно-аскетическим представлениям об искусстве, мире и человеке. Несмотря на то что подобная точка зрения опирается на некоторые высказывания, содержащиеся в «Письме к потомкам», а также на ряд таких, казалось бы, бесспорных фактов, как апология религии в трактате «О невежестве», схоластическая композиция трактата «О средствах» и средневековое построение поэмы «Триумфы», страстное обращение к богородице, завершающее «Книгу песен» и т. д., ее трудно признать достаточно обоснованной.

Все попытки обособить Петрарку от Возрождения и «медиевизировать» его последние, в художественном отношении наиболее совершенные произведения оказываются малопродуктивными, так как вступают в очевидное противоречие с самими этими произведениями.

Отход от классицизма и известное преодоление его нормативности в индивидуализированном языке и стиле латинских «Писем», обращение к народному языку в «Книге песен» и к дантовской традиции в «Триумфах», полемика Петрарки с аверроистами и его попытки примирить этические теории античных философов с нравственными принципами христианства («О невежестве») — все это свидетельствовало не столько о кризисе петрар-



ковского гуманизма, сколько о стремлении первого великого поэта Ренессанса по возможности теснее связать свое новое, национальное и в то же время индивидуалистическое мировоззрение с народными, «почвенными» традициями в поэзии и в идеологии современной ему, все еще средневековой Италии.

Это стремление не было самим Петраркой программно осознано. Оно явилось в значительной мере результатом его разочарования в программе национального возрождения Италии с помощью пробуждения у ее интеллигенции исторических воспоминаний о доблестях республиканского Рима. Тем не менее стремление это отчетливо проступает как в общей эстетической концепции «Книги песен», так и в нравственно-философских идеях трактатов Петрарки и во всем содержании его «Писем».

### 3

В 50—60-е годы окончательно формулируется тот комплекс идей, который можно назвать гуманистической философией Петрарки.

Среди профессиональных философов долгое время существовало твердое убеждение в том, что эпоха Возрождения не создала собственной философии и является в истории философской мысли чем-то вроде огромной лагуны, отделяющей поздних схоластов от Бэкона и Декарта. Так, по словам Сартона, гуманизм Возрождения «был несомненным шагом вспять как в философии, так и в науке. По сравнению с тупой, но честной средневековой схоластикой, характернейшая философия эпохи Возрождения, т. е. флорентинский неоплатонизм, представляла собой поверхностную мешанину идей, слишком расплывчатых, чтобы обладать реальной ценностью»<sup>5</sup>. «Если мы хотим, — говорит Бруно Нарди, — обратиться к подлинным истокам современной философии, нам надо обеими ногами перепрыгнуть через период гуманизма»<sup>6</sup>. Даже Билланович заявил, что во времена Петрарки вместе с гуманизмом наступает «интеллектуальная неразбериха», что философская мысль в это время деградирует, превращаясь в демонстрацию риторики и остроты слов.

Историки философии, отрицающие философскую ценность гуманистической мысли Возрождения, указывали

прежде всего на то, что гуманисты не построили сколько-нибудь законченной системы идей, которую можно было бы сопоставить с системами Фомы Аквинского или Аристотеля, и не разработали новой теории познания. Это действительно так. Возразить против этого нечего. Но встречающиеся и по сей день в некоторых зарубежных работах суждения о философской беспомощности гуманизма выглядят ныне по меньшей мере анахронизмом. Они убедительно опровергнуты трудами Джузеппе Сантты и особенно Эудженио Гарэна, открывшего новую страницу в интерпретации культуры итальянского Возрождения, и прежде всего ее идейно-философских основ.

Впрочем, еще задолго и до Сантты и Гарэна русский историк М. С. Корелин в прямой и достаточно острой полемике с западноевропейскими философами упорно и небезуспешно доказывал, что «интерес к философским вопросам составляет один из характернейших признаков гуманистического движения»<sup>7</sup>, ибо он порожден самой сущностью Возрождения. «Философская мысль в эпоху Возрождения, — писал Корелин, — не была результатом какого-либо внешнего влияния, какого-либо увлечения той или другой философской доктриной античного мира. Она возникла под влиянием самой жизни, была создана особенными духовными потребностями своей эпохи. Новые духовные потребности культурно развившейся личности, окончательно подорвавшие старые, освященные временем и религией идеалы, стремились найти для себя сначала этическую санкцию, а потом и более широкое философское обоснование»<sup>8</sup>.

Именно потому, что философская мысль Возрождения возникала как выражение новых духовных потребностей европейского общества и его новых, подлинно жизненных идеалов, она никак не укладывалась — и не желала укладываться — в жесткие рамки стройных и строгих систем. Как отметил Э. Гарэн, современные философы, противопоставляющие гуманизму Возрождения «тупую, но честную схоластику», обнаруживают старомодное пристрастие к тем самым представлениям о философии, которые сознательно отвергались итальянскими гуманистами XIV—XV веков. «То, о потере чего скорбят сейчас очень многие, — говорит Гарэн, — было как раз тем самым, что хотели разрушить гуманисты, то есть великие «соборы идей», великие логико-теологические системы, философию,

сводящую всякую проблему и всякое исследование к проблеме теологической, организующую и укладывающую все возможности в жесткую схему predetermined логического порядка. На смену такого рода философии, игнорируемой в эпоху гуманизма как бессодержательная и бесполезная, с Возрождением приходят конкретные исследования, определенные и четкие, которые развиваются в направлении нравственных дисциплин (этика, политика, экономика, эстетика, логика, риторика) и в направлении естественных наук, разрабатывающих «iuxta propria principia», не стесняемые никакими узам и никакими «auctoritas» и которые всюду дают такие пышные плоды, о каких не могла и мечтать «честная», но «тупая» схоластика»<sup>9</sup>.

У начала этих исследований стоял Франческо Петрарка. Он не был философом в средневековом значении этого слова. В одном из «Старческих писем» Петрарка даже приписал себе скептицизм с его принципиальным «воздержанием от суждения». «Я ничего не отрицаю,— говорил он,— ничего не утверждаю и сомневаюсь в отдельных вещах, кроме тех, сомнение в которых считаю святотатством».

Скептиком Петрарку считал Джентиле. Он даже утверждал, будто именно в скептицизме «состоит значение Петрарки и его великая роль в истории мысли»<sup>10</sup>.

Однако это верно лишь в какой-то, притом весьма незначительной мере. Типологически философская позиция Петрарки напоминала не столько скептицизм Пиррона или Монтеня, сколько критицизм Декарта или Канта. Основоположник европейского гуманизма отверг всю современную ему науку и философию во имя утверждения новой науки и новой философии, соответствующих, как ему казалось, реальным потребностям человека в счастье, душевном равновесии и гармонии с окружающим его миром. «Я люблю философию,— писал он своему брату,— но не ту болтливую, схоластическую, пустую, которой смешно гордятся наши ученые, а истинную, обитающую не только в книгах, но и в умах, заключающуюся в делах, а не в словах» (Fam., XIII, 3).

Петрарка жестоко высмеял метафизику, натурфилософию, причем как античную, так и аверроистскую, а также то, что в его времена называлось диалектикой, т. е. замкнутые в себе структуры логических построений, пол-

постью абстрагированных от конкретно жизненного, человеческого и исторического содержания мысли. Его еще не интересовали естественнонаучные проблемы — интерес к ним пробудится лишь на исходе Возрождения и ознаменует собой начало новой цивилизации, — но его уже не занимали и вопросы богословия. Теологи, говорил Петрарка, «лгут столь же беззастенчиво, как и языческие натурфилософы; одни желают навязать законы собственного наглого невежества богу, который смеется над ними, другие же рассуждают о тайнах природы так, словно бы они только что сошли с небес, где присутствовали на совете всемогущего господа» («De remediis...»).

Предметом науки и философии с точки зрения гуманизма не мог быть бог, ибо он находится за пределами, доступными человеческому разуму, но их объектом, по мнению Петрарки, не должны становиться ни звезды, ни минералы, ни живой мир, т. е. ни космос, ни природа как таковая, вне ее непосредственных связей с внутренним, духовным миром человека и проблемой его счастья.

В философии Петрарка оказался решительным утилитаристом. Высмеивая не только алхимиков и астрологов, но и естественнонаучные увлечения падуанских аверроистов, поэт-гуманист иронически спрашивал у последних: какую пользу человеку могут принести сведения о том, «сколько волос имеется на голове у льва, сколько перьев в хвосте у ястреба, каким образом совокупляются слоны и как феникс, спаливши себя на костре из ароматических веток, вновь воскресает?!» «Для чего, — продолжает он, — познавать зверей, птиц, рыб, змей, если не знаешь природы людей, не знаешь, для чего мы существуем, откуда пришли и куда идем или пренебрегаешь всеми этими вопросами»<sup>11</sup>.

Объектом философии, считал Петрарка, должен быть только человек, а ее методом — опыт, прежде всего внутренний опыт личности, т. е. самопознание и самоанализ, но также и опыт, возникающий в результате соприкосновения человека с природой, обществом и историей. Никаких авторитетов в области философии для Петрарки уже не существовало. Рассмотрение всех метафизических проблем с точки зрения интересов человека неизбежно привело к крушению средневекового догматизма. Петрарка очень решительно отверг авторитет Ари-

стотеля, на которого в его время опирался не только авероистский материализм, но и католицизм, пытавшиеся превратить томизм в свою официальную доктрину. И сделал он это вовсе не потому, что склонен был в чем-то недооценивать заслуги крупнейшего древнегреческого мыслителя: просто Аристотель рассматривался Петrarкой уже не как орудие божественного откровения в сфере логики и естествознания, а как реально-исторический философ, знания которого были по необходимости ограничены и эпохой, в которую он жил, и его субъективными возможностями как человека.

Петrarка писал: «Я считаю Аристотеля великим и учейшим человеком, но все-таки человеком и поэтому полагаю, что он мог не знать кое-чего и даже весьма много»<sup>12</sup>. Аристотель — и в этом проявился зарождающийся историзм гуманистического мышления — был поставлен Петrarкой в реально-исторический ряд развития античной философии. «Я знаю, что его произведения могут научить многому,— писал Петrarка,— но я считаю, что кое-чему можно научиться и у прочих; я несколько не сомневаюсь в том, что еще до того, как Аристотель начал писать, учить и вообще появился на свет, существовали уже другие писатели: Гомер, Гесиод, Пифагор, Апаксагор, Демокрит, Диоген, Солон, Сократ и князь философии — Платон»<sup>13</sup>.

Петrarка был первым, кто в новое время поставил Платона, тогда еще почти неизвестного, выше Аристотеля. И в этом проявился формирующийся Ренессанс с его антидогматизмом, культом свободы, любовью к слову и гармонии. Как говорит Э. Гарэн, «в определенный момент предпочтение Платона означало прежде всего освобождение от давления аристотелевского мира, замкнутого, иерархического, ограниченного, и обретение, вопреки всем системам, нового духа поисков, не знающего предрассудков и подлинно свободного, в котором тема «ubi spiritus, ibi libertas» соединилась с новой программой «juvat vivere»<sup>14</sup>.

