

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ



КУЛЬТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ И ОБЩЕСТВО



Ответственный редактор
член-корреспондент АН СССР
В. И. РУТЕНБУРГ



МОСКВА «НАУКА»

1986

КУЛЬТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ И ОБЩЕСТВО



СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии

Общество Возрождения

Бэйс нп ЗбЯмнбзц Ппс дматтв

Нбужйбмь пв бгупсж, сбвпуть гтжуй:

<http://istmat.info/node/27881>

Социально-политические идеи в итальянском гуманизме XV в.

КзззюЛзфЯикнбмЯ АпЯвзмЯ

Материалы об авторе, работы в сети:

http://www.hist.msu.ru/Departments/Medieval/Staff/pub_bragina.htm

<http://www.hist.msu.ru/Departments/Medieval/Staff/Bragina.htm>

Гуманизм и политическая практика итальянских государств (конец XIV—XV в.)

Елена Викторовна Бернадская

Материалы об авторе, работы в сети:

http://www.nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=1492

Некоторые вопросы формирования личности в итальянской гуманистической педагогике

МзмЯ Бэйс нпнбмЯ ПдбюйзмЯ

Материалы об авторе, работы в сети:

<http://www.hse.ru/org/persons/49004554>

<http://srednieveka.ru/author/id386>

«Речь» против пороков клира Поджо Браччолини

ВЯкзмЯ ЗбЯмнбмЯ РЯлрнмова

Нбужйбмь пв бгупсж, работы в сети:

<http://www.otimk.ru/teachers/samsonova.php>

Портрет раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики

Бэйс нп МзйнкЯдбзц ВпЯшдмйнб

Нбужйбмь об авторе, работы в сети:

<https://istina.msu.ru/workers/4882906/>

Леон Баттиста Альберти о роли искусства в обществе ЗпзмЯ АнпзрнбмЯ ЙпЯимдбЯ

Гуманистические академии итальянского Возрождения

Нкег Федорович Кудрявцев

Материалы об авторе, работы в сети:

<http://istmat.info/node/33831>

О народной культуре эпохи Возрождения и поэме Пульчи «Морганте»

МзмЯ Вдмпз фнбмЯ ДкзмЯ

Нбужйбмь пв бгупсж, работы в сети:

http://hyperlib.libfl.ru/search_auth.php?utf=1&trun1=1&id=1104&term_1=%D0%95%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0

<http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer2/Pobedina1.php>

На пути к понятию личности: Кастильоне о «грации»

Кднмзг ЛзфЯикнбзц АЯс йзм

http://abuss.narod.ru/renaissance/batkin_content.htm

<http://magazines.russ.ru/authors/b/batkin/>

Итальянское общество XVI в. и специфика культуры позднего Возрождения

ЦмЯГ Ябъ гнбмЯ ПнкнбЯ

Нбужйбмь об авторе, работы в сети:

<http://www.biblioteka.lv/par-biblioteku/izstades/virtualas-izstades/italistika/italistikarus/biografijarus/>

ГьтплпжГписпз ежойж

идейное содержание, социальные истоки, общественное значение

Соломон Моисеевич Стам

Материалы об авторе, работы в сети:

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1631805>

<http://www.vzsar.ru/news/2013/09/26/saratovskie-filosofy-snyali-film-o-vydauschemsya-ychenom-solomone-stame.html>

Идеи «смешанного правления» в итальянской публицистике XVI в.

КэглзкЯ РдпвдбмЯ Цзйнкзмв

Материалы об авторе, работы в сети:

<http://istmat.info/node/33832>

Социальная проблематика в комедии итальянского Возрождения

ЛзфЯзк Кднмзгнбзц Цме пддб

Материалы об авторе, работы в сети:

<http://www.philology.ru/literature3/andreyev-93.htm>

<http://ec-dejavu.ru/r/Renaissance.html>

<http://www.hse.ru/org/persons/203441>

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Социальные корни раннего маньеризма в Италии

БдЯГ лзс пздбмЯ ГЯезмЯ

Нбужйбмь пв бгупсж, работы в сети:

<http://www.hist.msu.ru/Departments/Art/World/Staff/Dazhina.htm>

К проблеме восприятия гуманистической культуры в итальянском обществе XVI в. (Ваноччо Бирингуччо и его трактат «De la pirotechnia»)

Глзс пзи ВгпЯгнбзц ФЯпзс нмнбзц

Нбужйбмь пв бгупсж, работы в сети:

<http://www.globalfolio.net/monsalvat/rus/manifest/esoterics/alchemy/haritonovich-vasilisk/index.php>

<http://srednieveka.ru/journal/cat/1552>

<http://ec-dejavu.ru/c-2/Craft.html>

«Молот ведьм» — средневековые или Возрождение?

ЦкдйрЯмг п ФЯз л нбз ц Внпу тмйды

Нбуж йбмь пв бгупсж, работы в сети:

<http://www.srednieveka.ru/upload/journal/46.214-228.pdf>

<http://www.runivers.ru/lib/book6227/142220/>

[http://www.argo-](http://www.argo-school.ru/issledovaniya/gumanizm_renessansa_kak_priglasenie_v_ezoteriku/ahgorfunkel_piko_della_mirandola/ahgorfunkel_piko_della_mirandola/)

[school.ru/issledovaniya/gumanizm_renessansa_kak_priglasenie_v_ezoteriku/ahgorfunkel_piko_della_mirandola/ahgorfunkel_piko_della_mirandola/](http://www.argo-school.ru/issledovaniya/gumanizm_renessansa_kak_priglasenie_v_ezoteriku/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/)

[http://www.argo-](http://www.argo-school.ru/issledovaniya/gumanizm_renessansa_kak_priglasenie_v_ezoteriku/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/)

[school.ru/issledovaniya/gumanizm_renessansa_kak_priglasenie_v_ezoteriku/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/](http://www.argo-school.ru/issledovaniya/gumanizm_renessansa_kak_priglasenie_v_ezoteriku/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/ah_gorfunkel_florentijskaya_platonovskaya_akademiya_sochineniya_fichino/)

http://www.runivers.ru/lib/aut_hors/aut_hor142219/

Тема труда в творчестве Эразма Роттердамского

К. О. Тпл ЯмбЯ

«Крестьянская мудрость» как лейтмотив гуманистической этики.

Иконографические аспекты проблемы

Лз фЯз к МзйнкЯдбз ц Рнйнк нб

Нбуж йбмь пв бгупсж, работы в сети:

http://www.niirah.ru/departments/page_226.htm

http://ruskline.ru/author/s/sokolov_mihail_nikolaevich/

Проблема тирании в трактате И.Жантийе «Анти-Макьявелли»

ЗпзмЯ ЮинбкдбмЯ Ькь у нме

Нбуж йбмь пв бгупсж, работы в сети:

http://www.lib.csu.ru/vch/1/2003_02/011.pdf

<http://Annales.info/evrope/small/dinmif.htm>

http://ec-dejavu.ru/p-2/Power_France.html

<http://www.seun.ru/content/info/learndepart/faculty/gf/3/publish/elfond.php>

<http://www.seun.ru/content/info/learndepart/faculty/gf/3/doc/Svedeniya.php>

Политическая мысль Испании XVI—XVII вв.

и драматургия эпохи Возрождения

ЗЯфЯпз и ЗрЯЯйнбз ц ОкЯбрйзм

Нбуж йбмь пв бгупсж, работы в сети:

<http://www.philologicalbook.ru/uchebnaya-literatura/plavskin-zi-ispanskaya-literatura-xix-xx-vekov.html>

http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/PLAVSKIN_Zahar_Isaakovich/Plavskin_Z.I..html

Испанский портрет XVI в. Его социальная и гуманистическая основа

Кэ глзкЯ КьбнбмЯ ЙЯвЯмь

Музыкант елизаветинской Англии: статус, амбиции, контакты

ЦкдйрЯмг п Дбвдмьдбз ц ЛЯийЯюЯп

Нбуж йбмь пв бгупсж, работы в сети:

<http://www.gnesin-academy.ru/node/6081>

http://art.1september.ru/view_article.php?ID=200901412

КУЛЬТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ И ОБЩЕСТВО

Утверждено к печати Научным советом
по истории мировой культуры АН СССР

Редактор В. С. Походаев Редактор издательства Н. А. Алдатова
Художник А. Г. Кобрин Художественный редактор Н. Н. Власик
Технический редактор Л. В. Каскова

Корректоры Г. Г. Петропавловская, Е. В. Шевченко

ИБ № 32104

Сдано в набор 06.01.86 Подписано к печати 20.06.86 Т 00185 Формат 60×90^{1/16}

Бумага типографская № 1 Гарнитура обыкновенная Печать высокая

Усл. печ л 14,5 Усл кр отт 15,5 Уч изд л 17,2 Тираж 10 000 экз.

Тип зак 2211 Цена 1 р 50 к

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»

117864 ГСП-7, Москва, В 48, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука», 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

К 4902010000—291 333—86—III
042(02)—86

© Издательство «Наука», 1986 г.



ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Настоящий сборник продолжает серию изданий Комиссии по культуре Возрождения Научного совета по истории мировой культуры АН СССР. С 1972 г., когда была основана комиссия, ею были подготовлены сборники: Леон Баттиста Альберти (М., 1977); Типология и периодизация культуры Возрождения (М., 1978); Проблемы культуры итальянского Возрождения (Л., 1979); Томас Мор: 1478—1978. Коммунистические идеалы и история культуры (М., 1981); Культура эпохи Возрождения и Реформация (Л., 1981); Античное наследие в культуре Возрождения (М., 1984).

Как и предыдущие издания комиссии, этот сборник построен на материалах Всесоюзной конференции «Культура Возрождения и общество», проходившей в Москве 14—16 мая 1984 г. В конференции приняли участие более 150 специалистов разных профилей — историки, литературоведы, искусствоведы, философы, историки архитектуры, науки, музыки. Научной задачей конференции было обсуждение одной из принципиальных методологических проблем, связанных с изучением социологических аспектов культуры Возрождения, его идеологии, искусства. По этой проблеме существуют разноречивые мнения в научной литературе, как зарубежной, так и отечественной. Рассмотрение взаимосвязи культуры Возрождения и общественной жизни эпохи, как и критика реакционных точек зрения, отрицающих или преуменьшающих роль социального фактора в развитии его культуры, стало важной целью конференции. Решению поставленных задач способствовало разнообразие тематики докладов и сообщений, насыщенных новой научной информацией фактического и теоретического характера. Конференция подвела определенный итог комплексному марксист-

скому изучению ряда социологических проблем ренессансной культуры.

Данное издание отражает результаты комплексного подхода советских специалистов к исследованию такой многогранной темы, как «Культура Возрождения и общество». В статьях сборника большое внимание уделено структуре и эволюции европейского общества XIV–XVI вв., социально-политическим идеалам эпохи, проблемам гуманистической идеологии и народной культуры, взаимодействию передовых идей времени и ренессансного искусства. Авторы сборника — ученые Москвы, Ленинграда, Киева, Риги, Саратова, Иваново, Челябинска.



ОБЩЕСТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Сегодня мы обращаемся к проблеме «Культура Возрождения и общество». Прежде всего следует сказать несколько слов о характере эпохи. Возрождение было одним из величайших универсальных культурных переворотов, которые когда-либо переживало человечество. Этот культурный переворот осуществлялся на фоне крупных экономических и политических перемен в обществе. Взаимодействие всех этих сфер происходило в сложной и противоречивой обстановке, в которой решающую роль играли экономические факторы. Однако это не исключало влияния на политику, психологию различных социальных слоев общества и — опосредованно — на эволюцию хозяйственных процессов явлений культурного порядка.

Этот культурный переворот происходил не случайно и не в безвоздушном пространстве, а в определенных исторических условиях — в условиях революционной ситуации. В своих заметках «Из области истории» Энгельс писал о Возрождении как эпохе, когда в Европе горожане сломили мощь феодальных порядков и средневековых воззрений, крестьяне выступили с оружием в руках, а за ними и революционные предшественники современного пролетариата. Эта характеристика Энгельса, как известно, завершается формулой: «Это была величайшая из революций, какие до тех пор пережила Земля»¹.

Эту «величайшую из революций» Энгельс рассматривал как явление общеевропейское, характерное не только для Италии. У него речь идет о Крестьянской войне в Германии, о народном движении во главе с Томасом Мюнцером, т. е., по сути, о первой буржуазной революции в Европе, главной движущей силой которой было крестьянство и пролетариат. За ней в том же XVI в., веке позднего Возрождения, последовала и вторая буржуазная революция, нидерландская, пришедшая к победе. Для Европы в целом это была эпоха штурма феодализма, эпоха ранних буржуазных революций, которые открыли собой историю нового времени².

Революция в культуре, это характерное явление общества эпохи Возрождения, была составной частью относительно продолжительного общеевропейского процесса смены формаций. В каждой отдельной стране этот процесс имел свои особенности, форму и выражение. Его результаты были различны для Англии, Германии, Франции, Испании, Италии. Именно поэтому в нашем сборнике представлены статьи по всем этим странам.



Наиболее важной по результатам эта революция в культуре была для Италии. Ее истоки — в социально-экономических процессах, происходивших в этой стране. Она началась в XIV в., когда в Италии впервые в Европе возникли раннекапиталистические отношения в экономике, новые формы политической жизни и начались острые классовые схватки вплоть до первых предпролетарских восстаний. Наивысшего расцвета итальянское Возрождение достигло в период революционной ситуации и ранних буржуазных революций в Европе.

Италии принадлежит исключительное место в культуре общеевропейского Возрождения, и поэтому изучение общественной истории любой европейской страны той эпохи невозможно без учета ее влияния, без учета прямых и косвенных связей с первой страной Возрождения, как, впрочем, и без учета развития в каждой из европейских стран антифеодальных сил, создающих революционную ситуацию. Италия, бесспорно, была страной классического Возрождения, как и ее общество той эпохи, но далеко не единственного, как настаивают некоторые исследователи³. Подтверждение этому мы находим у Энгельса, относившего к наиболее характерным деятелям Возрождения не только представителей Италии (Леонардо да Винчи, Макьявелли), но и Германии (Дюрер, Лютер).

О большом научном интересе к рассматриваемой проблеме, ее актуальности свидетельствуют новые исследования советских авторов, расширяющие наши представления не только об обществе классической поры Возрождения, но и о связях социальных идей XVI—XVII вв. с идеями гуманизма⁴.

Важность указанной тематики подтверждается и глубоким интересом к ней международной научной общественности, который особенно проявился на научной конференции советских и итальянских историков в Сполето в 1983 г., где широко обсуждались проблемы общества и культуры эпохи Возрождения⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Энгельс Ф. Диалектика природы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 508.

² Рутенбург В. П. Ранние буржуазные революции: (К вопросу о начале капиталистической эры в Западной Европе). — Вопр. истории. 1984, № 3.

³ См., например: Петров М. Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982, с. 22.

⁴ Чиколлини Л. С. Социальная утопия в Италии, XVI — начало

XVII в. М., 1980; Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов (вторая половина XV в.). М., 1983; Панченко Д. В. Источники «Города Солнца» Кампанеллы: Автореф. дис... канд. ист. наук. Л., 1981.

⁵ См.: Alatri P. L'VIII Convegno degli storici italiani e sovietici: Civiltà a confronto. — Realtà sovietica, 1983, nov; Raco N. Intervista al capo della delegazione sovietica: quando l'interesse è anche amicizia. — Ibid.



СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ИТАЛЬЯНСКОМ ГУМАНИЗМЕ XV В.

В итальянском гуманизме XV в. учения о государстве и обществе занимают самостоятельное место, хотя и выступают в тесной взаимосвязи с философско-этическими теориями. На разных этапах развития гуманизма и в зависимости от складывавшихся в нем направлений, идейную специфику которых определяла преимущественно этика, концепции общества и государства строились на различной философской основе и отличались своеобразием практической ориентации. Для XV в. характерно развитие нескольких направлений социально-политической мысли, в которых идеал совершенного общественного и государственного устройства связывался или с популанским республиканизмом, или с патрицианской олигархией, или с правлением мудрого государя.

В одном из ведущих направлений итальянского гуманизма XV в. — гражданском гуманизме (термин Г. Барона) — разработка социально-политических идей велась особенно интенсивно¹. Гражданский гуманизм зародился и достиг наиболее значительных успехов во Флоренции — одном из ведущих центров экономического развития Италии, где начали формироваться элементы раннекапиталистического предпринимательства. Главную роль в бурном подъеме экономики Флоренции и ее политическом расцвете в XIV—XV вв. играло популанство (бюргерство). Одержав победу в длительной борьбе со знатью (грандами), оно законодательно закрепило ее в «Установлениях правосудия» 1293 г., сделав эту конституцию основой дальнейшего государственного развития города-коммуны. «Установления» были призваны не только оградить республику от произвола знати, от ее олигархических и тиранических поползновений, но и открыть доступ к административным должностям представителям верхушки и отчасти среднего слоя популанства. Однако в ходе социально-политического развития Флоренции в XIV и особенно в XV в. принципы ее конституционного устройства постепенно утрачивают свое значение. Обострение социальных и классовых противоречий (кульминацией здесь стало восстание чомпи 1378 г.), эволюция популанской республики к олигархии и тирании (при Медичи), наконец, территориальное расширение флорентийского государства в ходе экспансии, направленной на соседние коммуны, — все это оказало непосредственное влияние на

формирование этико-политической идеологии гражданского гуманизма.

Судьба политического строя Флоренции, его трансформация, внешнеполитические конфликты и войны республики стали одной из постоянных тем в гуманистической литературе XV в. В трудах наиболее видных представителей гражданского гуманизма (Леонардо Бруни, Маттео Пальмиеро, Аламанно Ринуччини и др.) практика флорентийской пополанской демократии находила свое теоретическое обоснование и идеализированное выражение. Совершенной формой государства признавалась республика, основанная на принципах свободы, равенства и справедливости. Понятие свободы трактовалось прежде всего как последовательное претворение в жизнь конституционных принципов политической жизни государства. Идеалом в представлении гуманистов была пополанская конституция Флоренции (*florentina libertas*), которую они противопоставляли олигархическим и тираническим формам правления. В чрезвычайно емком понятии «справедливость» (*iustitia*) выделялось несколько аспектов — моральный (справедливость как высшая добродетель), правовой (законность и правосудие) и социально-экономический — справедливое распределение государственных налогов и должностей. В трудах представителей гражданского гуманизма энергично акцентировалась идея равенства граждан перед законом. Однако за пределы этого узкого, формально-юридического понимания равенства они не выходили — ведь подавляющее большинство населения города, лишенное гражданских прав, во внимание, за редким исключением, не принималось. Заметим также, что среди правовых проблем, волновавших флорентийских гуманистов, важное место занимал вопрос о соотношении «естественного закона» и «человеческих установлений». При этом последние приобретали в их глазах все более самостоятельное историческое значение, хотя и рассматривались по традиции как отражение вечного и неизменного божественного закона справедливости. В этике гражданского гуманизма определяющими стали принципы служения общественному благу, патриотизм, идеал активной гражданской жизни. Этико-политическая концепция, разрабатывавшаяся гуманистами этой школы, отвечала задачам воспитания совершенного гражданина-республиканца. Вызванная к жизни определенными историческими условиями, она была непосредственно связана с общественной практикой Флоренции XIV—XV вв., хотя своими идейными корнями и уходила в античность. Важное значение идей гражданского гуманизма, их тесную связь с социально-политическим развитием Флоренции нам и хотелось бы особенно подчеркнуть.

Основные принципы гражданского гуманизма четко прослеживаются в творчестве Леонардо Бруни Аретино — выдающегося гуманиста и политического деятеля Флоренции, в течение многих лет (с 1427 по 1444 г.) занимавшего пост канцлера республики. В одном из ранних своих произведений — в «Восхвалении города Флоренции» (1404 или 1405/6 г.), написанном в жанре панегирика по об-

разцу «Панатенейкос» Элия Аристиды, Бруни рисует Флоренцию как некий идеал города-государства². Он восторгается ее прекрасным расположением — по обе стороны р. Арно, среди зеленых холмов, ее рационально спланированными улицами и площадями, их чистотой, а также красотой частных зданий и гражданских построек³. Велика слава этого прекраснейшего в мире города, не устает повторять Бруни, значительна его внешняя политика и военные предприятия, особенно те, что направлены на защиту независимости. Но этот город достоин восхищения не только подвигами его граждан за пределами Флоренции, но также «благодаря своему государственному устройству»⁴. В политической структуре Флоренции гуманист усматривает разумное единство и гармонию, нечто подобное ее градостроительной рациональности, из которых истекает высшее согласие в республике. Основу этого порядка, по его убеждению, составляют свобода и справедливость⁵. Нельзя не согласиться с Э. Гарзеном, который видит в «Восхвалении» Бруни не только подражание классическим моделям, но и серьезный политический документ, обосновывающий достоинство «малого государства» в пору усиления тенденций к централизации на Апеннинском полуострове⁶.

В государственной системе города-республики Флоренции Бруни акцентирует конституционные начала: магистратуры установлены для поддержания законности и правосудия, а в обязанности должностных лиц входит контроль за тем, чтобы в городе не могла возникнуть власть, которая поставила бы себя над законами⁷. Надежной гарантией против установления тирании служит, по его мнению, система выборности всех государственных органов, краткосрочность исполнения должностей (так, члены высшего органа республики — Синьории — избирались на два месяца) и коллегиальность в принятии решений, когда «наличие большого числа суждений предотвращает возможную ошибку»⁸. Три высшие коллегии, подчеркивает Бруни, были неправомочны решать наиболее важные вопросы — многие из них выносились на обсуждение в Совет народа и Совет коммуны, что являлось «разумным и правильным»⁹. Свобода и справедливость, заключает он, поддерживаются прежде всего тем, что «ни один вопрос не может быть решен по желанию какого-либо отдельного лица вопреки мнению многих»¹⁰. Дабы предотвратить возможные распри между гражданами — ведь более могущественные требуют для себя и больших прав, — на высшие судебные и военные должности приглашаются чужеземцы, которые отчитываются в своей деятельности перед народом (полноправными гражданами). «Таким образом, во всех делах властвуют народ и свобода»¹¹. Рациональность государственной структуры Флоренции, которую Бруни всемерно подчеркивает, позволяет ему видеть в ней идеал города-государства, идеал не отвлеченный, не почерпнутый лишь из античной традиции, но имеющий реальный исторический прототип в пополанской конституции республики на Арно.

Гуманист не обходит и постановку острых социальных вопросов, но решает их в духе своей идеализации флорентийских порядков. Гарантия социального мира, полагает он, в совершенстве права и судебных институтов. Во Флоренции же организация правосудия такова, что каждому обеспечено право собственности и свобода обращения в любую судебную инстанцию, вплоть до верховного трибунала. Бруни не без гордости пишет: «...жалобы против людей любого звания можно подавать в этом городе совершенно свободно», целесообразно и разумно организованное правосудие всегда готово прийти на помощь каждому¹². В роли справедливого судьи выступает сама государственная власть, подчеркивает он: если бедные терпят притеснения со стороны богатых и могущественных, то на защиту их прав встает республика, охраняя их личность и имущество¹³. Свобода, равенство и справедливость, царящие здесь, наполняют чувством гордости каждого гражданина Флоренции. В совершенном городе-государстве нравственно совершенны и его граждане: флорентийцы терпеливы, мужественны, благоразумны, щедры и приветливы, их отличает духовная красота, проявляющаяся в блеске языка и литературы¹⁴. Сочинение Бруни — подлинный гимн Флоренции, городу и его обитателям. Гуманист провозглашает Флоренцию достойной преемницей традиций Римской республики. Но если флорентийцы ведут свое начало от могущественного римского народа, «победителя и властелина вселенной», то по «наследственному праву» они тоже могут претендовать на господство над миром; на этом основании Бруни оправдывает все захватнические войны Флоренции (ведь она либо защищает свои владения, либо борется за их возвращение)¹⁵. Во Флоренции он видит предводительницу всей Италии — эту роль, подчеркивает гуманист, она не столько присвоила силой, сколько заслужила своей справедливостью. Она издавна выступала как покровительница страждущих, примирительница враждующих государств, а в последнее время — и как защитница тех городов, которым угрожала потеря свободы под мечом миланского тирана¹⁶. Умалчивая о преследованиях флорентийской республикой собственных граждан (аммонии), Бруни высоко оценивает то покровительство, которое она оказывает выходцам и изгнанникам из других городов, и делает решительный вывод: Флоренция — вторая родина для каждого жителя Италии. «Пусть никто не думает, что он лишен родины, пока существует город флорентийцев»¹⁷, — патетически заключает он.

Нарисованный гуманистом идеал города-государства был продиктован не только спецификой жанра сочинения — панегирика, в нем нашли отражение настроения широких слоев пополанства, сумевшего одержать победу над грандами. Пополанство гордилось этой победой и последовавшим за ней бурным подъемом экономики Флоренции, видело в республике надежную защитницу своих политических завоеваний и благосостояния. Однако идеал, воссозданный гуманистом, был далек от реальности, и это со временем отчетливо осознал сам Бруни. В написанном спустя четверть столетия трактате «О флорентийском государстве» (около 1439 г.) он уже более

беспристрастно оценивает государственный строй Флоренции, особенно если учесть, что в ту пору ожесточенная борьба за власть между олигархическими группировками закончилась победой Медичи и республика постепенно утрачивала пополанско-демократические свободы. В своем трактате Бруни с сожалением констатирует, что власть в городе принадлежит в большей мере знатым и богатым, чем представителям среднего слоя пополанства — в Синьории только двое из десяти членов представляют ремесленников¹⁸. Проявляя политическую трезвость в суждениях, Бруни делает важный вывод: Флоренция идет по пути аристократизации правления, хотя ее государственная система в целом еще не утратила демократического характера: сроки полномочий магистратур по-прежнему непродолжительны, выборы должностных лиц производятся по жребию, а не на основе имущественного ценза, сохраняется принцип равенства граждан перед законом. Однако надежной гарантией того, что демократизм в политической жизни Флоренции продолжает сохраняться, Бруни считает свободу от внутренней тирании и внешнего порабощения. Гуманист еще может гордиться Флоренцией — пополанская республика по-прежнему остается его политическим идеалом, хотя реальная государственная практика все больше дает о себе знать. Он как бы смиряется с этим, полагая, что внутренние противоречия могут теперь отступить на второй план по сравнению с внешнеполитическими задачами государства. Социальная позиция гуманиста остается прежней. С особой отчетливостью она выявилась в его главном сочинении — «Истории флорентийского народа», которая была написана Бруни по заданию Синьории в последние годы его деятельности на посту канцлера республики¹⁹.

Новаторская по содержанию, «История флорентийского народа» — крупный вклад в гуманистическую историографию.

Анализируя острые социально-политические конфликты во Флоренции XIII—XIV вв., Бруни стремится доказать, что главным стержнем исторической судьбы этого города-государства была борьба за свободу. При этом все его симпатии на стороне пополанства: он сочувственно пишет о неоднократных попытках средних слоев города захватить власть и уменьшить влияние грандов, высоко оценивает утверждение в ходе ожесточенной борьбы пополанской конституции 1293 г. и последовавшее за этим демократическое развитие республики. В то же время Бруни решительно осуждает восстание чомпи, одной из целей которого было расширение рамок гражданства и увеличение представительства низших слоев города в управлении государством. В политической позиции гуманиста четко проступают интересы состоятельных горожан, представителей среднего и высшего слоев пополанства, исключая ту его прослойку, которая тяготела к нобилитету. Для этих социальных слоев конституция Флоренции с ее принципами свободы, равенства и справедливости имела значение противовеса в борьбе с олигархическими притязаниями знати и части пополанской верхушки, с одной стороны, и плебса — с другой.

Сочинения Бруни, особенно его «История флорентийского народа», оказали заметное влияние на общественно-политическую мысль его времени. Идеи гуманиста служили обоснованию государственной практики республики, о чем свидетельствуют, в частности, речи флорентийских магистратов, в которых можно часто встретить прямые или скрытые ссылки на Бруни; многие его тезисы стали расхожими истинами.

Так, в одной из анонимных речей середины XV в. оратор приводит слова известного патриота-пополана Джано делла Белла, цитируя «Историю» Бруни: «...свобода опирается на законы и судебные установления», она сохраняется лишь тогда, когда сила законов и суда выше могущества отдельных граждан. Опираясь на этот тезис, оратор оценивает существующее положение дел и с горечью констатирует, что происходит утрата прежних свобод. Это особенно заметно в том, что граждане Флоренции вопреки провозглашенным конституцией правам на деле лишены свободы слова в собраниях²⁰. Здесь слышится протест против политики Козимо Медичи, державшего в своих руках бразды государственного правления и постепенно упразднившего демократические завоевания Флоренции.

Идеи республиканизма, которые отстаивали Бруни и его последователи, на протяжении всего XV в. служили широким слоям пополанства, а также части городской верхушки, отстраненной от власти во времена Медичи, знаменем в борьбе против олигархии, а затем тирании. Речи флорентийских магистратов, в обязанности которых входила «защита свободы и справедливости», убедительно доказывают, что между настроениями пополанства и идеологией гражданского гуманизма существовала непосредственная связь, тем более что среди ораторов были и гуманисты, занимавшиеся политической деятельностью²¹. Яркий пример — «Речь о справедливости» Маттео Пальмиери (1437 или 1440 г.), в которой дано теоретическое обоснование справедливости как важнейшего принципа социального бытия человека (понятие *iustitia* рассматривается здесь в правовом и моральном аспектах). Известный гуманист и государственный деятель Флоренции Пальмиери трактует справедливость в духе Аристотеля — как «равенство для равных» (полноправных граждан) и «неравенство для неравных» и как «справедливость распределительную», предусматривающую раздачу должностей и доступ к общественным благам в соответствии с заслугами каждого²². В моральном смысле справедливость — проявление совершенства человеческого разума, его способности к правильным оценкам поступков людей, поэтому она должна рассматриваться как главная гражданская добродетель, полагает Пальмиери. Справедливость представляется ему основой поддержания мира и согласия в обществе, его совершенства и процветания. Порокой тому — «правильные законы», которые люди постоянно улучшают в ходе своей истории. Пальмиери призывает магистратов, к которым обращена его речь, блюсти законы, во всем следовать духу разума и справедливости²³. Понятие «справедливость» — центральное в социально-политической концепции гражданского гуманизма. Пальмиери обра-

щается к его истолкованию не только в «Речи», но и (более пространно) в диалоге «Гражданская жизнь», написанном в 30-е годы XV в.²⁴ В этом раннем сочинении гуманист еще не видит противоречия между восхваляемым им законом справедливости (каждому следует воздавать по заслугам) и наличествующими в современном ему обществе частной собственностью и имущественным неравенством. Он убежден, что социальная справедливость может быть достигнута в результате пропорционального налогообложения (так, однако, чтобы не страдали крупные собственники) и благотворительности по отношению к неимущим²⁵. Важной нормой справедливости в представлении Пальмиери должен стать труд, обязательный для всех членов общества; только труд может быть основой обогащения — праздность, нечестность, ростовщичество недопустимы. Это не исключает социального неравенства, которое он вполне оправдывает. «Лучшие люди», те, чьи богатства служат основой благосостояния государства, получают предпочтение в доступе к общественным благам по сравнению с «менее достойными»; что же касается бедняков, то они должны довольствоваться заработком, обеспечивающим прожиточный минимум²⁶.

Таким образом, мы видим, что Пальмиери, подобно Бруни, не выходит за пределы формально-юридического понимания равенства. Его представления о совершенном обществе сопряжены прежде всего с идеей обязательности труда для всех, цель которого — умножение общего блага. И если честный труд и инициатива способствуют обогащению наиболее умелых, то это не следует порицать, — гораздо важнее изгнать из города праздных, дабы они не стали рассадниками порока²⁷. Трудолюбивый, преуспевающий народ должен стремиться и к внешнему проявлению своего благосостояния — к безупречности государственных институтов, к красоте и благоустройству города, обнесенного внушительными стенами, разумно спланированного, изобилующего величественными частными палаццо, общественными зданиями и храмами²⁸. Гуманистическая мечта об идеальном обществе и государстве, притом именно городе-государстве, предполагает сочетание эстетической и социальной гармонии. Применительно к Флоренции Пальмиери здесь продолжает линию, начатую Бруни.

Четверть века спустя Пальмиери написал поэму «Град жизни». К этому времени социальная позиция гуманиста существенно изменилась. В поэме сделан еще более четкий акцент на разумных основаниях справедливости, которая у Пальмиери выступает как Истина, воплощенная в человеческих установлениях²⁹. Однако реальность общественных отношений представляется гуманисту весьма далекой от разумного, вечного закона справедливости, на котором покоится все мироздание. Люди по-разному понимают справедливость, сетует он: униженный мечтает о том, чтобы закон уравнил его с могущественным, а наделенный властью, наоборот, стремится сохранить неизменным освящающий ее закон. Пальмиери остро ощущает социальные контрасты и приходит к мысли, что в их основе лежит частная собственность: «Слово „мое“, которое у каждого воз-

буждает слишком сильные желания, сокрушило порядок, установленный природой, и сделало частным то, что раньше было общим»³⁰.

Полагая естественным, справедливым изначально присущий обществу принцип коллективной собственности, Пальмиери с горечью пишет о том, что «человеческие блага доступны лишь немногим, а бедняки не имеют самого необходимого»³¹. Однако возврат к прошлому невозможен, и выход гуманист видит в сочетании (в духе Цицерона) коллективной и частной собственности³². Утопический идеал Пальмиери получит дальнейшее развитие в социально-политической мысли XVI в.

Таким образом, в позднем творчестве Пальмиери идеи гражданского гуманизма приобретают более демократическую окраску, чем у его предшественников и в его собственных ранних работах. Он более решительно высказывается и в политическом плане: он не только сторонник республики, но и непримиримый противник тирании, призывающий к низвержению тиранов³³.

Тираноборческие мотивы звучат и в сочинении Аламатто Ринуччини «О свободе», написанном в 1479 г., вскоре после неудавшегося заговора против Лоренцо Медичи. Это было время усиления тирании во Флоренции, когда многие демократические свободы открыто попирались, а реальная власть сосредоточилась в руках Медичи и их немногочисленных сторонников. Ринуччини, трезво оценивая общественную ситуацию, выступает с резким осуждением политики Лоренцо, утверждая, что она имела самые пагубные последствия как для политического развития Флоренции (ее пополанская конституция утратила былое значение), так и для нравственного облика ее граждан. Он противопоставляет современности «времена предков», воплощавшие идеалы подлинной гражданственности и свободы. Только в условиях свободы, которую гуманист связывает с традициями флорентийской республики, возможна подлинно гражданская жизнь, когда все члены общества деятельно участвуют в приумножении общего блага³⁴. Свобода должна сочетаться с равенством всех перед законом (в понимании равенства Ринуччини продолжает линию Бруни и раннего Пальмиери) — это и будет надежной гарантией социального мира. Гуманист верит в возможность вернуть флорентийское общество на путь политического и морального возрождения: восстановление республиканских свобод возвратит народу прежнее величие и достоинство. Социальные контрасты Ринуччини в расчет не принимает, считая их наличие вполне естественным. Его помыслы о совершенном обществе не выходят за рамки отвлеченного нравственного идеала. И в то же время удивительно реалистический подход к оценке современной политической ситуации приводит Ринуччини к бескомпромиссному осуждению тирании Медичи и оправданию заговора Пацци 1478 г.³⁵ В политическом плане Ринуччини продолжает характерную для гражданского гуманизма Флоренции традицию пополанского республиканства, тесно связывая этику и политику. Понятие свободы столь тесно сопрягается в его рассуждениях с возможностью нравственного совершенствования граждан, полного раскрытия лучших

сторон их натуры, что эта взаимосвязь оказывается главным условием благосостояния государства и служит теоретическим обоснованием тираноборчества.

К концу XV в. этико-политическая мысль гражданского гуманизма утрачивает перспективу дальнейшего развития в рамках сложившейся взаимообусловленности этики и политики. Результат сказался уже в первой половине XVI в.: на почве гражданского гуманизма вырастает два новых направления — основанная на реалистических принципах политическая теория Макьявелли и Гвиччардини, отбросивших связь с официальной моралью, и социальная утопия Дони, Бручоли и других мыслителей, в проектах общественного переустройства которых важная роль отводится этике³⁶. Необходимо отметить и другое — прогрессивный, антифеодальный характер этико-политической идеологии гражданского гуманизма с его возвышением труда и общественной активности, с его последовательным республиканизмом и решительным отрицанием каких бы то ни было политических привилегий «знатного меньшинства», ведущих к олигархии и тирании. Наконец, нельзя не подчеркнуть и общий светски-рационалистический характер идеологии гражданского гуманизма, ставшего одним из самых значительных направлений в социально-политической мысли итальянского Возрождения. В гражданском гуманизме с наибольшей полнотой и последовательностью было разработано ренессансное учение о месте человека в обществе. Это направление оказало воздействие на творчество многих видных гуманистов, в целом не принадлежавших к нему, — Поджо Брaccioлини, Леона Баттиста Альберти, Анджелио Полициано, Кристофоро Ландино и др.

Общей чертой социально-политической мысли Бруни, Пальмиери, Ринуччини и ряда других гуманистов этого направления была идеализация политического устройства флорентийской республики, принципов ее конституции — свободы, равенства, справедливости. Эти категории рассматривались гуманистами сквозь призму интересов прежде всего среднего и высшего слоя пополанства. Запросы городских низов учитывались лишь в той мере, в какой этого требовало сохранение социального мира. Однако дальше идей о чисто юридическом равенстве граждан, обеспечиваемом законом, они не пошли. Мысль о том, что городские низы способны принимать участие в политической жизни города-республики, им была чужда. В этом сказалась социальная ограниченность их взглядов.

Решение гражданским гуманизмом проблем общества и государства не оставалось, однако, чисто теоретическим, оно было непосредственно обращено к актуальным практическим задачам. В условиях постепенного сужения рамок пополанской демократии во Флоренции XV в. и установления тирании Медичи идеи гражданского гуманизма были поставлены на службу политической оппозиции. Практическая ориентация этих идей, оказавших существенное воздействие на умонастроения современников, отчетливо прослеживается в документах эпохи, в частности в официальных речах флорентийских магистратов о справедливости и свободе.

В развитие социально-политических идей итальянского гуманизма внесли свой вклад, хотя, возможно, и более скромный, и другие его направления, прежде всего те, которые были связаны с апологетикой олигархически-патрицианской республики Венеции и монархических режимов Милана и Неаполя. В Венеции XV в. социально-политические идеи гуманизма еще только начинали оформляться в самостоятельное направление и были теснейшим образом связаны с идеологией патрициата — правящего слоя республики. Как патрицианская республика Венеция сложилась к концу XIII в., и ее последующая политическая судьба отличалась завидной для других итальянских государств стабильностью. Власть в республике прочно удерживали 200 аристократических семейств, могущество которых зиждилось на торговом предпринимательстве международного масштаба. В отличие от Флоренции попопанство здесь было полностью отстранено от государственного управления. Для поддержания своей власти венецианский патрициат активно насаждал культ государственности, ключевым понятием которого был «долг перед отечеством». Отечество выступало как всеподчиняющая сила, подавляющая личные интересы во имя общего блага, которое ограничивалось, по сути, интересами купеческой верхушки. Важным идеологическим дополнением здесь был всемерно поддерживавшийся властями «венецианский миф» — восходящие к «временам предков» представления об исключительности Венеции, которую отличают социальный мир и политическая стабильность, свидетельствующие о совершенстве ее государственной системы. Акцент ставился при этом не на гражданской активности, как во Флоренции, а на идее суверенитета государственной власти.

Культ венецианского государства как идеальной аристократической республики оказал самое непосредственное влияние на политическую мысль гуманизма. В трактатах о государственном устройстве Венеции и достоинствах ее «лучших граждан» (об этом писали Лауро Квирино, Франческо Негри и другие гуманисты), в исторических сочинениях Бернардо Джустиниана, Сабеллико, Марино Санудо обосновывались преимущества аристократической формы правления, доказывалась исключительность Венецианской республики как идеальной формы государственности. Гуманисты сравнивали Венецию с Римской республикой и приходили к выводу о более высоких достоинствах первой. Главным аргументом служил сам факт социально-политической стабильности Венеции, якобы не знающей ни серьезных внутренних конфликтов, ни внешних поражений. Венецианскую конституцию представляли как современное воплощение античной политической мудрости. Особенно отчетливо мысль об исключительности Венеции прослеживается в «Истории Венеции от основания города» Сабеллико, написанной по заказу республики в 1486 г. Сабеллико утверждал, что Венеция превосходит не только Римскую республику, но и все когда-либо существовавшие государства. Гуманист называет Венецию «новым Римом», но ставит ее достоинства («святость законов и равенство граждан перед лицом правосудия») выше достоинств Римской империи, слава которой ос-

новывалась на территориальных захватах и военном могуществе. Главное же преимущество Венеции он видит в том, что она является собой блестящий образец «смешанного правления»: ее государственное устройство сочетает в себе черты монархии в лице дожа, олигархии, которую представляет Сенат (Совет десяти), и демократии, выражением которой является Большой совет.

Идея отождествления венецианского государства с идеалом «смешанного правления» принадлежит не Сабеллико — еще в первой половине XV в. ее выдвинул Пьетро Паоло Верджеро. Сабеллико же придал ей историческое обоснование. Нельзя не отметить, что государственная система Венеции привлекала внимание многих невенетянцев прежде всего своей политической стабильностью. Так, для Поджо Браччолини Венеция — идеальное воплощение аристократической формы правления. Он подчеркивал, что там правят «лучшие граждане», подчиняя свои личные интересы государственным. Флорентинец Дельфино в письме к другу-венецианцу с восторгом говорит о венецианской конституции и, посылая манускрипт с трактатом Поджо, заверяет друга, что многие граждане Флоренции (времен Лоренцо Медичи) разделяют его мнение. И в самом деле, вызревавшая на венецианской почве идея «смешанного правления», где главную роль играет аристократия, чем дальше, тем больше оказывалась созвучной настроениям правящих слоев итальянских государств. Теоретическая же разработка этой концепции в гуманизме относится уже к XVI в. Мы находим ее прежде всего в трудах венецианцев — Контарини, Паруты и др.

Иное направление политическая мысль приобретает в Милане. Здесь ее развитие было сковано рамками придворной историографии, призванной возвеличить правящий дом Висконти, а позже Сфорца. Серьезный отпечаток на политическую теорию миланских гуманистов наложил и длительный конфликт Милана с Флоренцией. В инвективе против Флоренции, написанной Антонио Лоски, флорентийская конституция была подвергнута резкой критике. Лоски особо подчеркивает, что власти Флоренции неспособны справиться с политическими смутами внутри города; более того, политическое устройство республики на Арно благоприятствовало тому, что она стала возмутительницей спокойствия во всей Италии. Поэтому долг правителя Милана Висконти — водворить мир оружием. Не только Лоски, но позже и другие миланские гуманисты видели сначала в Висконти, а затем в Сфорца миротворцев, карающих мечом нарушителей политического спокойствия в Италии. В апологетической литературе — жизнеописаниях Висконти, Франческо Сфорца, Лодовико Моро, в сочинениях Кривелли, Симонетты, Мерулы, в диалоге «О государстве» Уберто Дечембрио, в исторических трудах Тристано Калько — утверждается мысль о величии древнего Милана, традиции которого возрождают его герцоги в XV в. — доблестные воины, покровители наук и искусств, мудрые политики и щедрые меценаты.