Но еще больше, чем Платона, автора «Тимея» и «Федра», Петrarка противопоставлял канонизированному средневековью метаисторическому Аристотелю, во-первых, «человеческую мудрость» Цицерона, воплощавшего для него неразрывное единство нравственного идеала и практической деятельности, направленной на его претворение в

жизнь и в определенный человеческий характер, а во-вторых, непосредственное религиозное чувство простого, необразованного человека, представляющееся ему воплощением естественного здравого смысла.

Петрарка был глубоко благочестивым писателем и искренне считал себя добрым католиком. «Наука, которая противоречит католической вере, — писал он, — должна возбуждать к себе ненависть и не заслуживает имени науки» (Fam., VI, 2). Тем не менее, как уже говорилось, попытки ряда новейших зарубежных исследователей сблизить на почве религии гуманизм Петрарки с идеологическими позициями современной ему католической церкви или приписать Петрарке августинианский аскетизм не имеют под собой реально-исторической основы. Петрарка-аскет не меньший нонсенс, нежели Петрарка-язычник. В его «Письмах», в его этико-философских трактатах последних лет, в его стихах проявилось не столько резко отрицательное отношение первого гуманиста к материалистическим и атеистическим тенденциям средневекового аверроизма, рассматривавшего человека как одно из случайных звеньев в цепи трансцендентно-естественной необходимости, сколько желание писателя Возрождения как-то увязать свое новое понимание человеческой личности с нравственными идеалами современного ему народа.

Близость гуманизма Петрарки к народно-религиозным движениям XIII—XIV веков — к францисканцам-спиритуалам и иохамитам — особенно наглядно обнаружилась в резко антиклерикальных «Письмах без адреса» и в тесно связанных с ними трех антипапских советах из «Книги песен» (CXXXVI—CXXXVIII). Петрарка гневно обрушивался в них на папскую курию:

Источник скорби, бешенства обитель,  
храм ереси, в недавнем прошлом — Рим,  
ты Вавилоном сделался вторым,  
где обречен слезам несчастный житель.

(CXXXVIII, 1—4. Перевод Е. Солоновича)

Он обвинял Авиньон в распутстве и богоотступничестве («В твоих покоях дьявол, обнаглев, гуляет зеркалами повторенный, в объятья стариков бросая дев») и совсем в духе народных проповедников называл церковь «площад-

ной девкой», восставшей против Христа и апостолов, ибо она отвергла принцип «чистой, смиренной бедности».

Петрарка тоже проклял императора Константина за его «дар» и в выражениях еще более резких, чем у Данте, обрек его за этот тягчайший грех перед человечеством на вечные муки в аду. Он предвидел полное крушение той папской власти, которой был свидетелем и современником. Будущее ему представлялось так:

Я верю в правый суд — свершится он:  
другой султан придет и примет меры  
к тому, чтобы единым центром веры  
был навсегда Багдад провозглашен.

Конец настанет идолослуженью.  
кумиры будут наземь сметены  
и преданы дворы владык сожженью.

Бразды правленья будут вручены  
достойным, и столицы украшенью  
послужат памятники старины.

(СХХХVII, 5—14. Перевод Е. Соловьева)

В подлиннике последний терцет звучит так:

Anime belle, e di virtute amiche  
terrano il mondo; e poi vedrem lui farsi  
aureo tutto, e pien de l'opre antiche.

Двусмысленность или, вернее, двуплановость этих образов для поэзии и всего миропонимания зрелого Петрарки весьма показательна. Петрарка говорит здесь не только о возвращении церкви к заветам раннего христианства. «Золотой век» был для него всегда веком расцвета античной культуры и человечности. Вот почему, сказав, что «мир делается совсем золотым», он тут же добавляет — «и наполнится древними творениями» (e pien de l'opre antiche). «Anime belle, e di virtute amiche», которые, по мнению Петрарки, «овладеют змлей» в ближайшее время, — это, по-видимому, вовсе не монахи, не праведники и не святые, как полагают У. Боско, К. Калькатерра и многие комментаторы «Канцоньере», а такие же «новые люди», как и он сам, — гуманисты, ученые и поэты. Понятие «vertù» начинало уже трактоваться Петраркой совсем по-

ренессансному: христианская добродетель превращалась у него в доблесть — в «virtù». Указав на известную связь гуманизма Петрарки с «революционным движением ересей», Уго Дотти справедливо отметил: «Но то, что в них лишь едва ощущалось или оборачивалось хлипастическими утопиями, сумело сделаться в культуре Петрарки осознанной исторической миссией, то есть нравственным принципом»<sup>15</sup>.

Разделяя некоторые антицерковные и антифеодалные идеи народно-религиозных движений Треченто, Петрарка коренным образом расходился с современными ему еретиками в оценках культуры и человека. Он обращался к литературным истокам христианства не во имя утверждения идеала материальной и духовной бедности, а потому что искал в сочинениях «отцов церкви» тот ключ к тайнам внутреннего мира современного человека, который ему не удавалось отыскать у Цицерона, Сенеки и Вергилия. Августин не только был посредником между Петраркой и Платоном, но и помогал Петрарке познавать самого себя и таким образом становился его невольным союзником в борьбе со схоластикой и средневековым богословием. В третий период своей жизни и творчества Петрарка не просто продолжал открывать в себе «нового человека», он последовательно и очень планомерно отвыкал собственное «я» у средневекового бога, все более и более обособляя сферу познания человека и человечности (поэзия и нравственная философия) от традиционной теологии, которая все еще продолжала считаться наукою наук и госпожою всех видов знания.

В произведениях Петрарки третьего периода на смену геоцентрическим системам средневековья полностью пришел антропоцентризм ренессансного гуманизма. Само религиозное сознание у Петрарки гуманизировалось, не переставая от этого быть сознанием религиозным, христианским, хотя и очень недогматическим. Еще большее значение, чем для философии, это имело для литературы и искусства европейского Возрождения. Петрарковское «открытие человека» не просто обособило «*studia humanitatis*» от «*studia divina*», открыв тем самым возможность для более глубокого познания человека в науке, литературе и искусстве, — оно предопределило некоторые исторические особенности ренессансного стиля, в котором реалистичность гармонически сочеталась с «мифологизацией»,



с идеализацией, одухотворением и обожествлением земного, смертного человека.

В отличие от большинства средневековых мыслителей Петрарка вовсе не считал, что грехопадение Адама безвозвратно исказило благородную, божественную природу человека. В доказательство он ссылаясь на воплощение Христа и смело утверждал, что если уж сам сын божий облекся в человеческую плоть, то земной человек вправе считать себя не только вещью творения, но и «отблеском бога на земле». Это типично ренессансная идея. Бог у Петрарки очеловечивается, а человек обожествляется. Вера в бога помогла ему по-новому верить в человека и, вопреки его собственному христианско-стоическому пессимизму, принимать красоту земного мира. В XIV веке гуманизм Петрарки отдавал если не ересью, то, во всяком случае, большим философским свободомыслием. Поэтому в «Тайне», укоряя поэта Петрарку за чрезмерную привязанность к конечному, телесному и земному, Августин скажет: «Должно любить все сотворенное из любви к творцу, ты же, напротив, прельщенный чарами творения, не любил творца, как подобает его любить, а удивлялся художнику в нем, как если бы он не создал ничего более прекрасного».

Самым прекрасным для Петрарки становится реальный, земной, внутренне свободный человек. Тот идеал гармонической и всесторонне развитой личности, который будет характеризовать собой итальянский гуманизм XV века и найдет свое наиболее полное художественное воплощение в поэзии Полициано и Ариосто, в прозе Кастильоне и Макьявелли, в живописи и скульптуре высокого Возрождения, Петрарке еще несвойствен. Но новая концепция человека как основа этого ренессансного идеала впервые была выдвинута им. Именно это сделало его в глазах Боккаччо, Леонардо Бруни, П. П. Верджерио и других писателей Возрождения основоположником новой эпохи.

Новые философские концепции возникали в трактатах Петрарки — «О невежестве своем собственном и многих других людей», «О средствах против несчастья и счастья» и т. д., главным образом в форме критики и отрицания концепций старых, традиционных, средневековых. Ни сам Петрарка, ни его непосредственные продолжатели, гуманисты Кватроченто, как уже отмечалось, не создали сколько-нибудь стройной философской доктрины, которую

можно было бы противопоставить законченным и хорошо отработанным системам средневекового богословия и схоластики. И это имело свою отрицательную сторону. Именно этим объяснялось, с одной стороны, наличие средневековых конструкций в теоретических трактатах Петрарки, а с другой — то сильное влияние, которое вплоть до XVII в. продолжал оказывать на собственно философскую мысль Европы не только Фома Аквинский, но и значительно менее крупные теологи и схоласты. Однако, не создав ни собственной гносеологии, ни оригинальной онтологии, Петрарка все-таки оказал колоссальное воздействие на все последующее европейское мышление, в том числе научное и чисто философское. У К. Маркса были основания назвать Петрарку крупнейшим философом и ученым своего времени<sup>16</sup>. И дело тут не только в том, что его произведения разрушали старые догмы. Вклад Петрарки, поэта и гуманиста, в новую идеологию был вполне позитивным. Литература и искусство получили в эпоху Возрождения невиданное дотоле развитие, в частности, и потому, что художественное познание прокладывало в это время путь познанию философскому и научному. Петрарка не выработал философской системы, но он обладал новым мироощущением, отражавшим реальность мира гораздо полнее и всестороннее, чем «суммы» Аквината и схоластический материализм падуанских аверроистов. Старым философским системам схоластики и их абстрактным логическим идеям он противопоставил новое эстетическое восприятие действительности и новый жизненный идеал, воплощенный в конкретно-чувственный образ «нового человека» — литератора-интеллигента и лирического поэта.

Образ этот Петрарка писал с себя. Произведениями, в которых полнее всего выразились позитивные стороны его нового, гуманистического миропонимания, тех *studia humanitatis*, которые с этого времени надолго предопределяют особенности европейской культуры, стали не нравственно-философские трактаты Петрарки, где старая, схоластическая форма определенным образом сковывала его новое «я», а «Письма», самое интересное и самое значительное из произведений Петрарки, написанных им на латинском языке, и гениальная «Книга песен».

Заглавие «Письма о делах личных» может быть распространено на все три свода петрарковских посланий. Оно точно соответствует их содержанию. Кроме того, в нем фиксировано положение главного героя «Писем» в окружающем его мире, а также его отношение к этому миру. Все «Письма» Петрарки — программно личные. В них Петрарка еще свободнее и еще детальнее, чем в «Стихотворных посланиях», рассказывал читателям о себе, о своей жизни, о своих вкусах и взглядах.