Таковы три основных направления в социально-политической мысли итальянского гуманизма XV в. За пределами нашего анализа.

остались такие крупные мыслители, как Энеа Сильвио Пикколомини, Франческо Патрици, Джованни Понтано, Леон Баттиста Альберти и другие, идеи которых заслуживают самостоятельного рассмотрения. Мы пытались выявить некоторые наиболее характерные черты в развитии социально-политических теорий в итальянском гуманизме XV в., складывавшиеся в русле самостоятельных, даже локальных направлений. К ним в первую очередь можно отнести секуляризацию социально-политической мысли гуманизма, опиравшейся преимущественно на античное философское наследие, а не на христианскую догматику, а также нерасчлененность политической мысли и историографии. Источником аргументации для обоснования преимуществ той или иной формы правления для гуманистов служила римская история и в еще большей степени — средневековая история городов-коммун Италии. При этом подчеркивались исключительность и величие города, будь то Флоренция, Венеция или Милан, что отражало традиционный партикуляризм итальянских государств. Наконец, общим была определенная зависимость социально-политических идей от гуманистических представлений о человеке, о добродетели, в которой видели силу, способную преобразовать общество, шла ли речь об идеальном гражданине, как в Венеции и Флоренции, или об идеальном правителе, как в Милане или в Неаполе (об этом можно судить, в частности, по сочинению Понтано «О государе»). Все это делает актуальной постановку вопроса об общем и особенном в социально-политической мысли итальянского гуманизма, проблемы ее типологии и стадийности развития в органической связи с изучением общественно-политической жизни эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это направление в итальянском гуманизме стало предметом обстоятельного изучения в послевоенной историографии, прежде всего в трудах Г. Барона, Э. Гарэна и их последователей. См.: *Baron H. Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento: Studies in Criticism and Chronology*. Cambridge (Mass.), 1955; *Idem*. The Crisis of the Early Italian Renaissance. Princeton, 1966; *Idem*. From Petrarch to Leonardo Bruni. Chicago, 1968; *Garin E. L'umanesimo italiano: Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. 5 ed. Roma; Bari, 1973; *Martines L. The Social World of the Florentine Humanists* (1390–1460). London, 1963. В советской историографии проблематика гражданского гуманизма освещается в работах: *Ревякина Н. В.* Проблемы человека в итальянском гу-

манизме второй половины XIV — первой половины XV в. М., 1977; *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм: Этические учения XIV–XV веков. М., 1977; *Она же.* Социально-этические взгляды итальянских гуманистов: Вторая половина XV в. М., 1983; и др.

² *Bruni Leonardo. Laudatio Florentinae urbis.* — In: *Baron H. From Petrarch to Leonardo Bruni*. Chicago, 1968, p. 235–263.

³ *Ibid.*, p. 237–245.

⁴ *Ibid.*, p. 258: Sed cum foris hec civitas admirabilis est, tum vero disciplina institutionisque domesticis.

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ *Garin E. Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*. Bari, 1965, p. 39–40.

⁷ *Bruni L. Laudatio...*, p. 259: Et iuris quidem gratia magistratus sunt constituti, iisque imperium datum est

et in facinorosos homines animadversio, maximeque ut provideant ne cuius potentia plus valeat in civitate quam leges.

- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ *Ibid.*, p. 259–260.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 260: Hoc modo et libertas viget et iustitia sanctissime in civitate servatur, cum nihil ex unius aut alterius libidine contra tot hominum sententiam possit constituti.
- ¹¹ *Ibid.* Ita in omni re libertasque dominatur.
- ¹² *Ibid.*, p. 262.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 262–263.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 245, 247, 255–257.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 251, 256–257.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 251.
- ¹⁸ *Bruni L. Peri tēs tōn florentinōn politeias*/Ed. C. F. Neumann. Frankfurt a. M., 1822. Русский перевод в кн.: Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.). М., 1985, с. 67–71.
- ¹⁹ *Bruni L. Historiarum florentini populi libri XII. Città di Castello*, 1926.
- ²⁰ См.: *Santini E. La protestatio de iustitia nella Firenze medicea del secolo XV.* — *Rinascimento*, 1959, X, p. 90–91.
- ²¹ Подробнее см.: *Брагина Л. М.* Идеи гражданского гуманизма в речах флорентийских магистратов XV в. — Средние века, 1984, вып. 47, с. 46–71.
- ²² Una prosa inedita di Matteo Palmieri fiorentino. Prato, 1850, p. 19.
- ²³ *Ibid.*, p. 20–24.
- ²⁴ *Palmieri M. Vita civile*/Edizione critica a cura di G. Belloni. Firenze, 1982.
- ²⁵ Развернутый анализ взглядов Пальмиери дан в работе: *Брагина Л. М.* Гражданский гуманизм в творчестве Маттео Пальмиери. — Средние века, 1981, вып. 44, с. 197–224.
- ²⁶ *Palmieri M. Op. cit.*, p. 141: Chi distribuisse, sempre riguardi alla equalità dell'universale corpo del tutto; le membra migliori sempre per loro medesime si conserveranno innanzi alle meno buone, come ric-

hiede il bene commune: le membra in questo caso non sono molte.

- ²⁷ Quegli che con honeste et buone arti laudabilmente se exercitono, faccendo in commune fructo et in privato più che gli altri avanzando, non debbono per alcuno modo essere invidiati... e, se pigliassino vantaggio d'alcuna utilità inanzi agli altri, meritamente sia loro conservata, come a più utili, migliori e sopra agli altri virtuosi civili (*Palmieri M. Op. cit.*, p. 141).
- ²⁸ *Ibid.*, p. 194–195: La bellezza et singulare ornamento degli edifici prima è posta in ne muramenti pubblici: contiene la continuata extensione delle alte e fortissime mura della città (...) contiene gli elevati e superbi palagi, per insigne gloria de' magistrati; contiene... la conveniente composizione et attissima bellezza de' privati habituri...
- ²⁹ Lib. 3, cap. XXI, 47–50. — In: Libro del poema chiamato «Città di vita» composto da Matteo Palmieri fiorentino/Ed. by M. Rooke. — *Smith College Studies in Modern Languages*. 1927, VIII, 1982, IX.
- ³⁰ *Ibid.*, lib. 3, cap. XIII, 1–4: Questo mio che troppo ognun disia/l'ordin subverte che natura pose/et fa privato el publico di pria.
- ³¹ *Ibid.*, lib. 3, cap. XIII, 6–7.
- ³² *Ibid.*, lib. 3, cap. XXII, 41–42.
- ³³ *Ibid.*, lib. 3, cap. XX, 3–6: Per ben di molti sterminar tyranni/governi stabilir giusti e di pace/et proveder la gente non s'inganni.
- ³⁴ *Rinuccini A. Dialogus de libertate*/A cura di F. Adorno. — *Atti e memorie dell'Accademia toscana «La Colombaria»*, 1957, XXII, p. 267–303.
- ³⁵ Детальный анализ диалога Ринуччини см.: *Брагина Л. М.* Аламанно Ринуччини и его «Диалог о свободе». — Средние века, 1982, вып. 45, с. 119–140. Русский перевод «Диалога о свободе» см. в кн.: Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.), с. 162–186.
- ³⁶ См.: *Чиколлини Л. С.* Социальная утопия в Италии, XVI — начало XVII в. М., 1980.





ГУМАНИЗМ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ИТАЛЬЯНСКИХ ГОСУДАРСТВ (конец XIV — XV в.)

Политические воззрения гуманистов довольно полно исследованы как в зарубежной, так и в отечественной литературе¹. Меньше внимания уделялось анализу непосредственных связей гуманистов с политической практикой итальянских государств, их деятельности по созданию новой политической культуры. Историки, изучающие воспитательную роль гуманистов в подготовке новых правителей, относят время их наибольшей политической активности к концу XIV и XV в., к периоду так называемого гражданского гуманизма². Однако не все аспекты их реальной политической деятельности достаточно выявлены и проанализированы.

Между тем итальянская действительность конца XIV—XV в. была благоприятна для восприятия идей гуманизма. Прежде всего в Италии в этот период были представлены, как известно, самые разнообразные формы правления, которые находились в становлении и движении: города-республики с более или менее развитой формой демократии, переходящие к олигархии; синьории, трансформирующиеся в принципаты (территориальные государства); монархия в Южной Италии. Время расцвета коммун и драматические столкновения между империей и папством были в прошлом. Все это будило политическое мышление и активизировало политическую деятельность. Борьба различных фракций пополаства и феодалов за власть вовлекала в свою орбиту все более широкие слои населения. Италия, в сущности, становится самой политической страной Европы, как и во времена вызревания коммун.

«Разнообразный политический опыт мог рождать представление об относительности любых форм правления», — справедливо отмечает Н. В. Ревякина³. Гуманисты это учитывали. Еще Петрарка, разочаровавшись в республиканизме Колы ди Риенци, обращал сочувственные взоры к возвышающейся синьории (Каррара, Висконти). И здесь, думается, сыграл роль не его политический конформизм, а историческое чутье. Для последующего поколения гуманистов также не было пропасти между республикой и монархией, и большинство из них (кроме, быть может, Леонардо Бруни) наряду с республикой принимали и единоличную форму правления, лишь бы «справедливая» монархия не вырождалась в тиранию.

Далее, итальянское общество той поры характеризовалось известной «открытостью», подвижностью, что давало возможность господствующей верхушке вбирать в себя различные социальные элементы, способствовало возвышению лиц незнатного происхождения, становившихся властителями и кондотьерами.

Немаловажно и то обстоятельство, что итальянским правителям с их неукротимой энергией, направленной на захват власти и ее удержание, импонировало учение гуманистов о человеческой активности, их смелые дерзания, стремление к славе и почету, умение противостоять злосчастной судьбе. К тому же они быстро поняли, что новое поколение с его образованностью способно помочь им укрепить власть, и стали, как известно, не только привлекать гуманистов к своим дворам, но и переманивать их друг у друга.

Наконец, следует отметить и следующее. В XIV—XV вв. еще не сформировался бюрократический аппарат (это дело будущего) и многие должности в государственном правлении были доступны образованным людям незнатного происхождения. В этом, на наш взгляд, отличие политической культуры Возрождения от просвещенческой, когда уже не могло быть и речи о широком приобщении представителей новой идеологии к власти.

С итальянским гуманизмом с конца XIV в. связано интенсивное формирование новой политической культуры. Естественно, что это относится в первую очередь к колыбели гуманизма — Флоренции, являвшейся в то же время и самым развитым политическим центром Италии. Господство здесь верхушки пополастов (уже перерождающееся в олигархию в начале XV в.), смертельная борьба с Джан-Галеаццо Висконти заставили гуманистов активно включиться в политическую борьбу. Гуманисты — канцлеры республики, особенно Колуччо Салутати и Леонардо Бруни, используя всю силу своего красноречия, разражаются резкими инвективами против миланских правителей, отстаивая независимость демократической республики. Порой в письме к какому-нибудь кондотьеру или государю заключены тексты Цицерона, Ливия или Сенеки, стихи Вергилия. Э. Гарэн подчеркивает отсутствие разницы между частными и официальными посланиями Салутати⁴. Бруни создает свою апологетическую «Историю Флоренции».

В течение короткого времени гуманисты проникают и в другие центры Апеннинского полуострова и начинают оказывать заметное влияние на политическую жизнь. Идеологической опорой миланских Висконти становятся гуманисты Антонио Лоски, Пьер Кандидо Дечембрио, Маффео Веджо, педагог Гвинифорте Барцицца. В середине XV в. здесь также трудятся Лоренцо Валла, Франческо Филельфо⁵.

Рим, пришедший в запустение в XIII—XIV вв., с возвращением в него папства в начале XV в. наводняется гуманистами. В 1403 г. сюда приезжает Поджо Браччолини, в 1405 — Леонардо Бруни, в 1407 — Антонио Лоски, несколько позже Маффео Веджо, Эрмолао Барбаро. Они составляют папские послания и грамоты, занимают должности апостолических секретарей, нотариусов. В свободное от службы время гуманисты изучают и собирают древности, зани-

маются археологией, эпиграфикой, способствуя открытию античного Рима. Вскоре появляется самый блестящий и дерзкий из них — римлянин Лоренцо Валла⁶.

В Неаполе гуманизм в значительной степени был насажден королем Альфонсом Арагонским. В 1443 г. в облачении римского триумфатора через брешь в стене он вступает в Неаполь, и за его золотой колесницей с учеными аллегориями, в окружении Судьбы, Добродетели, Юлия Цезаря в исполнении актера следуют гуманисты: Лоренцо Валла, Антонио Беккаделли, к которым позже присоединятся Джанноццо Манетти, Теодоро Газа, Панормита; впоследствии здесь непродолжительное время живут Ауриспа, Энеа Сильвио Пикколомини, Франческо Филельфо⁷.

В тридцатые—сороковые годы XV в. гуманисты завоевывают Феррару, Мантую, Римини, Урбино. Три последних города — незначительные политические центры. Но в то время они оживают, пробудившись от многовековой спячки. И главную роль здесь сыграла именно гуманистическая культура и искусство, а не экономика, политика или какой-либо другой фактор.

Каковы же основные компоненты новой политической культуры, созданной гуманистами?

В области теории — это учение о справедливом государственном устройстве: требования соблюдения законности, справедливости, свободы, благотворительности, великодушия⁸ — набор определенных постулатов, утопичность которых в нашей литературе отмечает В. И. Рутенбург⁹. Однако эти принципы в той или иной степени усваивались обществом и хотя бы с чисто внешней стороны соблюдались правителями (что найдет позже отражение в «Государе» Макиавелли).

Но для нас больший интерес представляют не сами эти требования, а те практические методы, при помощи которых гуманисты внедряли новые политические идеи.

Прежде всего следует сказать о высокой риторической культуре гуманистов, которой они придавали политическое значение. Папа Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини) полагал, что «красиво говорить — большое дело и что, по совести говоря, ничто так не подчиняет людей, как красноречие»¹⁰. По мнению Бистиччи, Томмазо Парентучелли (будущий папа Николай II) был избран на столь высокую должность за блестящую речь, которую он произнес на похоронах своего предшественника. Бистиччи упоминает и красноречие Манетти, его эффектный ответ императору Сигизмунду. Ярko и выразительно пишет об этом Л. М. Баткин: «В блестящей латинской импровизации сошлось все, чем дорожила эпоха: не только классическая образованность, стилистические и ораторские достоинства, но и нечто большее — перенесение *studia humanitatis* в социальную практику, в общение, свободное овладение миром античной культуры, умение окропить ее не только мертвой, но и живой водой»¹¹.

Важная роль принадлежит посланиям, торжественным письмам на латинском языке, непревзойденным мастером которых был Петрарка. Колуччо Салутати, канцлер Флорентийской республики, бук-

вально атакует ими Джан-Галеаццо Висконти в момент смертельной схватки между Флорентийской республикой и миланским правителем, стремившимся основать единое королевство в Северной и Средней Италии. Эти послания, полные высокого красноречия, разящей критики деспотизма, пронизаны мощным политическим пафосом. Не случайно Джан-Галеаццо приписывали слова о том, что перо Салутати причинило ему больше вреда, чем 300 когорт флорентийской кавалерии. Салутати освободил язык политических посланий от схоластической канцелярищины: он первым начал писать дипломатические и деловые письма так, как пишут литературные произведения, и в XV в. этот стиль становится нормой. Филельфо в XV в., Аретино — в XVI доведут его до изощренности, граничащей с искусственностью, воспевая правителей в велемечивых панегириках и разящими эпиграммами своих противников.

В речах и посланиях гуманистов содержалось много ссылок на античных авторов: исторический опыт античности внедрялся в сознание итальянцев, и тень славы древних осеняла современных правителей.

Гуманистам XV в. принадлежит важная роль и в воспитании государей и их наследников, с которыми впоследствии их будет связывать тесная дружба. Педагогическая деятельность Гуарино Веронского, Витторино да Фельтре, Гаспарино и Гвинифорте Барццица и других способствовала появлению блестящей плеяды итальянских властителей. Среди них первое место, разумеется, принадлежит Лоренцо Великолепному, который на политику сумел перенести гуманистическую тонкость и гибкость; его заслуга — в установлении в середине XV в. «политического равновесия» между итальянскими государствами, раздираемыми беспрерывными войнами.

Таким «гуманистом на троне» являлся и Федерико да Монтефельтро (1444—1482), герцог Урбино. Его, как и Гонзагов, воспитывал Витторино да Фельтре. Федерико — uomo universale, воин, по словам Бистиччи, «никогда не изменявший своему слову». Поддерживавший дружбу со многими гуманистами, герцог Урбино собрал великолепную библиотеку. Он был благожелателен, ровен в общении. День его проходил размеренно, он вникал во все государственные дела, вершил правосудие. И рядом — его противник, неистовый Сиджизмондо Малатеста, синьор Римини (1417—1463), обладавший многими пороками, человек в высшей степени жестокий. Но и он был страстным поклонником гуманистов, другом Леона Баттиста Альберти. Он создал знаменитый храм Сан-Франческо, перенес прах Гемиста Плетона из Греции в Италию, был автором нежнейших сонетов, посвященных своей возлюбленной Изотте¹². В воинственной Ферраре тоже правит государь-гуманист — Лионелло д'Эсте (1407—1450), воспитанник Гуарино Веронского. Он уменьшает налоги, основывает благотворительные учреждения, раздает милостыню, сам составляет речи и яркие послания итальянским государям, пишет вступления к законодательным актам. Феррара не ведет при нем войн, прекращаются междоусобные распри при дворе. Возобновля-

ются занятия в университете, и сюда стекаются гуманисты; Лионелло собирает вокруг себя кружок ученых и поэтов. Библиотека д'Эсте пополняется книгами античных авторов¹³. Последующие государи Феррары отнюдь не разделяли взглядов своего предшественника, но дочери Эрколе I, Биатриче и Изабелла, получают гуманистическое образование, и последняя, став маркизой Мантуанской, способствует насаждению новых идей в Мантуе.

Гуманисты уделяли большое внимание распространению своих взглядов среди широкой массы населения. Это осуществлялось через университетские кафедры, публичные лекции, беседы. Так, Гуарино Веронский открыл в Ферраре бесплатную школу для бедных. Лодовико Карбоне в надгробной речи на смерть учителя так охарактеризовал деятельность Гуарино: «...после того как появился в Ферраре этот божественный человек, произошло чудесное изменение в умах людей ... На его публичные лекции собиралась огромная толпа не только юношей и девушек, но и взрослых, которые желали исправить свои ошибки и приобщиться к свету новой образованности»¹⁴.

Антонио Беккаделли вспоминает о чтении Вергилия в Мессине: «Все дети, даже самого низшего класса, желавшие поучиться, были допущены к тому месту, где читали после обеда, по приказанию короля ... После этого король предлагал ученикам какой-нибудь вопрос, чаще всего из области философии. Если в числе присутствующих находились некоторые ученые и знаменитейшие люди, то шум этих бесед продолжался до седьмого часа»¹⁵.

Безусловно, гуманизм способствовал развитию чувства общенационального патриотизма. Эта патриотическая линия проходит через все творчество Салутати, Бруни, Лоски, Дечембрио. Так, Салутати обращается к римлянам в период войны Восьми Святых со следующими словами: «Достопочтенные братья, мы, которые имеем одну плоть с вами, призываем избежать жестокой войны; соединиться и привести к искуплению латинскую землю... Если папа не вернется, к нему поднимется единомышленный призыв вернуться в свободную и мирную Италию»¹⁶. Маттео Пальмиери в диалоге «О гражданской жизни» пишет: «Среди всех человеческих деяний самым превосходным, наиболее важным и достойным является то, которое совершается ради усиления и блага родины»¹⁷.

Задачам патриотического воспитания в известной степени служили и исторические сочинения гуманистов: Бруни, позже Макьявелли пишут историю Флоренции, Пьетро Паоло Верджерио — историю Падуи («Жизнеописания правителей из рода Каррара»).

Важной сферой их политической деятельности являлась также государственная служба. В литературе порой констатируется, что гуманистическим занятием обычно предавались во время досуга (*otium*), а служба не имела к ним отношения.

Нам представляется это суждение не вполне правильным. Большинство гуманистов, как известно, служили. Они занимали должности первых министров, канцлеров республики, апостолических сек-

ретарей, послов, дипломатов, начальников замков, переписчиков книг и библиотекарей и т. п. Бряд ли можно сомневаться, что их государственная деятельность не имеет ничего общего с гуманистическими убеждениями. Приведем примеры. Джованни де Понте (Понтано, 1426—1503), известный неаполитанский гуманист, с 1447 г. — дипломат. После смерти короля Альфонса он делается ближайшим помощником Ферранте Арагонского, сначала в качестве секретаря, а с 1487 г. в качестве первого министра; он участвует в сражениях, ведет мирные переговоры с папой и Венецией. В неаполитанском архиве сохранились письма Понтано, свидетельствующие о его остром политическом чутье, здравом смысле. В одном из них он наставляет Ферранте: «Не полагайтесь на бога, потому что бог не поможет, если сам себе не поможешь. Не доверяйтесь, наконец, судьбе, потому что она имеет обыкновение обманывать и потому что люди большей частью имеют обыкновение обманывать»¹⁸. В свободное время он пишет гуманистические трактаты и стихи.

Особо следует подчеркнуть деятельность гуманистов на посту флорентийского канцлера, который последовательно занимали Колуччо Салутати, Леонардо Бруни, Карло Марсуппини, Поджо Браччолини, Бенедетто Аккольти, Кристофоро Ландино, Бартоломео Скала, Донато Джаннотти. В качестве викария или капитана республики Джанноццо Манетти иногда выносил суровые приговоры, вводил новые налоги, не навлекаяшие, однако, обвинений в пристрастии. Он отказывался от подарков, часто помогал нуждающимся¹⁹.

Миланский гуманист Гвинифорте Барцицца был секретарем Филиппо-Мариа; впоследствии он неоднократно возглавлял посольства к папам Евгению IV и Николаю V. Одновременно он был воспитателем Галеаццо-Мариа Сфорца, сына Франческо Сфорца, которому отец хотел обязательно дать гуманистическое образование. В 1459 г. Галеаццо-Мариа читает на латыни приветствие папе, составленное Барциццей.

Другой миланский гуманист, Пьер Кандидо Дечембрио, пробыл в герцогской канцелярии тридцать лет, посещая по долгу службы Флоренцию, Венецию, Рим. Он писал речи для герцога, политические письма, книги, которые посвящал кондотьерам.

Папа Пий II прямо требует гуманистической образованности от лиц, занимающих должности апостолических секретарей: «По моему мнению, только тот настоящий апостолический секретарь достоин этого важного звания, кто умеет выбирать слова и искусно связывать их, кто знает искусство возбуждать чувства и успокаивать их, кто потрясает своими остроумными и изящными произведениями и выказывает культуру, достойную свободного человека, кто отлично знает классический мир и массу исторических примеров, кому не чужды гражданское и каноническое право, кто, наконец, способен искусно, в красивых выражениях писать письма»²⁰. Тут целая политическая программа!

В Венецианской республике гуманизм не пустил столь глубокие корни, как во Флоренции: здесь законодательство и обычаи во многом препятствовали проявлению личной инициативы. Тем не менее

И тут новая культура постепенно завоевывает себе место. Венецианские гуманисты Дзено, Фоскарини, Морозини, Тревизан, Джустиниани, Барбаро все служат. Они — члены Совета, прокураторы Сан-Марко, послы, легаты, адмиралы. Многие из них занимаются преподавательской деятельностью в Падуе в промежутки между дипломатическими поездками; республика вынуждена особым декретом запретить им преподавание. Приветствуя назначение на должность канцлера Венеции Лючио Дезидерато (1394), Пьер Паоло Верджерио называл это благом для города, отмечая достоинства гуманиста: его талант исторического писателя и государственного деятеля, силу убежденности, умение заключить выгодный мир, трудолюбие, готовность к самопожертвованию. «Подобные люди должны почитаться как земные боги, так как они посредством разумных советов направляют жизнь людей, принося пользу всем и каждому. Венеция, где должность канцлера замещается такими людьми, — пример разумно управляемого государства, особенно когда все в беспорядке и запутано»²¹. Подобные примеры можно было бы умножить.

Гуманизм способствовал развитию дипломатического искусства, *arte di governo*. Правитель изучает общественное, экономическое и политическое положение каждого государства, повсюду рассылает своих агентов. Дипломатия в XV в. достигает особой гибкости. Папа Пий II называет Сиджизмондо Малатеста «мастером притворства и скрытности», и это звучит как похвала. Франческо Сфорца, став миланским герцогом, посвящает себя дипломатической деятельности. В 1495 г. Альфонс Арагонский попадает в плен к Филиппо-Мариа Висконти, и его считают погибшим; но ему удается обратит своего врага в союзника, доказав, что, если тот отдаст Неаполь в руки Анжуйского дома, он тем самым призовет французов на полуостров. В этих переговорах роль посредника играл миланский гуманист Гвинпфорте Барцицца. Они окончились благополучно для Альфонсо: Филиппо-Мариа возвратил ему Неаполь.

Вспомним и о дипломатических талантах Лоренцо Великолепного, который умел выходить победителем из самых сложных политических ситуаций. Так, войны с Неаполем значительно истощили Флоренцию. Тогда, по свидетельству Никколо Валори, Лоренцо идет к войску противника без конвоя, сдается неприятелю «и при помощи речей, ссылаясь на многочисленные примеры и случаи... убеждает короля Ферранте заключить мир»²².

Разумеется, было бы неправильно успехи дипломатического искусства XV в. приписывать исключительно влиянию гуманистов, но определенная связь между ними, видимо, существовала.

Даже книга становится в известном смысле политическим элементом новой культуры: так, Альфонс Арагонский вводит ее в свой герб, а в расписание дня — «час книги». Когда в 1406 г. Флоренция восторжествовала над Пизой, она гордилась не только своими победами, но и «Пандектами» из Амальфи, которыми овладела как добычей. По свидетельству современников, Козимо Медичи заключил мир с Альфонсом Арагонским благодаря присылке ему рукописи Тита Ливия; Флоренция хранит в парадном зале для приемов четы-

ре греческих Евангелия в переплетах с жемчугом и бриллиантами.

Таков вклад гуманизма в создание новой политической культуры как особой сферы творящего разума, независимой от божественных сил. Сознательное воспитание государственных деятелей и правителей в духе новых представлений, пропаганда идей патриотизма и служения отечеству, подъем авторитета государственных учреждений и служб, развитие политической историографии и дипломатического искусства — вся эта деятельность гуманистов благоприятствовала формированию общественного мнения, создавала широкую политическую аудиторию. Подобная активность, приведшая к осознанию тесной взаимосвязи культуры и политики, была чужда средневековой идеологии. Гуманисты впервые заставили осознать культуру как компонент политической власти, и правители умело использовали их уроки.

Наивысшее слияние гуманистических идей с политической практикой было достигнуто, по-видимому, во Флоренции в конце XIV — начале XV в., особенно когда канцлерами республики были виднейшие гуманисты Колуччо Салутати (с 1375 по 1406 г.) и Леонардо Бруни (в 1410—1411 гг., затем с 1427 по 1444 г.). Здесь нет необходимости подробно останавливаться на этом замечательном периоде в истории Флоренции, когда пополанская республика отстаивала свои права в смертельной схватке с Джан-Галеаццо Висконти, «миланской змеей». Салутати не только определял всю внешнюю политику Флоренции, он вообще был одной из самых влиятельных фигур тогдашней Италии. «Его голос, отдаваясь эхом в Польше, Венгрии, на Босфоре, берегах Африки, в Испании, Франции, Англии, провозглашал новый период человеческой жизни». Как справедливо отмечал Гарэн, в общественной деятельности гуманистов «политические доктрины и моральные идеалы трансформировались в каждодневную практику, служили ей ориентиром и определяли ее»²³. Разумеется, гуманисты первой половины XV в. свои представления об общественном благе связывали с процветанием буржуазной верхушки, купечества и банкиров, но объективно «политическая идеология пополанства приобретала общечеловеческий смысл»²⁴. Во всех других итальянских государствах гуманисты, как уже отмечалось, могли занимать весьма высокое положение, но не стояли непосредственно у власти.

Однако к середине XV в. ситуация во Флоренции меняется. С 1434 г. Козимо Медичи начинает постепенно прибирать власть в свои руки. Должность канцлера, занимаемая гуманистами, утрачивает свой авторитет, и они все более превращаются в чиновников-исполнителей, в обязанности которых входит сочинение торжественных посланий. «Центр флорентийской политики переместился из палаццо Синьории в дом Медичи»²⁵.

Во второй половине XV в. гуманисты, бывшие воспитатели и друзья правителей, постепенно превращаются в придворных. Хотя идеи гражданственности и сохраняются в произведениях Пальмиери, Ринуччини, Аччайуоли, на первый план все больше выдвигается идеал мудреца, созерцателя, что свидетельствует о кризисе гражданской этики.

Ранний итальянский гуманизм создал новую политическую культуру, давшую богатые плоды; но он не смог, естественно, изменить сами основы политики итальянских правителей, претворить в действительность свои представления об идеальном государстве.

Развитие гуманистической мысли с начала XVI в. идет уже в русле двух направлений. Первое — это утопические теории идеальных государств (Кампанелла, Дони, отчасти Парута). Но для нашей темы больший интерес представляет второе течение, связанное с именами Макьявелли, Гвиччардини, Донато Джаннотти. «Выросшие на итальянской почве, эти политические теории были первыми страницами науки об абсолютизме, создаваемой в разных странах Европы»²⁶, — убедительно пишет В. И. Рутенбург.

Разумеется, среди этих мыслителей первое место занимает Никколо Макьявелли. Его сочинения проникнуты мучительной болью за судьбу любимой им Италии, блестящие города которой рушились под натиском французов и испанцев, а население страдало от кровавых грабежей иноземцев. Осмысление опыта древних и трехсотлетней истории итальянских государств, глубокое изучение современной политической практики и активное участие в ней позволили великому флорентийцу заложить основы реалистической науки о государстве. «Государь» с его жестким, беспощадным анализом «психологии власти» рождался в полемике с гуманистами первой половины XV в.²⁷, в отталкивании от их прекраснодушных идей об идеальном правлении, в остром переживании того разрыва, который обнаружился между теорией и практикой. Если в первой половине XV в. политика как часть культуры эмансипируется от религиозной морали, то теперь она начинает противопоставлять себя всякой нравственности, выходит из ее сферы и ставится над ней. Сочинения Макьявелли, аккумулировав теорию и практику итальянской государственности, имели длительный, многовековой резонанс, превратившись в мощное политическое оружие в руках не только абсолютистских правителей, но и властителей более поздних времен. Известно, как высоко ценил Макьявелли Наполеон, который, по словам памфлетиста аббата Прадта, считал «Государя» единственной книгой, «которую можно читать всю жизнь»²⁸.

Современный исследователь справедливо отмечает, что пока существуют антагонистическое общество и государство «с мощным репрессивным аппаратом власти господствующего эксплуатирующего класса, беспощадно подавляющего эксплуатируемые классы, до тех пор личность Макьявелли и его политическая философия будут оставаться в высшей степени актуальными»²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Черняк П. Х. Проблемы идеологии итальянского Возрождения в трудах советских ученых (1917–1977). — В кн.: Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979, с. 4–17.

² Брагина Л. М. Итальянский гуманизм: Этические учения XIV–XV веков. М., 1977, с. 118–135; Ревякина Н. В. Проблема человека в итальянском гуманизме второй половины XIV — первой

половины XV в. М., 1977, с. 176–189. Отдельные стороны этой проблемы рассматриваются в работах Г. Барона, Э. Гарана.

³ Ревякина Н. В. Проблема человека..., с. 244.

⁴ Garin E. Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano. Bari. 1965, p. 4–5.

⁵ Garin E. La cultura milanese nella prima metà del XV secolo. — In: Storia di Milano. Milano, 1955, vol. 6, p. 545–617.

⁶ Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV в.: Кваттроценти. СПб., 1904, с. 137.

⁷ Там же, с. 148.

⁸ Ревякина Н. В. Указ. соч., с. 230–244.

⁹ Рутенбург В. И. Италия и Европа накануне нового времени. Л., 1974, с. 107.

¹⁰ Монье Ф. Указ. соч., с. 137.

¹¹ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. М., 1979, с. 42.

¹² См.: Венедиктов А. И. Ренессанс в Римини. М., 1970.

¹³ См.: Gundersheimer W. L. Ferrara: The Style of a Renaissance Despotism. Princeton, 1973, p. 66; Бернадская Е. В. Синьория и гуманистическая культура (по материалам Феррары XIV–XV вв.). — В кн.: Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979, с. 20–21.

¹⁴ См.: Garin E. Educazione umanistica in Italia. Bari, 1966, p. 198.

¹⁵ Монье Ф. Указ. соч., с. 149.

¹⁶ См.: Garin E. Scienza e vita..., p. 8.

¹⁷ См.: Ревякина Н. В. Проблема человека..., с. 187.

¹⁸ Монье Ф. Указ. соч., с. 152–153.

¹⁹ См.: Виллари П. Никколо Макьявелли и его время. СПб., 1914, т. 1, с. 97.

²⁰ Монье Ф. Указ. соч., с. 137.

²¹ Epistolario di Pier Paolo Vergerio/A cura di L. Smith. Roma, 1934, ep. XXXV, p. 103–104. См.: Ревякина Н. В. Гуманист Пьер Паоло Верджеро об умственном труде ученых. — В кн.: Европа в средние века: Экономика, политика, культура. М., 1972, с. 350.

²² Монье Ф. Указ. соч., с. 29.

²³ Garin E. Scienza e vita civile..., p. 10, 11.

²⁴ Брагина Л. М. Итальянский гуманизм..., с. 130.

²⁵ Garin E. Scienza e vita civile..., p. 17.

²⁶ Рутенбург В. И. Италия и Европа накануне нового времени, с. 116.

²⁷ Макьявелли. Государь, гл. XV.

²⁸ Pradt de. Histoire de l'Ambassade de Pologne. Paris, 1815, p. 17.

²⁹ Долгов К. Гуманизм, Возрождение и политическая философия Никколо Макиавелли. — В кн.: Макиавелли Н. Избр. соч. М., 1982, с. 128.





НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Итальянские гуманисты неоднократно подчеркивали связь образования и воспитания с жизнью, их практическую пользу; своей целью они ставили формирование человека, способного счастливо жить среди людей в обществе. В первую очередь они стремились воспитать в ребенке социально значимые качества, закладывая основы будущей личности. В сущности, это главная задача гуманистической педагогики, и ей подчинены умственное, нравственное и физическое воспитание. Ниже мы постараемся показать наиболее характерные качества, предъявляемые итальянской гуманистической педагогикой к личности и обратить внимание на некоторые особенности ее формирования.

Главным средством воспитания человека у итальянских гуманистов было образование, которое ими высоко ценилось. Его понимали как единственно прочное и надежное достояние, не подверженное коварной судьбе. По сравнению с ним все прочее: богатство, власть, могущество — представлялось бременным, неустойчивым, недостойным жизненных стремлений¹. Неудивительно поэтому, что важным требованием, предъявляемым к новой личности, становится глубокая образованность, которая достигается посредством изучения гуманитарных дисциплин — *studia humanitatis*, представленных моральной философией, историей, поэзией и вообще литературой, а также риторикой. Мысль о формировании человека с помощью *studia humanitatis* разделяется преобладающим большинством гуманистов. И хотя не все они ограничивают образование этими дисциплинами, их авторитет для гуманистов безусловен. Верджерио высоко ценил естественные науки, Гуарино из Вероны — географию, а Витторино да Фельтре был отличным математиком. Он, по свидетельству учеников, проповедовал энциклопедическую образованность: «Он хвалил то, что греки называли „энкиклопайдея“, говоря, что ученость и эрудиция проистекают из многих и разных дисциплин. Утверждал, что совершенный муж должен уметь рассуждать, в зависимости от времени и надобности, о природе, нравах [людей], движении звезд, геометрических формах, гармонии и созвучиях, исчислении и измерении вещей»². Энциклопедизм Витторино, корнями уходящий в средневековье, в рамках его системы, в основе которой лежало

изучение классики, предвосхищал всестороннюю образованность по *universale*. И все же он не стал в итальянской гуманистической педагогике всеобщим принципом. Об объективных причинах этого мы сейчас не говорим.

Высокая оценка образования, как и знания вообще, связана с тем, что гуманисты возлагают на них решение общественных задач (на это в свое время обратил внимание Э. Гарэн³). Благодаря знанию обеспечиваются социальные контакты, взаимопонимание: «...ты заставишь слушать себя, сограждане станут охотно выслушивать тебя, восхищаться тобой, хвалить и любить тебя»⁴. Образованный человек не пропадет даже в чужих краях. Показательна в этом отношении приводимая Веджо история, случившаяся с философом Аристиппом, который, потерпев кораблекрушение, вместе со спутниками был выброшен на неизвестный остров. Увидев начертанные на песке геометрические фигуры, Аристипп, желая ободрить товарищей, заявил, что это следы людей. Он пошел в город, мудро и изящно говорил перед его жителями, получил от них помощь и поддержку и, отправляя своих спутников на родину, призывал их так воспитывать сыновей, такие давать им припасы в дорогу, чтобы они остались при них, даже если те потерпят кораблекрушение⁵. Здесь же Веджо вспоминает и другое высказывание Аристиппа; когда того спросили, чем отличается мудрец от глупца, он ответил: пошли обоих в чем мать родила в неизвестные земли, и ты увидишь.

Культура и эрудиция помогают добиться высокого положения в обществе, того «превосходства» (*praestantia*), о котором говорит Бруни в трактате «О научных и литературных занятиях»⁶. Знание осуществляет духовную связь поколений, «делает своим» время древних⁷.

Другая и, пожалуй, более важная миссия, возлагаемая гуманистами на образование, — это нравственное воспитание, и здесь роль гуманитарных дисциплин первостепенна. Бруни прямо говорит, что *studia humanitatis* совершенствуют и украшают личность, их цель — сформировать добродетельного человека (*virum bonum*)⁸. Добродетель как совокупность нравственных качеств гуманисты считают самой желанной из всего того, что можно приобрести путем обучения⁹. Составляя суть нравственного достоинства человека, она побуждает его совершать благие деяния.

Следует отметить, что под добродетелью гуманисты понимают не только нравственные качества личности, но часто и само деяние, что вполне согласуется с их представлениями об активной нравственности, обеспечивающей связь с жизнью.

В системе моральных ценностей гуманизма нравственное достоинство человека приобретает особое значение. Гуманисты учили ценить людей не за их богатства или родовитость, не за титулы и звания, а за благородство души, за образованность, добрые дела, за личные качества, призывали строить отношения друг с другом на равных, единственно с учетом возрастных различий. Для Верджерио «король — каждый добрый человек»¹⁰. «Люди не могут называться благородными, разве что по праву собственной добродетели»¹¹ — так наставляет своего воспитанника, будущего короля Владислава,

Пикколомини. В том же духе высказываются и другие гуманисты. Мы вправе сказать, что гуманистическая педагогика, отвергая феодально-сословные принципы образования и воспитания, пыталась по-новому организовать общество и способ включения в него человека. Естественно, что сама она не знала никаких социальных ограничений¹².

Социальность, присущая гуманистической трактовке добродетели, пронизывает все содержание нравственного воспитания. Об этом прежде всего свидетельствуют те обязанности перед обществом, которые гуманисты, используя уроки моральной философии, примеры из истории и литературы, накладывают на человека. Наиболее отчетливо это выражено у Пальмиери. У него из добродетелей (благоразумие, мужество, умеренность, справедливость), истолкованных в социальном духе, «проистекают благочестие, любовь к детям, забота о родителях, защита друзей и, наконец, общественное управление, всеобщее единство и согласие гражданского союза»¹³. Так нравственное воспитание неразрывно связывается с воспитанием гражданским. В гуманистических сочинениях, посвященных воспитанию государей, в социальном духе осмысливаются и обязанности государя по отношению к подданным: управлять вверенным ему народом по справедливости, заботясь о благополучии страны и мире, проявляя милосердие и человечность¹⁴.

У некоторых гуманистов четко выражены требования гражданско-патриотического воспитания. У Верджерио прямо сказано, что человек, погруженный исключительно в созерцание и занятия наукой, мало полезен для государства, будь то правитель или частное лицо¹⁵. У Пальмиери забота о благополучии родины, об общем благе объявляется высшей человеческой обязанностью¹⁶.

По-иному решает этот вопрос Веджо. Семья у него выше государства. Он очень эмоционально пишет о необходимости опекать родителей в старости (в гуманистической литературе это, пожалуй, самые сильные страницы, посвященные взаимной любви родителей и детей и обязанностям детей по отношению к родителям), а о родине говорит довольно сдержанно: «Не менее должна приниматься во внимание и родина, каковую древние философы предпочитали родителям. С такой скромностью должна она нами почитаться, чтобы мы не говорили ничего, что уменьшало бы ее достоинство и славу, не делали ничего, что приносило бы ей ущерб»¹⁷. Такое решение вопроса резко контрастирует с яркой гражданской позицией Пальмиери. Столь же необычно у Веджо и отношение к власти, магистратам. Он не испытывает к ним никакого пиетета: почитание власти, государей связано, по его мнению, с вынужденной необходимостью, поскольку в руках правителей сила¹⁸. Идей гражданского воспитания, служения общему благу, государству у Веджо, таким образом, мы не обнаруживаем.

У Гуарино, напротив, звучат патриотические мотивы. В письмах к воспитаннику Леонелло он наставляет будущего правителя Феррары: мирным правлением, заботой о процветании родины, щедростью, бескорыстием можно стяжать больше уважения, чем войной, ибо

«жестокое и противно человечности добывать себе славу и почет, причиняя бедствия и несчастья людям»¹⁹. Однако в целом воспитание в школе Гуарино, если судить по его письму сыну Джироламо, служившему при неаполитанском дворе (в нем он пишет, в частности, о том, что хотел бы поделиться своим жизненным опытом и с другими молодыми людьми), ограничивалось развитием качеств, необходимых подданному и придворному²⁰.

Формирование гражданина не было, таким образом, общим воспитательным принципом для всех гуманистов. Различия в понимании гражданских обязанностей объясняются неодинаковыми социально-политическими условиями, в которых они жили. Еще не изжитая пополюнская демократия питала гражданские иллюзии флорентийцев (Пальмиери) и идейно связанных с Флоренцией гуманистов (Верджерио). У Веджо и Гуарино, живших в городах, где установилась единоличная власть государя — «земного бога» и «источника всякого порядка и благоденствия в стране» (Гуарино в письме к Джироламо), эти требования отсутствовали, не имея питательной среды.

Однако эти различия никак не сказываются на силе звучания социальных мотивов в работах гуманистов; только у одних они истолкованы в духе гражданского гуманизма, у других — более абстрактны и имеют ярко выраженную этическую окраску. Для Веджо, например, характерны такие заявления: «Нет ничего ужаснее, чем не взволноваться несчастьями других, нет ничего несправедливее, чем не сострадать чужому горю, нет ничего более несвойственного человеку, чем не проявлять по отношению к другим гуманности... нет ничего столь чуждого [ей], чем сказать, как герой Плавта, что человек человеку волк ...»²¹.