Никто до Петрарки так не занимался собой, и мало о ком из писателей мы знаем так много подробностей. Даже классический латинский язык приобрел в «Письмах» гибкость, разнообразие и индивидуальность, выводящую его за пределы литературной практики классицизма. Это уже не язык Цицерона или Сенеки, письма которых служили для Петрарки образцом, — это язык самого Петрарки, язык, отражающий своеобразие его личности и характера. «Позднее другие писатели станут писать на стилистически более правильной латыни, но никто никогда не будет писать столь же непосредственно и живо»<sup>17</sup>.

Но «Письма» Петрарки — отнюдь не чисто человеческий документ исповедального характера. Подробно рассказывая о «ходе своей жизни» (Fam., XXIV, 13), Петрарка не исповедовался, а создавал типизированный и определенным образом идеализированный литературный образ личности «нового человека» — писателя-гуманиста, обретшего внутреннюю свободу в непрестанном общении с древними и природой. Черты классицизма, столь характерные для «Стихотворных посланий», оказались в «Письмах» в значительной мере преодоленными. В них уже ощущаются идеализующие тенденции ренессансного стиля. Пример тому — автопортрет в «Письме к потомкам»:

«Мое тело было в юности не очень сильно, по чрезвычайно ловко, наружность не выдавалась красотой, но могла нравиться в цветущие годы; цвет лица был свеж, между белым и смуглым, глаза живые, и зрение в течение долгого времени необыкновенно острое, но после моего шестидесятого года оно, против ожидания, настолько ослабело, что я был вынужден, хоть и с отвращением, прибегнуть к помощи очков».

Упоминание о такой бытовой частности, как очки, снижая общей идеальности образа, придает ему жизненную конкретность, вводит гармонию в пределы земной действительности. Для Ренессанса это типично.

В «Письмах» еще большее место, чем в «Стихотворных посланиях», занимали описания мелких, и даже как будто незначительных, деталей частной жизни. Они здесь имели ту же идейно-эстетическую функцию. У Петрарки частная жизнь реального человека поднялась над сферой низменно-комического быта и оказалась в центре художественно-философского анализа. В «Письмах о делах личных» частная жизнь предстала как исторически конкретная форма существования свободной человеческой личности, освобождающейся от сословных ограничений и деятельно противопоставляющей себя всему средневековому, феодально-сословному обществу. Но именно потому, что личность в петрарковских «Письмах» противопоставляла себя всему современному ей обществу, она не поглощалась в них бытом и ее жизнь не сводилась только к одной лишь частной жизни. Частный человек «Писем» — это вместе с тем и человек общественный. Его внутренний мир оказывается способным противостоять всему феодально-сословному миру только потому, что он равновелик ему в своем историческом содержании. Он не исключает политики. В «Письмах о делах личных» вошли письма Петрарки к Кола ди Риенцо, к Андреа Дандало (XI, 8), к авиньонским кардиналам, которым он излагал свой проект демократической реформы гражданского строя Рима (XI, 16), к Карлу IV (X, 1) и т. д. От аналогичных писем Данте («Правителям и народам Италии», «Генриху VII», «Итальянским кардиналам» и т. д.) они отличались не только тоном изложения, но и своим общеполитическим содержанием. Вопросы общественные, политические, национальные становились в «Письмах» Петрарки «делами личными», ибо они рассматриваются в них с точки зрения свободной человеческой личности, победно противопоставляющей себя всему феодально-сословному обществу.

Из чисто политических писем Петрарки особенно интересно обширное послание к правителю Падуи Франческо да Каррара («Старческие письма», XIV, 1), иногда публиковавшееся как самостоятельное произведение под заглавием «De republica optime administranda» («О наилуч-

ших методах управления государством»). Оно стало своего рода политическим завещанием Петрарки. Основной проблемой послания оказалась проблема взаимоотношений между государем и народом. Она решалась с учетом реальных условий эпохи. «Петрарка, — как отметил М. С. Корелин, — был первым предшественником практической политики, ему принадлежит первая попытка создать искусство управления путем рационального пользования наличными силами данного времени. Макьявелли был только его продолжателем»<sup>18</sup>.

Разуверившись в способности народа изменять ход истории, Петрарка продолжал защищать его жизненные интересы. Всякое государство должно, по его мнению, основываться на прочном союзе между правителем и народом. Условиями такого союза он считал заботу государя о жизненном благосостоянии подданных и полное устранение от власти феодального дворянства. Антисословность гуманистического мышления позволила Петрарке разглядеть в материальном интересе одну из главных движущих сил всякой политики. «Довольство народа, — писал он, — зависит не столько от положения людей, сколько от удовлетворения их телесных потребностей, именно оно обеспечивает общественное спокойствие и безопасность правителей» (Sen., XIV, 1). Поэтому Петрарка настойчиво рекомендовал Франческо да Каррара быть очень осторожным с введением новых налогов и, завоевывая любовь пародных низов, не слишком стесняться с имуществом дворян и толстосумов: «Благотельствуй лишь наиболее бедным, и не только из своего кармана, обнаруживай свою щедрость по отношению к народу, расходуя те средства, которые ты без большой несправедливости можешь изъять у богатых» (Sen., XIV, 1).

Однако в возможность какого-либо воспитания народа в духе идеалов «Африки» и трактата «О знаменитых людях» Петрарка уже не верил. Его послание к Франческо да Каррара заканчивалось словами: «У меня было намерение здесь, в конце письма, посоветовать тебе исправить нравы народа, но полагая теперь это делом невозможным, видя, что для осуществления его всегда тщетно расходовались силы царей и законов, я от такового намерения отказываюсь...»

Чем больше Петрарка разочаровывался в возможностях общественно-политического воздействия на массы, тем

большее внимание он уделял воспитанию отдельной личности. Мир, который он противопоставил в «Письмах» современной ему действительности, был прежде всего миром новой, светской, гуманитарной культуры — это был внутренний мир человека, глубоко интересующегося поэзией, филологией, древней историей, способного как равный с равными беседовать не только с папами и императорами, но также с Гомером, Вергилием, Цицероном, Титом Ливием, Сенекой и другими писателями античности (Fam., XXIV, 3—12).

Жизнь рассматривалась автором «Писем» как творчество, а творчество отождествлялось им главным образом с творчеством литературным. Петрарка видел в литературе не только путь к познанию «humanitas», игнорируемой средневековым богословием и схоластикой, но также и возможность для человека максимально свободно выявлять и утверждать свою человечность. Вот почему главный герой «Писем» — не просто «новый человек», а человек светский и всесторонне образованный, человек-литератор. В первом же из «Писем о делах личных» Петрарка заявил: «Scribendi michi vivendique unus, ut augur finis erit» — а в одном из последних «Старческих писем» он, воздав хвалу перу писателя, поставил в главную заслугу себе то, что его литературные труды «побудили многие умы в Италии и даже далеко за ее пределами посвятить себя тем нашим занятиям, которые находились в пренебрежении многие сотни лет» (Sen., XVII, 2).

Герой «Писем» — это уже герой литературы Ренессанса и вместе с тем — новый жизненный, а также общественный и в известном смысле даже философский идеал, на который будут ориентироваться многие поколения европейских интеллигентов. В нем не было еще ни сухой кабинетности, ни абстрактной книжности. И дело тут не только в том, что герой петрарковских «Писем» проявлял живейший интерес к актуальным общественным и политическим вопросам современности, — не менее существенным было также его отношение к природе, описания которой занимали в «Письмах» довольно много места. В «Письмах» гуманистическое «открытие человека» все время сопровождалось и углублялось гуманистическим «открытием природы», обуславливающим, несмотря на пессимистические тирады их героя о тщете счастья и суетности земного бытия, возможность для него по-ренес-

сансному радостного и гармоничного восприятия окружающего его мира. Пессимистичность некоторых «Писем» и отдельных сонетов из «Книги песен» объяснялась не усилением средневековых настроений в творчестве Петрарки, как теперь утверждают многие зарубежные ученые, а, наоборот, все более выявляющимся антиаскетизмом его гуманистической идеологии. По наблюдению М. С. Корелина, «отрицательное отношение Петрарки к жизни обуславливалось не боязнью греховного соблазна от мирских радостей и не отвращением ко всем земным благам, а противоречием между большим запросом на эти блага и скудным способом их удовлетворения»<sup>19</sup>.

В «Письмах» и в нравственно-философских трактатах третьего периода жизни Петрарка, как уже говорилось, склонен был противопоставлять создаваемую им «науку о человеке», основанную на самопознании, средневековой и античной натурфилософии, считая изучение природы в отрыве от человека делом чисто схоластическим, непущным и даже вредным. Вместе с тем ему уже не был свойствен тот дуализм материи и духа, природы и человека, который пронизывал всю средневековую философию, в том числе и средневековый материализм.

Природа для Петрарки стала частью внутреннего мира человека, а человек — частью природы. Поэтому природа — тоже прекрасна. В своих произведениях Петрарка не только восхищался красотой человеческого тела, но и отверг христианско-аскетический взгляд на природу как на источник соблазна и скверны (Fam., II, 8). По его словам, природа «дала человеку глаза и лицо, отражающие тайны души, дала разум, дала речь, дала слезы — и все это для того, чтобы человек мог жить радостной жизнью».

Природа начинает становиться для Петрарки тем, чем она будет для всех мыслителей Ренессанса, — «естественной» нормой, регулирующей поведение «естественного человека». Петрарка и здесь не сходит с почвы религиозного сознания. Но он обосновывает свою новую, типично гуманистическую концепцию взаимоотношений между человеком и природой ссылками не только на бога, но и на принципы человеческого общежития. Это лишний раз показывает, насколько тесно индивидуалистические идеалы Петрарки были связаны с идеалами общественными. «Не следует, — говорил он, — бояться ничего, что дано естествен-

ной необходимостью (*naturae necessitas*). Кто ненавидит естественное или боится его, тот ненавидит саму природу и должен страшиться ее, если только он не принимает и не одобряет одной ее стороны, отвергая и осуждая в то же время другую, но это уже величайшая наглость не только по отношению к богу, но и к другим людям»<sup>20</sup>.

Для первой половины XIV века это была по-революционному смелая мысль.

## 5

В лирической поэзии Петрарка тоже стремился к единству. Он искал его на разных путях. Одним из них был даптовский. Если во второй период творчества Петрарка пытался противопоставить «Божественной Комедии» свою латинскую «Африку», то в третий, последний, период он старался соперничать с Данте на почве народного языка и некоторых литературных форм, типичных для позднего средневековья. Непосредственное всего это проявилось в аллегорической поэме «Триумфы».

Обращение Петрарки к опыту Данте не было простым возвращением вспять. Аналогичное явление будет характерно для творчества Джованни Боккаччо. Новая литература рождалась в Италии как отрицание литературы средневековой и вместе с тем как продолжение тех народных традиций Предвозрождения, которые полнее всего выявились в «Комедии».

Однако продолжение дантовских традиций в гуманистической литературе Возрождения, естественно, не могло свестись к одному лишь их повторению. Новое мироощущение требовало новых художественных синтезов. Поэма «Триумфы» интересна не только тем, что в ней Петрарка определенным образом подражал Данте, но также и тем, что он подражал ему неудачно.

В историях литературы анализ творчества Петрарки чаще всего заканчивается указанием на неудачу незаконченных «Триумфов». Но это мало соответствует хронологии, неправильно и существенно искажает как творческую эволюцию самого Петрарки, так и весь исторический процесс формирования литературы итальянского Возрождения. Петрарка действительно работал в год своей смерти над «Триумфами», но в 1374 году он также про-



должал совершенствоваться «Письма» и «Книгу песен», «Триумфы» — отнюдь не плод старческой фантазии якобы отошедшего от Ренессанса поэта. Начало работы над отдельными эпизодами этой поэмы относится к 1340—1342 годам. Замысел «Триумфов» (идея объединения нескольких «триумфов» в единое целое возникла у Петрарки, по-видимому, в 1351—1352 гг.) предвосхитил замысел «Книги песен». Петрарка развивался от единства «Триумфов» к единству «Книги песен», а не наоборот. (В «Триумфах» Петрарка хотел обобщить свой жизненный и творческий, идеологический опыт и представить его как опыт всего человечества. В этом он оказался определенным образом близок к Данте и, видимо, поэтому решил воспользоваться в своей поэме как дантовской терцией, так и плодотворно использованной в «Комедии» формой средневекового «видения».)

Схема «Триумфов» в кратких чертах такова. Петрарка засыпает на лужайке в Воклюзе, и в сновидении перед его взором проходит ряд торжественных триумфальных процессий. Приятель Петрарки (личность его не удалось достаточно точно идентифицировать), подобно дантовскому Вергилию, объясняет смысл каждого триумфа и называет имена участников. В смене триумфов имеется определенная последовательность. Аллегория поэмы должна показывать, как человек (и человечество) идет от взрывов примитивной чувственности к успокоению всех мыслей и страстей в боге. Первый триумф — «Триумф любви» (*Triumphus Cupidinis*). За колесницей Амура влчаться толпы побежденных им, главным образом люди древности. Среди знаменитых любовников Петрарка замечает Массинису и Софосисбу и беседует с ними точно так же, как Данте беседовал с Франческой. Потом появляется юная девушка, «чистая, как голубка». Это — Лаура. Поэт познает муки любви и вливается в толпу жертв Амура. «Триумф любви» сменяется «Триумфом целомудрия» (*Triumphus Pudicitie*). Лаура одерживает победу над любовью, и снова изображается торжественное шествие, на этот раз возглавляемое Лукрецией и Пенелопой. Но и Лауру побеждает смерть (*Triumphus Mortis*). Умершая Лаура является Петрарке; она учит его не бояться смерти и говорит, что при жизни она любила его, и если была к нему сурова, то лишь ради их общего спасения. В «Триумфе смерти» замечателен образ умершей Лауры, оказавший огромное влия-

ние на всю последующую итальянскую поэзию вплоть до XX века:

Нет, не бледна... Столь белый снег мы зрим,  
Когда стихает ветер над вершиной.  
Она спала, как тот, кто не томим

Во сне своем заботой ни единой,  
Меж тем как дух небес уже достиг.  
Вот что зовут безумные кончиной:  
Прекрасней в смерти стал прекрасный лик.

*(Триумф смерти, 1, 166—172. Перевод В. Миклушевича)*

Это типично ренессансный образ. Средние века пугали смертью и чаще всего подчеркивали в ней безобразное разложение. Петрарка показывал даже умершую женщину спокойной, прекрасной и гармоничной. Красота для него — нетленна. Так же как подвиг героя и поэта. В «Триумфах» Смерть уступает место Славе. (*Triumphus Fame*). Во главе триумфа Славы идут Цезарь и Сципион, за ними следует вереница знаменитых политических деятелей, полководцев, литераторов и ученых. Писатели здесь приравнены к императорам. Но даже славу знаменитых людей, «оберегаемую историком и поэтом», в конце концов поглощает время (*Triumphus Temporis*). «Исчезнет ваше величие и великолепие, исчезнут синьории и царства, все смертное разрушает время». Над временем торжествует вечность (*Triumphus Eternitatis*).

Несмотря на отдельные, частные удаchi, «дантовский замысел» не получил в «Триумфах» сколько-нибудь убедительного решения. Средневековая форма трансцендентного «плача» пришла у Петрарки в непродуктивное противоречие с содержанием того самого идеологического опыта, который должен был быть обобщен. «Дантовская» форма не порождалась в «Триумфах» их содержанием, а накладывалась на него извне. Содержание «Триумфам» давал тот же мир истории, культуры и человеческих эмоций, который питал «Африку», «Стихотворные послания», трактат «О знаменитых людях», диалоги «Тайна», «Письма». В поэме нетрудно обнаружить по-ренессансному классицистское стремление Петрарки возродить на народном языке итальянской поэмы образы и ситуации, вычитанные у античных историков и поэтов, придать им с

помощью поэтических средств «*volgare illustre*» новый блеск и новое совершенство.

Стремление это столкнулось в «Триумфах» с абстрактным отрицанием ценности всего человеческого, в том числе культуры и истории, и разбилось о него. Объясняется это, конечно, не тем, что христианское сознание с его признанием относительной ценности посюстороннего мира никогда не могло служить почвой для истинной поэзии, а тем, что оценка реально-исторического содержания «Триумфов» с позиций внеисторического времени и вечности не получила идейно-эстетической опоры в идеологической структуре самой поэмы. «Триумфы» не только поэма без героя, но поэма без центра. В отличие от геоцентрической «Божественной Комедии» с ее четко проведенным единством трансцендентного мира в «Триумфах» было два мира — мир исторический и мир внеисторический; миры эти не сосуществовали, а взаимно уничтожались, аннигилировались, ибо в гуманистическом сознании их автора они оказывались идеологическими антимирами. Эстетическая неудача «Триумфов» была обусловлена прежде всего тем, что Петрарка попытался обобщить в этой поэме опыт развития новой личности в формах внеличной, трансцендентной идеологии, с которой он в отличие от Данте не мог уже внутренне отождествиться как мыслитель и как поэт.

В середине XIV века идти по пути Данте значило идти своей, отличной от Данте, дорогой.

## 6

То, что не вышло у Петрарки в «Триумфах», получилось в «Книге песен». В ней он еще теснее примкнул к литературной традиции народного языка (Данте, поэзия нового сладостного стиля, Фольгоре ди Сан Джиминьяно, провансальцы), но теперь Петрарка не повторял старые формы, а видоизменял их, обогащая поэзию новыми, гуманистическими концепциями действительности, человека и искусства. (В «Книге песен» обобщен весь опыт предшествующего творчества Петрарки — не только прирожденного лирика, еще в пору ранней юности освоившего основные жанры тогдашней поэзии на «вольгаре» от изощренно-сложной провансальской секстины и интеллектуалистической канцоны Кавальканти до светски галантного

мадригала и простонародной песенки-баллады, но и непревзойденного знатока древности, латинского поэта, мыслителя-моралиста, провозгласившего самопознание основой литературы и философии. И так же как в «Письмах», весь этот опыт сконцентрирован вокруг «я» поэта, типизированного как личность «нового человека». В отличие от «Триумфов» лирическая структура «Книги песен» полностью и последовательно антропоцентрична. Именно поэтому идейно-эстетическое единство «Regum vulgarium fragmenta» можно сопоставлять с теоцентрическим, трансцендентным единством «Новой Жизни» и «Божественной Комедии» и видеть в нем определенный шаг вперед в поэтическом освоении мира, осуществленный литературой Италии при переходе от средних веков к эпохе Возрождения. «Данте, — писал Фр. Де Санктис, — возвысил Беатриче до Вселенной, стал ее совестью и глашатаем; Петрарка же сосредоточил всю Вселенную в Лауре, создал из нее и из себя свой мир. На первый взгляд, — это шаг назад, в действительности же — это движение вперед. Мир этот гораздо меньше, он лишь небольшой фрагмент огромного обобщения Данте, но фрагмент, превратившийся в нечто законченное: мир полноценный, конкретный, данный в развитии, подвергнутый анализу, исследованный до сокровенных тайников»<sup>21</sup>.

Тема и структура внутренней организации «Книги песен» даны в первом, вступительном сонете.

(«Книга песен» — «поэтическая исповедь» (А. Н. Веселовский): это рассказ зрелого, много пережившего человека о том смятении чувств, которое он претерпел когда-то давно, в пору своей бурной молодости (2—3). Тема «Книги песен» — юношеская любовь, высокая, чистая, порывистая, но робкая и неразделенная. Диапазон любви определен так: «От пустых надежд до пустой скорби» (6). В конце сонета говорится, что результатом любви явился «стыд, раскаяние да ясное понимание того, что все то, что любезно миру, — лишь краткий сон» (12—14).)

Но от своей любви автор вступительного сонета не отрекается. Напротив, он не только выставляет на всеобщее обозрение суетность своих чувств — «le van speranze e'l van dolore», но и, адресуясь прежде всего к «тем, кто на собственном опыте познал любовь», выражает надежду, что его «разностильный» рассказ встретит у читателей сочувствие и сострадание. Он надеется вызвать

в них те самые чувства, которых сам он стыдится и которые порождают в нем боль раскаянья.

Тут существует явное противоречие, но именно оно и является тем формообразующим, структурным противоречием, которое дает основное содержание «Книге песен», организуя его изнутри. Формально противоречие это реализовано в разделении лирического «я» книги на автора и героя. Чувство в «Книге песен» — предмет рефлексии и созерцания. Поэт все время смотрит на себя со стороны. Он делает себя самого своим объектом и оказывается способным тщательно анализировать и определенным образом оценивать содержание своего внутреннего мира, потому что теперь он «отчасти уже не тот, кем был прежде» (4).

Автор и герой объединены в «Книге песен» единством лирического «я», и вместе с тем между ними существует определенная дистанция. Для восприятия «Книги песен» дистанция эта важна. Именно она объясняет классическую объективность, ренессансную гармоничность языка, стиля и общего тона петрарковского «Канцоньере».

В «Книге песен» рассказывается о муках отвергнутой любви, о несбывшихся надеждах, но страсть никогда не выплескивается на поверхность. В этом существенное отличие Петрарки от романтиков XIX века, с которыми его нередко сближали. В «Книге песен» Петрарка не изливается в переполняющих его чувствах, а вспоминает и грустно размышляет о своей прошлой любви.

Что делаешь? Что ищешь? Что назад  
Глядишь на дни, которым нет возврата,  
О скорбный дух? Что хворостом богато  
Питаешь пламя, коим ты объят?