Помимо гражданских добродетелей, гуманисты стремятся воспитать в своих учениках ряд других качеств, социальная ориентация которых также несомненна. Это стремление к славе и боязнь позора и бесчестия, поддерживаемые похвалой, героическими примерами из прошлого, «живыми примерами» и т. п. В детях поощряется склонность к деятельности и отрицательное отношение к праздности, хотя о трудовом воспитании говорить еще рано: труд рассматривается главным образом как средство закалки, физического воспитания; пожалуй, только у Альберти его понимание глубже²².

Для социального общения важны и такие черты личности, как доброжелательное отношение к людям (ни к кому не испытывать ни ненависти, ни презрения, но все, что говорится или делается, принимать с лучшей стороны); умение забывать обиду, не быть упрямым и мстительным и не насиловать волю другого²³. Этим качествам соответствуют и правила поведения: не дичиться людей, отвечать сообразительно и находчиво, без робости и страха, быть, как советовал Исократ, не мрачным и угрюмым, а приветливым, живым и веселым, чтобы все видели, что ты желаешь людям добра, а не испытываешь к ним ненависти²⁴. Социальное значение, в сущности, имеют и такие свойства, как самообладание и мужество, скромность и умеренность. Физическое воспитание, закалка, одобряемые все-

ми гуманистами, способствуют формированию крепкого тела, душевной стойкости, умению переносить трудности — а это важно для будущего защитника отечества.

Некоторые гуманисты отмечают вред домашнего воспитания, в результате которого у ребенка развивается чувство одиночества, неспособность к общению с людьми. Чтобы не допустить этого, а равно чтобы сделать ребенка мужественным, гуманисты советуют не переставать его воспитание матери, не оставлять подолгу на женской половине, отучать от ненужных привычек и манер (напомним, что речь идет о воспитании мальчиков); детям надо почаще находиться в обществе взрослых мужчин и вообще быть с теми, от кого они могут научиться чему-нибудь хорошему²⁵.

Итак, гуманистическая педагогика формирует образованного, нравственно совершенного и физически развитого индивида с четко выраженной социальной ориентацией; при этом характер социальных связей подразумевается новый — не сословно-корпоративный: каждый человек занимает подобающее ему место в обществе в соответствии с личными заслугами. Все это достаточно выразительно характеризует новую личность, но не определяет ее полностью. Необходимо выяснить, насколько развита эта личность, видели ли гуманисты в воспитываемом ребенке индивидуальность, и если видели, то насколько учитывали это в своей педагогической практике. Далее мы выскажем в порядке предположения некоторые мысли о предпосылках, способствующих развитию личности и личного самосознания в рамках гуманистической системы образования, а также относительно препятствий, затрудняющих это развитие, не претендуя на их безусловность.

Общий дух гуманистической педагогики, исключавшей насилие и принуждение, утверждавшей добровольный характер образования, был благоприятен для развития личности. Отказ от телесных наказаний (правда, не у всех гуманистов), оскорбляющих индивидуальность, делающих, по словам Векко, душу рабской, свидетельствует о бережном отношении к личности ребенка. В нем воспитывается чувство собственного достоинства, его учат уважать себя. Гуманисты призывают устранить с самого детства то, что мешает этому, — нелепые уменьшительные прозвища, способные сохраняться за человеком на всю жизнь, недостойное имя, выбираемое родителями, а также все то, что внушает страх и развивает трусость, — страшные сказки, рассказы о привидениях и т. п.²⁶

Внутреннему достоинству личности должны соответствовать и внешние проявления (жесты, речь, походка), когда чувство уважения к себе и стремление к общественному одобрению находятся в согласии. Полнее других об этом говорит Векко, посвятивший данной теме большой раздел своего трактата²⁷, опередив почти на сто лет Эразма Роттердамского.

Гуманисты ставят своей целью научить молодых людей самопознанию, используя при этом советы Петрарки (Векко, Пальмиери)²⁸. Векко пишет о том, что юноша должен уметь пользоваться досугом, говорит о важности познания себя в тиши уединения²⁹.

Но самопознание ограничивается у него нравственной стороной, и основная цель его — очистить душу; здесь ощущается влияние христианской этики, а также стоических размышлений Сенеки. Пальмиери дает советы юноше при выборе жизненного пути: прежде всего необходимо определить цель в жизни и решить, каким он хочет стать и какому образу жизни будет следовать; при этом нужно учитывать свои природные склонности, возможности ума и тела, предварительно познав их³⁰. Для самоопределения и самопознания личности подобные советы гуманистов имеют немаловажное значение, пусть даже в них слышны (у Векко, например) отголоски средневековых взглядов.

Как мы уже говорили, для гуманистов ведущее значение в формировании личности имеет воспитание добродетели. В ее трактовке основной упор делается на личном достижении ее (каждый добывает ее сам, она — личное приобретение), и это чрезвычайно важно, так как подчеркивает активность личности — одну из характерных черт нового человека. Но понимание добродетели у гуманистов еще недостаточно индивидуализировано: она скорее уравнивает, чем различает личности, ибо моральное совершенство для всех одинаково. Поэтому ее роль во всестороннем развитии личности со всей ее неповторимостью и оригинальностью требует, на наш взгляд, дополнительного обсуждения.

Внимание гуманистов к природным склонностям и задаткам детей, к особенностям их характера, к различию умственных способностей, как и выработка в соответствии с этим разных методов воспитания (вспомним о практике индивидуальных занятий у Витторино да Фельтре), свидетельствует о том, что дети рассматриваются ими не как безликая масса, а с учетом их индивидуальных особенностей. Правда, индивидуальный подход еще только обозначен, он очень несовершенен, и не все гуманисты применяют его. Да и понимание индивидуальности еще очень не развито. Здесь явно сказывается отсутствие теоретически разработанных представлений о новой личности в самом гуманизме, где практический педагогический интерес часто опережает теорию.

Более других внимание на индивидуальные свойства человека обращает Векко. Он связывает индивидуальные различия с природой или богом: «Во всем, что существует, имеется огромное разнообразие, но особенно в природных свойствах. Их сила так велика, что скорее солнце сойдет со своего пути, чем кто-то сможет отклониться от того, к чему его принуждает природа»³¹. Векко пишет о трудностях, связанных с воспитанием человека: «Человеческую природу изменить труднее всего, труднее всего дать другую форму смешанным элементам, единожды рожденным»³². И в результате дает совет: «Следуй властителю и творцу своей природы — богу, который, создав все с удивительным смыслом и мудростью, с особым разнообразием и предосмотрительностью, сотворил различные природные свойства с тем, чтобы их разнообразие являло высшую благосклонность творца и чтобы каждый занимался тем, к чему рожден, а занимаясь, считал, что призван к этому, [и видел в этом]

важный божественный замысел и особое благо, которое бог сокрыл [от него]»³³. При таком подходе свобода личности оказывается скованной предназначенностью человека от рождения к определенным занятиям, его призванием. Однако этот природный или религиозный фатализм ослаблен у Веджо ясно звучащей мыслью, что многое можно исправить воспитанием, по крайней мере если «приложить искусство и ученую руку наставника»³⁴.

Воспитание, таким образом, наряду с природой является важным фактором, формирующим личность, развивающим врожденные задатки и отчасти исправляющим их. Других факторов, формирующих личность, гуманисты не видят. Жизненные обстоятельства, среда для них связываются с судьбой, которую, как они считают, можно преодолеть с помощью добродетели, и гуманистическая педагогика учит этому. Только у Пальмиери мы обнаруживаем рассуждения, свидетельствующие о его особой позиции. Говоря о выборе жизненного пути, он, как и Веджо, призывает юношу «следовать всегда собственной природе» и выбирать только то, что ему подходит, «хотя другие вещи [могут оказаться] значительнее, лучше и достойнее»³⁵. Но наряду с природой определенную детерминирующую роль у Пальмиери играет также и судьба; он советует никоим образом не противоречить ей и не желать того, «в чем природа тебе отказывает»³⁶. Однако природа и судьба у него не тождественны и не равнозначны: первая важнее второй, она более устойчива и постоянна³⁷. Выше судьбы Пальмиери ставит разве что добродетели души, освобождая их от подчинения ей, но и эта мысль звучит по-иному, чем, например, у Альберти: он говорит не о противостоянии судьбе, а скорее советует избегать ее, стремясь к немногим вещам, помимо добродетелей души, которые судьбе не подвластны³⁸. Как бы ни были несовершенны представления гуманистов о формировании личности, примечательна сама их попытка осмыслить в человеке индивидуальное в связи с общим.

Развитию личности должен способствовать и сам характер образовательного процесса: отказ от формального заучивания текстов, разумное, сознательное восприятие изучаемого материала. Правда, это лишь первый шаг к умению мыслить самостоятельно и независимо, которое характеризует новую личность. И, на наш взгляд, дальше этого итальянские гуманисты так и не пошли. При всем уважительном отношении к наследию древних обучение, построенное только на античном материале³⁹ — а именно оно, напомним, было главным, — не благоприятствовало в полной мере развитию в ребенке способности мыслить и судить самостоятельно. Да и цель научить его иметь свой взгляд на вещи (не только на факты древности, но и на современные жизненные проблемы) четко не ставилась в итальянской гуманистической педагогике⁴⁰, более всего озабоченной нравственным воспитанием человека. С этим последним, кстати, связана и ее своеобразная авторитарность, ориентация на подчинение власти отца и учителя («духовного отца»). Книжный по преимуществу характер приобретения знаний также не во всем благоприятствовал формированию личности. Правда, гуманисты говори-

ли о воспитании «живым примером», но часто ограничивались примером отца и учителя. Беря многое у Петрарки, они (за исключением Конверсино да Равенна) прошли мимо его мыслей об образовательной роли путешествий, обновляющих ум зрелищем разнообразных вещей, делающих человека более опытным в делах и значительным, чем он был прежде⁴¹. В Италии сторонником путешествий с целью образования был, например, флорентийский купец Джованни Морелли, советовавший отправлять детей в другие страны, чтобы совершенствовать их знания и умножать контакты с людьми⁴². Позже Монтень с энтузиазмом будет писать о воспитательной роли путешествий⁴³.

В европейской педагогике XVI в., продолжившей и развившей мысли гуманистов о воспитании, некоторые черты раннеренессансной науки об образовании (книжность, исключительная ориентация на античные образцы и др.) будут постепенно преодолеваются. Рабле, Монтень, Вивес расширят круг знаний, предложат новые методы обучения, способствующие развитию самостоятельного и творческого мышления ученика. Одним словом, педагогика обретет больше внутренних возможностей для формирования личности. Но это никак не уменьшает вклада в ее становление первопроходцев — итальянских гуманистов XV в., педагогов и мыслителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Petri Pauli Vergerii De nobilium puerorum educatione. Lipsiae, 1604, B₂; Francisci Philelpi De educatione liberorum clarisque eorum moribus. Tubingae, 1513, f. 154. Под именем Филельфо напечатан трактат Веджо. Далее в ссылках — Veggio. Op. cit.

² Garin E. Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik. Reinbek bei Hamburg, 1966, T. 2, S. 202.

³ Garin E. Storia della filosofia italiana. Torino, 1966, vol. 1, p. 289.

⁴ Alberti L. B. I primi tre libri della famiglia. Firenze, 1946, p. 101.

⁵ Veggio. Op. cit., f. 15r.

⁶ Русский перевод см. в кн.: Эстетика Ренессанса/Сост. В. П. Шестаков. М., 1981, т. 1, с. 51–65.

⁷ Vergerio. Op. cit., D₃; Veggio. Op. cit., f. 59v.

⁸ Leonardo Bruni Epistolarum libri X/Ed. Mehus. Florentiae, 1741, vol. 2, lib. 6, p. 49–50.

⁹ Vergerio. Op. cit., B₂; Alberti. Op. cit., p. 62–63; Veggio. Op. cit., f. 15v.

¹⁰ Epistolario di Pier Paolo Vergerio/A cura di L. Smith. Roma, 1934, ep. LXXXVII, p. 247.

¹¹ Aenae Sylvii Piccolomini Opera. Basileae, 1571, p. 965.

¹² Чтобы приобрести гуманистическое образование, требовались способности к «свободным искусствам», средства для занятий ими и понимание их важности. См., например: Vergerio. Op. cit., Ca.

¹³ Della vita civile di Matteo Palmieri: De optimo cive di Bartolomeo Sacchi detto il Platina/A cura di F. Battaglia. Bologna, 1944, p. 44.

¹⁴ Epistolario di Guarino Veronese: 3 vol. Venezia, 1915–1919, ep. 620, 667, 668, 675; Piccolomini. Op. cit., p. 965, 972.

¹⁵ Vergerio. Op. cit., E₂.

¹⁶ О гражданских идеях Пальмиери см.: Брагина Л. М. Гражданский гуманизм в творчестве Маттео Пальмиери. — Средние века, 1981, вып. 44, с. 197–224.

¹⁷ Veggio. Op. cit., f. 39r.

¹⁸ Ibid., f. 41v–42r.

¹⁹ Epistolario di Guarino Veronese, ep. 667.

²⁰ Ibid., ep. 785.

²¹ Veggio. Op. cit., f. 43r.

²² Alberti. Op. cit., p. 72; см. также: Vergerio. Op. cit., B₃–C; Veggio. Op. cit., f. 36v.

- Vergerio. Op. cit. B₄; Alberti. Op. cit., p. 69.
- ²⁴ Veggio. Op. cit., f. 10v; Vergerio. Op. cit., B₃–B₄; Alberti. Op. cit., p. 69.
- ²⁵ Alberti. Op. cit., p. 69–70; Veggio. Op. cit., f. 10v, 13 v.
- ²⁶ Veggio. Op. cit., f. 9 v.
- ²⁷ Ibid., lib. 5. Ср.: Еразма Ротердамского молодым людям наука, как должно вести себя и обходиться с другими. М., 1788.
- ²⁸ У обоих гуманистов ощущается знакомство с трактатом Петрарки «Об уединенной жизни». Возможно, Пальмиери использовал я «Введение в моральную науку» Бруни.
- ²⁹ Veggio. Op. cit., f. 43r–44v.
- ³⁰ Palmieri. Op. cit., p. 40–42.
- ³¹ Veggio. Op. cit., f. 26v–27r.
- ³² Ibid., f. 12v.
- ³³ Ibid., f. 28v.
- ³⁴ Veggio. Op. cit., f. 12v.
- ³⁵ Palmieri. Op. cit., p. 40.
- ³⁶ Ibid., p. 40, 41. Ср. с Петраркой, который в трактате «Об уединен-

ной жизни» говорит о природе, судьбе и заблуждении как факторах, формирующих личность (Petrarca F. Prose. Milano; Napoli, 1955, p. 332).

- ³⁷ Palmieri. Op. cit., p. 42.
- ³⁸ Ibid., p. 40. Ср. с Альберти (Alberti. Op. cit., p. 9).
- ³⁹ Достаточно посмотреть на то, как строилось обучение в школе Гуарино из Вероны. См.: Woodward W. H. Studies in Education during the Age of the Renaissance. Cambridge, 1924, p. 37–46.
- ⁴⁰ См., например, о чтении книг у Гуарино (Epistolario di Guarino Veronese, vol. 2, ep. 679). Ср. с суждениями Монтеня (Монтень М. Опыты: В 3-х кн. М., 1979, кн. 1, с. 127–128, 140–141).
- ⁴¹ Petrarca Fr. Le familiari/A cura di V. Rossi: 4 vol. Firenze, 1933–1942, vol. 2, lib. 9, ep. 13.
- ⁴² См.: Bec Chr. Les marchands écrivains: Affaires et Humanisme à Florence, 1375–1434. P., 1967, p. 291.
- ⁴³ Монтень М. Указ. соч., с. 141 и др.



«РЕЧЬ» ПРОТИВ ПОРОКОВ КЛИРА ПОДЖО БРАЧЧОЛИНИ

Проблема критики церкви — одна из важных в изучении гуманистической мысли. Взаимоотношения гуманистов с церковью складывались по-разному, неоднозначно влияли на их судьбу и творчество. После Франческо Петрарки к традиционной теме осуждения пороков клира обращались в своих сочинениях Джованни Боккаччо, Колуччо Салутати, Леонардо Бруни, Поджо Браччолини, Лоренцо Валла. В первой половине XV в. особый интерес к этой тематике был обусловлен глубоким кризисом римско-католической церкви в результате великой схизмы и так или иначе связан с «соборным движением» (борьбой за главенство между двумя защитниками идеи «единства церкви» — собором и папой). Аскетическая идеология католицизма, как и внутрицерковные распри, стала предметом острой критики в гуманистической литературе.

На это время и падает творчество Поджо Браччолини (1380–1459). Выходец из небогатой пополанской семьи, Поджо в 1402 г. был взят на службу в канцелярию Флорентийской республики. Благодаря незаурядным способностям и широкой эрудиции он был принят в гуманистический кружок Салутати, где сблизился с Леонардо Бруни и Никколо Никколи. Дружба с Никколи оказала большое влияние на формирование взглядов Поджо, о чем свидетельствует их обширная переписка¹. Всю свою жизнь он был тесно связан с Флоренцией — там он получил права гражданства, нашел друзей среди ведущих гуманистов того времени, обзавелся семьей. С 1453 г. и почти до своей кончины Поджо был канцлером Флорентийской республики.

Не меньшую роль в его судьбе сыграл и Рим, где в продолжение почти пятидесяти лет Поджо служил в папской курии. Литературная деятельность группы гуманистов, выделившихся среди служителей курии в начале XV в. (Леонардо Бруни, Пьетро Паоло Верджерио, Антонио Лоски, Чинчо Романо — во главе с Франческо да Фиано)², способствовала усилению влияния Рима как одного из центров новой культуры. В этой духовной атмосфере и формировалось мировоззрение Поджо.

Особый период в жизни Поджо — время Констанцского собора (1414–1417) и последующее пребывание (до 1423 г.) в Англии³. В эти годы Поджо занят углубленным изучением античных и ран-

нехристианских авторов, ведет активные поиски древних кодексов (он заново открыл ряд сочинений Цицерона, Квинтилиана, Лукреция, Силия Италика, Стация, Лактанция, Тертуллиана и др.).

По возвращении из Англии Поджо вновь был принят на службу в папскую курию, где оставался до 1453 г. (пontiфикаты Мартина V, Евгения IV, Николая V). В этот период он создает ряд своих наиболее значительных произведений: «О жадности», «О превратностях фортуны», «О несчастии правителей», «О благородстве», «Против лицемеров», «Фадеец», «О бедах человеческого состояния», «История Флоренции» и др. Большой интерес представляют также письма, речи, инвективы Поджо.

Служба в курии в качестве папского секретаря неизбежно накладывала отпечаток на творчество Поджо. Он воочию наблюдал нравы клира, имел дело с разоблачающими церковь документами, был знаком с интригами папского двора и собора. Как и многие гуманисты того времени, Браччолини подвергал сомнению программу «христианского обновления мира», предлагаемую францисканскими монахами. Их проповеди, направленные на укрепление пошатнувшихся в результате схизмы позиций церкви, находились в явном противоречии с реальным поведением и образом жизни «братьев». Все это формировало у гуманиста собственный взгляд на традиционные проблемы морали.

Критическое отношение Поджо к церкви, как и его мировоззрение в целом, получило разные оценки у исследователей, порой прямо противоположные⁴. Мы имеем в виду прежде всего зарубежную историографию XIX — начала XX в. Так, Л. фон Пастор осуждал языческий, «ложный» гуманизм Браччолини за его безразличие, даже оппозицию к церкви, особенно к монашеству⁵. Э. Вальзер, наоборот, видел в его творчестве продолжение и развитие христианской моральной философии. Он стремился доказать, что мировоззренческие позиции Поджо отнюдь не противоречили религиозным идеалам, более того — способствовали их обновлению на основе синтеза христианской и античной мудрости⁶.

В современной зарубежной историографии особое внимание уделяется изучению соотношения религиозных и светских начал в гуманистической культуре, в частности в творчестве Поджо. Оценка светских позиций гуманиста дается под разным углом зрения. Например, Ч. Вазоли видит у Поджо «искреннюю защиту религиозных ценностей, заложенных в суровости обыденной жизни»⁷. Он считает, что Браччолини развивает религиозную, но в то же время и антиаскетическую концепцию, ведущую к Эразму, в которой отражен поиск светской *caritas* и не содержится противопоставления евангельской добродетели комплексу гуманистических дисциплин *studia humanitatis*⁸. Р. Фубини, рассматривая этико-религиозные взгляды Поджо, говорит о выраженной в ряде его сочинений тенденции к автономии морали от библейско-теологической доктрины⁹. Он пишет о влиянии эпикурейских идей, подчиненных у Поджо «стоической интерпретации разума», особо подчеркивая «индивидуальный поиск гуманистом интеллектуальной свободы»¹⁰. Выяв-

ляя античные и патристические истоки «гротескной театрализации религиозной проповеди» в «Речи» («*Oratio ad Reverendissimos Patres*») Поджо, Фубини указывает на наличие у гуманиста более земного и независимого от церковного авторитета критерия суждения¹¹.

Из русских историков Возрождения на творчестве Браччолини особенно подробно останавливался М. С. Корелин¹². Он считал выступление Поджо против монашества наилучшим свидетельством его борьбы с аскетической идеологией католицизма. Корелин отмечал, что гуманист не только осмеивал представителей духовенства, но и подвергал критике саму церковную организацию и отдельные стороны религиозного культа¹³.

Такая оценка мировоззрения Поджо получила дальнейшее развитие в советской историографии¹⁴. Ряд современных исследователей отмечают антиклерикальную направленность сочинений гуманиста, указывая на критику им лицемерия духовенства с точки зрения новых нравственных идеалов земной жизни¹⁵. К сожалению, в советской исторической науке нет до сих пор монографического исследования о творчестве Поджо Браччолини. Тема критики духовенства в его сочинениях также не получила еще детальной разработки. При рассмотрении взглядов гуманиста специалисты, как правило, обращаются к анализу наиболее крупных его сочинений, не уделяя достаточного внимания его речам, инвективам, письмам, что приводит порой к неоднозначной оценке его отношения к церкви¹⁶. В частности, практически не исследованы его «*Oratio ad Reverendissimos Patres*», письма к кардиналу Чезарини, а также поздравительная речь на вступление на папский престол Николая V («*Oratio ad Nicolaum pontificem*»). Между тем эти произведения позволяют проследить эволюцию взглядов Поджо на проблему духовного обновления общества, раскрывают его гуманистическую трактовку добродетели и нравственного идеала, свидетельствуя о новом подходе к вопросам веры и культуры. Исследование данных сочинений, на наш взгляд, является крайне важным для понимания идейных основ критики Поджо Браччолини, направленной против клира.

В настоящей статье основной интерес будет сосредоточен на анализе именно этого круга произведений гуманиста, и прежде всего «*Oratio ad Reverendissimos Patres*».

Впервые внимание на эту «Речь» Поджо обратил Р. Фубини, включив ее в факсимильное издание Полного собрания сочинений гуманиста¹⁷. Занявшись проблемой датировки, он пришел к выводу, что «Речь» была написана в 1417 г. и относится ко времени Констанцского собора¹⁸.

По жанру «Речь» близка к инвективе: в ней разоблачаются пороки духовенства и содержится призыв к моральному совершенствованию клира и обновлению общества. Она начинается с обращения к высшему духовенству. Поджо говорит о важности выбора «правильного жизненного пути», о необходимости высоконравственной жизни, смысл которой в том, чтобы слова не расходились с делом, а воплощались в поступках людей (р. 103). Всю силу своего красноре-

чия гуманист направляет на разоблачение жадности и лицемерия, которые он считает самыми серьезными из пороков, а также осуждает расточительство, высокомерие и тщеславие (р. 104). Однако тут же он признает бесполезность обличения пороков — добродетель необходимо проявлять в деятельной жизни: «...главное не в осуждении чужих пороков, а в том, чтобы стать творцом жизни и создателем добрых дел» (р. 107). Автор «Речи» скорбит об утрате клиром «истинной добродетели» (р. 109). Его гнев, направленный на проповедников, которые являют собой образец безнравственности и ведут общество к гибели, достигает высокого эмоционального накала (р. 111—112). Поджо клеймит их ораторские ухищрения, упрекает за использование в проповедях чужих, заимствованных суждений, не подтвержденных опытом собственной жизни, указывает на несоответствие порочного поведения духовенства евангельским заповедям (р. 114).

Он обрушивается с уничтожающей критикой на «заблуждения, отступничество, бесчестные поступки и даже преступления» как пап, так и духовенства в целом (р. 114). Поджо порицает их за то, что они не заботились «о добродетели, сострадании, справедливости... грабили церковь, были лишены святости, унижали добрых, возвышали дурных людей» (р. 115). Гуманист требует, чтобы во имя «благодеяния и общей пользы» высший клир «подал пример» и, «сняв личину», отказался «от пышности, запугивания, лживых слов», избавился от многочисленных пороков, устремившись к нравственной чистоте в духе евангелия (р. 116—117).

Он обращается к «почтеннейшим отцам» с настоятельной просьбой разобраться в причинах «болезни» католической церкви, встать на путь ее очищения от злоупотреблений, «привести в порядок» части того целого, что есть церковь, т. е. исправиться в первую очередь самим (р. 121—123). Однако Поджо выражает сомнение в возможности достичь единства церкви при существующем состоянии нравов, когда пренебрегают общим благом, общественной пользой (р. 123—125). В заключение гуманист призывает держаться принципа: *vita cum moribus*, руководствуясь разумом (р. 126), усердно культивируя добродетель (р. 131) и следуя мудрости, «которая одна может сделать нас счастливыми и равными богу», ведя к познанию «божественных и человеческих дел» (р. 127, 128).

«Oratio» — не просто эмоциональный отклик папского секретаря на соборное движение первой половины XV в. Ценность «Речи» в том, что она проливает свет на понимание Поджо путей морального совершенствования общества.

Тема, обсуждаемая им, не нова: обвинения духовенства в продажности и лицемерии, размышления о путях духовного переустройства общества содержались как в речах средневековых проповедников о христианском обновлении мира, так и в этических концепциях гуманистов. Нам представляется важным выяснить, в чем заключается новизна подхода Поджо к этой проблеме, во имя чего и с каких позиций ведется им критика пророков и образа жизни клира.

Прежде всего следует отметить, что эта критика разворачивается в «Речи» в двух направлениях. С одной стороны, Поджо осуждает прелатов за то, что они приносят вред вере, нарушая евангельские наставления. В этом плане «Речь» не лишена назидательности и окрашена в христианские тона. По-средневековому традиционно и само обращение *reverendissimos*, как и ссылки на евангелия, которые, по мнению Поджо, должны указать клиру путь к исправлению (р. 108—109, 117). Критикуя показное благочестие духовенства, автор призывает к христианским добродетелям, побуждает «быть угодными богу», подражать Христу — «источнику истинной мудрости» (р. 115, 128, 132). Таким образом, в своей аргументации Поджо не порывает с традиционными религиозными представлениями: он не отрицает ни христианского спасения, ни евангельских заповедей. Для разоблачения безнравственного поведения клира он использует его же оружие, доказывая, что моральный облик пап и церковников не соответствует их назначению духовных пастырей — они «не имеют ни веры, ни благочестия, ни милосердия» (р. 113).

С другой стороны, Поджо критикует духовенство с позиций светской этики, ставящей во главу угла принцип общественного блага. Показательно, что гуманист призывает к искоренению пороков «во имя благодеяния и общей пользы» (р. 116). Для подкрепления собственной точки зрения Поджо ссылается на античные источники, многие из которых были открыты самим гуманистом, апеллирует к разуму, мудрости, природе. Из античных авторов Поджо больше всего цитирует Сенеку, Цицерона, а также Вергилия, Гесиода и др.¹⁹

Всю силу красноречия Поджо направляет на критику жадности и лицемерия²⁰. Эти пороки, столь часто осуждаемые проповедниками, по мнению гуманиста, в значительной степени присущи им самим. Жадность автор считает «началом всех зол»: она не только «не служит божественной вере», но и «разрушает все основы (*officiis*) человеческого общества ради наживы, все сводит к собственной выгоде» (р. 104). К разряду высшего зла он относит и лицемерие — «смертельную язву», которая, как говорит Цицерон, «уносит все человеческое от человека» (р. 106). Этот порок тем ужасен, что набрасывает на весь мир «покров ложной доброты» и принуждает людей нарушать «естественные и сакральные права», чтобы достичь «страстно желаемого положения» (р. 106). Поджо подчеркивает и вред расточительства, а также высокомерия и тщеславия, которые «губят государства» и «разжигают войну между людьми» (р. 105, 106).

Поджо не приходит к отрицанию чувственной природы человека с позиций аскетической морали католицизма. Он оправдывает плотские грехи, как «соответствующие человеческой натуре, предписанные законом рода» и «освященные законами» (р. 110). Однако «чрезмерно заботиться о своем теле», рассуждает он, — значит забыть «о собственном благе и не принимать во внимание разум, данный богом в качестве наставника и главы в управлении телом» (р. 126).

Вину за церковные распри и падение нравов Поджо возлагает на прелатов, которые своими лицемерными речами приносят вред обществу (р. 119, 125). Гуманист упрекает духовенство и особенно тех, кто считается могущественным в церкви божьей, в том, что они «опирались во всех делах на деньги... управляли, нарушая все человеческие и божественные права, руководствуясь не разумом, а страстью», проявляя несправедливость, противореча «самому закону природы» (р. 115).

Таким образом, пороки служителей церкви рассматриваются Поджо в иной, нетрадиционной плоскости: проблема благодати и ее роли в спасении души, как и проблема первородного греха, не поднимается на страницах «Oratio». Пороки клира, утверждает гуманист, не только вредят вере, но и наносят ущерб обществу и государству. В попытке найти разумные, естественные основания человеческого поведения, которыми должно руководствоваться духовенство в стремлении к добродетельной жизни на благо общества, проявляется гуманистическая позиция Поджо.

К теме «общественного блага», почерпнутого из философских концепций Аристотеля и Цицерона, Поджо неоднократно возвращается на протяжении всей «Речи», что в целом придает гражданственный характер его сочинению. Он упрекает прелатов в том, что они «предпочитают личные дела общественным; домогаются высокого положения ради собственной выгоды, не учитывая интересы других» (р. 122). Между тем гуманист трезво оценивает реальное поведение людей и принимает во внимание требования, диктуемые самой жизнью: «Есть ли такой человек, который стремился бы к единству (церкви.— Г. С.) с искренней душой и чистым сердцем ради общего блага, а не в целях личной выгоды?» (р. 124—125) — вопрошает он, с горечью констатируя, что люди в большинстве своем подвержены страстям и порокам — честолюбию, ненависти и пр., и мало тех, кем «движет общественная польза» (р. 125).

Перед гуманизмом встают закономерные вопросы: как привести в соответствие жизнь и нравы общества, какой путь ведет к его духовному обновлению, насколько возможно «исправление» клира и объединение церкви? В решении этих вопросов Поджо не всегда последователен. В целом он признает религию и мораль важными средствами для достижения гармонии в обществе.

Однако сама действительность осознается Поджо как фактор, препятствующий совмещению гуманистических идеалов с евангельским учением.

Скептицизм жизненной позиции гуманиста очевиден: «Я же, почтеннейшие отцы, раздумываю, каким образом мы придем к единству церкви? Когда я наблюдаю нашу жизнь и нравы, мне кажется безнадежным достижение этого: объединить христианский мир, который давно отклонился от единства; избрать одного пастыря при полном согласии католического мира; реформировать церковь, которая, как мы видим, полна раздоров и отвратительных преступлений,— это, по-видимому, выше возможностей смертного» (р. 124).

Не менее очевиден и оптимизм гуманистического идеала Поджо: «Мы рождены для высокой цели — для добродетели, для труда, созерцания небесных дел, для тренировки наших природных сил в спасительных делах» (р. 131). Хотя в этих словах отчетливо выражена активность жизненной позиции гуманиста, добродетельные дела и труд для Поджо являются лишь этапом на пути приближения к богу ради награды вечной жизни (р. 132). В этом смысле гуманистический принцип общественной пользы находится в явном противоречии с ортодоксальной церковной доктриной. Однако, не выступая открыто против основ христианской морали, Поджо Браччолини выдвигает на первый план античные нравственные идеалы. Трактовка этической категории *virtus* приобретает у гуманиста особое звучание. Она явно превосходит по важности евангельские добродетели *pietas* и *fides*. Противоречие между реальной действительностью и стремлением души к нравственному совершенству Поджо осмысливает в духе античной традиции. Ссылаясь на Гесиода, он утверждает, что добродетель пребывает на «труднодоступной высоте» и достичь ее могут лишь немногие, и то приложив огромные усилия. Автор «Речи» словами Вергилия призывает прелатов вернуться на путь добродетели и «идти навстречу трудностям», отбросив показную набожность (р. 115).

Таким образом, достижение истинной добродетели, по Поджо, связано с собственными усилиями человека: «...не в словах, а в делах заключена добродетель» (р. 121). Тема пассивности, свойственная традиционной христианской морали, у него отсутствует. Гуманистическая трактовка *virtus* базируется на идее, идущей от Аристотеля: добродетель должна выражаться в поступках, социальной деятельности — без них нечего и надеяться достичь ее²¹. «Однако в большинстве своем, — говорит Аристотель, — люди ничего такого не делают, а прибегают к рассуждению и думают, что, занимаясь философией, станут таким образом добродетельными»²². Мысль Поджо движется в том же направлении, когда он утверждает, что разоблачение чужих пороков бесполезно, так как добродетельная жизнь — результат усилий самого человека (р. 107).

С гуманистических позиций критикуются Поджо бесполезные риторические ухищрения представителей клира, их заимствованная мудрость, которой они перемежают свои речи, «взывая к добродетели или браня пороки» (р. 114). В «Oratio» он продолжает начатое еще Петраркой выступление против заимствования чужих мыслей. Гуманист отстаивает необходимость собственного мнения, основанного на личном опыте, и призывает демонстрировать свои убеждения примером, добродетелью, претворенной в жизнь. По мнению автора, только своим достойным поведением духовенство сможет послужить образцом для других людей, окажется способным вопреки всему превратить трудное в легко выполнимое (р. 110).

Итак, гуманистическая позиция Поджо проявляется в утверждении общественной пользы примера (на который и должна ориентироваться, как на образец, стремящаяся к самосовершенствованию личность), в светском осмыслении категории *virtus* — завоеванной

трудом добродетели, достижение которой открывает дорогу к исправлению клира, к духовному преобразованию общества. Но не только в этом. Ранняя рукописная редакция «Oratio» свидетельствует о стремлении Поджо на основе *humanitas* привести в соответствие жизнь и нравы общества, примирить евангельское учение и гуманистические идеалы²³. Подобная вера в воспитательную роль культуры (правда, высказанная здесь достаточно робко) — доказательство служения Поджо светским, гуманистическим идеалам времени, хотя они и обременены старыми традициями. Однако Поджо пытается сочетать христианские мотивы с гуманистическими. Размышляя о путях морального переустройства мира, он возлагает надежды на клир, который своим примером высоконравственной жизни и пастырской деятельностью, обновленной на основе гуманистической культуры, сможет привести общество к нравственному совершенству. Сохраняющаяся двойственность подхода Поджо к вопросу о путях духовного обновления общества в полной мере укладывается в рамки следующего определения: «...если в субъективном плане речь шла о сопоставимости и даже совместимости языческой мысли и христианской веры, то объективно новая культура чем дальше, тем яснее проявляла себя как отрицание старой»²⁴.

Разработку вопросов, поднятых в «Речи», Поджо Браччолини продолжил в серии других своих сочинений: «О жадности» (1428—1430), «Против лицемеров» (1449), «Фацеции» (1438—1451). Особую остроту они приобрели в его инвективах и речах. К ним он неоднократно возвращался и на страницах своих писем. Об этом свидетельствуют не только его знаменитые сочинения в эпистолярном жанре периода Констанцского собора — письмо к Леонардо Бруни (о сожжении Иеронима Пражского), к Н. Никколи (о баденских купаниях), но и его переписка с кардиналом Д. Чезарини, содержащая критику духовенства и отражающая отношение Поджо к Базельскому собору; поздравительная речь на вступление на папский престол Николая V; инвектива против антипапы Феликса V и др.

Резкий протест против аскетического идеала монашеской жизни слышен в большинстве произведений гуманиста. Поджо выступает против призывов монахов к бедности, покаянию, смирению; разоблачает их лицемерие и праздность, противоречащие их обязанностям «духовных пастырей»²⁵. Наиболее отчетливо его этическая позиция, близкая к «гражданскому гуманизму», заявлена в письме к Амброджо Траверсари, в котором он объясняет причину осуждения им монашества: монахи «пренебрегают общим благом ради своих личных интересов»²⁶.

Дальнейшее развитие взглядов Поджо на проблему морального преобразования общества позволяет проследить первая редакция диалога «О жадности»²⁷. Это сочинение явилось своего рода ответной реакцией гуманиста на проповедническую деятельность францисканского монаха Бернардино да Сиена, одного из основателей обсервантизма²⁸, выступавшего в то время с программой христианского обновления мира. Проповедуя в 1426 г. в Риме, Бернардино да Сиена призывал к всемирному братству, объединению всех сил об-

щества в борьбе со злом, чтобы заслужить вечное блаженство, неукошительно следуя по пути евангельской добродетели. Выступая с позиций охраны теологических основ веры, Бернардино да Сиена в конечном итоге требовал все того же христианского смирения, покаяния, послушания и т. п., которые, по его мнению, должны привести общество к моральному обновлению.

Поджо Браччолини рассматривает те же этические вопросы, однако с иных позиций.

Как и в «Oratio», в диалоге «О жадности» Поджо критикует грубость, невежество обсервантов, подчеркивая вред для народа их проповедей, которые «совсем не приносили пользы ни нравам людей, ни их жизни» (с. 75). Посвящая свой диалог нравственному аспекту жадности, Поджо продолжает свою критику пороков клира. Чинчо, один из участников диалога, осуждая жадность священников, считает, что «такая зараза начала распространяться среди них с возникновения нашей религии... трудно найти кого-либо из них (священников.— Г. С.), не испытывающего этой страсти» (с. 96). Гуманистический подход Поджо к указанной проблеме ясно виден, когда он устами другого участника диалога, Антонио Лоски, разоблачает праздность лицемеров, которые, «прикрываясь религиозностью, домогаются жизни без труда и пота... проповедают для других людей бедность и презрение к собственности, тогда как сами получают огромный доход» (с. 86). Не в них предлагает Антонио Лоски видеть основу государства, но в тех, «кто приспособлен к сохранению человеческого рода» (с. 86). Не выступая открыто против основ христианской морали и на первый взгляд разделяя томистское положение о «золотой середине», которого придерживался Бернардино да Сиена, Поджо строит свою аргументацию прежде всего на нравственных идеалах античности, на признании ценности природного начала в человеке. Поэтому осуждение жадности ведется им не в духе проповедуемого церковью отречения от мирских благ — наоборот, он допускает «умеренную жадность», как отвечающую интересам всего общества и не противоречащую общему благу²⁹.

Анализ писем и диалога «О жадности» позволяет проследить эволюцию взглядов гуманиста на проблему морального переустройства жизни, поставленную им в «Речи». Здесь Поджо фактически выразил резко отрицательное отношение к францисканскому нравственному идеалу. Монашество, по мысли Поджо, не может быть той силой, которая приведет общество к духовному обновлению.

Уже в своем диалоге «О жадности» гуманист смело называет обогащение главной целью служителей церкви, принимающих сан: «Разве они (священники.— Г. С.) под покровом веры имеют другую цель, стремятся и желают чего-либо иного, кроме того, как стать богатыми, затратив меньше труда?» (с. 84). Еще четче эта мысль будет сформулирована Поджо в письме к кардиналу Джулиано Чезарини (1436)³⁰. Он называет жизнь священников «свободной от забот и дающей возможность следовать своим прихотям»³¹. Она су-

лит богатство, а это, по мнению Поджо, привлекает людей больше, «чем любые соображения набожности и благочестия»³². Поэтому средняя [добродетельная] жизнь», и они плодятся, как грибы»³³. Так же, как и в «Oratio», в этом письме звучит напоминание об ответственности перед обществом тех, кто по роду своих занятий должен быть «духовным пастырем своих сограждан»³⁴. Говоря о выборе жизненного пути — светского или духовного, Поджо считает оба одинаково достойными, но первый — более трудным, сопряженным с большей затратой сил³⁵. По мнению гуманиста, все зависит от того, где человек, следуя своей природной склонности, сможет наилучшим образом «достичь более высокой степени добродетели, не нарушая законов веры...»³⁶. Тем самым следование природе признается основой для определения жизненного поприща человека, для установления норм поведения в обществе.

Тема критики пороков и образа жизни клира, поиски путей нравственного совершенствования общества, намеченные в «Речи», постоянно звучат со страниц литературных сочинений Поджо Браччолини.

В саркастическом тоне по отношению к духовенству написаны многие новеллы его известных «Фацевий», где осмеиваются и осуждаются показное благочестие и аскетизм клира³⁷. Поджо продолжает обвинять священников и монахов в невежестве, разврате, порочности, в произнесении пустых «ослиных» проповедей.

С началом понтификата Николая V (1447—1455), человека широкой гуманистической образованности, выступавшего за «просветительную реформу нравов», у гуманистов возрастает надежда на усиление их влияния при папском дворе. Сразу после избрания папой Николая V Поджо обращается к нему с поздравительной речью³⁸. В ней он пишет о новой культуре, способной привести отдельных личностей и общество в целом к моральному совершенству. Гуманист прямо призывает Николая V «жить для блага других... отрешиться от собственного покоя, чтобы способствовать процветанию сообщества христиан»³⁹. Поджо рекомендует папе никогда не продавать за деньги те почести, которыми должна награждаться добродетель, просит его всегда помнить о заслугах гуманистов, которые способствовали его возвышению, и впредь придерживаться «того образа жизни, который привел к этому высокому положению»⁴⁰. Он советует ему не порывать со старыми друзьями, пользоваться их советом и помощью, так как их объединяют общие взгляды: «Станьте покровителем людей духа... возвысьте свободные искусства...»⁴¹. Поджо сокрушается о том, что литература и науки заброшены и «люди занимаются только теми делами, которые приносят выгоду»⁴². Это происходит, по мнению гуманиста, потому, что добродетели ценятся теперь меньше, чем тщеславие и богатство. «От Вас, святой отец, — говорит Поджо, — мы ожидаем избавления от этих несчастий»⁴³.

Таким образом, позиция Поджо с предельной ясностью выражена в призыве к Николаю V следовать в своей деятельности гума-

нистическим идеалам и опираться на гуманистов. Стремление Поджо указать папе путь морального очищения общества на основе humanitas выходит за рамки средневековой идеологии с ее проповедью аскетизма. В этой речи выявляется широкая практическая ориентация гуманистической культуры, которая включала в сферу своего воздействия и церковь.