(CCLXXXIII, 1—4. Перевод А. Эфроса)

«Книга песен» — книга воспоминаний. Петрарка в ней все время датирует свою любовь. Ему хотелось впустить в книгу реальное, историческое время: «Осталось позади шестнадцать лет моих томлений...» (CXVIII); «Семнадцать лет кружится небосвод с тех пор как я горю...» (CXXII); «В тысяча трехсот двадцать седьмом, в апреле, в первый час шестого дня, вошел я в лабиринт, где нет исхода» (CCXI); «Так двадцать лет я (долгое томленье!) ни скорбь, ни боль не в силах превозмочь...» (CCXII);

«Меня Любовь томила двадцать лет, но я был бодр в огне и весел в боли; когда ж ушла мадонна из юдоли — десятый год душе покоя нет» (CCCLXIV).

Объединяя свои стихотворения в «Книгу песен», Петрарка чаще всего придерживался хронологии. Иногда он даже называл себя историком Лауры и сравнивал себя с Гомером, Вергилием и Энидем (CLXXXVI, CLXXXVII). В отличие от «Триумфов» в «Книге песен» нет всепоглощающей вечности, и время в ней не побеждает любовь. Реальность исторического времени понадобилась Петрарке, для того чтобы подчеркнуть реальность и необычность своей любви.

Тем не менее ни Лаура, ни любовь у Петрарки не знают развития. Время движется помимо них, и любовь в «Книге песен» оказывается без истории. Нет ни событий, ни фабулы, даже в той форме, в какой фабула существовала во вневременной дантовской «Новой жизни». Попытки реконструировать жизненный «роман» Петрарки по «Книге песен» (у нас это пробовал делать А. Н. Веселовский) всегда сканчивались неизбежной неудачей, ибо «романа» не было.

Петрарка подчеркивал реальность своей любви, потому что Лаура действительно существовала и потому что он описывал совсем не такую любовь, какую описали до него Данте и Кавальканти, но воспоминания в «Книге песен» построены совсем не так, как строятся мемуары. В «Книге песен» нет последовательности воспоминаний. Ситуация вводного сонета — поэт размышляет и вспоминает о своей безответной любви — воспроизводится во всех сколько-нибудь значительных стихотворениях «Книги песен». Она константна. «Книга песен» состоит из множества отдельных воспоминаний о любви к Лауре, равновеликих и равнозначных в своем жизненном содержании, почти тождественных по своему характеру даже тогда, когда они явно конструируются воображением и когда за ними трудно предположить подлинную реальность факта. Известно, например, что в письмах к друзьям и потомкам Петрарка не только недвусмысленно отвергал возможность посмертной любви, но даже объявил смерть Лауры бесполезной для своего внутреннего развития. «В юности, — писал он, — страдал я жгучей, но единой и пристойной любовью, и еще дольше страдал бы ею, если бы жестокая, но полезная смерть не погасила

бы гаснущее пламя» (Posterit.). Между тем в «Книге песен» изображение посмертной любви составляет едва ли не самые яркие и взволнованные страницы. Умершая Лаура не менее прекрасна и не менее жива в «Книге песен», чем Лаура живая, и любима она не менее искренно.

Я мыслию лелею непрестанной  
Ее, чью тень отнять бессильна Лета,  
И вижу вновь ее в красе рассвета,  
Родной звезды восходом осиянной,

Как в первый день, душою обаянной  
Ловлю в чертах застенчивость привета.  
«Она жива,— кричу,— как в оны лета!»  
И дара слов молю из уст желанной.

(СССХХХVI, 1—8. Перевод Вяч. Иванова)

Воспоминания возрождали в «Книге песен» угасшую любовь и стирали границы между реальным и идеальным. В то же время, низменно проецируясь на целостное сознание вспоминающего поэта, они создавали истинное содержание «Книги песен» и обуславливали характер своеобразной реалистичности ее ренессансного стиля.

В отличие от Беатриче и мадонн стильновистов Лаура в «Книге песен» изображена как живая реальная женщина. Однако реальность ее образу придают отнюдь не отдельные жизненные, житейские детали в ее внешнем облике: золотые волосы, аленовые брови, красивая рука, зеленый цвет ее платьев и т. д., и вовсе не указания на ее взаимоотношения с поэтом: приветствие, которым она его одаряет или в котором она ему отказывает, ее болезнь и связанные с нею тревоги, похищение перчатки и т. п. Такого рода «реалии» в «Книге песен» скудны и сами по себе ничего новаторского не представляют. Они вполне традиционны и связывают «Книгу песен» с предшествовавшей ей средневековой литературой — с трубадурами, стильновистами, Данте, не говоря уж о «комически-реалистической» поэзии Тосканы, в которой реальные предметы повседневного быта играли огромную роль. Новым в «Книге песен» была не проза быта, а внутренний мир поэта, восприятие поэтом окружающей его действительности. Лаура получает жизнь от того потока реальных человеческих воспоминаний, в котором она все

время возникает как прекрасное видение и вне которого в «Книге песен» она никогда не существует. Вот почему между умершей и живой Лаурой не существует там принципиальных различий, и вот почему самые традиционные внешние черты оказываются пригодными для создания очень жизненного и принципиально новаторского образа. Реализм «Книги песен» — реализм психологический. Читатель видит Лауру такой, какой ее созерцает и какой ее воспринимает влюбленный поэт, для которого она не аллегория истины или веры, а земная, вполне реальная женщина и который сам, как автор и герой «Книги песен», тоже является реальным человеком только что начавшего Возрождения.

Для «Книги песен» очень типичен образ Лауры, возникающий в канцоне «*Chiare fresche e dolci acque*», которая, в свою очередь, может рассматриваться как одно из самых характерных проявлений стиля раннего Ренессанса.

Da'be' rami scendea  
(dolce ne la memoria)  
una pioggia di fior sovra l' suo grembo;  
ed ella si sedea  
umile in tanta gloria,  
coverta già de' l'amoroso nembo;  
qual fior' cadea sul lembo,  
qual su le treccie bionde,  
ch'oro forbito e perle  
eran quel dì a vederle;  
qual si posava in terra e qual su l'onde  
qual con un vago errore  
girando pareva dir: «Qui regna Amore»<sup>22</sup>.

(CX XVI, 39—52)

Сладостное воспоминание воскрешает в сознании поэта не только красочную, но и живописную картину, причем движение воспоминаний вносит в нее оживляющую ее динамику: оно как бы воспроизводит поток цветов, падающих на прекрасную женщину, сидящую под весенним деревом.

Это просто прекрасная женщина в окружении прекрасной природы.

Воспоминания влюбленного поэта придают чертам Лауры некоторую идеальность и создают вокруг нее атмо-



сферу легкой грусти, но не ставят под сомнение самую реальность ее существования. Малейшая попытка истолкования видения поэта как аллегории немедленно уничтожила бы стихи, лишила всю эту картину ее живописного и поэтического смысла. «Содержание красоты, некогда столь абстрактное и учное, вернее, даже схоластическое, — писал Фр. Де Санктис, — здесь впервые выступает в своем чистом виде, как художественная реальность»<sup>23</sup>.

У Данте красота была атрибутом бога, Петрарка делает ее принадлежностью человека. Поэзия «Книги песен» открывала и утверждала красоту земного мира.

Оттого, что мир этот существовал в «Книге песен» только в восприятии влюбленного «я» поэта, только в потоке его воспоминаний, он не становился чистой субъективностью. Воспринимающее «я» объективировано Петраркой в художественный образ. Несмотря на то что образ поэта обладает в «Книге песен» еще меньшим, чем Лаура, количеством черт, по которым можно было бы представить его внешний облик, он индивидуализирован достаточно четко. Этому служат прежде всего не связанные непосредственно с Лаурой стихотворения. Включение в «Книгу песен» чисто политических канцон (LIII, CXXXVIII), антиклерикальных сонетов (CXXXVI—CXXXVIII), стихотворений, где явственно проявлялись новые эстетические идеалы (LXXVII) и обнаруживалось поразительное для XIV столетия знание античной истории и литературы (XLIV, CII), позволяет отождествить лирическое «я» «Книги песен» с тем образом «нового человека»-гуманиста, который проходит через почти все произведения Петрарки и полнее всего раскрывается в «Письмах».

Лирическое «я» «Книги песен» это не просто влюбившийся Петрарка, а определенный общественный и исторический идеал, тот новый человеческий идеал, который Петрарка противопоставлял аскетическим идеалам средневековья и который, как уже отмечалось, он пытался воплотить не только в своем творчестве, но и в себе самом, в своей личности, в своей частной и общественной жизни. Это было «я» «нового человека», своего рода лирическая персонификация гуманистического индивидуализма. «Книга песен» потому и оказала огромное влияние на развитие ренессансной поэзии во всей Европе, что она обладала глубоким идеологическим и в известном смысле философским содержанием.

Однако, если в «Письмах» образ «нового человека» был экстенсивен, если там он служил прежде всего выявлению содержания новой гуманистической культуры, то в «Книге песен» образ этот предельно интензивен: он построен так, чтобы показать не столько отношение «нового человека» к отдельным сторонам общественной, политической и культурной действительности тречентистской Италии, сколько самого этого человека, реальное содержание и богатство его очень противоречивого внутреннего мира. Вот почему политические, религиозные, литературные идеалы «героя» в «Книге песен» только намечены — они как бы пунктиром очерчивают сферу его земных интересов, вводя образ в пределы исторической реальности и позволяя судить об его социальном, общественном наполнении, но основное внимание в ней уделено анализу любви. «Новое понимание любви, — писал А. Н. Веселовский, — было целым открытием, которое машило к новому общественному идеалу»<sup>24</sup>.

Обратившись к теме любви, Петрарка следовал поэтическим традициям народного языка. Еще Данте писал: «Следует осудить тех, которые слагают на народном языке стихи с рифмами не на любовную, а на какую-нибудь иную тему, ибо поэзия на народном языке изначально была создана именно для любовных песен»<sup>25</sup>.

Так же как Данте, Петрарка возвращался к народным истокам поэзии, и, так же как для Данте, изображение любви не было для него самоцелью. Но шел он совсем иным путем. Его поэзия была еще ближе к наивной реалистичности средневековых народных песен (см. СССLIII). Используя их язык, сравнения, метафоры и отдельные ситуации, Петрарка создавал художественный образ нового отношения человека не к трансцендентному, а к окружающему его посястороннему, земному миру, к природе. Лаура почти никогда не вспоминается лирическим героем Петрарки в ее городской, авиньонской обстановке, и сам этот герой, как правило, рассматривается вне связей с окружающим его социальным миром. В «Книге песен» постоянно подчеркивается одиночество героя. Вот одна из самых типичных для «Книги песен» ситуаций:

От мысли к мысли, от горы к другой  
нехоженными я иду путями:  
душа когда-то отдохнуть должна

над тихую пустынную рекой  
или в долине меж двумя горами,  
где, безутешна и любви полна,  
то весела она,  
то в слезы, то бесстрашна, то страшится  
и лик меняет мой, отобразив  
на нем любой порыв,  
так, что не скрыть того, что в ней творится.  
...Для глаз моих угла жилого вид —  
смертельный враг. Ищу отдохновенья  
в горах высоких и в лесах глухих.  
Иду — и мысль на месте не стоит,  
о милой думаю и наслажденье  
порой в страданиях нахожу своих.  
(СХХІХ, 1—6; 14—19. Перевод Е. Солоновича)

Канцона дает меру психологической реалистичности лирики Петрарки. Образы внешнего мира строят образ души, отражаясь в ней и отождествляясь с нею. Движение героя в пространстве («от горы к другой») совпадает с движением его раздумий («от мысли к мысли»), и это придает своего рода зрительную наглядность колеблющемуся потоку воспоминаний, в котором время от времени возникает образ любимой женщины:

Остановясь порой в тени холма  
иль под сосной и выбрав наудачу  
скалы обломок, я пишу на нем  
прекрасный лик. Когда же от письма  
вернусь к себе, замечу вдруг, что плачу;  
и удивлюсь: «О чем же ты? О чем?»  
Пусть о себе самом,  
забыв, когда не отрываю взгляда  
от милой, заблуждаюсь глубоко!  
Мадонна далеко,  
но собственной ошибке сердце радо.  
Повсюду вижу я мою любовь,  
готовой заблуждаться вновь и вновь.  
Она не раз являлась предо мной  
в траве зеленой и в воде прозрачной,  
и в облаке не раз ее найду.  
И Леда перед этой красотой  
сочла бы дочь-красавицу невзрачной —

так затмевает солнца свет звезду.  
Чем дальше забреду,  
чем глуше место, тем мою отраду  
прекрасней нахожу.

(СХХІХ, 27—44. Перевод Е. Соловича)

Лаура здесь не только воспоминание — она также часть природы. В «Книге песен» Лаура — женщина, которую любит поэт и которая волнует не только его дух, но и его плоть. Вместе с тем ее красота, подобно красоте Беатриче, больше чем только красота любимой женщины: это уже красота всего реального мира. Радостное чувство любви, которое испытывает к Лауре поэт, перерастает у него в захлебывающуюся радость, приятие того самого земного мира, который отвергался, высмеивался и попирался всем официальным средневековьем. Знаменитый шестьдесят первый сонет становится в «Книге песен» своего рода лирическим манифестом новой эпохи, и именно так воспринимался он не только потомками, но уже и современниками Петрарки, в частности Джованни Боккаччо:

Благословен день, месяц, лето, час  
И миг, когда мой взор те очи встретил!  
Благословен тот край и дол тот светел,  
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз  
Я ощутил, когда и не заметил,  
Как глубоко пронзен стрелой, что метил  
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,  
Какими оглашал я сон дубрав,  
Будя отзвучья именем Мадонны!  
Благословенны вы, что столько слав

Стяжали ей, певучие канцоны,—  
Дум золотых о ней, единой, сплав!

(LXI, Перевод Вяч. Иванова)

Тем же настроением проникнуты сонеты ХС и СХХХІ, Последний заканчивается словами надежды на взаим-

ность. Поэт верит в силу своего чувства и своей новой поэзии:

Я так могуче стапу петь любовь,  
Что в гордой груди тысячу желаний  
Расшевелию и тысячью мечтаний  
Воспламеню бездейственную кровь.

(СХХХI, 1—4. Перевод А. Эфроса)

Однако любовь в «Книге песен» далеко не всегда чистая, ясная, ничем не омраченная радость светлых воспоминаний (ХС). Чаще всего это грустное, а порой и мучительно тревожное чувство, граничащее с отчаянием тоски. В ней много от ацедии из «Тайны». Любовь изображается в «Книге песен» не только как радость, но и как боль и страдание потому, что любовь эта — реальна. Она печальна прежде всего потому, что это — любовь отвергнутая. Счастливых минут поэт может вспомнить не так уж много.

Мгновенья счастья на подъем ленивы,  
Когда зовет их алчный зов тоски;  
Но, чтоб уйти мелькнув, — как тигр легки.  
Я сны ловить устал. Надежды живы.

(LVII, 1—4. Перевод Вяч. Иванова)

Изображая свою печаль, Петрарка часто проецировал ее на природу, и тогда его внутренний мир, так же как и Лауры, оказывался частью природы и приобретал поразительную пластичность:

Уж хмурый воздух с вьедливым туманом,  
Клубящийся под набежавшим ветром,  
Вот-вот готов заморосить дождем,  
Уже кругом кристаллом стали реки,  
И вместо злаков, покрывавших доли,  
Куда ни глянь — лишь изморозь да лед.

(LXVI, 1—6. Перевод А. Эфроса)

Это вполне реалистическая картина зимы в Воклюзе, свидетельствующая о совершенно новом отношении поэта к природе, но в секстине картина эта существует не сама по себе, а только как образ внутреннего мира лириче-

ского героя, как образ его печальных раздумий:

И у меня на сердце стынет лед,  
И тяжело думы стелются туманом,  
Таким, как тот, которым полны доли,  
Куда нет доступа любовным ветрам  
И где вокруг лежат недвижно реки,  
А небо каплет медленным дождем.

(LXVI, 7—12. Перевод А. Эфроса)

Секстипа зафиксировала своеобразную классическую гармонию между человеком и природой. Однако для «Книги песен» в целом такая гармония чаще всего идеал, чем реальность. Печаль Петрарки, так же как и его радость, перерастает пределы просто любви к реальной, земной женщине. Поэт всматривается в свое чувство и сам дивится его противоречивости:

Коль не любовь сей жар, какой недуг  
Меня знобит? Коль он — любовь, то что же  
Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!..  
Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?  
Коль им теснен, напрасны стоны. То же,  
Что в жизни смерть, — любовь. На боль похоже  
Блаженство. «Страсть», «страданье» — тот же звук.

Призвал ли я иль принял поневоле  
Чужую власть?.. Блуждает разум мой.  
Я — утлый чели в стихийном произволе,

И кормщика над праздной нет кормой.  
Чего хочу, — с самим собой в расколе, —  
Не знаю. В зной — дрожу; горю — зимой.

(СXXXII. Перевод Вяч. Иванова)

Та же подчеркнутость внутренних противоречий в сонете СXXXV: «Pace non trovo e non ò da far guerra». Именно поэтому, что Лаура — земная женщина и вместе с тем больше, чем просто женщина, неразделенная любовь к ней становится в «Книге песен» образом сложного, противоречивого, беспокойного отношения реального челове-

ка ко всему окружающему его реальному миру. Герой «Книги песен» только-только вышел за пределы средневековой идеологии. Он еще помнит о том, что любовь к земному миру почитается грехом, и это воспоминание переплетается в его сознании с воспоминаниями о Лауре. Безответность любви в «Книге песен» мотивирована добродетелью. Чувственность в «Книге песен» осуждается и подавляется, но противоречие и смятение чувств выставляются в ней напоказ как реальная человеческая ценность с еще большей смелостью и еще большей поэтической силой, чем в «Тайне». В этом смысле особенно показательна капцона «*l'vo pensando...*» (CCCLXIV).

Внутренний конфликт чувств никогда не перерастает у Петрарки в конфликт с действительностью и не порождает разорванности сознания. Средневековый аскетизм в «Книге песен» полностью отсутствует. Петрарка кается в греховности своей любви перед богородицей (CCCLXVI), жалуется на быстротечность жизни (CCCLXVIII), объявляет «соблазны мира» — кратким сном (I), устремляется мыслью к небу (CCCLXII), но никогда не отрекается от своей любви и не проповедует аскетического презрения к миру. Он оценивает все только с точки зрения земного человека, осознавшего ценность природы, красоты, любви и вообще человеческих чувств, пробуждаемых реальной действительностью. Выйти за пределы этой действительности его гуманистическое сознание уже не может. Поэтому в «Книге песен» не Петрарка поднимается к умершей возлюбленной, как это делал Данте, а Лаура спускается к нему (CCCLIX). Мир трансцендентного — не мир Петрарки. Лаура и после смерти остается воплощением красоты этого мира, и вся печаль «Книги песен» порождена пониманием того, что его красоту человек удержать не в состоянии: что она хрупка и преходяща.

За пределами смерти для Петрарки нет ничего. Лирический герой «Книги песен» боится смерти и мучится мыслями о своей посмертной судьбе, потому что он — человек религиозный, но еще больше потому, что он научился ценить природу, человека и земную любовь, потому что он совсем по-новому осознал себя в своих взаимоотношениях с окружающей его действительностью. Но именно поэтому главное в «Книге песен» — не страх смерти, а ренессансное утверждение того нового мира реальной поэзии, который открылся «герою» в его любви к Лауре.

ре. «Книга песен» заканчивается страстной апологией этой любви в канцоне CCCLX, непосредственно предшествующей обращению к богородице. Свою посмертную судьбу Петрарка отождествляет в ней с бессмертием своего чувства, а также с бессмертием пробужденных им стихов. «Книга песен» была устремлена в будущее итальянской поэзии. В ней уже были сформулированы основные мировоззренческие и формообразующие принципы индивидуалистической литературы Возрождения.

По сравнению с «Новой жизнью» *«Regum vulgarium fragmenta»* было произведением фрагментарным. Но сама эта фрагментарность была в нем в известном смысле программна; она была связана с гуманистическим индивидуализмом и не исключала художественного единства, роднящего «Книгу песен» с произведениями уже не средневековой, а новой литературы.

Содержание сонетов и канцон Данте отражало реальную жизнь, но оно могло и даже должно было, с точки зрения автора, истолковываться и как символическое изображение различных этапов в тайной и мистической истории души, идущей к познанию бога. Поэтому в «Новой Жизни» сонеты и канцоны, с одной стороны, обособляются от реального жизненного факта, давшего первоначальный толчок для их художественной реализации, а с другой — включаются в трансцендентную по отношению к нему связь, составляющую основу движения этого мистического «романа». Прозанческий комментарий, введенный Данте в «Новую Жизнь», как раз и служит установлению этой связи, вне которой сонет рассматриваться не может, ибо в таком случае он теряет какую-то (и притом весьма существенную) часть своего идеологического, а следовательно, и поэтического содержания.

В «Книге песен» Петрарки сонет автономен. Он может восприниматься сам по себе. Автономность его порождена связью с реальностью породившего его человеческого чувства. Аллегорического или символического истолкования он не предполагает и не требует.

В то же время петрарковский «Канцоньере» очень отличается и от средневековых сборников неолатинской, провансальской, французской и ранней итальянской поэзии. Сборники эти тоже были фрагментарны, а каждое включенное в них стихотворение было автономно. Однако они в большинстве случаев включали в себя произведе-



ния различных поэтов. Это было как бы обратной стороной того аллегорического и в основе своей теологического универсализма, к которому стремился Данте. И в том и в другом случае человеческая индивидуальность поэта сознательно подавлялась и оттеснялась куда-то на второй план.