Итогом критики клира, и прежде всего монашества, в творчестве Браччолини можно считать его сочинение «Против лицемеров»⁴⁴. Диалог был написан Поджо после известных сочинений на эту тему Леонардо Бруни («Против лицемеров», 1417) и Лоренцо Валлы («О монашеском обете», 1439—1441). Вслед за Леонардо Бруни Поджо обличает лицемерие как порок, распространенный среди духовенства, и главным образом монашества. Проблема лицемерия монашества рассматривается Поджо всесторонне, причем гуманистический принцип общественной пользы и здесь вступает в противоречие с церковной моралью. В своей аргументации он не порывает с религиозной проблематикой; обращаясь к христианским заповедям, он использует их, однако, для разоблачения лицемерной монашеской добродетели, прикрывающей стремление к власти и наживе. На страницах диалога гуманист обвиняет в лицемерной святости не только монахов, но и белое духовенство, например папу Евгения IV. Им Поджо противопоставляет заслуги и «истинную святость» папы Николая V и кардинала Николо Альбергати, людей утонченной гуманистической культуры. Позиция автора основана на утверждении нравственного идеала деятельной жизни. Настаивая на признании радостей земного существования, Поджо гневно осуждает праздность монахов. Аскетический идеал монашеской жизни противопоставляется у него гражданскому принципу служения обществу. Он разоблачает лицемерные обеты монахов, их тунеядство и общественную бесполезность⁴⁵. Как и Лоренцо Валла, в диалоге «Против лицемеров» Поджо развивает мысль о бесполезности и даже вредности самого института монашества. Он недвусмысленно призывает, «подражая Платону... изгнать из рода людского это ложное племя лицемеров, эту язву общества, ненавистную богу и враждебную людям»⁴⁶. Институт монашества, по мнению гуманиста, противоестествен и противоречит как христианскому, так и светскому пониманию добродетели.

Рассмотренные произведения Поджо дают возможность проследить пути формирования гуманистической мысли на этапе ее становления, сделать вывод о соотношении религиозных и светских начал в творчестве гуманиста. Следует отметить, что критика клира Поджо не выходила за рамки церковной организации и не касалась католической догматики. Гуманист не затрагивал в своих произведениях метафизической проблематики, не занимался специально онтологическими вопросами. Основное внимание он уделял этическим темам. Проведенный анализ сочинений Поджо Браччолини позволяет говорить о несомненном преобладании в его творчестве элементов светского мировоззрения в противовес католическому аскетизму: он приходит к отказу от монашеской программы хри-

стианского обновления мира, отрицает необходимость существования самого института монашества. Гуманистичность подхода Поджо заключается в признании полезности земных благ для нормальной жизнедеятельности государства. Он противопоставляет аскетическому нравственному идеалу новую мораль, основанную на понимании единства физического и духовного в человеке, осознании светских целей и задач общества. Отсюда следование природе и мудрости признается им основой для установления норм поведения в обществе. Выбор жизненного пути обуславливается естественным стремлением к добродетельной жизни на благо людей, когда личный интерес разумно сочетается с общественным, а не противопоставляется ему.

Критика пороков духовенства, поиск пути морального обновления общества и клира ведутся Поджо в двух направлениях: как с точки зрения вреда, наносимого вере нарушением евангельских наставлений и монашеских обетов, так и с позиций светской, гражданской этики — во имя общественной пользы. Выдвигая на первый план принципы гуманистической нравственности, он, однако, не подвергает сомнению христианскую догматику и сохраняет наивную веру в то, что реальной силой, способной привести общество к нравственному очищению, являются совершенные пастыри, просвещенное духовенство. На протяжении всего своего творчества он остается приверженцем этой достаточно утопической идеи. Противоречия между мечтой и реальной жизнью общества, трезво оцениваемые Поджо, не разрушают его гуманистического оптимизма — веры в духовные силы и возможности человека и общества. Основу морального преобразования мира он видит в воспитательной роли культуры, опирающейся на античные нравственные идеалы, почерпнутые прежде всего из философских концепций Аристотеля и Цицерона. Humanitas понимается Поджо как способ достижения истинной virtus — завоеванной собственным трудом добродетели, опирающейся на знание. Именно она, по Поджо, ведет к процветанию общества и совершенству личности.

Новая гуманистическая культура, утверждаемая Браччолини, противостоит нормам католической морали, проповедующей идеи пассивности, монашеского аскетизма, но включает в сферу своего влияния и церковь. В этом проявляется непоследовательность, компромиссность позиции гуманиста. Откликаясь на религиозные проблемы своего времени, испытывая беспокойство за нравственные устои общества, Поджо пытается сочетать евангельское учение с гуманистическим идеалом. Он стремится совместить христианскую и языческую мораль, а также допускает участие в обновлении мира белого духовенства и папы, авторитет которого, с точки зрения Поджо, мог благоприятствовать утверждению новой культуры. Однако в данном случае речь идет не о подчинении гуманистической позиции католической догме. Новая культура понимается Браччолини как средство совершенствования земного мира, и он, как и все гуманисты, уповает на ее преобразующую силу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: The Renaissance Book Hunters: The Letters of Poggio Bracciolini to Nicolaus de Niccolis/By Ph. Walter Goodhart Gordan. N. Y.; L., 1974.
- 2 Франческо да Фиано, на протяжении ряда лет занимавший высокие посты в папской канцелярии, был покровителем гуманистов, страстным почитателем античности и защитником древних поэтов. Подробнее см.: Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. Princeton, 1966, p. 300—314.
- 3 Поджо сопровождал на Констанцский собор папу Иоанна XXIII, который назначил его апостольским секретарем. Избранный на Соборе единым главой церкви папа Мартин V не утвердил Поджо в должности, и тот, получив вынужденную свободу, уехал в Англию по приглашению епископа Винчестерского Бофора.
- 4 См.: Pastor L. von. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg im Breisgau, 1886, Bd. 1; Walser E. Poggio Florentinus: Leben und Werke. Leipzig; Berlin, 1914; Gutkind C. G. Poggio Bracciolini geistliche Entwicklung.— Deutsches Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1932, Bd. 10, S. 548—596; Garin E. La letteratura degli umanisti. Milano, 1966; Idem. Storia della filosofia Rinascimento. Torino, 1966; Idem. La cultura del Rinascimento. 3 ed. Bari, 1973; Fubini R. Il «teatro del mondo» nelle prospettive morali e storico-politico di Poggio Bracciolini.— In: Poggio Bracciolini (1380—1459): Nel VI centenario della nascita. Firenze, 1982, p. 1—92; Vasoli C. Poggio Bracciolini e la polemica antimonastica.— In: Poggio Bracciolini (1380—1459): Nel VI centenario..., p. 163—204.
- 5 Pastor L. von. Geschichte..., S. 26—29.
- 6 Walser E. Poggio..., S. 83, 126—134.
- 7 Vasoli C. Poggio..., p. 186.
- 8 Ibid., p. 171, 181—189, 203—204.
- 9 Fubini R. Il «teatro del mondo»..., p. 26.
- 10 Ibid., p. 81.
- 11 Ibid., p. 25.
- 12 Корелин М. С. Папский секретарь и гуманист Поджо Браччолини.— Русская мысль, 1899, кн. 11, с. 133—154; кн. 12, с. 105—133.
- 13 Там же, кн. 12, с. 123.
- 14 Дживелегов А. К. Поджо Браччолини и его «Фапеции».— В кн.: Поджо Браччолини. Фапеции. М., 1984, с. 5—23; Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Л., 1961, т. 2; Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977.
- 15 Рутенбург В. И. Италия и Европа накануне нового времени. Л., 1974, с. 243; Горфункель А. Х. Указ. соч., с. 88.
- 16 Ср.: Дживелегов А. К. От переводчика.— В кн.: Поджо Браччолини. Фапеции. М.; Л., 1934, с. 19; Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. т. 2, с. 167.
- 17 Р. Фубини опубликовал «Oratio ad Reverendissimos Patres» в факсимильном издании: Poggio Bracciolini. Opera omnia. Torino, 1966, t. 2, p. 15—21, взяв ее из сборника «Margarita poetica», который издал в 1471 г. немецкий гуманист Альбрехт фон Эйб, где она была напечатана как анонимная; в некоторых других старых кодексах это произведение помещалось под именем Поджо. Мы пользовались текстом «Речи», опубликованным Фубини в кн.: Poggio Bracciolini (1380—1980): Nel VI centenario della nascita. Firenze, 1982, app. I, p. 103—132 (далее цитируется в тексте по этому изданию с указанием в скобках страницы).
- 18 См.: Fubini R. Un oratione di Poggio Bracciolini sui vizi del clero scritta al tempo del Consiglio di Constanza.— Giornale storico della letteratura italiana, Torino, 1965, p. 24—33.
- 19 Стоит обратить внимание на то, что Поджо Браччолини вместе с Бартоломео да Монтепульчано и Чинчо Романо обнаружил несколько речей Цицерона и распространил их среди любителей античности на Констанцском соборе. К моменту написания «Речи» им были найдены поэма Лукреция «О природе вещей», поэмы о Пунической войне Силия Италика и др. Р. Фубини выявил целый



ПОРТРЕТ РАННЕГО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ: ОПЫТ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Искусство портрета, быть может, более, чем любая другая область художественного творчества, особенно тесно связано с социальной жизнью. Само существование портретного жанра, его образное содержание, его художественные формы не только определяются общим уровнем и характером развития искусства на данном историческом этапе, но и находятся в прямой зависимости от мировоззрения эпохи, от социально-этического идеала личности и сословных представлений. Неоспоримо, что портрет во все времена своего существования был наделен важной общественной функцией. И эстетика ренессансного портрета не может быть правильно осмыслена вне его социологии. Правда, всегда следует помнить и другое. Как верно заметил Арнольд Хаузер, «все искусство социально обусловлено, но не все в искусстве определимо социологическими понятиями»¹. Ими не определяются ни художественная ценность произведения, ни индивидуальные свойства творческой натуры.

В современном искусствознании очень заметно возрос интерес к изучению художественной культуры итальянского Возрождения в социологическом плане². Причем на смену слишком общим вульгарно-схематическим концепциям пришли конкретные исследования, связанные с отдельными произведениями, отдельными историческими событиями и личностями. Все более очевидной стала влиятельная роль советчиков — как гуманистов, так и теологов, — предлагавших для художественного осуществления свои идеи и целые литературно-сюжетные программы. Отныне конкретный анализ искусства той эпохи неизбежно сталкивается с вопросом о взаимодействии художника, заказчика и советчика. От решения этого вопроса во многом зависит успех идейного истолкования того или иного художественного памятника, понимание некоторых особенностей его формального строя.

Художник, заказчик и советчик принадлежали к разным слоям ренессансного общества. Между ними никогда не могло быть полного взаимопонимания. История ренессансного искусства сохранила нам множество рассказов о конфликтах между ними — порой наивных и смешных, порой полных острого драматизма. И все же можно заметить одну типическую черту эпохи — относительную гармоничность отношений между художниками и заказчиками. Конечно, художник не всегда точно удовлетворял требования своего заказчи-



- ряд косвенных цитирований в «Речи» Поджо: Сенеки, Цидерона, Платона, Лукиана, Лукреция, Салюстия, Ювенала, Апулея, Сиция Италика и др. (р. 103–133). Он отмечает также влияние киников на Поджо. См.: *Fubini R.* Il «teatro del mondo»..., р. 23–25.
- ²⁰ Впоследствии гуманист посвятит этим темам свои диалоги «О жадности» (1428–1430) и «Против лицемеров» (1449).
- ²¹ См.: *Аристотель* Соч.: В 4-х т. М., 1984, т. 4, с. 83.
- ²² Там же.
- ²³ «...illi potenciam mundam aspernabatur, humanitatem alias humilitatem sequotos, vos domina et elacio delectant...» (р. 123). Данную фразу Р. Фубини приводит в своем издании «Речи», где он сравнивает разные редакции текста «Oratio».
- ²⁴ *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм: Этические учения XIV–XV веков. М., 1977, с. 101.
- ²⁵ Об отношении Поджо к монашеству подробнее см.: *Самсонова Г. И.* Критика монашества в произведениях итальянского гуманиста XV в.: Поджо Браччолини. — В кн.: Общество и государство в древности и в средние века в странах Западной Европы. М., 1985, с. 68–81.
- ²⁶ *Poggio Bracciolini.* Opera omnia, t. 4, P. 121.
- ²⁷ *Поджо Браччолини.* Застольный спор о жадности, расточительстве, о брате Бернандино и других проповедниках/Пер. Г. И. Самсоновой. — В кн.: Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985, с. 72–103 (далее цитируется в тексте с указанием страницы).
- ²⁸ Обсервантизм — направление в рамках францисканского ордена, отличавшееся особой строгостью в соблюдении устава, фанатизмом и мистицизмом.
- ²⁹ Подробнее см.: *Самсонова Г. И.* Этические взгляды Поджо Браччолини по диалогу «De avaritia». — В кн.: Культура эпохи Возрождения. Л., 1985.
- ³⁰ *Poggio Bracciolini.* Opera omnia, t. 3: Epistolae/curante Thomas de Tonelli. Torino, 1964, vol. 2, p. 78–81. Кардинал Д. Чезарини, известный своей гуманистической образованностью, был впоследствии поставлен папой Мартином V во главе Базельского собора.
- ³¹ *Poggio Bracciolini.* Opera omnia, t. 3 (vol. 2), p. 78.
- ³² Ibid.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ Ibid., p. 79.
- ³⁵ Ibid.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ См.: *Поджо Браччолини.* Фацетии (новеллы 9, 19, 21, 24, 27, 33, 39, 45, 96, 97, 128, 148, 173, 184, 209).
- ³⁸ Oratio ad Nicolaum V pontificem. — In: *Poggio Bracciolini.* Opera omnia, t. 1, p. 287–292. Заметим, что гуманисты были недовольны понтификатом Евгения IV (1431–1447) с его стремлением к аскетизму. Евгений IV, сам бывший монах, став папой, опирался на францисканских проповедников.
- ³⁹ *Poggio Bracciolini.* Opera omnia, t. 1, p. 287.
- ⁴⁰ Ibid., p. 288–290.
- ⁴¹ Ibid., p. 291.
- ⁴² Ibid.
- ⁴³ Ibid.
- ⁴⁴ *Поджо Браччолини.* Против лицемеров/Пер. И. А. Перельмутера. — В кн.: Итальянские гуманисты о церкви и религии. М., 1963, с. 55–92.
- ⁴⁵ Итальянские гуманисты..., с. 76–77, 83. Заметим в этой связи, что физический труд в среде монашества был запрещен еще в X в. Более того, уставы некоторых монастырей (например, доминиканских) воспрещали монахам изучение античных философов и занятия «свободными искусствами». См.: *Rosler A.* Cardinal Johannes Dominici: Ein Reformatorenbild aus der Zeit des grossen Schismas. Freiburg im Breisgau, 1893, S. 116.
- ⁴⁶ Итальянские гуманисты..., с. 70.

ка и далеко не всегда буквально следовал за ученой программой советчика. Но и двум последним приходилось считаться с творческими устремлениями мастера, его интересами и вкусами. Решающее значение в установлении такого взаимопонимания имело единство взглядов на человека и окружающий мир, выработанных гуманизмом. Это же способствовало общности критериев оценки произведений искусства.

Итальянский гуманизм в своих различных течениях выступал как важнейший фактор духовной жизни эпохи, объединявший два принципиально отличных сословных идеала — бюргерский и феодальный. Антагонистические по своей классовой природе, они, однако, претерпели в ходе социальной истории итальянских городов — с XIII по XV в. — сложную эволюцию, обусловившую их известное сближение и взаимовлияние, особенно заметное к концу кватроченто.

Возникнув в эпоху Проторенессанса в результате подъема самосознания личности и роста реалистических тенденций в искусстве, портрет развивался разными путями в бюргерском и феодальном обществе Италии. В придворной среде портрет сравнительно рано принимает форму самостоятельной станковой картины. Он служит средством прославления государя, его наследников и близких. Портреты собираются, ими обмениваются дружественные дворы, их активно используют при заочном сватовстве. Напротив, в рамках гражданской жизни городской коммуны индивидуальный портрет долгое время не мог получить полноправного художественного выражения. Флорентинцы питали неприязнь ко всякой попытке кого-либо из граждан выделиться среди прочих. Поэтому живописный портрет допускался либо как идеализированное изображение «великих людей» (*uomini illustri*) города, чаще всего умерших, либо как дополнение к религиозным и светским монументальным композициям, либо, наконец, как традиционный образ донатора. И лишь в середине XV в., после прихода к власти семьи Медичи, наряду с многочисленными «групповыми портретами» именитых граждан в церковных фресках все чаще стали появляться станковые портреты — живописные и скульптурные, хранившиеся в частных домах. В последней трети XV в. благодаря широкому распространению гуманистического мировоззрения в ведущих живописных школах Италии вырабатывается единая художественная типология реалистического портрета, как монументального, так и станкового. И тогда различие в понимании образа человека будет определяться не столько социальной средой, в которой работает портретист (хотя этот момент по-прежнему будет иметь существенное значение), сколько его принадлежностью к той или иной художественной школе, а также его собственным творческим дарованием.

Понимание индивидуальности в итальянском портрете раннего Возрождения тесно связано с нормами гуманистической этики и ее понятием *uomo virtuoso*³. Отсюда же — и тот «благородный демократизм» образа, его независимый и светский характер, которыми отмечено портретное искусство эпохи. В портрете итальянского кватроченто человек обычно предстает перед нами спокойным, му-

жественным и мудрым, способным преодолевать все превратности фортуны.

Для флорентинских портретов первых десятилетий XV в. характерно тяготение к передаче индивидуального облика модели сквозь призму стоического идеала «гражданского гуманизма». Это чутко уловил Вазари, когда описывал не дошедшую до нас фреску Мазаччо в интерьере церкви Санта Мария дель Кармине с изображением апостола Павла: «...голова этого святого, в которой он написал с натуры Бартоло ди Анджелини, являет такую потрясающую силу (*una terribilità tanto grande*), что кажется, будто этой фигуре недостает только речи. И тот, кто не знал, каков был святой Павел, взглянув на него, сразу увидит в нем благородство римской гражданственности (*civiltà romana*)»⁴. Именно этим духом антикизированной республиканской гражданственности, разделяемой вместе с гуманистами и флорентинским бюргерством, отмечен выразительный портрет донатора во фреске Мазаччо «Троица» (1427) в церкви Санта Мария Новелла. Было высказано предположение, что здесь изображен Лоренцо ди Пьеро Ленци — приор и «гонфалоньер справедливости», избранный на эту высокую должность от квартала Санта Мария Новелла осенью 1425 г. Портрет поражает своей острой правдивостью. К нему в полной мере применимы слова Ландино (1481), какими он определил стиль самого художника, — *più sano e nudo* («трезвый и неукрашенный») ⁵.

Немногочисленные флорентинские станковые портреты второй четверти XV в. по большей части могли быть повторениями портретных изображений флорентийских граждан, запечатленных в церковных фресках. Профильная композиция с ее доминантой линейного контура легко побуждала художника к упрощению, отбору и обобщению, т. е. типизации того, что он наблюдал в натуре. Но одновременно ему открывалась возможность скупыми средствами рисунка передать самые характерные особенности индивидуального лица. В профильном портрете индивидуальное проступает сквозь типическую формулу стиля, не разрушая ее художественной целостности. Своим происхождением станковый профильный портрет раннего кватроченто лишь отчасти обязан традиционному типу донаторских портретов. В сложении его стилистики и образного содержания огромную роль сыграло медальерное искусство.

Медаль в честь выдающегося человека или памятного события, с ним связанного, — древнее искусство. Забытое в средние века, оно в буквальном смысле слова было возрождено в Италии XV столетия и быстро достигло блестящего расцвета. В рельефных портретных профилях, сопровождаемых классическими аллегориями и лапидарными латинскими надписями, нашел свое яркое выражение гуманистический культ *uomo virtuoso*, воскресавший воспоминания о героях и великих людях древности. Отныне не только государи и знатные люди, но и простые смертные, воспитанники гуманистов, мечтали видеть свой облик увековеченным в маленькой бронзовой медали. Они рассылали друзьям, почитателям и приверженцам эти медали со своим профилем и персональным девизом или эмблемой, зашифро-

ванный смысл которых оставался скрытым для непосвященных. Зачастую медали отливали в честь какого-нибудь знаменательного события в общественной или личной жизни. Их закладывали «навечно» в фундаменты строящихся зданий. Общественное предназначение и благородные формы медальерного искусства — камерного и одновременно торжественного — как нельзя лучше отвечали гуманистическим идеалам итальянского Ренессанса.

Станковые профильные портреты первой половины XV в. нередко были увеличенным повторением медалей. Сходной была и мемориальная функция первых станковых портретов, которые можно определить как портреты-апологи, портреты-эпитафии. Основные идейно-художественные особенности кватрочентистского профильного портрета полно согласуются с понятием «медальерный стиль».

Прекрасным примером такого стиливого единства медалей и живописного портрета служат работы Пизанелло, с творчеством которого связано и возрождение медальерного искусства и развитие станкового портрета.

В 1441 г. Пизанелло, соревнуясь с венецианцем Якопо Беллини, написал портрет Лионелло д'Эсте, ставшего вскоре маркизом Феррарским. В гуманистических и художественных кругах Лионелло был известен как щедрый и тонкий меценат. Не довольствуясь чтением классиков, он пробовал собственные силы в поэзии. Юлий Цезарь был его кумиром, и он постоянно читал и перечитывал его «Записки». Гуманист Анджелио Дечембрио сохранил красноречивое признание самого Лионелло о том, что он часто и с большим удовольствием разглядывал головы римских цезарей на бронзовых монетах, которые производили на него не меньшее впечатление, чем описание их внешности у Светония и других древних авторов⁶. В 1435 г. Пизанелло, уже и раньше работавший для Лионелло, послал ему в качестве свадебного подарка маленькую картину с изображением Юлия Цезаря. Создавая этот воображаемый «портрет», он явно использовал одну из своих зарисовок с античных монет с профилем Цезаря.

В портрете Лионелло д'Эсте погрудное профильное изображение вплотную вписано в поле маленькой доски, обретая выразительную законченность медальерного бюста. Богатая одежда и пламенеющие чашечки диких роз с куртуазным изяществом оттеняют благородную значительность заостренного профиля Лионелло. В его торжественной и чуть надменной застылости сквозит и сознание своего фамильного превосходства, и желание походить на доблестных мужей древности. Как и все представители дома д'Эсте, Лионелло твердо веровал в небесную силу светил, согласовывая каждый свой шаг и даже цвета одежды с астрологическими гороскопами. Вот почему в портрете Пизанелло его «цезарьманский» профиль неотделим от символического содержания всего образа, от тщательно подобранных цветов одежды и украшений фона.

Эти две идейные тенденции североитальянской культуры — гуманистическая и придворно-рыцарская — найдут свое удивительное гармоническое претворение в творчестве Пизанелло — в портретах и

аллегорических композициях, представленных на лицевой и оборотной сторонах его медалей, в том числе и тех, что заказывал ему Лионелло д'Эсте.

«В медалях Пизанелло, — писал П. П. Муратов, — запечатлена эпоха. Герцоги и принцессы, кондотьеры и гуманисты увековечены в них не только такими, какими видели бы мы их, но и такими, какими хотели бы они видеть себя. Пизанелло напел какую-то единственную точку зрения, с которой одновременно были доступны ему и правда природы и правда вымысла. Его профили оттого образуют вечную школу для портретиста. Легкость угадывания и проникновения глубокого опыта сочетал художник в подходе к человеческому лицу. Монументальность стиля таинственным образом соединил он с живой интимностью концепции. Персонажей своих одновременно ощущал он героями и людьми»⁷.

Последующее развитие раннеренессансного портрета во второй половине XV в. сопровождалось значительным изменением и обогащением его художественной концепции. Плоскостно-барельефная композиция профильного портрета сменяется изображением модели в трехчетвертном повороте, нередко устремляющей свой взгляд прямо на зрителя, как это было в портретах Антонелло да Мессина. Психологической активности образа немало способствовала передача рук портретируемого (как, например, у Боттичелли). Под влиянием нидерландских портретистов вместо нейтрального цветного фона передается интерьерное пространство, а еще чаще — даль пейзажной панорамы. Все это, вместе взятое, сильно способствовало большей жизненной конкретизации портретного образа. Но эта социально-бытовая и индивидуально-психологическая конкретизация, пришедшая на смену идеально-типизирующей тенденции, почти не снижала той внутренней значительности и скрытой героизации образа, за которыми стояли классические реминисценции, возвращенные гуманизмом, те качества человеческого характера, что определялись понятиями *dignitas*, *fortitudo*, *majestas*, а также те, по словам Цицерона, двойные движения души, одни из которых связаны с размышлением, а другие — со стремлениями⁸.

Такая скрытая героизация *all'antica*, соединенная с неприкрашенным веризмом образа, была особенно очевидна в скульптурных бюстах, появившихся впервые во Флоренции в середине XV в. в творчестве Мино да Фьезоле и Антонио Росселлино и вызванных к жизни горячим желанием воскресить традиции римского скульптурного портрета. Знакомство с «Естественной историей» Плиния Старшего подсказало флорентинским скульпторам мысль об использовании в работе не только слепков с лиц умерших, но и маски, снятой с живого лица. В этих правдивых портретах и властитель Флоренции Пьеро Медичи (1453; Флоренция, Национальный музей), и ученый-врач Джованни Келлини (1456; Лондон, Музей Виктории и Альберта), и гуманист Маттео Пальмиери (1468; Флоренция, Национальный музей), столь отличные друг от друга индивидуальностью облика и характера, предстают перед нами как достойные и равные между собой граждане Флорентинской республики. Но изгнанник Диоти-

сальви Нерони (1464; Париж, Лувр), участвовавший в антимедицеском заговоре, пожелал быть изображенным в тоге римского трибуна. И лишь в женских скульптурных портретах — их тонким мастером был Дезидерио да Сеттиньяно — индивидуальный облик модели всегда чуть приукрашен и наделен очарованием той *venustas*, которая более всего ценилась в них⁹. Чаще всего такие бюсты, как и живописные портреты молодых женщин, были изображениями невест или новобрачных.

С точки зрения социологической особенно большой интерес представляют многочисленные портретные образы, которые мы встречаем в монументальной живописи раннего Возрождения, как религиозного, так и светского содержания. Эти портреты — прямой продукт гражданского честолюбия и политического расчета. Возникшие как слегка замаскированные портреты донаторов, они быстро становятся и для самих заказчиков, и для зрителей, и для живописцев, их создающих, портретами-панегириками, прославляющими тех, кто стоит у власти, кто пользуется плодами своего богатства и кто своей деятельностью — государственной, благотворительной, интеллектуальной и художественной — заслуживает признания потомков. Идеально-героический культ *uomini illustri* получает теперь вполне конкретную идеологическую и художественную направленность.

Дело в том, что к середине XV в. во Флоренции довольно существенно меняется политическая и культурная ситуация. Козимо Медичи после поистине триумфального возвращения из изгнания в 1434 г. быстро распространяет свое влияние на все сферы общественной жизни республики и, не занимая официально никаких должностей, становится ее фактическим правителем. При видимости сохранения старых республиканских порядков во Флоренции устанавливается диктатура семьи Медичи. Не решаясь на открытое провозглашение наследственной монархии, подобной североитальянским тираниям, Козимо Медичи и его наследники стараются иными средствами подчеркнуть свою власть и свое исключительное положение в среде богатого флорентинского бюргерства, где еще совсем недавно они были равными среди равных. Они широко финансируют различные художественные работы. За ними следуют их ближайшие сторонники. То, что раньше было прерогативой коммуны, делается теперь областью частного меценатства. Одним из первых признаков совершающихся перемен в политической и культурной жизни города и было появление в монументальной церковной живописи портретов членов семьи Медичи и людей из их ближайшего окружения. Республиканский идеал гражданского равенства, некогда сдерживавший развитие индивидуального портрета, быстро утрачивает свое общественное значение.

Отныне «монументальный портрет» получает все более широкое распространение во флорентинской живописи. Единичные портретные образы сменяются групповыми изображениями, включаемыми в религиозные композиции. Своей жизненной индивидуальностью они заметно отличаются от других фигур, трактованных идеально-типизированно. Скрытый портрет становится явным. Церковное

повествование проникается светским духом. Легенда сближается с действительностью.

Первым памятником, где отчетливо проявились новые тенденции, была несохранившаяся роспись в церкви Сант Эджидио флорентинского госпиталя Санта Мария Нуова, исполненная между 1439 и 1453 гг. Доменико Венециано и Андреа дель Кастаньо. Именно там впервые появляются портреты людей из партии Медичи, а также тех, кто был участником острых перипетий недавней борьбы за власть между группировками Медичи и Альбицци.

Та же художественная и политическая линия продолжается в несохранившихся фресках Алессо Бальдовинетти 1471—1472 гг., некогда украшавших хор церкви Санта Тринита, названный по имени заказчика капеллой Джанфиляцци. Эти фрески, по словам Вазари, содержали множество портретов. Так, в композиции, где изображалась встреча царицы Савской с царем Соломоном, Бальдовинетти «написал портрет великолепного Лоренцо деи Медичи... Лоренцо делла Вольпайя, превосходнейшего часового мастера и наилучшего астролога, того самого, который для названного Лоренцо деи Медичи сделал прекраснейшие часы... В другой истории, что насупротив этой, Алессо написал портреты Луиджи Гвиччардини Старшего, Луки Питти, Диотисальви Нерони, Джулиано деи Медичи..., а возле каменного столба — Герардо Джанфиляцци Старшего и мессера кавалера Бонджанни (заказчика росписи. — В. Г.) в синей одежде с ожерельем на шее, а также Якопо и Джованни из того же семейства. Рядом с ними — Филиппо Строцци Старшего и астролога мессера Паоло дель Поццо Тосканелли». И далее Вазари делает примечательное разъяснение: «Все эти портреты очень легко узнать, судя по их сходству с гипсовыми или живописными портретами тех людей, которые можно увидеть главным образом в домах их потомков»¹⁰.

Человек, изучающий историю Флоренции тех лет, познакомившись с перечнем Вазари, мог бы сказать: «Ба, знакомые все лица». И снова эта мысль приходит в голову, когда видишь фрески Доменико Гирландайо в капелле семьи Сассетти в той же церкви Санта Тринита, исполненные им более десяти лет спустя (1483—1486) и поверняка с учетом того, что было раньше сделано Бальдовинетти как в художественном, так и в иконографическом плане. Почти во все композиции цикла были включены портретные фигуры. Особенно богаты ими фрески самой главной, алтарной, стены. И в одной из них мы вновь находим на видных местах портреты заказчика, старого Франческо Сассетти, его сыновей и Лоренцо Медичи со своими детьми и приближенными.

Создается впечатление, что во всех названных флорентинских росписях в Санта Эджидио и Санта Тринита, выполненных по заказам людей, близко стоящих к Медичи, появление портретов членов этой правящей семьи было продиктовано вполне конкретными политическими соображениями и прямо связывалось с теми или другими событиями в жизни города, способствовавшими укреплению диктатуры Медичи. Действительно, фрески Доменико Венециано и Андреа дель Кастаньо были написаны после окончательной победы Козимо

Медичи над Ринальдо Альбицци в 1440 г. и содержали, в частности, не только портреты людей, причастных к освобождению Козимо из темницы в 1433 г., но также и портрет его поверженного противника, изгнанного из города, и осужденного как изменника. В портретах фресок Бальдовинетти отражен новый этап флорентинской истории, когда после смерти Пьеро Медичи в 1469 г. власть перешла к его двадцатилетнему сыну Лоренцо. К счастью, опасная республиканская оппозиция, во главе которой стояли Лука Питти, Диотисальви Нерони, Анджело Аччайуоли и Никколо Содерини, была разгромлена еще при жизни Пьеро Медичи, и молодому Лоренцо удалось достаточно прочно утвердиться во главе государства. Вот почему вместе с братьями Лоренцо и Джулиано Медичи во фресках Бальдовинетти были запечатлены и их противники — осторожный богач Лука Питти, который в решительный момент борьбы пошел на попятную, и энергичный заговорщик Диотисальви Нерони, которому Пьеро сохранил жизнь в память его бывшей дружбы с Козимо Медичи, осудив на изгнание.

После неудачного заговора Пацци в 1478 г., повлекшего за собой гибель Джулиано, положение Лоренцо было чрезвычайно тяжелым. Война с коалицией неаполитанцев и папы Сикста IV, вдохновлявшего заговор Пацци, закончилась для флорентинцев полным поражением, и только дипломатическая гибкость Лоренцо спасла его от катастрофы. В 1480 г. состоялось его примирение с папой, а заключение в 1484 г. всеобщего мира между враждующими государствами Италии и последующее сближение Лоренцо Медичи с папским Римом окончательно сделали его некоронованным монархом Флоренции. Все эти события, по мнению У. Уэлливера, повлекли за собой существенные изменения программы почти законченной к тому времени росписи капеллы Сассетти¹¹. Именно тогда была радикально перестроена композиция фрески «Папа Гонорий III утверждает устав ордена францисканцев» в люнете алтарной стены, в результате чего и появились в ней многочисленные портреты. У правого края была изображена самая главная портретная группа: Лоренцо Медичи с поэтом Антонио Пуччи, Франческо Сассетти с маленьким сыном Федерико. В левом углу фрески поместились старшие сыновья заказчика — Галеаццо, Козимо и Теодоро. Между этими группами, на самом первом плане, в пролете лестницы видны поднимающиеся вверх, к Лоренцо Медичи, его юные сыновья Пьеро (будущий правитель Флоренции), Джованни (будущий папа Лев X) и Джулиано (будущий герцог Немурский) во главе со своим воспитателем, знаменитым поэтом Анджело Полициано; их движение замыкают два других флорентинских поэта — Луиджи Пульчи и Маттео Франко. Это торжественное шествие, связывающее портретные группы по краям в единую сцену-действие, создает своеобразную композиционно-ритмическую параллель к церковному ритуалу, представленному на втором плане. Как показал А. Варбург, иносказание здесь весьма прозрачно: если папа покровительствует христианской вере, то Лоренцо Медичи — музам и *studia humanitatis*. А на заднем плане фрески вместо церковного интерьера, изображенного в подготовительном эскизе

композиции (Берлин — Далем, Гравюрный кабинет), появился «портретный» вид коммунального центра Флоренции — площадь Синьории. Таким образом, более общий аллегорический смысл, содержащийся в иконографии всего ансамбля, приобрел вполне определенный политический характер. Прославление римской церкви в лице ее популярнейшего святого — Франциска Ассизского и прославление Флоренции тесно переплетались с идеей «доброго правления» Лоренцо Медичи¹². А сама капелла, посвященная рождеству Христа и предназначенная быть местом упокоения ее владельцев, Франческо Сассетти и его жены Неры Корси (их донаторские портреты написаны по сторонам от алтарного образа, а их саркофаги из черного порфира, исполненные Джулиано да Сангалло в стиле *all'antica*, помещены в аркасолиях боковых стен), явилась не только памятником религиозного благочестия, но и памятником гражданской истории Флоренции.

А вскоре — в 1485—1490 гг. — по заказу Джованни Торнабуони, родственника Лоренцо Медичи, возглавлявшего филиал его банка в Риме, мастерская Доменико Гирландайо украсила фресками хор церкви Санта Мария Новелла. Эта роспись воспринимается как подлинная хроника повседневной жизни богатого флорентинского бюргера. Фрески нижнего регистра, расположенные наиболее благоприятно для детального рассмотрения, построены как архитектурно-интерьерные сцены, где главенствующая роль отведена портретным фигурам. В длинном перечне изображенных лиц, узнать которых помогают их профили на флорентинских медалях, мы находим не только представителей мужской половины семьи Торнабуони и их многочисленной родни; не менее почетное место занимают во фресках и портретные фигуры женщин, что впервые встречается во флорентинской монументальной живописи. Глядя на эти скучноватые и прозаические композиции, нужно отдать должное трезвой и неутомимой наблюдательности, с какой Доменико Гирландайо и его помощники запечатлели людей, нравы и житейскую обстановку родного города. Художники и не скрывают своей привязанности к нему. Об этом недвусмысленно гласит латинская надпись, украшающая одну из композиций с портретами именитых горожан («Явление ангела Захарии») и восхваляющая Флоренцию — «Прекраснейший город, прославленный своими делами, победами, искусствами, зданиями, наслаждающийся изобилием, здоровьем и миром»¹³.

В договоре между Джованни Торнабуони и братьями Доменико и Давидом Гирландайо, заключенном в 1485 г. на предмет росписи хора Санта Мария Новелла, подробно оговаривается вся программа будущей росписи. Но в ней обойдены молчанием многочисленные портреты. С точки зрения юридической они оставались еще «скрытыми». Их включение во фрески — результат частного соглашения между заказчиком и художниками.

Иной тип «исторических» композиций, включавших в себя портреты современников, родился в процессе постепенной секуляризации религиозной живописи. То были сцены торжественных процессов и освящений. Подобные изображения существовали и во Флоренции (например, несохранившаяся фреска Мазаччо во дворике Санта Ма-

рия дель Кармине), и в Милане, и в Венеции — в Палаццо Дожей и в помещениях «братств» (scuole).

С художественными центрами Северной Италии связано одно из самых значительных направлений светской монументально-декоративной живописи, получающее свое продолжение в папском Риме. В последней трети XV в. возникают три выдающихся памятника: фрески в Палаццо Скифаноия в Ферраре, роспись Камера дельи Спозы в Мантуе, исполненная Андреа Мантеней, и фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки» Мелоццо да Форли. В них изображение общественных празднеств приобретает ярко выраженную придворную окраску. Центральной фигурой здесь всегда является личность государя. Вокруг нее неторопливо разворачивается хроника дворцовой жизни — церемониал встреч, приемов, выездов, подношений. Рассказ о праздничной жизни герцога феррарского Борсо д'Эсте и его двора вплетается в чреду времен года с астрологической символикой и аллегорическими «триумфами» двенадцати месяцев. Во фресках Камера дельи Спозы насчитывают до тридцати портретных фигур. Художник повествует о счастье, спокойствии и патриархальном согласии в семье Гонзага под мудрым управлением маркиза Лодовико и его жены Барбары Бранденбургской. Мантеня изобразил ничем не примечательные события. Но они представлены так, словно речь идет о событиях огромной исторической важности. Не только правящие супруги, их взрослые дети и маленькие внуки, родственники и приближенные, но даже слуги и карлица-шутиха держатся с величайшим достоинством. Картины реальной жизни и фигуры реальных людей с чарующей простотой соседствуют со «скульптурной» декорацией all'antica на своде, где представлены портреты римских императоров, подвиги Геракла, Орфея и Арион — легендарные музыканты древности, служители Аполлона. Эти образы своим присутствием освящают повседневную жизнь государя и его семьи. Дух триумфальной героизации незримо витает в Камера дельи Спозы.

Во фреске Мелоццо да Форли запечатлено торжественное открытие 15 июня 1475 г. публичной папской библиотеки. Мастер изобразил сидящего в кресле Сикста IV и коленопреклоненного перед ним хранителя библиотеки, гуманиста Бартоломео Сакки, прозванного Платина. Взирая на папу, Платина опущенной вниз рукой указывает на надпись, гласящую об открытии библиотеки, как бы подтверждая этот исторический акт. Его свидетелями являются стоящие тут же папские племянники — римский префект Джованни дельла Ровере, граф Джироламо Риарио, кардинал Джулиано дельла Ровере (будущий папа Юлий II) и апостольский протонотарий, шестнадцатилетний кардинал Рафаэле Риарио. Самый выразительный — портрет Платины. Его красивое, благородное лицо, так контрастирующее с плотской грубостью облика непотов, полно высокого человеческого достоинства. В нем светится жизнь интеллекта и гордая воля, не сломленная перенесенными пытками и страданиями тюремного заключения. Все люди, изображенные на фреске, хорошо известны историкам. И биография каждого из них заслуживала бы отдельного рассказа. Собранные вместе по случаю официальной церемонии, они,

за исключением ученого гуманиста, в своей жизненной судьбе были связаны тесными узами. Ватиканская фреска Мелоццо да Форли — исторический групповой портрет в самом точном смысле этого понятия. Позднее эту традицию продолжают Рафаэль и Тициан.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Hauser A. The Philosophy of Art History. N. Y., 1959, p. 8.

² См., например: Bazandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer on the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1972; Burke P. Culture and Society in Renaissance Italy: 1420–1540. L., 1972; Clough C. H. Federico da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468–1482. — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1973, 36, p. 129–144; Storia dell'arte italiana. Torino, 1979, vol. 2. L'artiste e il pubblico; Goldthwaite R. A. The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History. Baltimore; London, 1980; Hope C. Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance. — In: Patronage in the Renaissance. Princeton, 1981, p. 293–343; Lewis D. Patterns of Preference: Patronage of Sixteenth-Century Architects by Venetian Patriciate. — Ibid., p. 354–380.

³ См.: Гращенков В. Н. Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения. I–II. — Советское искусствознание-75. М., 1976, с. 132–157; Советское искусствознание-76. М., 1976, вып. 1, с. 113–136.

⁴ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1963, т. 2, с. 129–130; Vasari G. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti/A cura di G. Milanesi. Firenze, 1906, vol. 2, p. 295.

⁵ Цит. по: Morisani O. Art Historians and Art Critics. III. Cristoforo Landino. — The Burlington Magazine, 1953, 95, p. 270.

⁶ См.: Bazandall M. A Dialogue on Art from the Court of Lionello d'Este: Angelo Decembrio's «De politica litteraria. Ps LXVIII». — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1963, 26, p. 325.

⁷ Муратов П. Образы Италии. Лейпциг, 1924, т. 3, с. 284–285.

⁸ Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974, с. 91.

⁹ Ср. у Цицерона: «Есть два вида красоты: одному из них присуще изящество, другому — достоинство; изящество мы должны считать свойственным женщине, достоинство — свойственным мужчине» (Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях, с. 91).

¹⁰ Вазари Д. Указ. соч., т. 2, с. 306–307; Vasari G. Op. cit., vol. 2, p. 593–595.

¹¹ См.: Welliver W. Alterations in Ghirlandaio's S. Trinita Frescoes. — The Art Quarterly, 1969, 32, p. 269–281.

¹² См.: Warburg A. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen (1902). — In: Warburg A. Gesammelte Schriften. Leipzig; Berlin, 1932, Bd. 1, S. 93–126.

¹³ Cavalcaselle G. B. e Crowe J. A. Storia della pittura in Italia. Firenze, 1896, vol. 7, p. 394.





ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ О РОЛИ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕ

Античное представление о космосе как прекрасном произведении искусства свидетельствует о том, что древние понимали сферу художественного необычайно широко, связывая ее с устройством вселенной и распространяя на всю человеческую деятельность (от охоты и военного дела до живописи и скульптуры). В основе подобного восприятия искусства лежала идея самого универсального и всеобщего порядка, которая позднее, в средние века, получила воплощение в одной личности — христианском боге. Искусство стало частью сакрального целого и, подобно всему мирозданию, одним из проявлений божества, единым законам которого подчинялось все сущее.

В эпоху Возрождения начинается процесс отделения художественных ценностей от религиозно-этических и соответственно устанавливается новое отношение к искусству как особой области человеческой деятельности, которая не исчерпывается религией. «Древнейший писатель Трисмегист, — писал Альберти в трактате „О живописи“, — считает, что живопись и ваение родились вместе с религией. Но кто может отрицать, что живопись присвоила себе самое почетное место во всех областях — общественных и частных, светских и духовных — настолько, что ничто, как мне кажется, никогда не ценилось смертными, как именно она?»¹. Подобные идеи свидетельствуют о том, что человек, его земное бытие и все сферы деятельности воспринимаются уже не в бесконечном ряду обуславливающих их внешних причин, но исходя из собственной внутренней природы. Это стало возможным с развитием ренессансного гуманизма, выдвинувшего идею самостоятельности человеческого мира, существующего наряду с элементарным, небесным и ангельским. Возникшее на этой почве искусство понималось как «автономная» (буквально «своезаконная») область, со своим собственным, человеком определяемым порядком, не сводимым ни к какому космическому или сверхприродному истинам.