Не то у Петрарки. Его «Книга песен» — первый в истории европейской поэзии сборник, в который сам поэт включает только свои стихотворения. Индивидуальность поэта в ней не только не подавлена, но, напротив, подчеркнута и выдвинута на первый план. Личность нового поэта-гуманиста дает основное содержание петрарковскому сборнику и обуславливает внутреннее единство его автономных по отношению друг к другу лирических «фрагментов». Каждый отдельный сонет Петрарки отражает какое-то реальное состояние внутренней жизни поэта-гуманиста — историю его высокой и человеческой любви к Лауре, его впечатления от природы, его раздумья над судьбами Италии. Поэтому каждый сонет «Книги песен» имеет свое собственное содержание и может быть эстетически воспринят сам по себе. В то же время он включается в художественное целое сборника, определяемого новым пониманием любви, природы и общества, характерным для нового человека Возрождения. Как фрагментарность, так и единство петрарковской «Книги песен» в равной мере обусловлены своеобразием его «главного героя».

«Главным героем петрарковского «Канцоньере», — писал Луиджи Руссо, — так же как и всех его латинских произведений, является не определенная женщина и даже не женщина-богиня, вроде Лауры, а скорее новое видение жизни, человек, который колеблется между небом и землей, который ощущает суетность своего земного существования и в то же время сознает тщетность своих попыток бежать от земного и устремиться к небесной родине»<sup>26</sup>

Новое художественное единство «Книги песен» создавалось единством нового мировоззрения. Оно реализовалось в единстве образной системы, поэтического языка и поэтики. Петрарка создал в «Книге песен» индивидуальный стиль, который стал стилем эпохи Возрождения. В XVI в. через школу петраркизма пройдут все великие лирики Франции, Англии, Испании, Португалии, а также стран славянского мира.

Особенно сильное влияние Петрарка оказал, естественно, на поэзию «своей Италии». Тут Петрарку сравнивать не с кем. Фр. Де Санктис писал об этом: «Он достиг такой тонкости выразительных средств, при которой итальянский язык, стиль, стих, до него находившиеся в стадии непрерывного совершенствования и формирования, обрели устойчивую, окончательную форму, служившую образцом для последующих столетий. Язык итальянской поэзии поныне остается таким, каким его оставил нам Петрарка; никому не удалось превзойти его в искусстве стихосложения и стиля»<sup>27</sup>.

Это было написано сто лет назад. С тех пор мало что изменилось. Национальный классический стиль петрарковского «Канцоньере» продолжает оставаться нормой и образцом, недостижимым, но по-прежнему побуждающим к подражанию, зовущим к свободе, гармонии и человечности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Введение

- <sup>1</sup> *Петрарка*. Автобиография. Исповедь. Сонеты. Перевод М. Гершензона и Вяч. Иванова. М., 1915, с. 181—182.
- <sup>2</sup> *Данте Алигьери*. Божественная Комедия. М., 1968. Перевод М. Лозинского, с. 314. В дальнейшем все цитаты из «Комедии» даются по этому изданию и ссылки на него приводятся в тексте. Римская цифра означает песнь, арабская — строку.
- <sup>3</sup> Историческое содержание понятия Проторенессанс раскрыто в работах В. Н. Лазарева, подчеркивающего и историческую связь Проторенессанса с Ренессансом, и принципиальное отличие Проторенессанса от раннего Возрождения. «Проторенессанс,— писал В. Н. Лазарев,— это только еще подготовка Ренессанса в недрах средневековой культуры, это вступление к его истории, без которого последняя не может быть понята». И дальше: «...термин «Проторенессанс», который с такой легкостью применялся к самым различным эпохам, может быть применен с полным правом лишь к эпохе Данте и Джотто. Это было время, когда закладывались основы ренессансной культуры, выступившей прямой наследницей всего того, что было сделано проторенессансными мастерами». (В. Н. Лазарев. Происхождение итальянского Возрождения, т. I. Искусство Проторенессанса. М., 1956, с. 123, 125—126).
- <sup>4</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 22, с. 382.
- <sup>5</sup> *Francesco Petrarca*. Familiarium rerum libri. Edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Firenze, 1968, II, 9. В дальнейшем все цитаты из «Писем о делах личных» даются по этому изданию и ссылки на него приводятся в тексте. Римская цифра означает книгу, арабская — письмо.
- <sup>6</sup> *К. Маркс*. Хронологические выписки.— «Архив Маркса и Энгельса», т. VI. М., 1939, с. 34—35. См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Составил Мих. Лифшиц, т. 1. М., 1957, с. 342.
- <sup>7</sup> См. там же, с. 342.
- <sup>8</sup> *А. Н. Веселовский*. Боккаччо, его среда и сверстники, т. 1. СПб., 1893, с. 36.
- <sup>9</sup> *G. Vossaccio*. Genealogia deorum gentilium. A cura di V. Romano. Bari, 1951, XIV, 22.
- <sup>10</sup> *Петрарка*. Автобиография. Исповедь. Сонеты, с. 65.
- <sup>11</sup> *Epystole metriche*, II, 1, 39—44. Стихотворные послания Петрарки цитируются по изданию: *F. Petrarca*. Rime, Trionfi e Poesie

- latine. Milano — Napoli, 1951. Римская цифра означает книгу, первая арабская цифра — послание, вторая — строку.
- <sup>12</sup> Epystole metriche, II, 1, 49—51.
- <sup>13</sup> М. С. Корелин. Ранний итальянский гуманизм и его историография, т. II. Франческо Петрарка, его критики и биографы. СПб., 1914, с. 62; G. Bárberi Squarotti. Le poetiche del Trecento in Italia, in: «Momenti e problemi di storia dell'estetica», Parte 1. Milano, 1959, p. 291—303.
- <sup>14</sup> В. Н. Лазарев. Происхождение итальянского Возрождения, т. 2. Искусство треченто. М., 1959, с. 75.
- <sup>15</sup> Epystole metriche, II, 1, 54—55.
- <sup>16</sup> N. Sapegno. Il Trecento. Milano, 1960, p. 178.
- <sup>17</sup> Иногда считается, что понятие «Возрождение» ввел Джорджо Вазари. Это не совсем так. Задолго до Вазари Боккаччо сказал о Джотто: «Он возродил искусство (avendo egli quella arte ritornata in luce), которое на протяжении столетий затапывали по своему неразумению те, что старались не столько угодить вкусу знатоков, сколько увеселить взор невежд...» («Декамерон». Пер. Н. Любимова. М., 1970, с. 391). Образ возвращения к свету после тысячелетнего мрака средневековья типичен для гуманистической литературы XIV—XV вв. и возник уже в капитолийской речи Петрарки.
- <sup>18</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 508.
- <sup>19</sup> Там же, с. 345.
- <sup>20</sup> Там же, с. 346.
- <sup>21</sup> В. И. Ругенбург. Народные движения в городах Италии. XIV—начало XV в. М.—Л., 1958, с. 6.
- <sup>22</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, с. 728.
- <sup>23</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 346. Разрядка моя.— Р. Х.
- <sup>24</sup> Там же. Разрядка моя.— Р. Х.
- <sup>25</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 25, ч. 1, с. 25.
- <sup>26</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 346. Разрядка моя.— Р. Х.
- <sup>27</sup> Там же, с. 347.
- <sup>28</sup> Там же, с. 506.
- <sup>29</sup> Там же, с. 346.
- <sup>30</sup> Там же, с. 346—347.
- <sup>31</sup> М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. История западноевропейской литературы. Раннее Средневековье и Возрождение. М., 1947, с. 273. (Раздел «Возрождение в Италии» написан С. С. Мокульским.)
- <sup>32</sup> В. Н. Лазарев. Происхождение итальянского Возрождения, т. 2. Искусство треченто, с. 71.
- <sup>33</sup> М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение, с. 276.
- <sup>34</sup> М. С. Корелин. Очерки итальянского Возрождения. М., 1910, с. 46.
- <sup>35</sup> Там же, с. 40.
- <sup>36</sup> И. Бехер. В защиту поэзии. М., 1959, с. 57.

## Глава I

- <sup>1</sup> *А. Грамши*. Избранные произведения в трех томах, т. 3. Тюремные тетради. М., 1959, с. 270.
- <sup>2</sup> Там же, с. 270.
- <sup>3</sup> *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 29, с. 104.
- <sup>4</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 20, с. 346—347.
- <sup>5</sup> *А. Грамши*. Избранные произведения, т. 3, с. 275.
- <sup>6</sup> *А. В. Луначарский*. Собрание сочинений в восьми томах, т. 4, с. 83.
- <sup>7-8</sup> *М. С. Корделин*. Очерки итальянского Возрождения, с. 36.
- <sup>9</sup> Такой девиз был написан на знамени знаменитого кондотьера Вернера фон Урлинсигена, вождя «Великой компании».
- <sup>10</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 21, с. 406.
- <sup>11</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 7, с. 361.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 23, с. 728.
- <sup>14</sup> «Архив Маркса и Энгельса», т. VI, с. 64.
- <sup>15</sup> *Никколо Макиавелли*. Сочинения, т. 1. М.—Л., 1934, с. 252.
- <sup>16</sup> Там же, с. 252—253.
- <sup>17</sup> *В. И. Ругенбург*. Народные движения в городах Италии, с. 295.
- <sup>18</sup> Декрет «Paradisus» («Райский акт»), принятый коммуной Болоньи (1256 г.). См. *М. А. Гуковский*. Итальянское Возрождение, т. 1. Л., 1947, с. 74—75.
- <sup>19</sup> *А. Грамши*. Избранные произведения, т. 3, с. 267.
- <sup>20</sup> Там же, с. 267—268.
- <sup>21</sup> *А. К. Живелегов*. Начало итальянского Возрождения. Изд. 2-е. М., 1924, с. 58.
- <sup>22</sup> *А. Грамши*. Избранные произведения, т. 3, с. 275.
- <sup>23</sup> Там же, с. 278.
- <sup>24</sup> *А. Н. Веселовский*. Противоречия итальянского Возрождения.— в кн.: *А. Н. Веселовский*. Избранные статьи. Л., 1939, с. 263.
- <sup>25</sup> *А. Н. Веселовский*. Боккаччо, его среда и сверстники, т. 1. СПб., 1893, с. 4.
- <sup>26</sup> *А. В. Луначарский*. Собрание сочинений в восьми томах, т. 4, с. 108.

## Глава II

- <sup>1</sup> *Петрарка*. Письмо к потомкам (Posteritati) в кн.: *Петрарка*. Автобиография. Исповедь. Сонеты, с. 61. В дальнейшем ссылки на это послание даются в тексте.— Posterit.
- <sup>2</sup> *А. Н. Веселовский*. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere».— В кн.: *А. Н. Веселовский*. Избранные статьи, с. 158.
- <sup>3</sup> *Francesco Petrarca*. Canzoniere. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Torino, 1964. Сонет CCCLXIV, 1—4. Все ссылки на «Canzoniere» («Книга песен») даются по этому изданию и в дальнейшем приводятся в тексте. Римская цифра означает номер стихотворения, арабская — строку. Нумерация стихотворений во всех современных изданиях «Canzoniere» одина.
- <sup>4</sup> *Petrarca*. De vita solitaria, in: Fr. Petrarca. Prose. Milano — Napoli, 1955.