Параллельно возникает теория изобразительного искусства как специальная область знания, не известная ни античности, ни средневековью. В отличие от поэзии изобразительное искусство пользуется не словом («творением людей», по выражению Леонардо), но цветом, линией, объемом, т. е. тем же, что сама природа.

Именно поэтому доренессансная живопись и скульптура (по контрасту с поэзией) не нуждались в собственных художественных законах, которые были заранее даны в универсальном порядке природы и бога. А древние, которые вплотную подошли к созданию теории изобразительного искусства, так и не сделали этого решающего шага.

Признание самостоятельности художественной сферы приводит к тому, что в эпоху Возрождения формируется современное представление об искусстве, которое отличается от традиционного широкого его понимания, включающего все виды человеческой деятельности. В результате формируется представление о единстве так называемых «изящных искусств» — архитектуры, скульптуры и живописи, которые, в свою очередь, сближаются с литературой и музыкой. Недаром Альберти пишет не один и не два, а именно три трактата — «О статуе», «О живописи», «Об архитектуре»², а Вазари выводит родословную всех трех искусств из рисунка. Одновременно Альберти решительно сближает живопись с красноречием и поэзией, стремясь вывести законы их развития друг из друга, без непосредственного обращения к религии или природе. Понятия *inventio* («замысел») и *compositio* («композиция»), перенесенные Альберти из античной риторики в теорию живописи, связывают изобразительные искусства с литературой³. Именно потому, что искусство осознается как единая сфера деятельности человека, в нем упраздняется традиционное противопоставление творчества ремеслу, божественного наития — труду, теории — практике.

До эпохи Возрождения различные виды искусства связывались зачастую с разными сферами бытия. В древности было распространено представление о поэтическом таланте как божественном, пророческом даре; считалось, что голосом поэта говорит сама обожествленная природа. Скульптура и живопись, напротив, рассматривались как сугубо человеческие, земные занятия, как искусство, которому можно научиться через подражание. Подобное «принижение» изобразительных искусств объясняется тем, что древние воспринимали их главным образом через физический труд, который в античном обществе был позорным рабским занятием. Именно поэтому, несмотря на высокую оценку живописи и скульптуры, многие античные мыслители были не склонны считать ее окончательной. Характерно, что не только отдельные виды художественного творчества, но искусство в целом не считалось древними благородным занятием⁴. Свободнорожденные граждане учили своих детей музыке, грамматике, рисованию и многому другому. Но, как пишет в своем «Протагоре» (312 В) Платон: «Ведь каждому из этих дел ты учишься не как профессии, чтобы стать ремесленником, а в виде упражнения, как подобает самостоятельному обывателю и свободному человеку»⁵. Платону вторит Аристотель («Политика», VIII).

В позднеантичной эстетике распространялось отношение к изобразительным искусствам как «низким» (*sordidae*), «общедоступным», «повседневным» (*artes vulgares*), хотя в то же время набирала силу и прямо противоположная тенденция — восторженное преклонение

перед вдохновенной силой живописи и скульптуры, сродни поэтическому наитию (Филостраты, Каллистрат). Победило первое представление, послужившее основой средневекового деления искусств на «свободные» и «механические» (живопись, скульптура и др.). И лишь начиная с эпохи Возрождения изобразительные искусства и физический труд, лежащий в их основе, сближаются со «свободными» (риторика, геометрия) и «возвышенными» (поэзия) искусствами, что дает возможность ренессансным авторам, и прежде всего Альберти, создать особую теорию изобразительного искусства на базе античной риторики, поэтики, а также на материале антично-средневековой оптики. Происходит облагораживание физического труда за счет духовного содержания художественного творчества. Это снимает средневековый дуализм в отношении искусств, которые объединяются отныне представлением об общности двух видов деятельности: духовной и физической. Живописец и ваятель становятся философами, что было невозможно ни в древности, ни в средние века.

Уже Альберти в своем учении о живописи исходит из ее родства со «свободными искусствами», считая, что в основе и того и другого лежит общая интеллектуально-теоретическая идея. Понятие *ingenium* («индивидуальное дарование», «талант»), которое его предшественники относили прежде всего к поэзии, он употребляет для характеристики современных ему флорентийских живописцев, скульпторов и архитектора Брунеллески⁶, тем самым объединяя это понятие с другим — *ars* («искусство», «ремесло»), которое традиционно связывали с «механическими искусствами». Альберти подчеркивает связь живописи и с другими видами творчества, в частности с геометрией и музыкой, чьи законы близки законам живописной перспективы. «И это дошло до того, — пишет он, — что Павел Эмилий и многие другие римские граждане преподавали своим детям живопись в числе других полезных искусств для доброй и счастливой жизни... чтобы хорошо воспитанные дети обучались живописи наряду с геометрией и музыкой»⁷. Характерно, что, преследуя собственные цели, Альберти пытается представить дело так, будто древние считали живопись занятием свободного человека (о чем он прямо пишет в трактате «О живописи»), хотя в действительности все было иначе.

Живопись и отчасти скульптура, основанные на принципе *ut pictura poësis* («поэзия как живопись»), становятся столь же интеллектуальными и «свободными», как поэзия, которая имела на это гораздо больше прав благодаря близкому родству с риторикой — одному из семи «свободных искусств»; а поэзия, — которая довольно часто связывалась с божественным вдохновением и наитием, — приобщается к «труду». С этого времени расширяется представление об искусстве как труде, в то время как сфера «чистого», боговдохновенного творчества несколько сужается. Не случайно Леонардо пользуется такими понятиями, как «умственный» и «ручной» труд, вместо прежних — «чистое творчество» и «ремесло», ведущих свое происхождение еще от Гомера. В эпоху Возрождения труд пе-

рестает быть рабским занятием и начинает восприниматься как главная основа жизни, как созидание и творчество, как высший нравственный принцип.

Это открывает дорогу демократическим идеям, а также уравнивает в масштабах всего ренессансного мировоззрения практическую деятельность с чистым созерцанием, *vita activa* с *vita contemplativa*, теорию и практику. И хотя в эпоху Возрождения преимущества традиционного отношения к миру ни у кого не вызывают сомнений, тенденция эта уже намечается. Не случайно Альберти вкладывает в руки художника теорию перспективы. А Леонардо считает, что «увлекающийся практикой без науки — словно кормчий, ступающий на корабль без руля или компаса...»⁸.

Облагораживание физического труда и эмансипация земных ценностей от сверхчувственных приводят к тому, что в эпоху Возрождения намечается процесс, окончательно оформившийся только в новое время. Мы имеем в виду интерес (в скрытом виде даже апологию) к чувственно-материальному началу как таковому, часто прорывающийся вопреки намерениям самих авторов, для которых форма и идея в конечном счете всегда стояли выше материи. И тем не менее если до эпохи Возрождения литература и музыка считались «свободными искусствами» в силу своей непричастности к «материи», то теперь в их число входят живопись и скульптура, искусства в высшей степени «материальные». Характерно, что сами ренессансные мыслители относили живопись и скульптуру к «свободным искусствам» по причинам прямо противоположного порядка, подчеркивая в них не «материальность», а интеллектуальность, научность, связь с такими абстрактными, «чистыми» искусствами, как геометрия и музыка.

Всякий труд становится благородным, ибо постепенно исчезает противопоставление небесного и земного, благородного и низменного в мироздании. Это находит свое отражение в ренессансном представлении о человеческом теле. Авторы средневековых, в частности византийских, трактатов, как правило, брали за единицу его измерения голову (как самую благородную из его частей). Альберти же в трактате «О живописи» практически отказывается от противопоставления низкого и высокого, говоря, что длина ступни примерно равна расстоянию от подбородка до макушки¹⁰. Та же тенденция наблюдается в знаменитых ренессансных спорах о преимуществах различных человеческих чувств, поскольку ни одно из них не считается вовсе лишенным благородства, а зрение, как самое совершенное, по мнению многих, объединяет в себе чувственное и рациональное познание. В человеке все благородно и достойно, ибо самое высшее — его душа, хотя и создана богом, но принадлежит не столько ему, сколько самому человеку, который, по словам Джованни Пико делла Мирандола, является «свободным и славным мастером» собственного образа.

Представление о благородстве и интеллектуальности изобразительных искусств неизбежно ведет к повышению социальной значимости и общественного статуса живописцев и скульпторов. Начиная

с XV в. представители этих профессий все чаще воспринимаются не только как простые ремесленники, но как выдающиеся общественные деятели. Однако — и в этом отличие эпохи Возрождения от нового времени — подобная оценка искусства не играет решающей роли. По своему месту в социальной иерархии живописец, скульптор и архитектор уступают не только знати, но часто и тем, кто занимается политикой, юриспруденцией, богословием, поэзией. Недаром в сочинениях многих ренессансных авторов на первое место по традиции ставятся представители именно этих профессий и отраслей знания. Идея высшего призвания художника раскрывается в это время не через социальное, но прежде всего через космическое его предназначение. «Художник как бы второй бог»¹¹, — говорит Альберти. Однако с каждым десятилетием общественный статус живописцев и скульпторов все более повышается. В этом смысле показательна судьба Рафаэля, Тициана и особенно Микеланджело, которые были не только «божественными», но и социально значимыми творцами.

Причину столь необычного положения художника в космической иерархии следует искать в ренессансном понимании человека. В эпоху Возрождения, переходную между средневековьем и новым временем, необычайно возрастает роль человеческой личности, так как «традиционный детерминизм уже не „срабатывает“, не определяет движения системы, а новый детерминизм, призванный регулировать новую систему, еще не выработан»¹². Занимая центральное место в иерархии земных и небесных ценностей (флорентийские неоплатоники XV в.) и являясь «творением неопределенного образа» (Джованни Пико делла Мирандола), человек ничем не ограничен и несет в себе возможности всего. Так рождается представление о человеке как «земном боге», являющемся истинным творцом собственной сущности и всего, что создают его руки и интеллект. Знаменательно, что наиболее полное воплощение эта идея находит в личности ренессансного живописца. Именно он объединяет в своем творчестве то, что некогда принадлежало разным сферам мироздания и служило почвой для дуалистического восприятия искусства, — небесное (форма) и земное (материя), человеческое (исполнение, мастерство) и божественное (замысел, талант). В результате художник становится подлинным homo universale. Ему доступно все многообразие мира (знаменитое *varietas*). Он один может, подобно богу, «создавать из ничего», т. е. превращать бесплотный замысел в реально осязаемые, видимые тела и явления¹³. Характерный признак времени: художник подобен богу не потому, что имеет дело с «чистыми» идеями, но потому, что он единственный, кто способен объединить в своей деятельности теорию и практику.

Здесь истоки не только возвышения, но даже превосходства живописи и скульптуры над всеми остальными искусствами. В этом причина того, что Альберти говорит «о некой божественной силе живописи», «умножающей собою отрады благородной души и красоту вещей»¹⁴, используя именно те эпитеты, которые по тради-

ции относились к «божественной» и «благородной» поэзии. Характерно, что и Леонардо ставит «божественную», «многообразную», «богатую», «фантастическую» живопись намного выше поэзии, которая не имеет дела с физическим трудом, а значит, по ренессансным понятиям несет в себе мало творческого. Таким образом, объединив человеческое и трансцендентное в образе земного бога, мыслители эпохи Возрождения не только упразднили средневековые представления об изобразительных искусствах как искусствах «механических», но сделали именно живопись, а в определенной мере и скульптуру высшим выражением по-новому понятого божественного начала. Выдающееся место, занимаемое ренессансным художником в человеческой, но в гораздо большей степени в космической иерархии, позволило ему (а не поэту, не философу и не теологу, как это было раньше) стать своеобразным идеалом времени и одним из главных носителей гуманистического мировоззрения.

Возвышение живописи и скульптуры над прочими искусствами объясняется также возросшим авторитетом зрительного восприятия. С этим связано и ренессансное представление об искусстве как особой сфере человеческой деятельности, в которой действуют специфически художественные законы. Недаром Ф. Шиллер и Гегель рассматривали формирование эстетического отношения к действительности как такой исторический процесс, в котором зрение постепенно «освобождается» от «низших чувств»¹⁵.

Начало эпохи Возрождения ознаменовалось зарождением раннекапиталистических элементов, революционизирующих традиционный жизненный уклад, а также эмансипацией зримых, земных ценностей от «невидимых образов» сверхчувственного мира. И хотя роль традиции была еще очень велика — ренессансное представление об изображении как о чем-то равном (Альберти) и даже превосходящем (Леонардо) слово свидетельствует о складывании мировоззрения, которое не только продолжало традиционное, но во многом отходило от него. Недаром для искусства этого времени идея бога — ремесленника и художника стала в чем-то даже более актуальной, чем идея бога-логоса. Все это объясняет небывалый расцвет живописи как главного искусства эпохи Возрождения, а также появление самостоятельной теории изобразительного творчества, начало которой положил трактат Л. Б. Альберти «О живописи» (1435).

В заключение следует сказать, что, будучи самостоятельной, высшей и наиболее универсальной формой существования, ренессансное искусство¹⁶ по праву становится уделом обожествленного человека, занимающего центральное и привилегированное место в системе мироздания. Что касается идеи о высшем предназначении художника в реальном человеческом обществе, то она, хотя и сыграла огромную роль в эпоху раннего и особенно Высокого Возрождения, определяющее значение приобрела только в новое время, когда идея о специфически общественной природе человека стала развиваться гораздо активнее, чем древнее представление о

человеке как космическом герое или ренессансное — как земном боге. В эпоху Возрождения все эти тенденции находятся в состоянии динамического равновесия, хотя уже тогда было ясно (что, в частности, нашло выражение в трактате Альберти «О живописи»), какая из них является исторически более перспективной.

Л. Б. Альберти был одним из первых, кто, исходя из гуманистических идей, отразил ренессансное представление о месте искусства и художника в космической и социальной иерархии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. М., 1937, т. 2, с. 40.
- ² Kristeller P. O. The Modern System of the Art. — In: Kristeller P. O. Renaissance Thought — II. Papers on Humanism and the Arts. N. Y., 1965, p. 182.
- ³ Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm, 1960, p. 30.
- ⁴ Hauser A. The Social History of Art. N. Y., vol. 2, p. 74.
- ⁵ Перевод дан по кн.: Асмус В. Ф. Историко-философские этюды. М., 1984, с. 32.
- ⁶ Альберти Л. Б. Указ. соч., т. 2, с. 25; Kemp M. From «Mimesis» to «Fantasia»: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration, and Genius in the Visual Arts. — Viator. Medieval and Renaissance Studies, 1977, VIII, p. 387—388.
- ⁷ Альберти Л. Б. Указ. соч., т. 2, с. 41.
- ⁸ Леонардо да Винчи. Избр произведения. М.; Л., 1935, т. 1, с. 53.
- ⁹ Krauthheimer R. Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien. — In: Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin; Leipzig, 1929, I, H. 2, S. 50.
- ¹⁰ Альберти Л. Б. Указ. соч., т. 2, с. 47.
- ¹¹ Там же, с. 39.
- ¹² Гуревич А. Я. Об исторической закономерности. — В кн.: Философские проблемы исторической науки. М., 1969, с. 68.
- ¹³ Не надо думать, что ренессансный художник свободен как романтический гений или субъективен как мапьерист. Творческое начало понимается в это время достаточно ограниченно, и под «божественностью искусства» подразумевается не создание из «ничего чего-то нового», но прежде всего единство замысла и воплощения, умение изображать все многообразие вещей.
- ¹⁴ Альберти Л. Б. Указ. соч., т. 2, с. 39.
- ¹⁵ Шиллер Ф. Собр. соч. М., 1957, т. 6, с. 344—345; ср.: Гегель Г. В. Ф. Соч. М., 1938, т. 13, с. 40—41.
- ¹⁶ Borinski K. Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter. — Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-philol. und hist. Klasse, 1919, I, S. 32—33.



ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ АКАДЕМИИ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Возрождение в Италии — это период блестящего расцвета различного рода гуманистических сообществ. Многочисленные источники сообщают о существовании всевозможных ренессансных гуманистических академий, кружков, товариществ. Вместе с тем сведения о деятельности любого из этих объединений до второй четверти XVI в. скудны, отрывочны, а порой и просто случайны. С трудом удается восстановить их облик, род занятий и сферу интересов. Поименный и численный состав их также известен не полностью, и даже время существования таких прославленных академий XV в., как Понтанова в Неаполе, Помпонио Лето в Риме и Платоновская во Флоренции, мы можем определить лишь весьма приблизительно¹.

Указанные трудности, по-видимому, надолго отбили охоту у исследователей заниматься ранними итальянскими академиями. Лишь в самое последнее время как в зарубежной, так и в отечественной литературе их история начинает вызывать заметный интерес². Явление это, вероятно, объясняется тем, что все большее число историков приходит к выводу о невозможности исследовать Возрождение, не обращая достаточного внимания на такой важный элемент культурного ландшафта эпохи, каковым являлись гуманистические академии.

Гуманистические академии — это характерный для итальянского Возрождения социально-культурный феномен, который может быть адекватно понят только в своей исторической обусловленности. Подход, связывающий возникновение академий с деятельностью позднесредневековых сообществ мирян³, оказывается так же малопродуктивным для понимания их специфики, как и сугубо ретроспективный взгляд на них как на одно из звеньев в истории длительной эволюции научных учреждений Италии⁴. Гуманистические академии XV — начала XVI в. представляли собой неформальные, свободно организованные, подчас нерегулярно собирающиеся кружки эрудитов и компании единомышленников, участниками которых были люди, захваченные новым культурным движением. Именно признание в той или иной форме ценностей ренессансной культуры было решающим фактором, который определял облик этих сообществ и состав его членов. Корпоративный дух средневековой организации с ее исключительными, юридически закрепленными пра-



вами на какой-либо вид деятельности, со строгим следованием словесному принципу был чужд академиям. Они являлись местом встречи людей самого разного звания и общественного положения, имущественного состояния и рода занятий. Главным была их увлеченность общими идеалами, отказ от мировоззренческих норм феодальной поры ради иных, новых представлений, выработанных на основе широкого обращения к классическому наследию.

О намерении гуманистов следовать античным образцам свидетельствует сам термин «академия», которым первоначально, по аналогии с Платоновой школой в роде Академа или Цицероновой Тускуланской виллой, могли обозначаться места, предназначенные для ученых занятий. Поджо Браччолини в послании к Никколи именует свою виллу в Террануово *Academia Valdarniana*, и Марсилио Фичино в письме к Козимо Медичи говорит, среди прочего, об «академии», имея в виду небольшое загородное имение в Кареджи, подаренное ему этим меценатом⁵. Это же название стало употребительным и в отношении ученых собраний. Так, непосредственным предшественником возглавляемой Фичино Платоновской академии явился во Флоренции кружок любителей древней словесности, филологии и риторики под руководством Аргиропула, именуемый современниками по-разному: «*Chorus Achademiae Florentinae*», «*Achademia Florentina*» и просто «*nova Achademia*»⁶.

Само понятие «академия» не было строгим. Поэтому наряду с ним гуманистические сообщества могли иметь и другие наименования, например «товарищество» (*contubernium*), как Академия Виссариона⁷, «братство» (*sodalitas*), как Академия Помпонио Лето в Риме⁸, и т. д. В иных случаях эти кружки получали название академий лишь в воспоминаниях их бывших участников или даже в работах позднейших историков. Тем не менее никакой натяжки здесь нет, ибо нет существенного различия между теми сообществами, которые именовали себя академиями, и теми, которые носили иные названия — или по месту собрания ученых мужей, как, например, «*Orti Oricellari*» (т. е. «Сады Ручеллаи») во Флоренции или по имени того или иного участника, бывшего душой подобных встреч. Неопределенный характер термина позволял обращаться с ним настолько свободно, что Паоло Джовио называл «Римской академией» весь ученый мир Вечного города⁹, невзирая на то что в первые два десятилетия XVI в. — а именно о них и идет речь — в Риме процветали самые разные «кружки или спорадические академии вокруг наиболее выдающихся лиц»¹⁰.

Впрочем, такое нестрогое употребление термина находит свое оправдание в том простом факте, что сами гуманистические сообщества академического типа в XV — начале XVI в., как правило, еще не являлись официально закрепленными учреждениями с прочной организацией, ясно выраженной структурой, четко определенным родом деятельности; не имея уставов, органов управления, фиксированного членства, они представляли собой свободные собрания образованных в классическом духе людей. Место встреч могло меняться, хотя чаще всего они устраивались в чьем-либо доме

или на вилле в обстановке, располагающей к научным и литературным беседам и спорам, чтению стихов и произнесению речей. Известный гуманист Якопо Садолето в послании к Анджели Колоччи, с именем которого обычно связывают деятельность одного из римских академических кружков начала XVI в., предаваясь воспоминаниям, с ностальгией пишет о многолюдных сходках и пирах «мужей ученийших». Подобные встречи устраивались то в загородных садах Анджели Колоччи, то в садах самого Садолето на Квиринале, то «в большом цирке, то на берегах Тибра у храма Геракла, иные же — в других местах города». После дружеских трапез, украшенных не столько обильными яствами, сколько остроумиями собеседников, декламировались поэмы, произносились речи к удовольствию всех слушающих¹¹. Садолето перечисляет поименно 29 участников «этого благословенного дружеского союза»¹², отмечая достоинства каждого. Среди них он называет прославленных писателей Бембо и Кастильоне, поэтов Виду, Бераальдо, Наваджеро, историка Паоло Джовио, известных своим красноречием Камилло Порцио и Томмазо Ингирами, прозванного Федр, цицеронианцев Джироламо Негри, Венанцио, Франческо Бини, латиниста и эллиниста Лацаро Бонамико и др.¹³ Словом, встречи, о которых вспоминал Садолето, посещали люди самых разнообразных интересов и увлечений. Целью этих собраний, помимо приятного времяпровождения, было взаимное просвещение, ознакомление с трудами друг друга. Особая их атмосфера, когда каждый должен был чем-то блеснуть, доказать свое мастерство, содействовала развитию способностей и дарований, стимулировала совершенствование в искусствах и науках. В римских академиях начала XVI в., как и во многих других, например Понтановой, исключительное место занимала словесность и красноречие. Здесь усилиями знатоков и блюстителей классического стиля вырабатывалось представление о нормах чистой речи, высоко ценилась одобренная учеными мужами манера говорить¹⁴.

Немаловажна роль академий в пропаганде новой системы ценностей, распространении гуманистической идеологии в обществе. Трудно переоценить и степень их воздействия на молодое поколение, для которого представлялось весьма привлекательным и заманчивым приобщиться к достижениям ренессансной культуры. Так, в повествовании о собраниях Римской академии, устраивавшихся в доме Паоло Кортези, прямого преемника Помпонио Лето, один из наиболее известных ее участников Винченцо Калмета сообщает, что в эту «мастерскую красноречия и обитель всякой славной добродетели», ежедневно посещаемую множеством высокоодаренных мужей, приходили и «более молодые, желающие развивать свои достоинства», «дабы к своему удовольствию проводить здесь время»¹⁵.

Обращая внимание на академии как на центры пропаганды новых ценностей, обеспечивавшие преемственность гуманистической идеологии, мы тем более обязаны отметить их роль в формировании самой этой идеологии и культуры Возрождения в целом. По-

всеобщее распространение академий свидетельствовало об очевидной потребности в объединении и взаимной поддержке людей новой духовной формации, их желании сотрудничать друг с другом. Именно поэтому они стали своего рода очагами ренессансной культуры в тогдашнем обществе. В деятельности академий, в свободном обмене мнениями, спорах и дискуссиях, наконец, в предпринятых ими трудах отразились духовные запросы и искания эпохи. «Быта» так или иначе воспроизводят многие произведения гуманистической литературы. К сожалению, в историографии Возрождения об этом мало говорится. Если в каком-либо гуманистическом сочинении рассказывается, к примеру, о встрече друзей и передается содержание их бесед, то исследователи обычно ограничиваются ссылками на античность, особенно на классические диалоги Платона и Цицерона. И такое «возведение к истокам» вполне оправданно. Однако при этом часто забывают, что ренессансные писатели могли опираться и на свои непосредственные впечатления от гуманистических бесед, проходивших в тогдашних академических кружках, хотя, безусловно, общение в них зачастую моделировалось именно на античный лад. Более того — что гуманистическое произведение могло быть откликом на действительные события, могло быть написано по свежим следам, как, например, «Комментарий на „Пир“ Платона» Фичино, где, пусть в преобразованном виде, воспроизводится одно из подобных собраний на вилле в Кареджи неподалеку от Флоренции¹⁶. Конечно, от такого рода сочинений нельзя требовать точности в переложении реальных событий, ибо перед нами не беспристрастный протокол академического заседания, а литературное произведение, создаваемое по канонам определенного жанра. Однако в данном случае важно подчеркнуть другое: существование несомненной связи ренессансной мысли с той социально-культурной средой — и прежде всего с академиями, — в которой она формировалась, оттачивалась, получала импульс к развитию из «чистой» и как бы «носившейся в воздухе» идеи превращалась в целостную систему взглядов, излагаемых в трактате гуманиста или политического писателя. И такого рода связь можно проследить, опираясь на многие известные нам произведения той поры.

Так, Фичино в послании к другу и покровителю Лоренцо Медичи, в котором он обстоятельно толкует о счастье, оговариваясь в начале, что эта проблема была предметом «недавнего и подробного обсуждения в Кареджи». «Ты, — обращается Фичино к Лоренцо, — пожелал изложить этот диспут в стихах, меня же попросил записать его прозой. Ты уже погасил свой долг элегантною поэмой, и я постараюсь с божьей помощью как можно скорее исполнить свое обещание»¹⁷. «Элегантная поэма», упомянутая здесь, не что иное, как «Altercazione» — известное произведение Лоренцо Медичи. И сочинение Фичино, и поэма Медичи воспроизводят тематику и до некоторой степени характер диспутов в Кареджи, дают представление о том, как эти два видных участника

Платоновской академии понимали проблему счастья, столь волновавшую тогда умы гуманистов.

О беседах и спорах, которые велись в кругу Платоновской академии, сообщается также и в предисловии к трактату Джованни Пико делла Мирандола «О сущем и едином». Сам трактат написан как бы в продолжение дискуссий о философских системах Платона и Аристотеля, которые велись Пико и Полициано, с одной стороны, и Лоренцо Медичи и, по-видимому, Фичино — с другой¹⁸.

Словом, без учета деятельности академий оказывается неполной картина формирования и развития общественной мысли Возрождения. Во многих случаях их воздействию обязаны своим появлением некоторые программные сочинения гуманистов. Феликс Гилберт, исследовавший творчество Макьявелли в контексте духовной жизни его эпохи, и в частности ученые собрания в садах Ручеллаи, подчеркивает, что такого рода встречи имели особое значение, оказывая влияние «на политическую и историческую мысль». «В самых первых дискуссиях в садах Ручеллаи, — поясняет он свою мысль, — кажется, уже намечена та программа, которую великим мастерам политического реализма Макьявелли, Гвиччардини, Веттори, Джаннотти суждено было развернуть в последующие годы»¹⁹.

Таким образом, академическое движение в Италии XV — начала XVI в. стало одним из важнейших факторов консолидации и развития общественной мысли Возрождения. Академические кружки и подобные им ученые собрания способствовали выработке и широкому внедрению в сознание общества норм гуманистической идеологии, основных ценностей ренессансного мировоззрения. Поэтому можно сказать, что академии того периода являлись не только формой организации людей, представлявших новый тип культуры, но и средством социального утверждения самой этой культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнейшие сведения о деятельности итальянских академий собраны в энциклопедических трудах Арнальдо делла Торре и Микеле Майлендера. См.: *Della Torre A. Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Firenze, 1902; *Maylender M. Storia delle accademie d'Italia*. Bologna, 1926—1930. Vol. 1—5.

² Укажем лишь на некоторые важнейшие работы: *Benzoni G. Richieste di cultura urbana nell'Italia del 500—600. Le accademie: L'esempio veneto*. — In: *Domanda e consumi: Livelli e strutture (nei secoli XIII—XVIII)* / A cura di Barbagli-Bagnoli. Firenze, 1978, V; *Rossi S. Dalle botteghe alle Accademie: Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*. Mi-

lano, 1980; *Baldini U., Besana L. Organizzazione e funzione delle accademie*. — In: *Annali della Storia d'Italia*. Torino, 1980, vol. 3 (здесь дана подробная библиография, включая новейшие работы); *Di Filippo Bareggi A. Cultura e società fra cinque e seicento: Le accademie*. — *Società e storia*, 1983, 21, p. 641—666; *Ролова А. Д.* Флорентийская Академия XVI в. и позднее Возрождение. — В кн.: *Культура эпохи Возрождения и Реформация*. Л., 1981, с. 103—109; *Медведев И. П.* К истории академии DEGLI Umoreisti в XVII в. — Там же, с. 110—116; *Кудрявцев О. Ф.* Идеал ученого сообщества в итальянских академиях XV—XVII вв. и утопии. — В кн.: *История социалистических учений*. М., 1984, с. 220—

- 240; Он же. От эрудитских собраний к научным сообществам: Итальянские академии XV—XVII вв.—Средние века, 1985, вып. 48.
- ³ Такой подход применил П. О. Кристеллер при изучении Платоновской академии во Флоренции (*Kristeller P. O. Lay Religious Tradition and Florentine Platonism.*—In: *Studies in Renaissance Thought and Letters.* Roma, 1969, p. 100 e passim).
- ⁴ В этом духе выдержана публикация Майлендера.
- ⁵ См.: *Della Torre A.* Op. cit., p. 537—547.
- ⁶ Ibid., p. 382.
- ⁷ *Maylender M.* Op. cit., vol. 1, p. 443—448.
- ⁸ Ibid., vol. 4, p. 320—323.
- ⁹ См.: *Gnoli D.* La Roma di Leon X. Milano, 1938, p. 144.
- ¹⁰ *Pecchiai P.* Roma nel Cinquecento. Bologna, 1948, p. 391. Подробнее о римских гуманистических академиях начала XVI в. см.: *Gnoli D.* Op. cit., p. 136—163; *D'Amico J. C.* Renaissance Humanism in Papal Rome: Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation. Baltimore; London, 1983, p. 102—112.
- ¹¹ *Jacobi Sadoleti...* Opera quae extant omnia. Moguntiae, 1607, Epistolarum, Lib. V, p. 117.
- ¹² Ibid., p. 116.
- ¹³ Ibid., p. 117—118.
- ¹⁴ Садолето в указанном письме считает нужным обратить внимание на то, что quo è numero (назван-



- ных им участников) multi in utroque genere dicendi egregiam sibi laudem à doctis omnibus comparaverunt.— Ibid., p. 117.
- ¹⁵ *Calmeta V.* Prose e lettere edite e inedite (con appendice di altri inedite)/Ed. C. Grayson. Bologna, 1959, p. 63—64: Fioriva medesimamente in Roma a quel tempo (до 1503 г.—O. K.) la nostra Accademia in casa di Paulo Cortese, giovane per dottrina, grado e affabilità in la Corte assai reverito, per modo non casa di corteggiano ma officina di eloquenza e recitaculo d'ogni inclita virtù se poteva chiamare. Concorrevano ivi ogni giorno gran multitudine de elevati ingegni... sotto la cui ombra altri di minore etade, che de amplettere la virtù tuttavia erano desiderosi, a soggiornare e prendere delectazione ancora se reducevano.
- ¹⁶ См.: Эстетика Ренессанса. М., 1981, т. 1, с. 142, 144.
- ¹⁷ *Epistole Marsilii Ficini Florentini.* Venetiis. 1495, p. 30.
- ¹⁸ *Pico della Mirandola G.* De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno/A cura di E. Garin. Firenze, 1942, p. 386.
- ¹⁹ *Gilbert F. Nicollò Machiavelli e la vita culturale del suo tempo.* Bologna, 1964, p. 47—49. См. также: *Garin E.* La cultura filosofica fiorentina nell'età medicea.—In: Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici/A cura di C. Vasoli. Firenze, 1980, p. 110; *Martelli M.* I Medici e le lettere.—In: Ibid., p. 135.



О НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПОЭМЕ ПУЛЬЧИ «МОРГАНТЕ»

Литература всех народов в большей или меньшей степени прямо или косвенно запечатлевает основные черты общественной психологии своего времени. Одной из таких черт, свойственных средневековой психологии, и в частности психологии горожан итальянских коммун, было стремление к общности, обусловленной жизненной необходимостью: каждый горожанин был членом семейного клана, цеха, религиозной общины, партии, защищавшей его интересы, и, сверх того, принадлежал своей коммуне. Но эта общность часто подвергалась испытаниям, особенно в сфере культуры. Современные историки, изучая средневековую культуру, выделяют в ней два пласта — «ученую» и народную культуру средневековой элиты и культуру «низовую», народную — и, сопоставляя их, указывают на их различие и взаимодействие¹. Это, естественно, относится и к частной области культуры — словесному творчеству разных европейских народов, и среди них итальянского.

Прежде всего напомним, что вплоть до XIII в. книжная литература в Италии создавалась на латинском языке, т. е. была предназначена для элиты (преимущественно клириков), а устное народное творчество бытовало на «вольгаре» (т. е. на диалектах). Развитие письменного «вольгаре» (в первую очередь флорентийского диалекта) началось в XIII в., и важную роль здесь сыграл Данте, стремившийся к созданию единого итальянского литературного языка, который бы «возвысился» над существующими диалектами. Вслед за Данте литературный флорентийский «вольгаре» развивали Боккаччо и Петрарка. Но все же языковой разрыв оставался: Петрарка предпочитал писать на латыни, а второстепенные писатели и поэты и уж тем более народные сказители продолжали сочинять на диалектах. Разная языковая форма (латынь и «вольгаре») не только подчеркивала разный культурный и социальный уровень тех, кто ею пользовался (в XVI в. в народной среде открыто проявилось враждебное отношение к латыни, как к языку власти имущих)², но и определяла содержание и жанр произведения. Теологические трактаты Бонавентуры и Фомы Аквинского, трагедия Альбертино Муссато «Эццелино» написаны на латинском языке, а сборник «Новеллино» — на флорентийском наречии; героическая поэма Петрарки «Африка» о войне с Карфагеном — на латин-

ском языке, а поэма Пуччи «Война с Пизой» — на флорентийском. Заметим, что и «вольгаре» эволюционировал: наряду с наречиями, на которых создавались муниципальная литература и устная словесность, на базе литературного флорентийского диалекта оформился к XVI в. общеталианский язык высокой поэзии.

В XV в., в эпоху интенсивного развития гуманизма, языковой и культурный разрыв, казалось, вновь углубляется: светская культура философов-гуманистов противостоит теперь культуре основной массы горожан. Свои произведения гуманисты писали преимущественно на классической латыни, но и их итальянские трактаты также были недоступны читателям из народной среды. В этой среде была своя культура, которая тоже развивалась, хотя и в другом русле. И все же взаимодействие между двумя культурами происходило. Идеи гуманистов медленно и не непосредственно, а скорее диффузно, но все-таки проникали в народную среду, и образно — народные представления, образы и традиции, в свою очередь, накладывали свой отпечаток на гуманистическую культуру. Особенно это сближение и взаимодействие ученой и народной культуры проявились в художественной литературе.

Некоторые жанры народной словесности постепенно видоизменяются. Так, эпические поэмы — кантари, исполнявшиеся уличными сказителями — кантарини, с XIV в. начинают записывать; в XV в. их уже обрабатывают, переделывают; в них проникают книжные элементы, авторство все чаще перестает быть анонимным, а главное — меняется аудитория: на место слушателей приходит читатель, что оказывает несомненное влияние на структуру кантари, сближая их с литературой образованного круга.

В отличие от народной и полународной поэзии, развитие которой шло медленно, но непрерывно, эта литература развивалась «скачками»: после смерти Петрарки и Боккаччо только через столет появились такие крупные поэты, как Боярдо в Ферраре и Медичи, Полициано, Пульчи во Флоренции. Именно эти три флорентийских поэта впервые в истории европейской литературы обратились к народной поэзии. Чем это было вызвано? Существует простое и распространенное объяснение: Лоренцо Медичи, как умный политик, понимал, что создание поэзии, понятной и близкой народу, усилит его популярность, а Полициано и Пульчи, члены его кружка, поддерживали его. Думается, однако, что причина не только в этом и не сводится к чисто утилитарным соображениям. Личностное начало, усилившееся в эпоху Ренессанса, все больше разрушало старую общность, но не уничтожало ее своеобразную форму — литературную традицию. Смутно ощущая свою отъединенность (это очень заметно в поэзии Медичи), возникшую одновременно с выделением личности, поэты старались за эту традицию держаться. Но за какую именно? Лирика Данте и Петрарки в конце XV в. была известна лишь элите, а из «Комедии» широкому кругу читателей был доступен разве что «Ад», да и к нему флорентийцы обращались нечасто; к тому же идти по стопам его создателя было чрезвычайно трудно. Потребность во внут-

ренней глубинной связи с «веселым флорентийским народом» создавала близкая ему поэзия, где дух общности еще сохранялся. Она-то и привлекала к себе поэтов кружка Медичи. Обращение к ней обусловлено, вероятно, неосознанным стремлением преодолеть разрыв между двумя культурами.

Перу Лоренцо принадлежит шуточная поэма и мистерия. Он писал также танцевальные и карнавальные песни в народном духе. Танцевальные песни и «риспетти» сочинял и Полициано (помимо того, и Полициано, и Лоренцо являются авторами произведений и совсем в другом, более высоком стиле). В отличие от них Пульчи избрал жанр кантари.

Тематика кантари была самой разнообразной. В основном разрабатывались и кантаминировались сюжеты поэм каролингского и бретонского циклов, восходящих к разным жанрам — архаическому эпосу и к стадильно более позднему куртуазному роману. Кантари, связанные с каролингским циклом, пользовались среди горожан большим успехом. Объяснялось это, по-видимому, популярностью в Италии фигуры Карла Великого, которого считали «своим» императором. И хотя в кантари эти два цикла постепенно сближались, определенные различия между ними все же оставались. В кантари первой группы, где речь идет о войнах против сарацин, рыцари время от времени бок о бок сражаются в грандиозных битвах, в кантари второй группы — они ищут приключений в одиночку. Таким образом, в первой группе, более архаической, дух общности выражен сильнее. В эту группу проникали и комические мотивы, восходящие к старофранцузской поэме «Паломничество Карла Великого».

Пульчи предпочел кантари этой группы, и потому что двор Лоренцо Медичи поддерживал в это время тесные связи с французской короной, и потому что это был более богатый материал для создания комической поэмы, близкой по духу «Флорентийской площади». Первая редакция «Морганте» (23 песни) была закончена в 1478 г. Впоследствии Пульчи добавил еще пять песен. В результате появился «Большой Морганте» (1483).

Историки литературы признают (иногда, правда, с оговорками), что поэма «Морганте» по своему характеру может быть названа «народной»³. В чем же проявляется эта «народность», и как она сочетается с гуманистической культурой, к которой Пульчи приобщился при дворе Медичи?

Прежде всего обращает на себя внимание то, что для своей поэмы Пульчи, в отличие от Боярдо, использовавшего во «Влюбленном Орландо» многочисленные источники, подвергнув их свободной трансформации, ограничивается всего тремя (в первой части это поэма «Орландо», во второй — «Испания» и «Разгром в Ронсевале», анонимные переработки более ранних устных кантари) и в основном строго их придерживается. В первой части он не только заимствует сюжетную канву поэмы «Орландо», но и целые стихи и даже строфы (немецкий ученый Хюбшер в конце прошлого века произвел соответствующее сопоставление)⁴. Это столь близкое,

беспрецедентное в истории итальянской литературы следование источнику вполне в духе народных поэтов, не знающих, что такое плагиат, и совершенно не стремящихся к оригинальности, т. е. к выделению своей творческой индивидуальности.

Зависимость от чужого текста, хотя по ходу действия она постепенно и ослабевает, обусловила то, что в поэме оказались сохранными представления анонимных авторов, связанных с народной средой, особенности их поэтики⁵. Но, следуя за этими анонимными авторами, Пульчи вносит едва заметные изменения в традиционные мотивы и клишированные формулы, и устоявшиеся образы начинают звучать в другой тональности. В частности, это относится к восприятию религиозных догматов, весьма существенных для произведений, посвященных войнам христиан с сарацинами.

Народная религиозность, как указывает целый ряд историков культуры⁶, в средние века и гораздо позднее сплошь и рядом приобретала вполне конкретный и даже фамильярный характер. Поэтому, когда в поэме «Орlando» новообращенному язычнику в его смертный час открывается рай и он просит графа Орlando «представить» ему его обитателей, никакого неуважения к небесным силам, никакого комического оттенка здесь нет. «Ты видишь на этом прекрасном троне двенадцать коронованных ликов,— это те, о которых столько рассказывают,— Божии апостолы в их небесном ореоле»,— говорит Орlando в анонимной поэме (XLI, 35). Пульчи чуть-чуть изменяет это четверостишие, и оно начинает звучать иначе: «Он (т. е. язычник.— Н. Е.) спросил: „Я вижу вокруг нее (т. е. Богоматери.— Н. Е.) на троне двенадцать коронованных ликов“. Орlando ответил: „Эта *смейка* — его апостолы в небесном ореоле“» (XVIII, 79). Достаточно появиться слову «смейка» — и тональность становится комической. Еще заметнее шутливая интонация в XXVI песне: патетически описывая битву в Ронсевальском ущелье, Пульчи вдруг мимоходом замечает, что бедный святой Петр весь вспотел, открывая райские врата христианам (91).

От народной фамильярности, обусловленной далекими языческими представлениями и конкретным, «материализующим» спиритуальностью мышлением, фамильярности, которая отнюдь не означала религиозного скепсиса, происходит незаметный переход к возрожденческому вольнодумству, предполагающему иной менталитет.

Слегка утрируя средневековое верование, насаждавшееся церковью и бытовавшее в народной среде, о том, что праведники в раю должны радоваться мукам грешников в аду, Пульчи явно над ними иронизирует: «...если отец и мать в вечных муках страдают в аду, они (т. е. праведники.— Н. Е.) не должны огорчаться, ибо то, что нравится богу, нравится и им» (I, 52). Следующий шаг — неортодоксальные рассуждения, вложенные в уста дьявола Астаротте, и в частности его заявление, что спасти свою душу могут все, не только христиане (XXV, 233). На первый взгляд кажется парадоксальным, что догмы христианской веры излагает, пусть не вполне канонично, дьявол и что он оказывает важную услугу христиан-

ским рыцарям. Но в действительности никакого парадокса здесь нет, все это в духе народных представлений о том, что дьявол не чужд учености... и добра⁷. Поэтому заботы Астаротте о Ринальдо, нежное прощание дьявола с рыцарем — это только логическое развитие и переосмысление народных воззрений в соответствии с «еретическими» взглядами автора, выделявшегося среди флорентийских неоплатоников своим «безбожием».

Крещение язычников, после того как их побеждают христиане,— этот тонос кантари каролингского цикла воспринимался вполне серьезно. Пульчи его слегка видоизменяет, и этот акт предстает перед нами в ином свете. Орlando в одноименной поэме, победив великана Морганте, говорит ему: «...я поклоняюсь Христу, он истинный Господь, вера в него дает христианам высочайший мир» (II, 4). У Пульчи мы читаем: «...я поклоняюсь Христу, он истинный Господь, и ты *можешь* поклоняться ему, если тебе это *нравится*» (I, 42). В измененной части фразы сквозь шутливо-лукавую интонацию звучит гуманистическая терпимость, не свойственная кантари, хотя и им чужды крайности фанатизма.