- <sup>5</sup> Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 55.
- <sup>6</sup> Luigi Russo. La poetica del Petrarca, in: L. Russo. Studi sul Due e Trecento. Bari, 1951, p. 277.
- <sup>7</sup> А. Н. Веселовский. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere», с. 162—163.
- <sup>8</sup> А. Грамши. Избранные произведения, т. 3, с. 285.
- <sup>9</sup> Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты, с. 74.
- <sup>10</sup> А. Н. Веселовский. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere», с. 172.
- <sup>11</sup> Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты, с. 90. Дальше все цитаты из «Тайны» даются по этому изданию (перевод М. Гершензона). Латинский текст — в кн.: Fr. Petrarca. Prose. Milano — Napoli, 1955; Opere di Francesco Petrarca. A cura di Emilio Bigi. Ugo Mursia. Milano, 1963.
- <sup>12</sup> А. Грамши. Избранные произведения, т. 3, с. 54.
- <sup>13</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, с. 119.

### Глава III

- <sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere», с. 154.
- <sup>2</sup> L. Russo. Politicità del Petrarca, in: L. Russo. Studi sul Due e Trecento, p. 339.
- <sup>3</sup> М. С. Корелин. Петрарка как политик.— В кн.: М. С. Корелин, Очерки итальянского Возрождения, с. 33.
- <sup>4</sup> «Rime disperse», XXVIII, 33—34, in: Opere di Francesco Petrarca. Прозанческий перевод:

Свобода, сладостное и желанное благо,  
 мало ведомое тому, кто его порой не теряя,  
 сколь приятна должна ты быть честным людям!  
 Благодаря тебе жизнь светла и прекрасна,  
 благодаря тебе наступает радость,  
 которая напоминает мне вышних богов.  
 Без тебя не хотел бы я  
 ни богатства, ни славы, ни того, что больше всего  
 желательно человеку,  
 а с тобою душа спокойна в любой лачуге.

- <sup>5</sup> «Rime disperse», XXVIII, 58—64. Прозанческий перевод:

...ласково соберет  
 воедино рассеянный угнетенный народ,  
 у коего были отняты  
 силой отеческие законы,  
 который мало-помалу  
 становился добычей ненасытности  
 пса, сделавшегося бичом всего стада.

- <sup>6</sup> М. С. Корелин. Петрарка как политик, с. 83.
- <sup>7</sup> См. А. Грамши. Избранные произведения, т. 3, с. 265.
- <sup>8</sup> См. А. К. Дживеллего. Возрождение. М.—Л., 1925, с. 18.
- <sup>9</sup> «De remediis utriusque fortunae», I, 116, in: W. Fiske. F. Petrarca's Treatise «De remediis utriusque fortunae», text and versions. Firenze, 1888.

- <sup>10</sup> Ibidem.
- <sup>11</sup> В прошлом неоднократно выдвигалась гипотеза, согласно которой в канцоне «Spirito gentil» Петрарка обращался к Кола ди Риенцо. Теперь доказано, что римский трибун никак не мог быть адресатом этого произведения.
- <sup>12</sup> А. Н. Веселовский. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere», с. 179.
- <sup>13</sup> А. Н. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники, т. 2, с. 161.
- <sup>14</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, с. 409.
- <sup>15</sup> Там же, с. 411.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> «De remediis utriusque fortunae», II, 78.
- <sup>18</sup> Никколо Макьявелли. История Флоренции. Перевод Н. Я. Рыковой. Л., 1973, с. 42.
- <sup>19</sup> Petrarca. Invectiva contra medicum. A cura di P. G. Ricci. Roma, 1940.
- <sup>20</sup> Ibidem.
- <sup>21</sup> А. Н. Веселовский. Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви.— В кн.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи, с. 92.
- <sup>22</sup> См. А. Н. Веселовский. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere», с. 197—198.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Там же, с. 206.
- <sup>25</sup> А. Н. Веселовский. Противоречия итальянского Возрождения.— В кн.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи, с. 255.
- <sup>26</sup> А. Н. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники, т. 2, с. 75—76. Разрядка моя.— Р. X.
- <sup>27</sup> А. Н. Веселовский. Противоречия итальянского Возрождения, с. 255.

#### Глава IV

- <sup>1</sup> Lettere di Francesco Petrarca... dichiarate con note da G. Fracasetti, v. 3. Firenze, 1865, p. 40—43.
- <sup>2</sup> Petrarca. Invectiva contra quendam magni status hominen, in: Petrarca. Prose, p. 703.
- <sup>3</sup> Ibid., p. 701.
- <sup>4</sup> Petrarca. Rerum memorandum libri. A cura di G. Billanovich. Firenze, 1943, I, 19.
- <sup>5</sup> G. Sarton. Science in the Renaissance, in: J. W. Thompson, Rowley, F. Schevill and G. Sarton. The Civilisation of Renaissance. Chicago, 1922, p. 79.
- <sup>6</sup> B. Nardi. Il problema della verità. Soggetto e oggetto del conoscere nella filosofia antica e medievale. Roma, 1951, p. 58—59.
- <sup>7</sup> М. С. Корелин. Очерк по истории философской мысли в эпоху Возрождения. Миросозерцание Франческо Петрарки. М., 1899, с. 7.
- <sup>8</sup> Там же, с. 6.
- <sup>9</sup> E. Garin. L'umanesimo italiano. Filosofia e la vita civile nel Rinascimento. Bari, 1965, p. 10.
- <sup>10</sup> G. Gentile. La filosofia. Milano, 1902, p. 225.

- <sup>11</sup> *Petrarca*. Prose, p. 712.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 718.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 720.
- <sup>14</sup> *E. Garin*. L'umanesimo italiano, p. 18.
- <sup>15</sup> *U. Dottì*. La formazione dell'umanesimo nel Petrarca, «Belfagor», XX, 1968, N 5, p. 535.
- <sup>16</sup> *K. Маркс*. Конспект книги Ф. Бутервека «История поэзии и красноречия с конца XIII века. Геттинген, 1801—1819». — В кн.: «К. Маркс и актуальные вопросы эстетики и литературоведения». М., 1969, с. 210. (Публикация Г. М. Фридендера.)
- <sup>17</sup> *N. Sapegno*. Il Trecento, p. 195.
- <sup>18</sup> *M. С. Корелин*. Петрарка как политик, с. 113.
- <sup>19</sup> *М. С. Корелин*. Очерк по истории философской мысли в эпоху Возрождения, с. 51.
- <sup>20</sup> *Fr. Petrarcae Opera, quae exstant omnia*. Basileae, 1554, p. 203.
- <sup>21</sup> *Ф. Де Санктис*. История итальянской литературы, т. 1. Перевод с итальянского под редакцией Д. Е. Михальчи. М., 1963, с. 317—318.
- <sup>22</sup> Прозаический перевод: «С прекрасных ветвей падал (сладко вспомнить об этом) дождь цветов на ее лоно, а она сидела скромная в такой славе, уже скрытая за прелестным нимбом. Один цветок падал на юбку, другой на светлые кудри, так что в тот день казалось, будто она вся в жемчугах и золоте, тот цветок упал на землю, другой — на воду, третий, свободно паря, казалось, говорил: «Тут царит Любовь».
- <sup>23</sup> *Ф. Де Санктис*. История итальянской литературы, т. 1, с. 329.
- <sup>24</sup> *А. Н. Веселовский*. Из истории развития личности, с. 105.
- <sup>25</sup> *Данте*. Новая жизнь, XXV, 6. (Перевод И. Н. Голенищева-Кутузова.)
- <sup>26</sup> *L. Russo*. Il «Petrarca» del De Sanctis e i suoi insegnamenti, in: *L. Russo*. Studi sul Due e Trecento, p. 269.
- <sup>27</sup> *Ф. Де Санктис*. История итальянской литературы, т. 1, с. 329.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . .	3
Глава I	30
Глава II .	45
Глава III . . . .	81
Глава IV	126

---

Руф Игоревич Хлодовский

**Франческо Петрарка**

Поэзия гуманизма

*Утверждено к печати  
редколлекцией серии научно-популярных изданий  
Академии наук СССР*

Редактор издательства *Е. И. Володина*  
Художник *В. К. Бисенгалиев*  
Художественный редактор *В. Н. Тихунов*  
Технический редактор *В. Д. Прилепская*

Сдано в набор 13/V 1974 г. Подписано к печати 10/IX 1974 г.  
Формат 84 × 108<sup>1/2</sup> Бумага № 2 Усл. печ. л. 9,66. Уч.-изд. л. 9,8. Тираж 95 000  
Т-16705. Тип. зак. 685. Цена 61 коп.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 1



61 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«НАУКА»

ГОТОВИТСЯ

К ПЕЧАТИ КНИГА

Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М.

НАД СТРАНИЦАМИ ПУШКИНА. 9 л. 60 к.

Книга состоит из ряда очерков, в которых авторы в простой и общедоступной форме делятся своими исследованиями в области изучения отдельных произведений и жанров творчества Пушкина — стихотворений, поэм, литературно-критической и публицистической прозы. В книге реконструируются некоторые замыслы поэта, освещается своеобразие содержания и формы его произведений на фоне общественной жизни того времени и творчества его предшественников и современников.

Издание рассчитано на широкий круг читателей.

АДРЕСА МАГАЗИНОВ  
«АКАДЕМКНИГА»:

480391 Алма-Ата, ул. Сулейманова, 95/  
/97; 370005 Баку, ул. Давлатова, 13;  
320005 Днепропетровск, ул. Тарасовская, 24; 734001 Душанба, проспект  
Ленина, 95; 664033 Иркутск, 33, ул.  
Лермонтова, 303; 252030 Киев, ул. Ле  
нина, 42; 277012 Кишинев, ул. Пушки  
на, 31; 443002 Куйбышев, проспект Ле  
нина, 2; 192104 Ленинград, Д-170, Ли  
тейный проспект, 57; 191164 Ленин  
град, Менделеевская линия, 1; 194004  
Ленинград, 9 линия, 16; 103009 Москва,  
ул. Горького, 8; 197312 Москва,  
ул. Вавилова, 55/7; 640070 Новосибирск,  
Академгородок, Лермонтовский про  
спект, 22; 630076 Новосибирск, 81,  
Красный проспект, 51; 620131 Свердлов  
ловск, ул. Мамина-Сибиряка, 127;  
700029 Ташкент, ул. К. Маркса, 29;  
700029 Ташкент, Л-29, ул. Ленина, 73;  
700100 Ташкент, ул. Шейх-Устаева,  
43; 634050 Томск, наб. реки Ушайки,  
18; 450075 Уфа, Коммунистическая ул.,  
49; 450075 Уфа, проспект Октября,  
129; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержин  
ского, 42; 310003 Харьков, Украинский  
пер., 4/6.