Вообще отношение к язычникам в кантари неоднозначно: иногда, особенно в более архаических поэмах, они рисуются как «поганые», т. е. как вероломные враги, иногда изображаются нейтрально, и даже дружелюбно: христианские рыцари приходят на помощь сарацинским королям и принцессам, когда на них нападают их более сильные единоверцы. И обратно: в поэме «Ринальдо да Монтальбано» Карл обращается за помощью к языческому королю, обещая ему, что откажется от христианства, если тот поможет ему разбить непокорных вассалов.

Пульчи в первой части «Морганте» идет дальше авторов кантари, изображая язычников «благородными, великодушными, вежливыми», словом, такими же, как христианские рыцари. Правда, во второй части под влиянием более архаических источников их образы резко меняются, они превращаются в предателей, которых безжалостно умерщвляют.

Отношение к христианским рыцарям и в кантари и в поэме Пульчи тоже сложное. С одной стороны, в кантари сохраняется эпическая идеализация Карла и его палладинов, особенно Орlando, с другой — наблюдается тенденция к их снижению. Эту тенденцию к снижению героических образов объясняли по-разному: после смерти Карла его империя распалась, и ее ореол померк — отсюда комическое освещение фигуры императора и его рыцарей⁸, сказители стремились сделать своих героев более близкими к плебейской публике, а потому их снижали⁹. И то и другое объяснение кажется сомнительным. Скорее тут имеет место та же биполярность, что и в религиозных представлениях: «низменная» конкретность противостоит «высокой» универсальности.

Пульчи переносит эту двойственность в «Морганте», но у него она становится осознанной, придавая поэме особый, гуманистический характер: даже героические личности подвержены человеческим

слабости. В идеале рыцарство должно представлять собой совершенную, духовную и реальную, общность, как это изображено в «Песни о Роланде». И в кантари и в поэме Пульчи она частично существует: рыцари, хотя временно и удаляются от двора Карла, всегда готовы прийти ему на помощь, как, впрочем, и друг другу. Но очень часто эта общность нарушается по самым различным поводам: из-за обиды на вероломного Гано, из-за дерзости более молодых рыцарей, из-за любви к сарацинской принцессе, из-за проигрыша в шахматы, т. е. личностное начало сталкивается с общим и временно одерживает верх.

Причина этих столкновений кроется в характерах персонажей, в их основных чертах, ставших в кантари стереотипными: мстительности и вероломстве Гано, доверчивости, граничащей с глупостью, Карла, горячности и чувстве чести Орландо, лихости и влюбчивости Ринальдо. Последствия конфликтов разные: Орландо уезжает в Паганию, Ринальдо и Астольфо бунтуют против Карла и занимаются грабежом на больших дорогах¹⁰, Гано предает своих сотоварищей. Хотя церковь и не включила предательство в число семи смертных грехов, общественное сознание средневековья (судя по тому, что Данте поместил предателей в девятый круг ада) видело в нем одно из самых страшных преступлений. Это отношение к предательству как к серьезнейшему нарушению общности и порождает фигуру Ганелона (Гано), который в многочисленных кантари совершает свои преступные действия часто без всякого повода, из врожденной любви к вероломству.

Пульчи в заимствованных им образах лишь слегка сместил акценты, но этого оказалось вполне достаточно, чтобы нарушилась их стереотипность. Так, он подчеркнул влюбчивость Ринальдо и других рыцарей, придав большое значение любовным эпизодам, т. е. развил те мотивы, которые отвечали вкусу образованного ренессансного общества. Очень любопытные штрихи появились и в образе Гано. В его письме к Карлу, в речах, обращенных к императору и рыцарям, звучит искренняя интонация человека, которого, по его мнению, незаслуженно оскорбили (II, 2; XLII, 43). В этих строфах из-под привычной маски проступает личность. Стремление придать индивидуальность давно сложившемуся традиционному образу заставляет вспомнить художников Возрождения.

Но Возрождение не отделено от средневековой культуры непрорезанной пропастью: оно, как известно, восприняло от нее атмосферу карнавала¹¹ (недаром образованный гуманист Медичи сочинял карнавальные песни) и гротеск. Гротеск, который, по справедливости¹², т. е. являлся в средневековую эпоху определенным способом видения, свойствен и эпической поэзии кантари. Из кантари он пришел и в поэму Пульчи. Живущее в народном сознании представление о неразрывности природных феноменов и человека в его жизненной практике, т. е., по существу, та же общность, только в другой форме, выразилось в гротескной фигуре рыцаря-великана Морганте — действующего лица кантари «Орландо», а затем и поэ-

мы Пульчи. В кантари Морганте — карнавальный образ: он огромных размеров, необычайно силен и прожорлив. К этим основным его сказочным чертам, вероятно, уже сказитель, а за ним и анонимный поэт добавили его преданность рыцарю Орландо и сделали его христианином (что еще больше усиливает его гротескность). Особой роли в кантари он, однако, не играет.

В поэме Пульчи его роль возрастает, хотя и не становится главной. Его образ не композиционный центр, а эстетический, и это, очевидно, для автора важнее: недаром он назвал поэму не «Орландо», а «Морганте». Внешняя гротескность сказочного персонажа становится еще более наглядной: он тащит на спине мертвого коня, палатку с двумя рыцарями, чистит зубы сосной, съедает слона, побивает сотни язычников. Но в отличие от кантари гротеск в поэме Пульчи уже не носит столь примитивного характера: он наделяет своего героя индивидуальными чертами, которые усложняют образ. Его Морганте способен не только на грубое озорство и на дерзкие мальчишеские проказы, но и на слезы сопереживания, на преданность Орландо и другим рыцарям, он возмущается нечестностью и проявляет благородство по отношению к юной принцессе, которую освобождает и приводит «за руку» к отцу, и т. д. Он на равных правах входит в рыцарское сообщество, заслуживает любовь всех его членов и после смерти попадает в рай! Такого характера и такого финала в кантари нет. Это новая ступень развития юмора, основанного уже не только на физиоло-

Второй гротескный персонаж, полувеликан Маргутте, — оригинальное творение самого Пульчи. Если гротескность фигуры Морганте зиждется на внешней гиперболе (телесная величина), то гротескность Маргутте — на гиперболизации его внутренних свойств, а именно на необычайном нагромождении пороков. Гротескное изображение великого грешника могло бы вызвать у современников Пульчи и страх, но озорная исповедь в духе уличных поношений или книжных инвектив, гастрономический материализм Маргутте, сцена его смерти, в основе которой — материализованная метафора (он лопнул от смеха в буквальном смысле слова), — все это, при подчеркнутом отсутствии главного греха — предательства, делало фигуру не демонической, вроде Гано, а комической, даже привлекательной, несмотря на «приписку», что он попал в ад и стал герольдом сатаны.

Если образ Морганте вырастает из сказочной традиции и гротескного видения мира, то Маргутте — чистейший поэтический вымысел, имеющий другую — в основном литературную — генеалогию¹³.

Но гротеск не сводится к гиперболизации отдельных черт внешнего или внутреннего облика, он предполагает слияние низменной материальной стихии и высокой патетики, воплощающей эпическую идеализацию. В «Орландо» патетика выражена не очень ярко, она звучит лишь в отдельных строфах, когда рыцари скорбят по поводу смерти друга (V, 24) или предстоящей разлуки (XLVI, 47).

С другой стороны, смешное, низменное тоже не слишком выпячивается. Контраста высокого и низкого поэтому не возникает.

Патетику, заимствованную из кантари, Пульчи усилил и сделал более разнообразной; она не только подчеркивает драматизм битвы (песнь XXVII), но и выражает различные чувства и христиан и язычников. После жестокого боя сарацинский король Манфредонно уводит свое войско (VIII, 3–6), и перед уходом войны оплакивают погибших, кто брата, кто друга: «...что скажем мы твоей матери? кто ее утешит?» (VIII, 4). Этого эпизода в «Орландо» нет. Патетична и сцена возвращения принцессы Флоринетты — вся ее история (песнь XIX) принадлежит перу Пульчи — в родной дом. Радость принцессы и ее родителей, чувство благодарности, которое они испытывают по отношению к спасителям-великанам, особенно Морганте, трогательно заботившемуся о девушке, заставляют читателей забыть о смешных чертах этого новоявленного рыцаря и не слишком благородном поведении его приятеля. Комическое здесь незаметно соскальзывает в плоскость сентиментально-патетическую, и гротеск, присущий началу эпизода и основанный на довольно резком контрасте, исчезает.

Обратившись к народной поэзии, Пульчи по-своему переосмыслил ее; в его произведении органически сочетаются дух общности и развитое личностное начало, а некоторые категории народного мировидения превращаются в искусные литературные приемы, что означает переход в другую, по сравнению с кантари, стадию художественного сознания. Написанная на языке, близком к народному, поэма Пульчи завоевала широкий круг читателей за пределами элиты и донесла до них в доступной форме идеи и понятия, восходившие в той или иной мере к народным представлениям, но развившие и трансформировавшие их в соответствии с гуманистической культурой эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981; Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понярко Н. В. Смех в древней Руси. JL, 1984; Rapp F. L'Eglise et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Age. P., 1971; Manselli R. La religion populaire au Moyen Age. Montréal; Paris, 1975; Ginsburg C. Il formaggio e i vermi. Torino, 1976; Le Goff J. Pour un autre Moyen Age. P., 1977.
- ² Ginsburg C. Op. cit., p. 12.
- ³ См.: Mariani G. „Il Morgante“ e i cantari trecenteschi. Firenze, 1953; De Robertis D. Storia del Morgante. Firenze, 1958; Getto G. Studio sul «Morgante». Firenze, 1967; Gianni A. Pulci uno e due. Firenze, 1967;

Nigro S. S. Pulci e la cultura medicea. Bari, 1972.

- ⁴ «Orlando»: Die Vorlage zu Pulcis Morgante/Zim erstenmal ausgegeben von J. Hubscher. Marburg, 1886. Впервые этот источник «Морганте» обнаружил итальянский ученый Райна (Rajna P. La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del sec. XV.— Pro-pugnatore, 1869, II, 1).
- ⁵ De Robertis D. Op. cit.; Mariani G. Op. cit.; Gianni A. Op. cit.; Nigro S. S. Op. cit.
- ⁶ Гуревич А. Я. Указ. соч.; Gianni A. Op. cit.; Rapp F. Op. cit.; Delaruelle E. La piété populaire au Moyen Age. Torino, 1975; Manselli R. Op. cit.; Geary P. L'humilia-

tion des saints.— Annales E. S. C., 1979, N 1, p. 27–42.

⁷ Гуревич А. Я. Указ. соч., с. 295.

⁸ Gianni A. Op. cit., p. 40.

⁹ De Sanctis F. История итальянской литературы. М., 1963, т. 1, с. 470.

¹⁰ Мотив грабежа, связанного с бунтарством вассалов,— один из распространенных в каролингском эпосе. См.: Gianni A. Op. cit., p. 250.

¹¹ Бахтин М. Творчество Франсуа

Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

¹² Гуревич А. Я. Указ. соч., с. 283.

¹³ См. «поношения» (vituperium) в среднелатинской литературе, «шутливую» поэзию XIII в. (нашедших, в частности, отражение в стихотворной полемике самого Пульчи с Бартоломео Скала), а также характеристику сэра Чаппеллетто — героя первой новеллы «Декамерона».



НА ПУТИ К ПОНЯТИЮ ЛИЧНОСТИ: КАСТИЛЬОНЕ О «ГРАЦИИ»

Я вынужден начать с некоторых общих тезисов, для обоснования и развернутой проработки которых здесь не место. Однако без них подход к теме, логико-историческая перспектива избранного сюжета, даже само название работы остались бы непоясненными. Поэтому предварительные положения придется просто постулировать.

Во-первых.

Принято считать, что Возрождение — и, в частности, Кастильоне в своих диалогах о «Придворном» — выдвинуло идеал разносторонней и гармонической личности. Это весьма неточно. Итальянцы XVI в. еще не употребляли столь привычных слов *personalità* и *individualità* и не были знакомы с понятиями, ими выражаемыми.

Идея личности сложилась лишь в конце XVIII в., тут же послужив могучей заправкой романтизма. Она была призвана заполнить вакуум, образовавшийся вследствие окончательной десакрализации представлений о месте отдельного человека в мире. Индивид, самосознание которого ранее было соотносено с корпоративным или сословным статусом, с религиозно-всеобщей ответственностью и оправданием преходящего существования, — вдруг увидел себя посреди неслиянного с ним, часто враждебного социального космоса, в открытости и неизвестности истории.

Над человеческим и земным более не стало высшего смысла и закона.

Исходной для человека и впрямь неотъемлемой от него в итоге нового времени оказалась только его принадлежность самому себе, его индивидуальность. Именно в сфере индивидуального он и должен был отныне искать духовную опору. Т. е. сиюминутную и особенную правду своего бытия уразуметь как нечто общезначимое и бесценное, осознать себя как «личность».

Подобно растению, которое способно произрастать лишь в известной ландшафтно-климатической зоне, так и коренная новая идея «личности» смогла развиться лишь в окружении и в связи с целым ландшафтом других новых идей, в контексте радикально изменившегося мировосприятия. Личность — то, что включает человека в бесконечное историческое общение через собственное уникальное послание. Всечеловеческий смысл отдельной жизни, таким образом, оказывается отождествленным с *культурой*. (Несмотря на древность

слова, это, конечно, тоже специфически новоевропейское понятие). Оба они, «личность» и «культура», пронизывают друг друга и подразумевают наличие другой «личности», другой «культуры» и установления диалога между ними: тут единственность — непременное условие, но возникает она именно на границе с *другой* единственностью (см. у М. М. Бахтина). Поэтому обе идеи внутренне сопряжены еще с одной небывалой идеей *историзма*, с признанием неповторимого своеобразия и, следовательно, относительности любых структур и ценностей, с характерным острейшим чувством анахронизма.

Итак, под «личностью», по-видимому, можно подразумевать понятие, стремящееся охватить идеальные установки и проблемы, возникшие в результате выдвигания на первый план автономной человеческой индивидуальности. Когда всеобщее выступает не «над» индивидуальным и не «в форме» индивидуального, а как самое индивидуальное, особенное — это и есть личность. Скажем так: личность — *вот это*, являющееся мимолетно и только единожды во вселенную, но тем и замечательное, взятое как самодостаточное, *субстанциональное*. Каждая личность — не часть, а средоточие и перфокусировка всечеловеческого.

Во-вторых.

Если согласиться, что идея личности — одно из важнейших выражений антитрадиционализма (сколько бы элементов традиции она в себя ни вобрала), сознательный прорыв антично-христианского горизонта, — то как расценить в этом плане Возрождение?

Известно, что Возрождение — наиболее ранний этап движения в указанном направлении, до такого прорыва и распада, впрочем, пока отнюдь не дошедшего. Но что гораздо существеннее — это не столько «этап», сколько духовная конфигурация, отличная от всего прежнего или позднейшего, интересная для нас не в качестве «этапа», а сама по себе, словно бы синхронная любым прочим «этапам».

Ренессансная мысль трудилась — и как раз в этом ее *своеобычная законченность* — не над готовой идеей личности, а, если угодно, над ее предопределениями, которые позволили бы индивиду утвердиться в себе, в своей, как тогда говорили, «фантазии», не порывая с традиционалистскими, абсолютными и нормативными, ориентирами (с человеческой «природой», «подражанием древним», «совершенством», «божественностью»), но странно сдвигая их и переиначивая. Попытки как-то согласовать вечное и земное, абсолютное и отдельное, норму и казус привели к толкованию индивида в качестве *l'uomo universale*, и это сполна сказалось в таинственно-подспудном мотиве «разнообразия» — на мой взгляд, решающей культурологической категории Возрождения.

Я пытался проследить логику *varietà* в ряде публикаций и вынужден сейчас ограничиться ссылкой на них (прежде всего на статью об Альберти, в которой рассматривается проблема ренессансного индивидуализма)¹. Обращаясь в продолжение этих раздумий к трактату Кастильоне, следует подчеркнуть, что вниматель-

из разрушает до основания расхожее представление об аменитом сочинении как образце благополучной стройности лонии классицистского Высокого Возрождения. Сквозь трактат проходит достаточно драматический внутренний спор «правил» (идеального «совершенства») и конкретных «обстоятельств», от которых в каждом отдельном случае целиком зависит правильность поведения индивида, так что наивысшей нормой оказывается... уклонение от нормы. Иначе — «разнообразие». А ежели так — рациональная определенность совершенства столь же взыскуется, сколь и ставится на первом же шагу под сомнение. Да и вообще позволительно ли рассуждать о том, что такое «совершенный придворный», а тем более наставлять в «совершенстве», словом, возмозветовать нельзя, ибо каждый человек должен соотносываться с обстоятельствами и полагаться на собственное «здравое суждение»?

Оставляя поневоле в стороне этот интеллектуальный спор, на котором, собственно, и держится мыслительное напряжение трактата, сосредоточимся на любопытнейшей попытке Кастильоне найти выход в понятии «грация».

«...Придворный должен в свои действия, жесты, повадки, словом, во всякое свое движение вносить грацию; и это, по-моему, вы должны сделать приправой ко всему: без грации все остальные свойства и достоинства мало чего стоили бы...»²

Что же такое «грация»? «Универсальнейшее правило» для всех человеческих дел требует «во всем избегать аффектации», т. е. преувеличений и нарочитости, — «и, если воспользоваться, может быть, новым словом, оказывать во всем некоторую небрежность (или непринужденность, *sprezzatura*), которая скрывала бы искусство и являла то, что делают и говорят, сотворенным без труда и словно бы не задумываясь. Отсюда, я полагаю, и происходит сугубая грация...» Каждый знает, насколько редко то, что хорошо сделано, и как трудно добиться этого. Поэтому впечатление легкости, чего-то давшегося само собой, вызывает величайшее удивление. В речах должны быть видны «природа и истина», а не «старания и искусство». «...Можно было бы сказать, что истинное искусство — то, которое не кажется искусством, и ничто не требует стараний в такой мере, как необходимость их скрыть...» Напротив, «тужиться и, как говорится, при-тягивать за волосы — значит выказывать величайшую неуклюжесть (*disgrazia*)» (I, 26).

Это вообще-то изобретено не Кастильоне. Но необычно то, что он ставит требование «грации» во главу угла, относится к ней с необыкновенной серьезностью, как к важнейшему условию и сути человеческого совершенства.

«Грация» — это идеальность, каким-то образом совпавшая с индивидуальностью; не «норма», не «правило», поставленное над отдельным человеком и конкретным случаем, вне всего особенного, но внутренняя мера особенно — в виде его и только его (стало быть, не-принужденной, не-правильной) правильности. Таков, оче-

видно, единственный ответ на немислимое требование совершенства, предъявляемое к индивиду (существу отдельному, частичному, т. е. заведомо несовершенному): само совершенство должно стать индивидуальным!

Во-первых, «грация» как своя мера для каждого «обстоятельства»; это — тактичное сообразывание с ними, умение найти всякий раз нужную манеру и тон. «Я не хотел бы, чтобы он [придворный] всегда толковал важно и серьезно (*in gravità*), пусть говорит и о вещах забавных, об играх, остротах и шутках, но только обо всем тактично (*sensatamente*), ко времени, выказывая [в беседах] ловкость и обдуманное красноречие (*coria non confusa*)» (I, 34).

Во-вторых, «грация» как своя мера для каждого индивида. Потому что при одних и тех же обстоятельствах разные люди поведут себя по-разному. Мы уже слышали от Кастильоне, что «разнообразие» внешнего мира улавливается через *discrezione*, способность к здравомысленному «различению»; такая способность принадлежит только индивиду, и пользуется ею он на свой страх и риск, но сама по себе она все-таки общезначима, и в каждом конкретном случае *bon giudicio* может быть отчуждено в своих рациональных основаниях и выводах от одного индивида и передано в распоряжение другого. Правда, в некоторых случаях поделить здравомыслием довольно трудно, надо еще и лично *почувствовать*, когда, скажем, твоя острота к месту, а когда нет. Тут уж трудно оставаться в границах обычного житейского здравомыслия: «...основным мерилom является нечто иррациональное, эстетический такт, грация...»³

Этот глубоко личный такт распространяется и на такие вещи, которых «способность суждения» вообще не касается, — на телодвижения, умение владеть оружием, манеру двигаться, танцевать и т. п. «Грация» у каждого своя. Не случайно слово это означает «благодать». «Грация» самопорождается. Она совпадает с природой индивида, с ним как таковым. Поэтому научить «грации», в сущности, нельзя. (Как нельзя, добавим мы, научить быть личностью.)

Поскольку представляется неуместным наставлять придворного в том, чему он не может обучиться, и поскольку в этом пункте возникла странная рассогласованность с важной аксиомой гуманизма (не просто оптимистичного в отношении возможностей обучения, но и принципиально определявшего себя именно через *studia*, как бы целиком перетекавшего поэтому в педагогику), постольку Кастильоне приходится задуматься.

Снова внутренний спор.

Ну, разумеется, лучше всего, когда «грация» просто есть. Например, Боккаччо писал наиболее удачно тогда, когда руководствовался «[одним лишь] талантом и своим природным инстинктом, не прибегая ни к каким иным усилиям и не заботясь об отделке произведений». Но... все таки Кастильоне заявляет, что сам он следовать этому примеру не собирается.

Точно так же и остроумие — «дар и благодать» (grazia) природы, а не результат искусства (II, 42). (Кастильоне мог прочесть об этом у Цицерона и Квинтилиана.) Вообще «природа и талант... играют главную роль, напаче же в том, что касается изобретения...» (II, 43). «Но, конечно, в душе каждого человека, каким бы благодарным он ни был, зарождаются идеи и благие и дурные, в большей или меньшей степени; однако затем рассудительность и искусство отделяют их и исправляют, благие отбирая, а дурные отвергая».

Отлично, отвечают графу Лодовико, «так оставьте же то, что относится к природному дарованию, и разъясните нам то, что подчиняется искусству» (I, 43)!

В самом деле, а что если «грации» от природы недостает?

Грация — «часто дар природы и небес, а когда она не столь совершенна, ее можно много увеличить стараниями и трудами». Все это так, но... «какой же наукой и каким образом можно было бы приобрести эту грацию — как в телесных упражнениях, где она, как вы считаете, столь необходима, так и во всяком другом предмете, во всем, что делают и говорят?».

Лодовико энергично возражает: «Я не обязывался научить вас тому, как обзавестись грацией (diventar aggraziati) или чем-либо еще, а только хотел показать, каким должен быть совершенный придворный. Я не взял бы обучать этому совершенству...». Когда солдат заказывает в кузне оружие, разве он объясняет оружейнику, как ковать? (I, 25).

Впрочем, хотя и говорят, что «грации не учатся», телесные упражнения все же составляют исключение. «...Полезно было бы понаблюдать побольше разных людей соответствующей профессии и, руководствуясь тем здравомыслием, которым всегда следует руководствоваться, отбирать и перенимать разное то у одного, то у другого» (I, 26)!

Итак, отчасти «грацию» можно в себе развить, подражая *разным* учителям, дабы не сковывать себя какой-либо одной манерой и сохранять независимость личного самовыражения⁵. Но в общем неизвестно, как обзавестись «грацией»...

Это понятие понадобилось едва ли не для того, чтобы решить ренессансный спор нормы и казуса (благодаря грации в каждом отдельном случае наилучшим образом переводятся известные «правила» в акциденции). На деле же внутреннее смысловое напряжение еще более усиливается. «Грация» грозит обесмыслить всякую норму вне индивида. Сравнительно с действующими в том же направлении требованиями «приспособиться» (accomodarsi) к varietà «обстоятельств» посредством собственного «здравомыслия» в понятии «грации» центр тяжести окончательно перемещается на некую органичную индивидуальную целостность. Статика заменяется динамикой, предметное содержание поведения (закрепленное в общезначимых «правилах») — его почти невозпроизводимой, природной и личной, формой. Этика переводится в эстетику. В то «чуть-чуть», которым все решается.

Sprezzatura — вот что требуется от движений, речей, поступков индивида, равно как от стихотворения или картины. «Я» приравнивается к «безыскусному искусству». Вести себя дурно — значит быть топорным и безвкусным. Индивид приучается смотреть на каждого, и прежде всего на себя, как на собственное произведение. «Грация» — не только результат, но и причина. То есть причина себя же.

«Эстетизм» Возрождения, конечно, ни в малейшей степени не прищипывал нравственности. Однако он был показателем ее преобразования. Во-первых, новая нравственность не возвышала своих особых требований над прочими, захватывавшими все духовно-телесные силы человека, не претендовала на то, чтобы подчинить себе остальное. Но и сама она не подчинялась вере и послушанию. Высшей ценностью не мог быть «нравственный», как, впрочем, и «прекрасный» или «знающий» и вообще никакой частичный, но только целостный и универсальный человек. Во-вторых, ренессансный «эстетизм» — не что иное, как исторический способ отождествить универсальное, совершенное, родовое существо с конкретным индивидом. Иначе говоря, способ движения к новоевропейскому понятию личности, которое объемлет решительно все (социальные, правовые, политические, нравственные, эстетические, психологические, метафизические) аспекты человеческого бытия.

Можно было бы утверждать, что в трактате Кастильоне есть отличная формулировка проблемы личности, хотя автору еще ничего о «личности» неизвестно. Она возникает именно в контексте рассуждений о «грации» — на пересечении понятий «разнообразия» и «совершенства», из парадоксального совмещения нормы и казуса в «совершенном индивиде».

Я имею в виду известное место о музыке. У музыкантов вообще-то принято избегать диссонансов, и роль нормативного совершенства здесь выполняет консонанс. Тем не менее, напоминает Кастильоне, непрерывные консонансы производят отрицательное впечатление. «...Такая последовательность совершенных [консонансов] порождает пресыщение и обнаруживает чересчур аффектированную гармонию». С другой стороны, пусть секунда или септима сами по себе и неприятны для слуха, но они помогают устранить монотонность и бедность чистого совершенства. Если перемешать совершенные звуко сочетания с несовершенными, то окажется, что, сравнивая их, мы более жадно будем стремиться к совершенным. Поэтому Кастильоне — как Альберти или Полициано — возражает против излишней отделки. Чрезмерная старательность и законченность вредят грации (I, 28).

Совершенство немислимо без varietà. А значит, оно не должно быть, так сказать, сплошным и равным себе совершенством. О совершенстве можно говорить лишь тогда, когда оно включает в себя нечто несовершенное. То же, вероятно, и об идеальном — лишь когда оно характерно. И о всеобщем — если только всеобщее единично и особенно. Не подводит ли понятие «грация» довольно близко именно к такому парадоксальному тождеству?

Реплика о музыке вложена в уста Джулиано Медичи. Соглашаясь с ним, Лодовико припоминает популярное среди гуманистов место из «Естественной истории» Плиния Старшего. Апеллес упрекал Протогена в том, что тот живописал, не отрывая кисти от картины. Он хотел этим сказать, поясняет Лодовико, что Протоген не знал, «где следует остановиться» (*quel che bastava*). «Грация» (или «небрежность», *sprezzatura*) в противоположность «аффектации» есть воплощенная мера. «Эта добродетель», т. е. чувство меры, — «истинный источник грации».

Но «сверх того», подчеркивает Кастильоне, она «несет с собой и другое украшение (*un altro ornamento*)». «Грация» не только выявляет в малейшем действии человека «умелость того, кто действует», но и заставляет окружающих считать его даже более искусным, чем он есть на самом деле. Если кто-либо без видимых усилий хорошо, скажем, танцует или поет, то может показаться, что *он способен на многое большее, чем то, что делает* (*sappia molto piu di quello che fa*), и, если бы приложил еще труд и старания, мог бы сделать [это] гораздо лучше».

«Другое украшение» — и, быть может, самая тонкая, принципиально ренессансная подоплека «грации» — стало быть, состоит в том, что в центр внимания попадают не танец, не пение, не действие, а тот, кто танцует или поет, или вообще что-либо делает, — *сам субъект творчества*. Он оказывается шире своего действия, не совпадает с ним, а следовательно, и не совпадает с собой.

Утверждая это, я, безусловно, договариваю за Кастильоне. Но наш автор дает к этому основания. «...Часто и в живописи один лишь свободный штрих, один мазок кисти, нанесенный настолько легко, словно рука, не ведомая никакой выучкой или искусством, сама собою двигалась, как надо, вслед за намерением живописца, — делает явным совершенство художника...» (I, 28). Важно другое. Художником с этой точки зрения будет не только тот, кто создает произведение, скрываясь за ним, но и тот, кто *мог* бы его создать, задумав, раскрывшись в нем. «Намерение» и вместе с тем спонтанное, нечаянное, непринужденное свидетельство таланта, словом, *индивидуальная творческая сила* — вот что кажется теперь неотделимым от... нормативного «совершенства».

Да, «совершенство» — если угодно, человеческая всеобщность, мировая универсальность — отнюдь не оказывается за бортом при таком ходе мысли, и это показательно.

Мы не должны воображать, будто *sprezzatura* — это естественность, *какой бы она ни была*. Отдаваться на волю «природному инстинкту»? — но он может и подвести. Скрывать выучку и обдуманность? — но и это само по себе не гарантирует «грации». Делать все на свой лад? — но и тут, как мы помним, нужно соблюдать меру.

Все у Кастильоне неоднозначно.

«Кто из вас не смеялся, когда наш мессер Пьерпаоло танцует на свой особый манер (*alla foggia sua*), с этими подпрыгиваниями и вытягиваниями ног вплоть до носков, с неподвижной, словно совсем одеревенелой головой и с такой сосредоточенностью, что

кажется, будто он отсчитывает такт на ходу. Кто настолько слеп, чтобы не увидеть в этом натянутой аффектации» (I, 26).

Так говорит Лодовико. Но ему возражает мессер Бернардо Биббена: в таком случае примером непринужденности (*sprezzatura*) в танце может служить мессер Роберто, которому нет равных в целом мире. «...Чтобы вполне показать, что он танцует непринужденно, он часто позволяет накидке слетать с плеч, а туфлям — с ног, и, не подбирая их, все равно продолжает танцевать». Нет, отвечает Лодовико, здесь нет никакой непринужденности, потому что раскованность без меры — поистине та же аффектация. «Ведь очень заметно, что он про всех сил старается показать себя раскованным, а это уже чрезмерная скованность» (I, 27).

Следует не обнаруживать искусства и... не обнаруживать, что стараешься его не обнаружить. У «естественного» придворного, по Кастильоне, довольно запутанные отношения с самим собой. «Грация» — такая нормативность, такая мера, которая совпадает с природным даром индивида (*ingegno*) и подсказана его инстинктивным (или обдуманым, но скрытым) тактом. Но не означает ли это, что такая индивидуальность и особенность способны стать... образцовыми? Да, означает.

Было бы большой ошибкой полагать, будто Кастильоне, столь очевидно нарушающий логическую симметрию «правил» и «обстоятельств», все-таки удерживает идеи «нормы» и «совершенства» лишь потому, что не в силах расстаться с антично-средневековой традицией. То есть *сами по себе* эти идеи, конечно же, были консервативны. Но в контексте поисков идеи личности несли в себе скорее ферменты будущего.

Ведь вне совершенства, универсальности и пр. индивид, как выразился бы Гегель, есть лишь формальная отрицательность всеобщего. Несоизмеримый и не соотносимый со всеобщим индивид — в своей малости, единичности, в своей уподобленности через частичность всем прочим индивидам — как раз *не вполне индивидуален*. Поэтому, если его несовершенство (особые пристрастия и т. п.) и составляет интимное условие совершенства (всеобщности, всезначимости) личности, то зато совершенство в решающей степени делает особенность индивида действительно полнокровной, содержательной, квалифицированной, не сводя к простой ничтожности. Человеческая личность в любой существенный момент ее развертывания, *здесь и сейчас*, есть всеобщее, притом не какая-то его потенция, но *актуально-всеобщее*. Она есть полное бытие всечеловеческого в его единственной (так сказать, номиналистической) реальности, т. е. в качестве особенного.

И вот в понятии «грация» Кастильоне (Возрождение) угадывает нечто относящееся к этой диалектике. «Совершенство» логически возвращается в тот самый момент, когда кажется, что оно изгнано и что индивидуально-прирожденное, спонтанное, особенное торжествуют. Оттеснив внеличностные «правила», поставив себя над ними, «грация» вместе с тем наделяет частичное, преходящее, относительное достоинством всеобщности («божественности»). «Совершенства»

«Грация» — та логическая точка, в которой прирожденный дар отдельного человека встречается с «разнообразием» «обстоятельств», требований жизни. В этой точке пересечения акциденции и акциденции вдруг вспыхивает ослепительная возможность прекрасной меры. Индивид невероятно возвышается и становится, страшно вымолвить, совершенным, не только ничуть не переставая быть *этим* — но исключительно благодаря своей неотчуждаемой и невыразимой («грациозной») самости.

Правда, как бы ни сцеплялись, ни сталкивались, ни рядоположились разнонаправленные определения личности, Кастильоне еще далек от такого их совмещения, у него они еще не стали вполне сознательным условием и вызовом друг для друга и в конце концов парадоксальным одним и тем же, спорящим со своей тождественностью тождеством, — словом, дело у него еще не доходит до «личности» как специфически повропейской ценности.

В «грации», впрочем, уже заметен если не окончательный парадокс личности, то его по меньшей мере составляющие. Будущие определения личности начинают взаимно притягиваться. Коллизия намечается.

«Грация» — не-правильная (= укорененная в одном из переливов *varietà*, индивидуальная) правильность. Это образцовость, которой *следует подражать, хотя, собственно, подражать ей невозможно.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Баткин Л. М. Зрелище мира у Джанотто Манетти: К анализу ренессансного понятия «*varietas*». — В кн.: Театральное пространство. М., 1979; Он же. Категория «разнообразия» у Леона Баттисты Альберти: Проблема ренессансного индивидуализма. — Советское искусствознание-81. М., 1982, вып. 1; Он же. О характере творческого мышления в эпоху Возрождения (фрагментарность записей Леонардо да Винчи). — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1983, т. 42, № 2; Он же. Леонардо да Винчи о бесконечном. — Природа, 1983, № 7; Он же. Мотив разнообразия в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра. — В кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; Он же. Из наблюдений над творческим мышлением Леонардо да Винчи. — Советское искусствознание-82. М., 1984, вып. 2.
- ² Baldassare Castiglione. Il libro del Cortegiano, I, 24. Цитируется по изд.: Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto

- Cellini/A cura di C. Cordiè. Milano; Napoli, 1960. Ниже ссылки в тексте.
- ³ Хоменковская А. И. Кастильоне. друг Рафаэля. Пб., 1923, с. 84 (курсив мой. — Л. Б.). Ср. о «грации» (главным образом в связи с Фичино): Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973, с. 97–109. Впрочем, у Фичино «грация» — это «бестелесная красота», отличная от формы и пропорций тела, трудноуловимая и быстро стареющая, это не что иное, как *внутренняя, духовная форма*, «соответствующая понятию ее в душе» (того, кто смотрит). Притом «какой-нибудь человек» прекрасен как «член мирового порядка, особенно когда в нем ясно сияет искра божественной красоты» (Комментарий на «Пир» Платона. V, 3–5). Из этого не вытекает, что грация означает «субъективную индивидуально неповторимую красоту», и потому нельзя утверждать, что происходит «полный переворот» в понимании сущности гармонии (Шестаков В. П.

Цит. соч., с. 100). (Хотя для восприятия ее от индивида действительно требуются усилия — встречный порыв любви. *одухотворенное* зрение, требуется «понятие ее в душе».) «Что же такое, наконец, красота тела? Деятельность, жизненность и некая прелесть, сияющая в нем от *вливающейся в него идеи*» (V, 6). Цит. по: Эстетика Ренессанса. М., 1981, т. 1 (курсив мой. — Л. Б.).

У Кастильоне иное. В первой книге «Придворного» мы не обнаружим того неоплатонического пафоса, который пронизывает рассуждения Фичино, зато вместо бестелесной «грации» здесь впервые разработана категория сугубо *индивидуальной выразительности*, неразрывно сопряженной с природной «одаренностью». То есть речь идет не об идее красоты в душе воспринимающего индивида, а о духовно-телесной органичности и целостности индивида воспринимаемого. Думаю, что не у Фичино, а только у Кастильоне «грация» начинает означать «личностное понимание красоты», вернее — путь к пониманию личностного через новое понимание красоты. Специально о «грации» у Кастильоне см.: Mercuri R. Sprezza-

tura e affettazione nel «Cortegiano». — In: Letteratura e critica: Studi in onore di N. Sapegno. Roma, 1975, vol. 2. Автор считает, что *sprezzatura* — *главная* тема трактата, так как именно «она была выражением придворного и как профессионала и как человека», выводя к «гармонии и тотальности» (р. 227, 235, 249). Но Меркури оценивает «грацию» лишь в плане «формирования фигуры интеллектуала» как члена социальной группы, но не как индивида и не как личности.

⁴ Из текста ясно следует, что все это относится только к телесной «грации», поэтому ссылка на приведенное место ничуть не подкрепляет ошибочное мнение Р. Меркури (см.: Mercuri R. Op. cit., p. 247), будто «Кастильоне считает „грацию“ не природным даром, но доблестью, которая приобретает долгим техническим упражнением». Тогда исчезла бы вся проблемность и оригинальность этого ренессансного понятия.

⁵ Ср.: Poliziano A. Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis. — In: Prosatori latini del Quattrocento/A cura di E. Garin. Torino, 1977, vol. 7, p. 878–880.





ИТАЛЬЯНСКОЕ ОБЩЕСТВО XVI в. И СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРЫ ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Обсуждая вопрос: можно ли считать культуру XVI в. ренессансной или нет, обычно исходят из анализа самой культурной продукции, т. е. литературы, искусства, общественной мысли и т. д., пытаясь при этом выяснить, в какой степени ей свойственны (или несвойственны) возрожденческие черты. Имеется, однако, много аспектов, которые должны учитываться при решении этого вопроса. До сих пор явно недостаточное внимание уделялось проблеме социального заказа, т. е. вопросу о том, нуждалось ли общество XVI в. в культуре, подобной возрожденческой, существовали ли социальные слои и классы, потребностям которых соответствовала бы такая культура. Ниже мы выскажем некоторые соображения по этому поводу. При анализе структуры итальянского общества XVI в. основное внимание мы уделим характеристике буржуазных и феодальных элементов в ней. Это будет сделано в основном на примере Флоренции, в которой экономические, социальные, политические и т. п. процессы вырисовываются наиболее выпукло и которая дала яркие и типические образцы ренессансной культуры. Для лучшего обоснования специфики XVI в. придется уделить также внимание и социальным предпосылкам культуры Возрождения в целом.

В советской исторической науке прочно утвердилось мнение, что в итальянском обществе эпохи Ренессанса тон задавала ранняя буржуазия, зародившаяся в отдельных, наиболее развитых городах. В результате ее восхождения роль феодального класса была низведена до второстепенной. Творцом ренессансной культуры объявляется именно ранняя буржуазия, феодалам же в этом смысле отводится довольно скромное место. Считается, что гуманистическая идеология была буржуазной по характеру, что дворянство, если и воспринимало ее, то приспособляло к своим нуждам, или же, напротив, что наряду с буржуазным течением в Возрождении имелось и рыцарско-дворянское¹. В XVI в. буржуазия пришла в упадок и наступил период феодальной реакции. Это и было основной причиной исчезновения ренессансной культуры.

Эта в основе своей верная точка зрения нуждается, однако, в уточнениях. В последние годы советские историки В. П. Рутенбург и Л. М. Баткин обратили внимание на более сложный харак-

тер социальной стратификации итальянского общества в XVI в.²

Нет другой страны в средние века, которая была бы столь многообразной по своей экономической, политической и общественной структуре, как Италия. Среди огромного количества итальянских городов и государств нет ни одного, полностью похожего на другой. Глубокие отличия в социальном и экономическом облике существовали между развитым Севером и отсталым Югом. Но даже там, где бурный рост городов положил конец господству феодалов, последние отнюдь не исчезли полностью. Немало было феодальных владений в Сиенском и Пизанском государствах, в Умбрии, Ломбардии, Лигурии. Да и вблизи самой Флоренции сохранялись владения Тарлати, Гвиди, Мангона и мн. др. Между тем эти феодальные островки отнюдь не были оторваны от развитых центров. Экономические, политические и военные контакты между ними относятся к числу повседневных явлений. Феодалы в лице кондотьеров и подеста обслуживали пополанские города, а пополаны в лице купцов и банкиров — пап и синьоров. Нельзя забывать и об урбанизации феодалов и о землевладении пополанов, а также о повседневной жизни итальянских синьорий, где поощрялась аристократия и ее нравы³.

Но дело не только в том, что между ранней буржуазией и феодальным дворянством существовали постоянные связи, но и в том, что ранняя буржуазия в Италии в XVI в. еще не до конца сложилась, а дворянство не до конца разложилось. Это облегчало переход из одной социальной среды в другую: дворян в ряды пополанов и пополанов в ряды дворян, и позволяло тем и другим воспринимать черты, не свойственные им по социальной природе. Дворянство, оставаясь, по существу, феодальным, более тесно связывало себя с торгово-финансовой деятельностью. Такая практика имела место даже в самых отсталых районах. Ранняя же буржуазия, не меняя своего социального статуса, эксплуатировала крестьян полуфеодальными методами, нередко приобретала феоды, воспринимала черты дворянского образа жизни. Легкая сменяемость социального облика и сочетание столь различных черт в рамках определенного социального статуса позволяют говорить о большой мобильности и динамичности общества.

Упомянутые особенности социальной структуры находили отражение в общественном сознании, в образе мышления людей того времени. Это, несомненно, было немаловажным фактором, определяющим богатство и многообразие возрожденческой культуры. Тем самым раннебуржуазная в своей основе гуманистическая идеология могла быть воспринята и небуржуазной средой, причем не механически, не только из престижных соображений (хотя и это, несомненно, имело место), но и потому, что она во многом была близка ей.

Все это надо иметь в виду, когда речь идет о флорентийском обществе XIV—XV вв. Л. А. Котельникова пишет: «...противоречия в социальном облике [пополанов] вызваны были противоречивостью развития тосканского города в условиях феодального окружения,

причем это „окружение“ существовало не только за городскими стенами, но и в виде вкрапленных и переплетающихся нитей в пестрой и многоцветной ткани самого города и всех его слоев»⁴. Флорентийская история XIV в. изобилует примерами перехода пополанов в дворянскую среду и дворян в среду пополанов. Широко известен рассказ хрониста Маркионе Стефани о том, как Никколо Ачайуоли, флорентийский кредитор и дипломат при дворе Роберта Неаполитанского, поразил своих сограждан свитой, окружавшей его при въезде во Флоренцию, а также о том, что он тратил на пиры и кавалькады по 150 флоринов ежедневно⁵. В 1343 г. 500 магнатов, прежде лишенных политических прав, пополнили ряды пополанов, среди них 38 членов клана Кавальканти, 27 — Росси, 23 — Барди⁶. За особые заслуги Флорентийская республика жаловала простоянудино золотыми шпорами и гербом, а приоры и другие высшие должностные лица имели право покупать рыцарское достоинство. В рыцарей обязательно производили тех, кого коммуна посылала в качестве подеста или капитана народа в зависимые от Флоренции крепости и города⁷. Ф. Саккетти в 63-й новелле пишет: «Ведь каждый ничтожный человек хочет иметь герб и быть родовитым...»⁸. А разве образ жизни Бонаккорсо Питти не является наглядным примером восприятия пополанами феодальных прав без утраты своей социальной сущности!⁹ Всей флорентийской элите не было чуждо стремление доказать древность своего рода и жить в роскоши¹⁰.

Все это характерно и для XV в. После восстания чомпи властью прочно завладел «жирный народ», вобравший в свои ряды немало бывших магнатов, а также нуворишей. В течение XV в. 2—2,5 тыс. человек имели право занимать высшие должности в государственном аппарате (в 1494—1512 гг. их количество увеличилось до 3,5—4 тыс.). Но из этого числа лишь 400—700 граждан составляли правящую олигархию¹¹, в руках которой находились бразды власти. Она же задавала тон в общественной и культурной жизни. Это были лица, занимавшиеся внешней торговлей и финансовыми операциями в международном масштабе, шерстяной и шелковой промышленностью, а также владевшие землей.

Принято считать, что в связи с ухудшением экономического положения правящая верхушка приступает к изъятию капиталов из торговли и промышленности и вкладывает их в землю, в силу чего начинается процесс ее одворянивания. Так ли это было на самом деле?

Новые данные об экономическом положении Флоренции заставляют усомниться в том, действительно ли хозяйственные трудности были столь велики. В течение всего XV в. флорентийцы расширяют свою торгово-финансовую деятельность и накапливают огромные богатства. Не было такой финансовой операции, за которую они бы ни брались, коль скоро она сулила прибыль. Они устанавливали тесные связи с папским двором, с Неаполем и Францией¹². Во второй половине столетия расширяется не только производство шелковых тканей¹³, но и сукна¹⁴. Даже если допустить, что подобная харак-

теристика слишком оптимистична, говорить об упадке, на наш взгляд, все-таки преждевременно.

Действительно ли ухудшение экономического положения вынуждало флорентийцев изымать средства из торговли и промышленности? Сведения об этом базируются на сообщении Никколо Макьявелли и касаются действий Лоренцо Медичи¹⁵. Но ведь речь идет о правителе флорентийского государства, поэтому сам по себе факт этот непоказателен. Известно, что и в предыдущие столетия земельные владения входили в состав имущества почти всех более или менее зажиточных флорентийцев. Рост капиталовложений в землю особенно усиливается во второй половине XIV в., но ни тогда, ни даже в XV в. не это определяло основное направление деловой активности флорентийцев¹⁶. Причин возросшего интереса к земле немало. Тут и стремление застраховаться от риска, связанного с торгово-финансовой деятельностью, и приобретение участка для летнего отдыха, и необходимость — особенно для среднезажиточных горожан — обеспечить себя продуктами питания. Наконец, учитывая, что земля давала до 7% дохода, вложение капиталов в этот сектор было не таким уж невыгодным¹⁷. Удельный вес капиталовложений в землю в имущественном состоянии флорентийских патрициев не был постоянным, колеблясь даже в пределах одной семьи. Так, в 1425 г. Симоне ди Филиппо Строцци имел 63,7% инвестиций в недвижимость и только 23,3% — в деловых начинаниях. В 1471 г. его внук Филиппо Строцци не имел никаких земельных владений, а уже в 1483 г. 7,3% его капиталов были вложены в недвижимость, а в торгово-финансовых предприятиях — 74,5% (в 1491/92 г. соответственно 14,13% и 30,27%)¹⁸. Семья Гонди в XV в. почти не имела недвижимости, а в 1516 г. она составляла 26,2% от общих капиталовложений; 67% были вложены в торгово-финансовые компании¹⁹. В период 1494—1521 гг. семья Каппони имела 21 064 флоринов доходов от различных компаний, а в 1496—1530 гг. — 9 574 флоринов от земельных владений²⁰. Схожую картину можно наблюдать и у различных представителей средних по достатку семей делла Каза и Гуаданьи²¹.

И все же во второй половине XV в. количество земельных владений в составе имущества наиболее богатых флорентийцев несколько увеличивается²². У нас нет, однако, никаких сведений о том, что это произошло за счет изъятия капиталов из деловой сферы. Землевладение было одной из тех областей, куда ведущие итальянские семейства постоянно вкладывали свои капиталы, не желая ограничиваться одной сферой. Земля покупалась и продавалась; состав инвестиций постоянно менялся. Пока не было явной тенденции к отказу от торгово-промышленных занятий, об одворянивании в собственном смысле слова вряд ли приходится говорить, тем более что усиление феодальных черт в господствовавшей системе не было столь значительным, чтобы преобразовать ее характер²³. Следовательно, сколько-нибудь заметных изменений в социальной характеристике верхушки флорентийского общества не происходит²⁴. Она была и оставалась патрициатом.

Но, чтобы говорить об итальянской культуре XVI в., недостаточно знать социальный состав общества и отношение разных его групп к средствам производства. Надо учитывать и стиль жизни общества, нравы и традиции, моральные нормы и др. Развитие первого и второго аспекта вовсе не обязательно должно быть синхронным.

В XV в., особенно во второй его половине, среди патрициев усиливается осознание своего классового превосходства. На первом месте для них стоят их богатства — основа сохранения высокого положения в обществе, на втором — участие в публичной жизни. Это их право по рождению; это составляет честь и славу каждого индивида и семьи в целом. Отсюда стремление не допустить новых людей в свою среду, растущее презрение ко всем, кто стоит вне их узкого круга, и одновременно подчеркивание своей особой роли, показное величие. Растет приданое, роскошь в одежде, в образе жизни, страсть к дорогостоящим развлечениям. С этим связано широкое строительство дворцов, семейных усыпальниц; словом, внешний показ своих возможностей. Усиливается и территориальное обособление правящей верхушки: своим местом жительства она избирает центр города, вытесняя мелкий люд на окраины. Более частыми становятся браки с представителями феодальной среды. Все это, несомненно, свидетельствует о восприятии патрициями нравов, обычаев, даже образа мышления, свойственных дворянству. Но это лишь внешние проявления сближения с дворянством. При этом самые богатые и влиятельные патриции Флоренции поколение за поколением остаются верными своим основным занятиям. Обогащение является альфой и омегой их жизни и деятельности²⁵.

Тяга к дворянскому образу жизни, видимо, объясняется не столько экономическими, сколько политическими причинами, тем, что во Флоренции, где с коммунальным строем было покончено, возникла синьория, при которой господствующие позиции занимали эти 2—3% населения. Обособление патрицианской верхушки отнюдь не противоречит тому, что общество в целом оставалось еще достаточно мобильным: новые люди, пополняющие число граждан, по-прежнему имели возможность занимать государственные должности.

Прекрасную картину социальной структуры Флоренции, сложившейся к началу XVI в., дают современники, прежде всего Макьявелли и Гвиччардини, Паренти и Черретани, Ландуччи и Варки. Они делят население Флоренции на три группы. Первая — это знатные, оптиматы, патриции, «первые граждане» (*gli ottimati, i patrizi, i nobili, i cittadini principali, le case grandi, i principali uomini savì*). При характеристике этой группы учитываются как личные качества ее представителей, так и их происхождение: богатство, древность рода, образованность, воспитание и т. п. Другими словами, речь идет о городской аристократии.

Вторая группа — это народ, «всеобщность», масса (*il popolo, l'universale, la moltitudine*). Это — торговцы, ремесленники среднего достатка, обладающие гражданскими правами. По роду своих занятий они ничем не отличались от патрициев, хотя масштабы их деятельности значительно скромнее. Кроме того, они были отстра-

нены от руководства государством. Сведений о них мало. Эта группа играла активную роль в социально-политической жизни Флоренции в конце XV — начале XVI в., всеми способами стремясь к власти, к самоутверждению, обладая жизненностью и силой.

Третья группа флорентийского населения — это беднота, плебс (*la plebe, la infima plebe, il vulgo, la feccia della plebe*). Это рабочие, мелкие ремесленники и лавочники, не обладавшие гражданскими правами²⁶.

Изменилось ли что-нибудь в течение XVI в.?

Живописную картину жизни флорентийской верхушки в 1527 г. рисует венецианский посол Марко Фоскари. Он пишет о том, что те самые люди, которые правят государством, ежедневно отправляются в свои шелководческие боттеги и у всех на виду вырабатывают шелк, так что любой человек может их видеть. Рядом с ними трудятся их сыновья, которые относят мешки и корзины с шелком к мастерицам и выполняют всякие другие работы. Так же, продолжает посол, действуют и старики, которые правят государством, и так же обстоят дела в шерстяной промышленности²⁷.

Через 20 лет, в 1549 г., когда во Флоренции уже упрочилось герцогство, английский путешественник Вильям Томас писал: «Главные купцы по большей части знатные (*gentlemen*). Если в одном доме три или четыре брата, то один или два из них посвящают себя торговле»; и если братья не делят имущества, то те, которые становятся купцами, работают как на себя, так и на других братьев, и все у них общее — и прибыль, и убытки²⁸. А в начале XVII в., как сообщает французский путешественник Дюваль, вся флорентийская знать занимается торговлей и производством шелка, и большинство приобретает свои богатства только этим путем²⁹. А еще позже, в 80-е годы XVII в., француз Верийер писал: «Знати разрешается заниматься торговлей. Это отнюдь не умаляет ее достоинств, наоборот, на это смотрят как на большое достижение. И этим занимаются лица самой разной степени знатности. Больше того, это делает сам великий герцог, которого считают крупнейшим купцом Европы...»³⁰. Анонимный же путешественник выразился более кратко: тосканский двор немного пахнет буржуазией, как и вся знать этого государства³¹.

Иностранцы удивлялись, посмеивались, но для флорентийцев это было само собой разумеющимся.

Городская аристократия, занимаясь торгово-промышленной и финансовой деятельностью, добивается больших успехов. Она проявляет активность и предприимчивость, ищет новые сферы приложения капиталов. Увеличивается производство шелковых тканей, появляются новые виды сукна и новые рынки их сбыта³². По словам Х. Хошино, 1550—1580 гг. — одна из наиболее счастливых эпох флорентийского сукноделия³³. Перечень шелковых компаний, существовавших во Флоренции в середине XVI в., включает Дж. Гудмен, это как бы перечень ее наиболее знатных семейств³⁴. Американский историк С. Бернер, исследовавший капиталовложения 41 патрицианской семьи за 1531—1610 гг., не обнаружил никаких призна-

ков спада деловой активности; их характер оставался традиционным³⁵. Вплоть до 1568 г. инвестиции крупнейших дельцов Каппони в торгово-финансовые и промышленные предприятия преобладали над капиталовложениями в землю³⁶. Как отмечает Р. Гольдсвейт, во второй половине XVI в. торговые книги флорентийцев еще дышат духом Ренессанса³⁷.

Были, однако, и исключения. Так, основные доходы семьи Сальвиати в середине XVI в. шли из земельных владений³⁸. Известно также, что, вернувшиеся в 60-х годах в Флоренцию из Англии, семьи Корсини и Джерини, а из Германии — Торридзани все свои сбережения вложили в землю³⁹.

Но и это отнюдь не свидетельствует об утрате вкуса к дерзким начинаниям. В то время цены на хлеб стремительно росли, и продажа его на рынке была очень прибыльной. В противном случае флорентийские богачи вряд ли стали платить большие деньги за разрешение вывозить хлеб из государства (*tratta*), что в принципе было строго запрещено⁴⁰. Агостино Галло в трактате о сельском хозяйстве писал, что занятия им — прибыльное дело (*affare*), такое же, как торговля и промышленность⁴¹.

Наконец, обращает на себя внимание и то, что целый ряд богатейших флорентийцев именно во второй половине XVI в. стал заниматься торгово-финансовой и промышленной деятельностью. Так, семья Рикарди, превратившаяся в первой половине XVI в. из скромных пополанов в крупнейших землевладельцев, только во второй половине столетия начинает вкладывать капиталы в промышленность и торговлю. Если в 1572 г. эти инвестиции составляли 19 тыс., то в 1625 — уже 143,5 тыс. скуди. Прибыли от торговли и промышленности превышали доходы от землевладения⁴². Возобновление купеческой деятельности в этот период характерно и для известного путешественника Сассетти⁴³. Деловая карьера крупного купца Якопо Симоне Корси (1508—1587) началась только после 1557 г.⁴⁴ Поэтому не приходится удивляться, когда венецианский посол Томмазо Контарини в 1588 г. пишет: «Богатства подданных зависят от ремесел и от торговли: богатства знатных — от торговли, богатства народа — от ремесел. Однако знатные также занимаются ремеслами, не только управляя ими, но и работая собственными руками»⁴⁵.

Несмотря на все это, существовала явная тенденция к сближению с дворянством. Сближение это носило в основном внешний характер, хотя и в гораздо более выраженной форме, чем в предыдущем столетии. Дорогие пиршества и одежда, великолепные дворцы и виллы, огромные размеры приданого, толпы слуг, одетых в шитые золотом ливреи, роскошные кареты — все это элементы повседневного быта городской верхушки. Излюбленным занятием молодых отпрысков патрицианских родов становится военное дело, а их мечтой — придворная жизнь. Эта мечта могла осуществиться при герцогском дворе, где утвердился строгий испанский этикет с четко фиксированными правилами поведения и обращения. Нельзя забыть и о влиянии итальянской родовой знати, роль которой при дворе усилилась. Молодежь получила доступ во вновь созданный духов-

во-рыцарский орден Сан Стефано. К этому необходимо добавить и возможности занимать почетные и доходные должности при герцогском дворе, а также в государственном аппарате (в начале XVII в. треть ключевых постов находилась в руках флорентийской знати⁴⁶), как и приобретать высокие титулы графов, маркизов и герцогов⁴⁷. В XVII в. отдельным представителям патрициев были даже присуждены феоды со всеми связанными с этим привилегиями, но в целом такие случаи редки⁴⁸. С конца XVI и особенно в XVII в. об одворянивании говорит и исполнительница, которая начинает все более обрывать дополнительными элементами феодальной эксплуатации⁴⁹. Но даже в XVII в. флорентийские патриции не утратили вкуса к торгово-финансовым и промышленным занятиям. Разница заключалась лишь в том, что теперь они все более довольствуются ролью «молчаливых» партнеров: компании действовали под именем одного, а основной капитал принадлежал другому, имя которого в названии компании не фигурировало. В 1663 г. члены знатных флорентийских семейств владели 35% капитала, инвестированного в шелковых компаниях, хотя только в 8% случаев они указывались поименно. В 1720 г. им принадлежало уже 79,3% подобных капиталов. То же самое можно сказать и о банковском деле. Оба эти сектора были самыми динамичными в XVII—XVIII вв.⁵⁰

Стремление подняться вверх по социальной лестнице было в XVI в. свойственно и менее богатым торговцам и предпринимателям. Хотя их сфера деятельности и была достаточно узкой, при общем экономическом подъеме они также получили определенные возможности обогащаться. В самом факте, что средние слои становятся владельцами земельных участков, нет ничего нового. Новым является их стремление во что бы то ни стало расширить свои владения. Стоит только вспомнить, с какой страстью Вазари покупал землю⁵¹. Стремление к социальному возвышению проявлялось также и в приобретении почетных должностей и, наконец, в желании доказать древность происхождения. Составление генеалогических древ становится поголовным увлечением. Не случайно Бенвенуто Челлини начинает свою «Жизнь» попыткой доказать старинность своего рода⁵². Хотя отдельным представителям и удавалось повысить свой статус, подавляющая часть членов семей из средней торгово-предпринимательской среды сохраняла свой прежний социальный облик.

Тяга к дворянству становится всеобщей. Она находит выражение и в многочисленных сочинениях, посвященных проблеме знатности^{53—54}. Но любопытно, что в них это понятие отнюдь не всегда трактуется по-феодальному. Флорентийский врач и философ Паоло Мини, например, пишет, что есть два критерия знатности: 1) чистота крови и 2) достойные действия человека⁵⁵, и развивает гуманистические представления о ней.

Из всего сказанного можно заключить, что в течение почти всего XVI в. никаких качественных изменений в структуре флорентийского общества не происходит. Патриции как бы совмещают в себе две тенденции — стремление оставаться верными буржуазным заняти-

ям и желание сблизиться с дворянством. Та и другая тенденция могли проявляться с разной интенсивностью в разное время и даже в рамках одной семьи. Нередко одни братья шли по одному пути, другие — по другому. До конца XVI в. психология рантье была им чужда, в то время как внешний вид и стиль поведения сближали патрициев с дворянами. От средних слоев общества верхушка отличалась не столько занятиями, сколько богатством, образом жизни и происхождением. В течение XVI в. мобильность общества, возможность перехода из одной среды в другую, все еще сохраняется. Флоренция не знала сословных ограничений. Даже такая прерогатива дворянства, как свобода от уплаты прямых налогов, здесь отсутствовала. Лишь с конца XVI в. можно говорить о процессе одворянивания в полном смысле слова, хотя он никогда и не был завершен. Только в XVII в. городская знать утрачивает динамичность и жизненность.

Не была ли Флоренция исключением? Несомненно, ее аристократия отличалась более выраженным предпринимательским духом, во флорентийском государстве возникало меньше феодалов, чем в других регионах. Динамичности флорентийской аристократии противостоит неподвижность знати в мелких городах даже той же Тосканы. Но в то же время в основных чертах пример Флоренции повторяется во всех крупных центрах Северной Италии. Городская знать везде продолжала заниматься многообразной деятельностью. Интерес к земельным владениям заметно возрастает лишь с конца XVI в. Что касается венецианцев и генуэзцев, то наиболее интенсивное вкладывание капиталов в землю падает на 1580—1630 гг. В Миланском государстве это происходит еще позже — в первое двадцатилетие XVII в.⁵⁶ Но и здесь речь идет не о «бегстве» из деловой сферы, а об активном стремлении извлечь выгоду из любого занятия. Известно, что венецианские патриции вкладывали деньги в сельское хозяйство ради увеличения его доходности. Бурный рост венецианского сукноделия стал возможным лишь благодаря капиталовложениям патрициев. Такие семьи, как Санудо, Приули, Гоцци, поочередно инвестировали капиталы то в торговлю, то в земельные владения⁵⁷. «Не оставляйте деньги мертвыми», — говорил один венецианский купец XVI в.⁵⁸

Аналогичное было положение и в Миланском государстве. Купец и землевладелец Оромбелли в середине XVI в. получал от торговых операций более 30% прибыли⁵⁹. Здесь степень социальной мобильности была еще очень высокой: места успешных в дворянство занимали новые люди. В XVII в. городской патрициат перенес свою деловую активность в деревню⁶⁰. В целом и североитальянская городская знать не утратила своей деловой жилки.

В то же время и в этих городах начинается аристократизация и обособление социальной верхушки. По ряду местных причин эти процессы в Милане, Генуе, Венеции и некоторых других центрах Севера были более выраженными, чем во Флоренции. В 1593 г. миланская коллегия юристов постановила, что патрицианский статус несовместим с занятиями торговлей и ремеслами. В Генуе су-

ществовал аналогичный запрет, который, однако, не распространялся на шелкоделие, сукноделие, оптовую торговлю и финансовые операции⁶¹. В Лукке подобное постановление имело место в 1628 г. Знатность теперь определяется не занятиями, а принадлежностью к «первым семьям».

Все это отнюдь не мешало разбогатевшим буржуа за огромные деньги проникать в привилегированную среду, как и не препятствовало ее представителям — открыто или через подставных лиц — заниматься торгово-промышленной деятельностью.

Итак, структура итальянского общества в XVI в. не претерпевает существенных изменений в сравнении с предшествующим столетием. В. И. Рутенбург так охарактеризовал генуэзское общество XVI в.: «Социальная пирамида в 70-х годах XVI в. представляется как живая, подвижная структура, полная противоречий»⁶². Эти слова в полной мере можно отнести и к другим крупным городам итальянского Севера.

Несомненно, тенденция к аристократизации усиливается, но до поры до времени носит в основном внешний характер. Об уходе патрициев в дворянскую среду можно вести речь не ранее конца XVI в. В XVII в., несмотря на усилившуюся поляризацию общества, в целом оно становится более однородным в рамках всей Италии, но одновременно исчезает и его динамичность.

В какой мере сказанное имеет отношение к культуре Возрождения? Все дело, видимо, в том, что и в XVI в. сохраняется та богатая, пестрая по составу и меняющаяся социальная среда, которая породила культуру Возрождения. Патрицианская верхушка и торгово-ремесленные слои обладают еще достаточной энергией и предприимчивостью, духом азарта, авантюризма и пытливостью ума, чтобы идеалы возрожденческой культуры были им близки. В буржуазную среду вливаются новые люди, которые, гордясь достоинствами своих предков, все более начинают тянуться к знаниям. Портные и фармацевты, чулочники и мельники создают литературные, научные и философские сочинения, проникают гуманистическими идеями и одновременно обогащенные новыми. Знания, достижения науки распространяются вширь. Во Флоренции, например, увеличивается количество грамотных лиц, выходцев из крестьян и ремесленников⁶³. Мишель Монтень, путешествуя по Италии, обратил внимание на то, что в окрестностях Флоренции встречаются крестьяне с лютиями в руках и пасторалями Ариосто на устах. И это, отмечал он, можно увидеть по всей Италии⁶⁴. Если даже в одних центрах возможности для развития культуры ограничивались, то в других они расширялись. Пример тому — Венеция.

Ремесленники, торговцы и знатные вельможи еще собираются вместе на заседаниях академий и обсуждают проблемы языка и философии, искусства и науки. Однако круг их интересов существенно расширяется, включая исследование природы, естественные и точные науки, а также изучение человеческого общества. Расширение интересов — закономерное явление. Не следует забывать также и о зарождении нового театра и музыки, об успехах в изучении языка,

о достижениях в области политических наук и мн. др. XVI век еще дает титанов Возрождения, но он дает и его мучеников.

Общество XVI в. не копия общества XV в. Новые условия порождают и новые проблемы. Вне всякого сомнения, изменения в политическом строе итальянских государств, частичная утрата национальной независимости, войны и особенно контрреформация наложили печать на ментальность людей. Но нельзя игнорировать и растущую поляризацию общества, если и не в строго социальном понимании, то в смысле образа жизни, поведения, условий существования людей и т. д. Если у одних аристократизация быта, стремление к показной роскоши и знатности приводят к аристократизации вкусов, расширению художественных и литературных потребностей, то у других трудности повседневной жизни заставляют обращаться к ее критике и к мечтам о лучшем и более справедливом общественном устройстве. И то и другое вырастает на базе достижений гуманистической культуры и вписывается в нее.

Применительно к XVI в. об упадке, видимо, говорить еще рано, скорее можно констатировать изменения, утрату одних ценностей и замену их другими. Это относится как к обществу в целом, так и к его культуре в частности. С точки зрения социального базиса препятствий для видоизменения возрожденческой культуры не было.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Абрамсон М. Л. Обсуждение проблем истории Возрождения и гуманизма. — *Вопр. истории*, 1955, № 2, с. 170–171; *Бернадская Е. В.* Синьория и гуманистическая культура (по материалам Феррары XV–XVI вв.). — В кн.: *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Л., 1979, с. 18–19.
- ² Баткин Л. М. Период городских коммун. — В кн.: *История Италии* / Под ред. С. Д. Сказкина. М., 1970, т. 1, с. 241–244; *Он же.* О социальных предпосылках итальянского Возрождения. — В кн.: *Проблемы итальянской истории* — 1975. М., 1975, с. 220–258; *Rutenburg V. I.* Gruppi sociali a Genova nel Cinquecento. — In: *Fatti e idee di storia economica nei secoli XII–XX: Studi dedicati a Franco Borlandi*. Bologna, 1976, p. 293–297.
- ³ Котельникова Л. А. Некоторые особенности социальной природы итальянских пополанов в XIV–XV вв. (землевладение торговых промышленных и банковских компаний Тосканы). — В кн.: *Социальная природа средневекового бюр-*
- герства XIII–XVII вв.* М., 1979, с. 160–161; *Vivanti C.* La storia politica e sociale: Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola. — In: *Storia d'Italia*. Torino, 1974, vol. 2, p. 1, 296–304; *Polverini Fosi I.* Proprietà cittadina e privilegi signorili nel contado senese. — *Bollettino senese di storia patria*. 1981, vol. 87, p. 159.
- ⁴ Котельникова Л. А. Указ. соч., с. 161–162.
- ⁵ *Stefani Marchionne di Coppo.* Cronaca fiorentina/A cura di N. Rodolico. Città di Castello, 1903–1913, p. 249.
- ⁶ *Vivanti C.* Op. cit., p. 281.
- ⁷ *Salvemini G.* La dignità cavalleresca nel comune di Firenze ed altri scritti. 2 ed. Milano, 1972, p. 118–125, 145. Ср. также: *Brucker G.* The Civic World of Early Renaissance Florence. Princeton (N. J.), 1977, p. 31–32.
- ⁸ *Саккетти Ф.* Новеллы. М.; Л., 1962, с. 101.
- ⁹ *Путти Б.* Хроника. Л., 1972.
- ¹⁰ *Brucker G.* Op. cit., p. 30–31.
- ¹¹ *Martines L.* Lawyers and Statecraft

- in Renaissance Florence. Princeton (N. J.), 1968, p. 5. Население Флоренции в это время составляло приблизительно 40 тыс. человек.
- ¹² *Goldthwaite R. A.* The Building of Renaissance Florence. Baltimore; London, 1980, p. 29–59.
- ¹³ *Corti G., Gentil da Silva J.* Note sur la production de la soie à Florence au XV^e siècle. — *Annales E. S. C.*, 1965, N 2, p. 309–311.
- ¹⁴ *Hoshino H.* L'arte della lana in Firenze nel basso medioevo. Firenze, 1980; *Idem.* L'industria fiorentina dal basso medioevo all'età moderna: Abbozzo storico dei secoli XIII–XVII. Roma, 1978, p. 3–5.
- ¹⁵ *Макьявелли Н.* История Флоренции. Л., 1973, с. 338.
- ¹⁶ *Котельникова Л. А.* Указ. соч., с. 130–139, 143–154; *Herlihy D.* Family and Property in Renaissance Florence. — In: *The Medieval City*. New Haven; London, 1978, p. 23; *Goldthwaite R. A.* Op. cit., p. 49–50.
- ¹⁷ По данным Киршнера и Молхо, в 20-х годах XV в. депозиты давали 8%, суконная промышленность — 10–14%, земля — 7% дохода (*Kirschner J., Molho A.* The Dawry Fund and Marriage Market in Early Quattrocento Florence. — *The Journal of Modern History*, 1978, vol. 50, N 3, p. 408).
- ¹⁸ *Goldthwaite R. A.* Private Wealth in Renaissance Florence: A Study of Four Families. Princeton (N. J.), 1968, p. 40, 60, 63–64, 85–102.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 177.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 218.
- ²¹ *Cassandro M.* Due famiglie di mercanti fiorentini: I della Casa e i Guadagni. — *Economia e storia*, 1974, fasc. 3, p. 289–329.
- ²² *Kotelnikova L. A.* Il patrimonio fondiario dei Medici alla metà del Quattrocento. — In: *Studi e ricerche della facoltà di economia e commercio d. università degli studi di Parma*, 16: Omaggio a I. Imberciadori. Parma, 1981, p. 132.
- ²³ *Котельникова Л. А.* Указ. соч., с. 160–161.
- ²⁴ В одном лишь районе Флоренции в начале XVI в. наиболее богатыми налогоплательщиками (5%) являлись банкиры, купцы, промышленники, связанные в своей деятельности со всей Европой (*Gil-*
- bert F. Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in Sixteenth Century Florence*. Princeton (N. J.), 1965, p. 22).
- ²⁵ *Martines L.* The Social World of the Florentine Humanists: 1390–1460. Princeton (N. J.), 1963, p. 18–84; *Idem.* Lawyers and Statecraft in Renaissance Florence, p. 62–76; *Brucker G.* Op. cit., p. 37–38; *Cohn S. K.* The Labouring Classes in Renaissance Florence. N. Y.; L., 1980, p. 115–125.
- ²⁶ *Guicciardini F.* Opere inedite. Firenze, 1858–1867, t. 3, p. 34, 247, 374 etc.; *Varchi B.* Storia fiorentina. — In: *Opere*. Trieste, 1858, vol. 1, p. 28, 58–59 etc.; *Gilbert F.* Op. cit., p. 23–28.
- ²⁷ *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato/A cura di A. Ventura*. Bari; Laterza, 1980, vol. 1, p. 103.
- ²⁸ *Thomas W.* The History of Italy (1549)/Ed. G. B. Parks. Ithaca; New York, 1963, p. 13–14.
- ²⁹ *Pariset F. G.* Jean-Baptiste du Val en Italie (1608–1609). — *Revue de la Méditerranée*, 1961, 3, p. 261–262.
- ³⁰ *Veryard E.* An Account of Divers Choice Remarks, as Well Geographical as Historical... Taken in a Journey... London, 1701, p. 246. Ср. также: *Schudt L.* Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Wien; München, 1959, S. 117.
- ³¹ *Imbert G.* La vita fiorentina nel seicento: Secondo memorie sincronie (1644–1670). Firenze, 1906, p. 143.
- ³² *Ролова А. Д.* К вопросу о состоянии промышленности Флоренции во второй половине XVI в. и в первой половине XVII в. — *Средние века*. М., 1963, вып. 23; *Она же.* Торговля и банковская деятельность Флоренции во второй половине XVI в. и в первой четверти XVII в. — Там же. М., 1978, вып. 42; *Malanima P.* Decadenza di un'economia cittadina: L'industria di Firenze tra XVI e XVIII secolo. Bologna, 1982.
- ³³ *Hoshino H.* L'industria fiorentina..., p. 4.
- ³⁴ *Goodman J.* Financing Pre-Modern European Industry: An Example from Florence, 1580–1660. — *The Journal of European Economic History*, 1981, 2, p. 430.
- ³⁵ *Berner S.* The Florentine Patriciate

- in the Transition from Republic to Principato: 1530-1609.- Studies in Medieval and Renaissance History, 1972, vol. 10, p. 7-8.
- ³⁶ Goldthwaite R. A. Private Wealth..., p. 215-233.
- ³⁷ Ibid., p. 29.
- ³⁸ Polverini Fosi I. Feudi e nobiltà: I possedimenti feudali dei Salviati nel Senese (secoli XVII-XVIII).- Bollettino senese di storia patria. 1975/76, vol. 82/83, Siena, 1977, p. 240 etc.
- ³⁹ Galluzzi R. Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici. 2 ed. Firenze, 1781, vol. 5, p. 531.
- ⁴⁰ Ролова А. Д. Продовольственная политика Тосканского великого герцогства (вторая половина XVI — начало XVII в.).- Средние века. 1983, вып. 46, с. 103.
- ⁴¹ Romano R. La storia economica: Dal secolo XIV al Settecento.- In: Storia d'Italia. Torino, 1974, vol. 2, p. 1901.
- ⁴² Malanima P. I Riccardi di Firenze: Una famiglia e un patrimonio nella Toscana dei Medici. Firenze, 1977, p. 48-54, 59-85, 95-103, 125-143.
- ⁴³ Allegra L. Заметка о кн.: Milanesi M. Filippo Sassetti. Firenze, 1973.- Rivista storica italiana, 1974, N 2, p. 422.
- ⁴⁴ Berner S. Op. cit., p. 11.
- ⁴⁵ Relazioni..., vol. 2, p. 266.
- ⁴⁶ Litchfield R. B. Office Holding in Florence after the Republic.- In: Renaissance Studies in Honor of Hans Baron. Firenze, 1971, p. 548.
- ⁴⁷ Ricci G. de. Cronaca (1532-1606)/A cura di G. Saporì. Milano; Napoli, 1972, p. 46-47, 80, 133-134, 189, 206, 249, 378-379, 414 etc.; Rinuccini F. Ricordi storici/Ed. G. Aiazzi. Firenze, 1840, p. 273-274; Hale J. R. Florence and the Medici: A Pattern of Control. Plymouth, 1977, p. 154-155; Malanima P. Op. cit., p. 89-95; Polverini Fosi I. Feudi e nobiltà..., Litchfield R. B. Op. cit.
- ⁴⁸ Pansini G. Per una storia del feudalismo nel granducato di Toscana durante il periodo mediceo.- Quaderni storici, 1972, N 19, p. 131-186.
- ⁴⁹ Bonelli Conenna L. Proprietà fondiaria e rifeudalizzazione nello stato senese tra il XVI e il XVII secolo.- Bollettino senese di storia patria. 1975/76, vol. 82/83, Siena, 1977, p. 405-412.
- ⁵⁰ Goodman J. Op. cit., p. 429-435.
- ⁵¹ Capovilla G. Giorgio Vasari e gli edifici dell'Ordine Militare di Santo Stefano in Pisa (1562-1571).- Studi storici. 1910, vol. 19, p. 200-224; Жиселезов А. К. Вазари и Италия.- В кн.: Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.; Л., 1933, т. 1, с. 42-46.
- ⁵² Челлини Б. Жизнь. М., 1958, с. 32-34.
- ⁵³⁻⁵⁴ Ammirato Sc. Delle famiglie nobili fiorentine. Firenze, 1615; Mini P. Discorso della nobiltà di Firenze e dei fiorentini. Firenze, 1593; Borghini V. Storia della nobiltà fiorentina: Discorsi inediti e rari/A cura di J. R. Woodhouse. Pisa, 1974.
- ⁵⁵ Mini P. Op. cit., p. 2.
- ⁵⁶ Malanima P. L'economia italiana nell'età moderna. Roma, 1982, p. 136.
- ⁵⁷ Pullan B. The Occupation and Investments of the Venetian Nobility in the Middle and Late Sixteenth Century.- In: Renaissance Venice/Ed. J. R. Hale. L., 1973, p. 379-408; Woolf S. I. Venice and the Terraferma.- In: Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries/Ed. B. Pullan. L., 1968, p. 194; Rapp R. T. Real Estate and Rational Investment in Early Modern Venice.- The Journal of European Economic History, 1978, N 2, p. 269-290.
- ⁵⁸ Braudel F. Vi spiego perché siete grandi.- Epoca, 1982, N 1638/39, p. 53.
- ⁵⁹ De Maddalena A. «Excolere vitam per artes»: Giovanni Antonio Orombelli mercante e «auroserico» milanese del Cinquecento.- Rivista storica italiana, 1976, N 1, p. 10-39.
- ⁶⁰ Sella D. Crisis and Continuity: The Economy of Spanish Lombardy in the Seventeenth Century. Cambridge (Mass.); London, 1979, p. 146-147 etc.; De Maddalena A. Vespri e mattutino in una società pre-industriale: Un saggio fondamentale sulla Lombardia spagnola e qualche divagazione feudalistica.- Rivista storica italiana, 1981, N 3, p. 577-578.
- ⁶¹ Sella D. Op. cit., p. 92; Ventura A. Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500. Bari, 1964, p. 275-373; Berengo M. Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento. Torino, 1965, p. 235-261; Idem. Patriato e nobiltà: Il caso veronese.- Rivista storica italiana, N 3, p. 493-517; Petracchi A. Norma e prassi «costituzionale» nella serenissima repubblica di Genova. 3. Variazioni «costituzionali» di forma e sostanza.- Nuova rivista storica, 1982, N 3/4, p. 282-299.
- ⁶² Rutenburg V. I. Op. cit., p. 295.
- ⁶³ Perini L. Libri e lettori nella Toscana del Cinquecento.- Ricerche storiche, 1981, N 2/3, p. 575.
- ⁶⁴ Montaigne M. Journal de voyage en Italie. P., 1946, p. 349.





ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ: ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ, СОЦИАЛЬНЫЕ ИСТОКИ, ОБЩЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Высокое Возрождение — центральный этап всего Ренессанса. Именно в нем с наибольшей интенсивностью проявила себя присущая этой культуре особенность — выражение социально-нравственных идеалов более всего средствами изобразительного искусства. Именно этот классический период Ренессанса оставил глубокий след в художественном и нравственном развитии человечества. Поэтому и методологически в глубоком осмыслении Высокого Возрождения заложен ключ к постижению всей культуры Ренессанса: ведь при всей важности исследования генезиса того или иного явления для уяснения его сущности необходимо в первую очередь изучить его в самой зрелой стадии, в его классической форме¹.

Между тем сущностные черты этого этапа еще не могут считаться вполне выясненными. Буржуазное искусствоведение в последнее время настойчиво пытается размыть качественные границы Высокого Возрождения, сузить его пределы до 20—30 и даже 12 лет (М. Пучер), растворить его в маньеризме и барокко (Г. Вайзе, С. Фридберг, Э. Баттисти, М. Ливи)². Подобные концепции воздвигаются на основе все той же обветшалой формалистической методологии: критерием служит абстрактное понятие стиля при полном равнодушии к идейному содержанию искусства. В итоге «Мадонна в кресле» Рафаэля, «Мадонна в гроте» Леонардо и даже «Давид» Микеланджело объявляются типично маньеристскими произведениями³.

Что касается социальных истоков, то не совсем еще ушли в прошлое старые, расхожие версии о Высоком Возрождении как аристократическом течении, выросшем «при княжеских дворах» благодаря вельможным меценатам — светским и церковным. Но не меценаты создали искусство Возрождения, напротив, само меценатство в значительной степени было порождено невиданным расцветом этого искусства. Оно приобрело такое могущественное общественное влияние, что владыки мира сего вынуждены были, соперничая между собой, покровительствовать ему, дабы в новых исторических условиях поддержать свой престиж, упрочить и должным образом декорировать власть. Как свидетельствуют факты, ни сами по себе формальные особенности искусства, ни социальный состав его за-

казчиков не могут дать убедительных ответов на вопрос о качественной определенности Высокого Возрождения, его социальной природе и общественном значении. Эти ответы следует искать прежде всего в идейном содержании искусства, составляющем его живую душу. Общественные запросы времени, определяемые глубокими экономическими и социальными процессами, формируют идеологию передового класса, которой вдохновляется и передовое художественное творчество. Вот почему только осмысление идейного содержания искусства позволяет уяснить его место в социально обусловленной борьбе идей, раскрыть его общественную направленность. Только на этом пути искусство Возрождения может быть понято как порождение великой революционной эпохи.

Органическая связь Высокого Возрождения с Возрождением ранним очевидна: она — в общности их мировоззренческой, гуманистической основы. Но это не прямая и не плавная преемственность, а диалектический скачок. Несомненно, и в раннем Возрождении были попытки раскрыть внутренний мир личности, представить средствами искусства гуманистический идеал человека — свободного, гордого, духовно богатого, героически воодушевленного («Св. Георгий» Донателло; персонажи фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи; «Коллеони» Верроккио; «Иероним», «Аннунциата» и портреты Антонелло да Мессина). И все-таки в целом реализм раннего Возрождения еще во многом популистски: это восхитительный гимн многообразию окружающего мира, где главное (человек) заслонено случайностями бытия, а то и нарочитой нарядностью.

Искусство Высокого Возрождения порывает с этой ограниченностью. Оно решительно ставит в центр самого человека, а именно его внутренний мир, не утрачивая при этом монументальности в художественном истолковании образа. Гуманистическая сущность искусства углубляется, достигает зрелости и ренессансный реализм. Общеренессансная тенденция к индивидуализации в классический период Возрождения усиливается: художественный образ поднимается на новую, более высокую ступень типизации. Оставаясь на почве реальности, Высокое Возрождение преодолевает известный «номинализм», свойственный предыдущему этапу. Индивидуальное становится теперь наиболее полным выражением родового, общего. Конечно же, «Джоконда» Леонардо — это изображение конкретной женщины. Но высокое достоинство, ум, духовное богатство, сияющие в глазах, — весь ее благородный облик убеждает в том, что перед нами в то же время идеальный образ человека Возрождения. Более того, данный крупным планом на фоне космического, планетарного пейзажа, образ этот поднимается до колоссального художественного обобщения, символизируя весь человеческий род, порожденный этой природой и возвышающийся над нею. Только в такой смысловой «многослойности» может быть понято это программное произведение зрелого Ренессанса, его глубокое философское содержание.

В Высоком Возрождении достигает кульминации тот дух свободы, которым было проникнуто уже искусство XV в. Теперь он про-

является как вольный, упоительный полет («Триумф Галатеи» Рафаэля, «Вакх и Ариадна» Тициана), как бурный порыв к знанию и действию («Грехопадение» Сикстинского плафона Микеланджело), как гневный протест («Пророк Иезекииль» и «Восставший раб» Микеланджело, чернобородый простолудин с поднятой рукой в «Преображении» Рафаэля).

Высокий Ренессанс порывает с односторонней и во многом наивной трактовкой человека, свойственной кватроченто, не сомневавшегося, говоря словами Манетти, в «благородных и превосходных свойствах человеческой природы». Этот взгляд на человека в свое время явился великим открытием Ренессанса. Он отразил в себе антиаскетическое жизнеутверждение и самоутверждение человека. Но затем жизнь показала, что человек соткан отнюдь не из одного лишь добра и мир раскрывает ему не только радостные объятия. С середины XV в. в гуманизме начинают звучать ноты неуверенности, сомнения, порой предчувствия грозящих катастроф. Истоки этих явлений следует искать, во-первых, в наметившихся глубоких социальных сдвигах и, во-вторых, во внутренней ограниченности, противоречивости самой идеологии ренессансного гуманизма. Пошатнулась экономическая устойчивость итальянского, в первую очередь флорентийского, раннего капитализма. Республика все больше перерождалась в синьорию, а в последней четверти XV в. власть семейства Медичи становится откровенно тиранической. Вокруг него складывается буржуазно-патрицианская элита, все более охлаждающая к освободительным идеалам гуманизма и тяготеющая к созерцательно-мистическому идеализму.

С другой стороны, неспособность ренессансного гуманизма, индивидуалистически ориентированного и абстрактно человеческого, разрешить проблему социальной несправедливости породила разочарование в самом гуманистическом идеале и создавала благоприятную почву для поисков спасения на старых путях покаяния и аскетизма; в этом суть движения Савонаролы, которое одновременно было и проявлением и одним из факторов этого кризиса. В сущности, обе эти разнородные волны сходились, и их столкновение было неизбежно.

В этой обстановке во флорентийском искусстве верх берут расслабляющая мягкость, отрешенный от действительности аристократический изыск, надлом, позже — болезненные, религиозно-аскетические искания, отчаяние и мистическая экзальтация (Боттичелли, Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо) — все то, что Б. Р. Виппер не без основания назвал «второй готикой».

И все-таки социальная почва, породившая гуманистическое мировоззрение, еще не иссякла. Итальянский ранний капитализм еще сохранял свою жизнеспособность⁴; антифеодальные освободительные силы, как показало время, еще были способны к общественной инициативе, еще не иссяк их идейный и творческий потенциал.

Накопление и созревание этих потенций и, как ни парадоксально, сама угроза, нависшая над ними со стороны сил реакции, способствовали углублению самого гуманистического идеала, его стре-

мительному созреванию, оттачиванию наиболее совершенных форм его эстетической реализации. Очевидно, именно в этих борениях следует искать истоки того явления, поразительного в своей цельности и вместе с тем глубоко внутренне противоречивого, которое вошло в историю под названием «Высокое Возрождение».

Но каким мужеством, какой непоколебимой убежденностью в правоте своих гуманистических идеалов нужно было обладать, чтобы отвергнуть сомнительные «новые» идеалы, уведившие человека от мира, отринуть выросшее на этой нездоровой почве модное, но ложное искусство с его поэтизацией увядания и отчаяния, чтобы противопоставить ему искусство полное сил, которое не боится суровой правды жизни, но при этом не теряет веры в человека, которое зовет не к покаянию, а к деятельности и борьбе!⁵ Для этого требовались не просто великие мастера, но художники-мыслители⁶. Такими и были корифеи Высокого Возрождения, и вот почему их искусство отличается исключительной идейной насыщенностью, многослойной, поистине бездонной глубиной мысли и чувства. Осмысля мир в художественных образах, они своим искусством формулировали большие проблемы социально-философского порядка. При этом они нередко совершали подлинные открытия, значительно расширив представления гуманистов о человеке.

В искусстве Высокого Возрождения жизнь раскрывается в непривычной для кватроченто сложности и контрастности. Уже в так называемых «Карикатурах» Леонардо развернул целую галерею лиц, несовершенных временем, жизнью, спесью, жадностью. Его «Тайная вечеря» словно распахнула перед зрителем всю пучину зла и равнодушия, какая может скрываться в человеческих душах. В «Битве при Ангиари» это зло с сатанинской силой вырывается наружу, доводя людей до звероподобного состояния.

Но не отчаяние рождалось из этого нового видения мира. Смелый показ темных сторон действительности: жестокости, фанатизма, предательства, озверения войн — был необходимым (через отрицание) условием выработки более высокого и сложного — зрелого гуманистического идеала. В образе «Джоконды», одновременно прекрасном и холодно-ироническом, человек, сама жизнь предстают во всей их неодолимой привлекательности и в то же время обманчивости: как неисчерпаемый источник чарующей красоты, радости мысли и чувства, на дне которого — горький осадок. И все-таки человек на этой картине явлен как высшее воплощение несравненной красоты нашей планеты, как ее лучшее творение и владыка. Космическое величие природы не может заслонить его величие. В лице этой женщины поражает и очаровывает переливающаяся от одного полюса к другому бесконечное многообразие почти не поддающихся определению оттенков того пугающего и манящего богатства, которое называется жизнью.

Из этой противоречивости мирозерцания Высокого Возрождения берут свое начало и новые художественные приемы — леонардовское сфумато, микеланджеловское нонфинито; во всем своем многообразии мир един и не знает обособленной замкнутости отдель-

ного, границы становятся подвижными: объект и среда перетекают друг в друга, свет таит в себе мрак, и обратно — все полно движения, мир бесконечно изменчив. Так раскрывается глубокий философский смысл новых приемов художественной выразительности. Реализм Возрождения поднимается на качественно новую ступень.

Напрасно некоторые новейшие западные критики (Э. Баттисти, М. Ливи), пытаясь во что бы то ни стало растворить Высокое Возрождение в маньеризме, не перестают уверять (в который раз!), будто классический этап Ренессанса знаменует собой отход от реализма, будто в нем уже утрачено то стремление к подражанию природе, которое было свойственно искусству XV в. Достаточно раскрыть «Книгу о живописи» Леонардо, чтобы убедиться в обратном. Великий зачинатель Высокого Возрождения не устал повторять, что подражать нужно не художникам, а их матери — самой природе. Но при этом искусство должно быть не холодным зеркалом, равнодушно отражающим сущее, — оно призвано быть могучим орудием познания мира и человека. Никогда дотоле познающая функция искусства не провозглашалась с такой убежденностью и основательностью.

И это были не только декларации. Удавалось ли кому-нибудь из художников кватроченто так ввести зрителя в самые недра природы — осязаемой, живой, дышащей, — как это сделано в «Мадонне в гроте»? Где в искусстве XV в. мы встретим такое органическое и в высшей степени поэтичное созвучие человека и природы, как в «Мадонне на лугу» Рафаэля или в «Сельском концерте» Джорджоне? Когда и кем ранее природа человека была раскрыта с такой потрясающей силой правды, как в «Тайной вечере» Леонардо, как в Сикстинском плафоне и пластике Микеланджело? Нет, нельзя доказать недоказуемое. Справедливо заметил еще Г. Вельфлин: «С классического искусства необходимо снять подозрение, что оно стремилось отойти от передачи природы»⁷.

Но, разумеется, верность природе в искусстве Высокого Возрождения не имела ничего общего с вулгарным представлением о реализме как бескрылом, рабском копировании действительности (буржуазное искусствоведение постоянно подменяет реализм натурализмом). В основе ренессансного реализма лежало убеждение, что прекрасное заложено в самой жизни; его конденсат должен быть извлечен искусством из действительности, очищенной от случайности. Вот почему, прочно опираясь на действительность, реалистически прекрасное оказывается высоко поднятым над повседневностью. Вот почему, как сообщает Федерико Цуккарро, «Рафаэль имел обыкновение говорить, что художник обязан изображать вещи не такими, как их создала природа, но как она должна была бы их создать»⁸. Именно такое искусство становится не только орудием познания мира, но и одновременно, как неоднократно настаивал на этом Леонардо, могучим творцом своего собственного мира, «более совершенного, чем природа», — т. е. мира высоких идеалов, порождаемых самой жизнью и вместе с тем активно воздействующих на нее.

Нарастание кризиса Ренессанса, ощущение того, что гуманистический идеал все более удаляется от действительности, не заставило творцов Высокого Возрождения отказаться от этого идеала. Они ищут выход в максимальной его активизации, выдвигая на первый план уже не только прекрасного и гармоничного человека, но человека с развитым чувством социальной ответственности, гражданина, борца, героя. Сильнее всего этот порыв воплотился в творчестве Микеланджело. Уже в его юношеской программной «Битве кентавров» жизнь раскрывается как непрерывная борьба, исполненная горячи и сияющей радости. Тема самоотверженного подвига громко звучит и в бездонно глубокой «Сикстинской мадонне» Рафаэля. Вершина героической линии — «Брут» Микеланджело, первый в истории искусства типизированный образ революционера. В героическом пафосе искусства Микеланджело, исполненного невиданного дотоле напряжения, отразились острее социальные противоречия эпохи.

Поразительно, что при всем том Высокое Возрождение не отступает от принципа гармонии, присущего всему ренессансному искусству. Ренессансная гармония не была выражением мечтательного равнодушия, уводящего от противоречий действительности. Она рождалась из протеста против средневекового дуализма, против религиозного принижения человека, из обращения к природе как главному ее источнику. Она пробуждала и упрочивала в сознании людей веру в достижимость идеала совершенной жизни на земле, в лучшие, благородные побуждения в самом человеке.

В Высоком Возрождении гармония получает новый могучий импульс в борьбе против мироощущения поздней готики — конвульсивной, горячечной, смятенной, в преодолении пассивной созерцательности, болезненной экзальтированности, отчаяния, наполнивших искусство периода медичейского кризиса, в необходимости отстоять высокие социально-правственные и эстетические идеалы гуманизма. Здесь она достигает высшего развития и чарующего совершенства — достаточно вспомнить мадонн Рафаэля, «Сельский концерт» и «Спящую Венеру» Джорджоне. Но одновременно гармония усложняется, становится необычайно активной, наполняется внутренним драматизмом: «Поклонение волхвов» и «Мадонна в гроте» Леонардо; «Давид» и «Моисей» Микеланджело; «Афинская школа» Рафаэля и, в наивысшей степени, — его «Сикстинская мадонна». Только крушение гуманистических идеалов и торжество контрреформации заставит корифеев Высокого Возрождения отбросить гармонию как форму, неспособную выразить боль времени.

Обновленный гуманистический идеал утверждался в борьбе с нараставшими мистическими течениями, и присущее Ренессансу в целом свободомыслие получает теперь наиболее энергичное выражение. Атеистическая тенденция в искусстве Возрождения прокладывала себе дорогу не через прямое отрицание божества, но главным образом через его демистификацию, через гуманистическое его истолкование, а с другой стороны — через возвеличивание человека как существа богоравного. При этом та дистанция, которая прежде

отделяла персонажей «священной истории» от простых смертных, сокращалась, и персонажи теряли качества надмирности и всемогущества. Неслыханное возвышение человека в гуманистическом искусстве с необходимостью вело к низведению божественного до человеческого: бог переставал быть богом. (Вот за что рыняные поборники благочестия поносили Рафаэля: его мадонны-де отравляют ядом неверия сознание христиан). Действительно, вера в человека как руководящий идейный принцип несет в себе тенденцию отрицания веры в бога, как силы, порабащившей человека.

Высокое Возрождение реализовывало эту тенденцию с необычайной последовательностью. Все творчество Леонардо, в сущности, это прославление природы, естественной необходимости и отрицание власти вымышленных сверхнатуральных сил. Идеями здорового скептицизма художник наполнил свои картины «Поклонение волхвов», «Блаженный Иероним», «Св. Анна». Наиболее откровенно они выражены в его «Иоанне Крестителе». В творчестве Леонардо, начиная с ранних рисунков, а затем у Рафаэля настойчиво разрабатывается тема мадонны с младенцем и Иоанном Крестителем как прославление естественно-человеческого начала. Эта антинаскетическая тенденция пронизывает лучших «мадонн» Рафаэля — от «Мадонны на лугу» до «Мадонны в кресле». Мятёжное свободолобие наполняет образы пророков Сикстинского плафона Микеланджело.

Равнодушие к конфессиональным требованиям религии, к «священным» традициям в Высоком Возрождении проявилось также и в свободной взаимозаменяемости библейских и античных персонажей: Иоанна Крестителя и Вакха у Леонардо, богородицы, Марии Магдалины и Галатеи у Рафаэля. Ярчайшее выражение этой тенденции — Христос в «Страшном суде» Микеланджело, полностью порывающий с традиционным образом милосердного бога-страдальца.

Однако Возрождение так и не смогло разрешить противоречие между вдохновлявшим его гуманистическим идеалом и религиозным сюжетом. Правда, религиозный жанр был довольно сильно потеснен мифологическим, историческим и портретным. Но главным было наполнение старой формы новым содержанием, т. е. человеческое, гуманистическое истолкование «божественных» сюжетов. Высокое Возрождение пошло по этому пути предельно далеко, нередко используя библейские темы лишь как повод для выражения свободомыслия, а иногда и прямо антирелигиозных идей.

Дыхание надвигающейся контрреформации и кризиса гуманизма, чутко уловленное творцами Высокого Возрождения, внесло в их искусство ноту трагизма, но не угасило героического порыва. Даже в усыпальнице Медичи, созданной Микеланджело, могучая мажорная нота, исходящая от полного жизни богатыря-младенца, перекрывает скорбный реквием целого. Там же, где, как в «Страшном суде», трагизм, казалось бы, торжествует безраздельно, слышится бунтарское отрицание существующего миропорядка.

Народная, демократическая тенденция с самого начала присуща ренессансному гуманизму как идеологии ранней буржуазии, выступившей во главе антифеодальных сил. Достаточно вспомнить глубо-

ко человеческое изображение бедняков на фресках Мазаччо в капелле Бранкаччи. В Высоком Возрождении простонародность образов часто становится программной, порой вызывающей. Грозные уроки медичейско-савонароловского кризиса и нарастающее ощущение иллюзорности гуманистического идеала в реальных условиях эпохи вызвали обостренное внимание художников к простому человеку. Это определило типажность апостолов в «Тайной вечере» Леонардо, мадонны в «Святом семействе Дони» Микеланджело и особенно пророков и сивилл в его Сикстинском плафоне. Но впервые простолюдинов как главную страдающую и вызывающую к справедливости массу вывел на первый план Рафаэль в «Преображении». То был неслыханно смелый шаг к преодолению абстрактных ренессансных идеалов, попытка вырваться к гуманизму принципиально нового типа — демократическому, социально-заостренному. А это, в свою очередь, требовало новых форм художественной выразительности.

Рассмотрение искусства Высокого Возрождения показывает, что его идейное содержание определялось объективными потребностями дальнейшего развития раннебуржуазной, антифеодальной идеологии, явившись высшим воплощением ее освободительных импульсов. Этому искусству был чужд сервиллизм: в нем поражает дух творческой независимости и верности убеждениям.

При всей относительности исторических граней Высокое Возрождение должно быть хронологически ограничено. Оно длилось не 12, не 30 и не 50 лет. Его начало следует видеть в первых работах Леонардо 70-х годов XV в., а окончание — в лучших творениях Тициана, Веронезе, отчасти Тинторетто (конец 70-х — первая половина 80-х годов XVI в.), т. е. оно занимает целое столетие. Но Высокое Возрождение понятие не только хронологическое, но и качественное, типологическое. К нему нельзя механически причислять все, что было создано в искусстве в это время (а именно так поступает С. Фридберг⁹). Одновременно действовали и силы, чуждые и противоположные этому направлению, немало художников занимало промежуточные позиции. Более того, творчество корифеев Высокого Возрождения не всегда было свободно от колебаний. И неудивительно: трещина, расколовшая мир, проходит через сердце поэта. Маньеризм и барокко берут начало не в Высоком Возрождении, они — следствие распада, кризиса гуманистического идеала и ренессансного реализма.

Изучение Высокого Возрождения связано для его историков с немалыми трудностями. В самом деле, почему кульминация ренессансного искусства наступает тогда, когда высший подъем итальянского раннего капитализма остался уже позади и почти во всей Италии пополамские республики уступили место синьориям? Но, быть может, это «запоздание» только кажущееся? Факты свидетельствуют о другом. Ведь для того чтобы этот великий творческий взлет оказался возможным, требовалось накопление колоссальной духовно-освободительной энергии и длительная выработка форм наиболее адекватного художественного выражения нового эстетического идеала. Только в борьбе с антигуманистическими силами мысль и искус-

ство Ренессанса могли достичь такой остроты, такой всепроницающей ясности и титанической мощи, которые мы находим у лучших его представителей.

Современным западным критикам не по душе герсическая устремленность Высокого Возрождения, его «титанизм». Их раздражает «вызывающая прометеевская сила» искусства Микеланджело¹⁰. Это естественная реакция умеренной посредственности. Иначе реагировал в свое время Гете, когда писал о живописи Сикстинского плафона: «Этот человек [Микеланджело] умел видеть природу таким открытым взглядом, какой мне недоступен».

Да, искусство Высокого Возрождения было воздвигнуто титанами. Это был исторический подвиг, и только исполинам, чуждым робости мысли, он был по силам. Вглядываясь в творения титанов, наслаждаясь ими, современный зритель словно дышит чистым воздухом горных высот. В какой-то степени он и в себе начинает ощущать некое родство с этими великими душами. Титаны воспитывают, зовут за собой — вперед и выше.

Социальное значение искусства Высокого Возрождения огромно. Оно с неслыханной силой выразило передовые общественные идеи эпохи: идеи свободы, гражданственности, героической борьбы во имя прекрасной, гармонической жизни человека на земле. Современники нередко видели в выдающихся творениях художников, например в картине Леонардо «Св. Анна», в «Давиде» и «Рабах» Микеланджело, не только выражение передовых идей, но и прямое отражение политической борьбы эпохи. Великие произведения Высокого Возрождения всегда обращены к зрителю. Это не равнодушное зеркало, не самодовлеющее «самовыражение», это нравственный призыв к мысли и чувству людей. Искусство Высокого Возрождения несет в себе непримиримость ко злу, ко всему, что унижает человека, призыв к героическому деянию во имя светлых гуманистических идеалов. Поистине это, говоря словами А. И. Герцена, «эстетическая школа нравственности». Искусство Высокого Ренессанса явилось не только ярчайшим порождением времени перехода от феодализма к капитализму, но и могучим фактором, определившим духовный облик эпохи.

Социально-воспитательное значение искусства Высокого Возрождения выходит далеко за рамки породившего его времени. Оно и теперь остается бесценным достоянием человечества, сохраняя огромную силу активного гуманистически-воспитующего воздействия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ключевую важность такого подхода подчеркивал К. Маркс. См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12, с. 731.

² См.: Weise G. L'ideale eroico del Rinascimento. Napoli, 1961; Freedberg S. J. Painting of the High Renaissance in Rome and Florence. Cambridge (Mass.), 1961; Battisti E.

La Renaissance à son apogée et le premier maniérisme. P., 1977; Levey M. High Renaissance. Harmondsworth, 1977; Putschner M. Raphaels Sixtinische Madonna. Tübingen, 1955.

³ См.: Levey M. Op. cit., p. 17–18, 23, 38, 40, 50.

⁴ См.: Рутенбург В. И. Италия и Ев-

ропа накануне нового времени. Л., 1974; Ролова А. Д. Экономический строй Флоренции во второй половине XV и в XVI в — Средние века, 1957, вып. 7.

⁵ Верно отметил это на примере Микеланджело Р. Сальвини: «С самого начала своего творчества он перешагнул через то рафинированное искусство, которое возобладало во Флоренции после Донателло, и вернулся... к героической простоте и строгости его искусства» (Salvini R. The Hidden Michelangelo. Oxford, 1978, p. 21). Но первым это сделал Леонардо.

⁶ «Гениальные творцы Ренессанса неустанно были заняты умственной работой такой необычайной интенсивности, какую невозможно измерить нашими мерками» (Castelfranco G. Leonardo da Vinci. München, 1960, S. 68–69).

⁷ Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М.; Л., 1934, с. 318.

⁸ Цит. по: Wolzogen A. F. Rafael Santi. Leipzig, 1865, S. 114–115.

⁹ См.: Freedberg S. J. Painting of the High Renaissance in Rome and Florence. Cambridge (Mass.), 1961.

¹⁰ Levey M. Op. cit., p. 51–53.





ИДЕИ «СМЕШАННОГО ПРАВЛЕНИЯ» В ИТАЛЬЯНСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ XVI В.

Итальянский писатель и публицист Себастьяно Эриццо (1525–1585) в начале своего «Рассуждения о гражданских правлениях» задается вопросом, издавна волновавшим людей эпохи Возрождения. В древние времена существовало множество царств, княжеств и республик, но все они приходили в упадок и исчезали с лица земли. В чем же причина? За традиционным вопросом следовал и традиционный ответ. Рассматривая государство как некую «общественную власть» (*una certa publica potestà*), которая может быть «правильной» или «неправильной», Эриццо, следуя за Аристотелем, писал о разных формах государственного устройства, связывая с ними жизнеспособность того или иного общественного организма. «Хорошим» подданных, способствовали укреплению общности; «дурные», «испорченные» — вели к гибели государства¹.

Небольшой трактат Эриццо привлек наше внимание не оригинальным решением проблемы, а, напротив, своей типичностью для политической мысли чинквеченто. Его сочинение — свидетельство новых представлений о государстве, которые пришли на смену средневековым (объяснявшим ход событий вмешательством провидения). В политических теориях XVI в. ясно прочитывается стремление их авторов отыскать внутренние законы развития общества, связав его с деятельностью людей. Долгие и трудные поиски на этом пути вели к дальнейшему, хотя и противоречивому, прогрессу политической мысли.

Вместе с тем сочинение Эриццо дает возможность увидеть также и слабые стороны политических теорий того времени. Известно, что писатели XVI в., как и мыслители раннего Возрождения, изучая античное наследие, перетолковывали на свой манер заимствованные идеи, подчас вольно или невольно в своих построениях следовали излюбленным образцам. Это сказалось, в частности, на круге обсуждаемых политических проблем.

Все теории государства в античную эпоху, писал С. Л. Утченко, развивались, по существу, в довольно ограниченных пределах и сводились к «двум основным вопросам: о государственных формах и лучшей из этих форм»². В определенной мере это повлияло и на мыслителей эпохи Возрождения. Конечно, они сделали значительный шаг вперед. Особенно существенно обогатили, как известно,

европейскую политическую мысль Макьявелли и Гвиччардини. Создание моделей «наилучшего государственного устройства», чем были заняты гуманисты, вовсе не сводилось только к выискиванию идеальных форм политических учреждений. Тем не менее им уделялось преимущественное внимание.

Идея «смешанного правления», которую С. Л. Утченко называл «венцом политико-философских воззрений древних», была заимствована у них гуманистами³. В исторической литературе не раз отмечалась популярность этой концепции в XVI в. Некоторые аспекты данной темы, однако, заслуживают, на наш взгляд, дополнительного рассмотрения.

Прежде всего в теориях «смешанного правления» слышится отзвук социальных и классовых битв того времени: они направлены на то, чтобы укрепить государство посредством примирения противоборствующих сил, установить их равновесие. Во-вторых, они так или иначе связаны с попыткой их приверженцев проанализировать социальный состав итальянского общества, выяснить положение его различных сословий и группировок и мотивы их поведения. Наконец, теории «смешанной формы» позволяют ближе подойти к пониманию некоторых видов социальных утопий, достаточно популярных в ту эпоху.

Идея «смешанного правления», как известно, высказывалась мыслителями древней Греции еще до Платона. Фукидид, к примеру, говорил, что власть в Афинах принадлежит «немногим и многим», что нашло юридическое закрепление в конституции 411 г. до н. э.⁴ Этот мотив появится затем в произведениях Платона («Государство» и «Законы»). Аристотель, формулируя свое учение о государстве, также обращался в «Политике» к идее «смешанного правления». Он выделял шесть возможных его форм: демократия, полиция, аристократия, олигархия, монархия и тирания. Одни из них он относил к «нормальным», другие считал «извращенными, противоестественными», а именно: «...три вида правильные — царская власть, аристократия, полиция — и три отклоняющиеся от них — тирания — от царской власти, олигархия — от аристократии, демократия — от полиции»⁵. Отмечая слабые и сильные стороны разных типов государственного устройства, Аристотель высказывал мысль о желательности сочетания нескольких «хороших» форм: «...тот государственный строй, который состоит в соединении многих видов, действительно является лучшим»⁶.

Важно подчеркнуть, что Стагирит способы правления ставил в зависимость от характера населения, иначе говоря, он одним из первых высказал мысль, что политический строй определяется социальным составом общества. В греческом полисе он усматривал наличие ряда «классов», объединявших людей различных занятий (земледельцы, пастухи, торговцы, ремесленники и т. д.), и трех группировок, различавшихся по имущественному положению, — бедных, богатых и людей среднего достатка. Аристотель, как до него Платон, отмечал существование непрестанной борьбы между зажиточными и бедняками, которая ослабляет государство и ведет его к упадку.

В обществе, по Стагириту, должны преобладать люди среднего достатка, находящиеся примерно в одинаковых условиях. Его учение о равенстве касалось, однако, только свободных, но не рабов. «Государство более всего стремится к тому, чтобы все в нем были равны и одинаковы,— наставлял он,— а это свойственно преимущественно людям средним»⁷. Отсюда делался вывод: «Итак, очевидно, средний вид государственного строя наилучший, ибо только он не ведет к внутренним распрям...»⁸. Эти положения Аристотеля многократно повторялись в литературе последующих веков.

Идеи древних эллинов о государстве получили новое звучание в римскую эпоху. Теория «смешанного правления» четко выражена в трудах Цицерона и греческого историка Полибия, учение которого, по словам С. Л. Утченко, «выросло из восторженного преклонения перед могуществом Римской державы»⁹. Полибий, считавший римский строй образцовым, видел в нем пример «симметрического» соединения простых форм, т. е. такого сочетания элементов монархии, аристократии и демократии, при котором ни одному из них не отдается предпочтение, но все они дополняют и одновременно ограничивают друг друга. Подобным образом и Цицерон полагал, что сами по себе «чистые» формы очень неустойчивы и непременно «извращаются». На этом основании к трем «правильным» формам устройства государства он присоединял четвертую, являющуюся «смешением» первых трех, считая ее наилучшей и наиболее прочной.

Схемы древних мыслителей воскресали и наполнялись новым содержанием в эпоху Возрождения. Была подхвачена и мысль о преимуществах «смешанного правления». В неразвитом виде она встречается у гуманистов XV в.—Леонардо Бруни, Поджо Браччолини, Сабеллико и др. Русский историк М. С. Корелин отмечал, в частности, что в трактате «О политическом устройстве флорентийцев» Бруни не считал строй Флоренции ни аристократическим, ни демократическим, а находил «нечто смешанное из того и другого»: республика, полагал он, «избегает крайностей и склоняется к середине»¹⁰.

В XVI в. идея о желательности соединения «простых» государственных форм приобрела столь большую популярность, что ее мы находим почти в каждом политическом сочинении. Но толкование этой идеи у разных авторов оказывается весьма различным.

Чаще всего подобные реминисценции возникали в трудах философов, излагавших и комментировавших учение Аристотеля о государстве. Нередко они рассматривали этот вопрос вне связи с политической практикой, что вовсе не свидетельствовало об их оторванности от реальности: суждения эти несли идеологическую нагрузку и объективно отражали настроения определенных слоев итальянского общества.

Близко к античным мыслителям «смешанную форму» правления трактовал, например, Феличе Филлукчи, живший во второй половине XVI в. Строго придерживаясь концепции Аристотеля, он придавал особое значение формам государственного устройства. Вслед за Стагиритом он связывал их с тем или иным составом общества,

т. е. с преобладанием бедных, богатых или людей среднего достатка. «Средних» он считал наилучшими гражданами: они не честолюбивы, дорожат свободой и отечеством, повинуются правителям, отважно защищают государство и свое достоинство. Филлукчи приходил к заключению о превосходстве «смешанной формы» правления над другими при условии, что в государстве утвердились граждане среднего достатка¹¹.

В таком же духе, но более кратко высказывался о «смешанном правлении» упоминавшийся Себастьяно Эриццо¹².

Совершенно в ином плане идею *stato misto* использовали сторонники единоличного правления, пытавшиеся придать ей практическое значение. По мере укрепления на итальянской почве абсолютистских режимов их теории находят все большую поддержку в политической литературе.

Идею «смешанного правления» использовал, в частности, Макьявелли. В своем «Государе» он призывал правителя опираться на народ, лавировать в противоборстве с аристократией, к которой бывший секретарь Флорентийской республики испытывал открытую ненависть. Вместе с тем самовластие единодержавного правителя он стремился противопоставить некоторым демократическим началам. По сравнению со своими предшественниками — античными авторами и гуманистами — Макьявелли сделал огромный шаг вперед в понимании сущности государства. Принципиально новым было и его отношение к социальной борьбе, которую он считал естественным и даже благотворным явлением в обществе, разделенном на партии и враждующие группировки. В отличие от мыслителей, придерживавшихся традиционных взглядов, а они утвердились еще во времена Платона и Аристотеля, Макьявелли полагал, что борьба разнородных социальных элементов вовсе не обязательно ведет к крушению государства. Обращаясь к примеру Римской республики, он стремился показать, как упорное сопротивление плебеев, выступавших против притязаний патрициата, продлило существование республиканского строя и долгое время препятствовало установлению деспотизма¹³. Макьявелли не был противником сословных перегородок и противоборства партий. Напротив, в их существовании он видел гарантию стабильности, конечно, при условии определенного равновесия между ними. Его он и искал, защищая «смешанную форму» правления, поставив эту идею на службу пополанству и ранней буржуазии. В подобном равновесии, однако, не было симметричности, по мысли Макьявелли, государь в союзе с народом должен был противостоять аристократам.

О «смешанной форме» правления речь заходит и в «Книге о придворном» Бальдассаре Кастильоне. В ней, в частности, обсуждается вопрос об идеальном княжеском правлении с опорой на знать, в которое в качестве советников должны быть допущены представители пополанства. Спорят на эту тему Пьетро Бембо и Оттавиано Фрегозо. Первый выступает сторонником республики (в реальной жизни Бембо был поборником венецианской конституции), второй защищает «смешанную форму». Перефразируя античных писателей,

Оттавиано говорит о трех возможных видах правления — монархии, правлении «немногих добрых людей» (древние называли их «оптиматами»), и правлении народа. Если условия изменяются к худшему, заявляет он, первое перерождается в тиранию, второе — в диктатуру могущественных, но «недобрых» людей, а народная власть сменяется властью плебса, *moltitudine*¹⁴. В результате герцогу Феррары предлагается во избежание подобных превращений реформировать политический строй: создать совет из числа самых благородных и мудрых аристократов и частных, и без опаски высказывали свои суждения ради торжества истины и поправки лики. Кроме того, надо организовать еще один совет — *consiglio popolare* — из лиц не столь значительных (*di minor grado*) (функции этого совета, однако, не очень ясны). Оставаясь главой государства, «принципс» станет управлять, опираясь на знать и «популаров», образуя вместе с ними единое целое. Это и будет «наилучшая» форма государственного устройства, включающая монархию, правление оптиматов и правление народа¹⁵.

В сравнении с замыслом Макьявелли идеал общественного устройства у Кастильоне более утопичен. Это не равновесие враждебных сил в государстве, разделенном на противоборствующие группировки, а всеобщее согласие и гармония, достигаемые посредством совершенствования людей и мудрых действий государя. Правитель, образ которого создал Кастильоне, по своим моральным качествам близок идеальному государю Эразма и прямо противоположен князю Макьявелли. Что же касается его советников, то это прежде всего придворные, аристократы, а сам правитель выступает как «первый среди равных». Если учесть, что в понимании истинного благородства Кастильоне кое в чем отошел от гуманистических принципов, поскольку подчеркивал преимущества знатности по рождению, то станет ясным, что идея *stato misto* в данном случае выражает интересы дворянской аристократии. Подобное толкование популярной концепции вполне объяснимо в условиях начавшегося в стране укрупнения феодальных отношений.

Идея «смешанного правления» была воспринята и защитниками олигархических порядков, тем самым получив еще одно толкование, ставшее весьма распространенным, особенно среди сторонников венецианского образа правления. Примечательно, что конституционный строй республики св. Марка нередко отождествлялся со *stato misto*. При помощи этой концепции власть патрициата получала теоретическое обоснование. Именно такое толкование она находила в трактате Гаспаро Контарини «Республика и магистраты Венеции»¹⁶.

Гаспаро Контарини, венецианский патриций и кардинал, был видным политическим деятелем и дипломатом. Он оставил ряд трудов, являющихся важным источником по истории Венеции¹⁷. Его сочинение «Республика и магистраты Венеции» представляет большую ценность уже потому, что дает весьма детальное описание сложных политических институтов, позволявших патрицианской верхушке в течение веков осуществлять свое господство.

Слава венецианского государства, по Контарини, основывается не только на экономическом могуществе, обширной торговле, громадных владениях, но прежде всего на совершенном общественном устройстве. По его мнению, в мире нет и не было города, который превзошел бы Венецию своими гражданскими учреждениями. Государство крепко не стенами и зданиями, не конными статуями и трофеями, а истинной преданностью граждан. В этом причина удивительной жизнеспособности и долголетия провидения Венеции. На страницах сочинения Контарини возникают знакомые, восходящие к суждениям древних мыслителей сентенции об «истинных гражданах». Государство — сообщество граждан, рассуждает Контарини, а вовсе не всех тех, кто проживает на его территории. Каждый город нуждается во множестве людей разных специальностей — ремесленниках, торговцах, слугах. Им предоставляется работа и возможность существовать, но не гражданские права. Граждане — люди свободные, те же, кто служит и трудится, — рабы, добровольные или по принуждению. Поэтому основатели Венеции поступили правильно, лишив народ возможности участвовать в правлении: в совершенном государстве ему нельзя доверить власть¹⁸. В этих пассажах явно слышен отзвук мыслей Стагирита. Контарини пишет о плебсе как о беспокойном элементе, вечно бунтующем и недовольном, сеющем беспорядки и ослабляющем государство. Но аристократические симпатии автора проявляются не только в его отношении к низшим слоям общества, неимущим, но и к зажиточной части простого народа. Обогащение низов (*riù bassa plebe*), замечает он, только наносит вред: низы накапливают богатства, а знатные граждане оскудевают, в результате чего возникают столкновения. Так Контарини-аристократ реагирует на явления, весьма распространенные, как известно, в эпоху первоначального накопления капитала. В Венеции подобного быть не может, подчеркивает он, здесь принимаются специальные меры для поддержания власти нобилитета. Критерием знатности является не богатство, а благородство крови¹⁹. Только знатным по рождению может принадлежать власть и право заседать в Большом совете. В состав этого высшего органа республики входят мужчины, члены патрицианских семейств, достигшие 25-летнего возраста, а также некоторые юноши, которым исполнилось 20 лет и которые включены туда по жребию. Из числа Большого совета избираются дож, сенаторы и прочие должностные лица.

Сложная процедура многоступенчатых выборов и связанные с ними формальности, описанные Контарини, свидетельствуют о том, что административная система Венеции, весьма продуманная и отработанная, была построена таким образом, чтобы не допустить сосредоточения власти в одних руках, а административные органы могли зорко следить за соблюдением установленного порядка. С той же целью, вероятно, отдельные должности, которые требовали длительного срока службы, были изъяты из рук знати и переданы представителям «популаров», находившихся, однако, под бдительным надзором знати. Таким, в частности, был пост секретаря.

ры республики, ведавшего делопроизводством. Наличие в городской администрации единичных популанских элементов не меняло общего аристократического характера конституции.

Такая «смешанная», «трехчленная» форма правления гарантировала, по Контарини, сохранение равенства между «истинными» гражданами. Большой совет, по его мысли, представлял народную власть; Сенат, Совет десяти, другие коллегии — власть немногих, а избираемый пожизненно дож, которого автор именует «принципом», или «президентом», олицетворял монархическое начало, хотя в действительности он не являлся самодержцем²⁰. Любопытны доводы, к которым прибегает автор, чтобы доказать связь Большого совета с народом. Этот орган власти, пишет он, по жребью допускает в свой состав 20-летних юношей, принадлежащих к патрицианским семьям, по жребью он выдвигает и выборщиков дожа, и высших должностных лиц, а такой принцип избрания, по «количеству», а не по «мудрости», свойствен народу; поэтому заключает Контарини, можно считать, что Большой совет представляет волю народа²¹.

Таким образом, книга Контарини — откровенная апология венецианской олигархии, хотя автор и объявляет себя ее противником. Правда, олигархию он понимает весьма своеобразно: в Венеции, пишет он, приняты меры против возвышения отдельных могущественных семейств, которые, нарушив «равенство равных», могли бы установить олигархию²². Так, «смешанное правление», изображенное Контарини, на деле способствует равенству внутри замкнутой касты патрициев по рождению, между которыми проводится попеременное распределение должностей и почестей, предупреждавшее преобладание одних и ослабление других. Посредством хорошо организованной и проверенной на опыте политической структуры и консолидации правящего сословия осуществлялось господство небольшой группы патрициев над подавляющей массой населения Венеции и зависимых от нее земель.

Диктатуре патрициата способствовал и корпоративный дух, который царил среди других слоев общества. Ремесленники и торговцы, пишет Контарини, объединялись в свои братства, куда был закрыт доступ знати (как народу в органы власти) и всем посторонним. Существование таких изолированных ассоциаций, должно быть, устраивало патрициат: его собственная обособленность не казалась чем-то исключительным. К тому же наличие разрозненных группировок среди населения облегчало проведение политики «разделяй и властвуй».

Сходное толкование *stato misto*, которое у Контарини служило обоснованию аристократических порядков, встречается и у других авторов XVI в. Пишет о нем и венецианский дипломат, политик и историк Паоло Парута. Задаваясь вопросом, какое правление лучше, «многих, немногих или одного», он отмечает недостатки «чистых» государственных форм, полагая необходимым соединение их воедино, дабы преимущества одних восполняли недостатки других. Этим правилом он предлагал руководствоваться и в частной жизни,

поскольку в семье также осуществляется *governo misto*: отец олицетворяет верховную власть, ему помогают вести дела жена и братья. Вкладывая в эту концепцию то же содержание, что и Контарини, Парута находил в Венеции «трехчленное» правление. Большой совет и для него был олицетворением народной власти, поскольку при голосовании там прибегали к жеребьевке, а это для Паруты, как и для Контарини, народный метод решения вопросов²³.

Отношение к венецианской конституции как идеальной мы находим и в «Диалогах» Джованни Мариа Меммо, где также возникает картина «смешанного правления» (Большой совет, состоящий из 1500—2000 членов, Сенат, другие магистраты и государь). Такая форма разделения власти служит совершенству республики, объединяющей идеальных земледельцев, солдат и купцов, которые отдают свои силы и способности на благо отчизны²⁴.

Конституционный строй республики св. Марка, с которым ассоциировались представления о *stato misto*, привлекал к себе взоры многих политических писателей Италии. Его сторонником выступал, к примеру, Франческо Гвиччардини, выходец из семьи богатых флорентийских ростовщиков и землевладельцев, противник как тирании, так и народного правления.

Этим примерами теории «смешанного правления» не ограничиваются. В кратком обзоре невозможно в деталях рассмотреть все имевшиеся варианты концепции *stato misto*, распространенной в XVI в. Остановимся подробнее на воззрениях Донато Джаннотти, поскольку идея «смешанного правления» развивается им довольно самобытно: писатель обнаруживает ясное понимание того, что различное толкование *stato misto* ведет к обоснованию вовсе не одинаковых типов государства.

О Джаннотти у нас писали мало²⁵. За ним прочно утвердилась слава приверженца политических порядков Венеции. Это суждение, однако, нуждается в уточнениях.

Представитель среднего популанства Флоренции, Джаннотти был ярым противником диктатуры Медичи. Получив хорошее гуманистическое образование, он посвятил себя общественной деятельности на благо родного города и одно время занимал пост секретаря Совета десяти. После падения республики в 1530 г. и прихода к власти Медичи Джаннотти был заточен в тюрьму, а затем осужден на вечное изгнание. Его сочинения, пусть и не столь выдающиеся, как труды Макьявелли или Гвиччардини, были отмечены современниками и оказали определенное влияние на развитие политической мысли. В 1525—1526 гг., незадолго до свержения первой диктатуры Медичи, им был написан диалог «О республике венецианцев», который и принес ему репутацию поклонника венецианской конституции. Позднейшие исследователи ставили этот труд Джаннотти на одну доску с сочинением Контарини²⁶.

Бесспорно, Джаннотти досконально изучил политическое устройство республики св. Марка, его произведение может служить ценным историческим источником, кое в чем оно может поспорить с трактатом Контарини. Однако эти две работы весьма отличны друг

от друга по своим задачам. Сочинение Контарини, по сути, панегирик Венеции. Что касается Джаннотти, то его внимательный взор был устремлен к Венеции, а помыслы — к родине. На владычицу Адриатики писатель смотрел сквозь призму проблем, которые вставали перед Флорентийской республикой, пережившей один из труднейших периодов своей истории. Не восхваление, а исследование, стремление извлечь полезные уроки — вот в чем, в сущности, он видел цель своего труда. Обращаясь к политическому строю Венеции, Джаннотти хотел понять его своеобразие. Ему, несомненно, свойствен историзм, вызывающий ассоциации с Макьявелли, поклонником которого он был.

Свой диалог автор начинает с экскурса в прошлое, стремясь проследить возникновение и развитие политических институтов республики св. Марка. Ее историю он делит на три периода: первый охватывает события от основания города до создания Большого совета. Это — пора суровых испытаний, борьбы за существование, заботы о том, «как бы выжить». В это время происходит формирование первых органов власти: сначала управление государством принадлежало трибунам, затем власть перешла в руки дожа. Второй период начинается с образования Большого совета и завершается его «замыканием» в 1298 г. Он отмечен постепенным укреплением авторитета потомственной знати. Третий период — с 1298 г. по настоящее время — Джаннотти считал эпохой окончательного утверждения власти аристократии (*gentiluomini*).

Писатель задается вопросом о причинах ее возвышения. В составе городского населения Венеции он выделяет три социальные группы: пополаров, потомственных горожан (*cittadini*) и аристократию. Полемизируя с Сабеллико, который первые две категории причислял к одному сословию, Джаннотти уточняет свою позицию: «...под пополарами я имею в виду тех, кого иначе можно назвать плебеями»²⁷. Это многоликая масса ремесленников, мелких торговцев, лодочников, слуг и всех тех, кто занят «самыми низкими промыслами» (*arti vilissimi*), лишь бы поддержать свою жизнь. Венецианские пополары, по Джаннотти, не имеют никакого веса в государстве.

Вторая категория — *cittadini*, не столь многочисленна (их примерно 20 тыс. семейств), к ней относятся потомки лиц, поселившихся в Венеции позже; неперенным условием принадлежности к этой группе жителей является то, что сами они, как и их родители, «тоже родились в городе». «Горожане» имеют некоторый вес в республике св. Марка — они участвуют в ее защите, носят оружие и могут занимать отдельные административные должности. Но от решения важных государственных дел они отстранены.

Наиболее могущественную, хотя и самую малочисленную прослойку образуют знатные. Их всего три тысячи, но именно они представлены в Большом совете, Сенате и других магистратурах, из их рядов выбирается дож.

Джаннотти пытается проследить путь нобилитета к власти. Свое начало знает ведет от первых поселенцев на острове Риальто, за-

коны и администрация которого стали главенствующими. Важную роль сыграло составление реестра тех, кто получил исключительное право заседать в Большом совете.

Джаннотти отмечает внутреннюю сплоченность господствующего класса, который не допускает к правлению низы и в то же время не позволяет слишком возвыситься единоличному правителю. Этому препятствует «смешанная», «четырёхчленная» (а не «трехчленная», как у Контарини) форма правления. Основу пирамиды образует Большой совет. Он ведает избранием магистратов, утверждает законы, решает вопросы войны и мира, является высшей судебной инстанцией. Сенат, коллегии и советы (второй и третий «члены» правления) образуют тело пирамиды. На ее вершине дож — четвертый элемент *stato misto*. Такое разделение власти представляется Джаннотти мудрым: оно делает невозможным концентрацию ее в одних руках. Автор отчетливо видит в Венеции преобладание аристократического начала: все четыре составные части *stato misto* практически подчинены нобилитету. Герой его диалога Трифоне Габриело называет знатных «господами нашего государства на суше и на море»²⁸.

Возникает вопрос: приемлет ли Джаннотти все венецианские порядки? По-видимому, нет. Порой в диалоге звучат сомнения. Флорентийцу Боргерини (собеседнику Трифоне) кажется несправедливым, например, что одни и те же лица занимают по несколько постов. Ничего не поделаешь, отвечает мессер Трифоне, если правление сосредоточено в руках немногих. И главное, в сочинении Джаннотти мы не находим утверждения, что венецианская конституция годится всем. Скорее явствует другое: она соответствует характеру именно венецианцев. Правда, автор хотел бы кое-что переменить: прежде всего «четырёхчленное» правление²⁹.

Предложения Джаннотти сводятся к созданию Большого совета, который представлял бы всех горожан (*popularità*). Это ствол, на котором, подобно ветвям, возрастают другие учреждения и магистратуры. Он рекомендует создать Сенат — орган оптиматов и сделать пожизненной должностью гонфалоньера. Необходимо организовать различные коллегии — Совет двенадцати, Совет десяти, судебскую коллегию сорока и т. п., одни по венецианскому, другие — по флорентийскому образцу.

Может показаться, что речь идет о простом копировании венецианских порядков. Однако это не так. Заимствуются лишь формы правления, но в них вкладывается, как мы убедимся, иное содержание. Через сочинения Джаннотти красной нитью проходит мысль о тесной связи между политическим строем и социальным составом государства. Поскольку во Флоренции общественные классы и группы иные, нежели в Венеции, то и соотношение между «элементами» республики (Большой совет, Сенат, коллегии, государь) должно быть другим. Флоренция, пишет автор, состоит из граждан «самого разного достоинства», у каждого из них свои интересы, «различные желания и аппетиты». Поэтому следует создать такие органы правления, которые отвечали бы настроениям всех группировок.

Наиболее ясно эти мысли выражены в обширном трактате «О Флорентийской республике», написанном в 1531 г., вскоре после окончательной победы Медичи³⁰. Исследователи проявляли к нему меньший интерес, чем к диалогу о Венеции. Он увидел свет лишь в XVIII в.

Трактат начинается с объяснения причин, заставивших автора обратиться к данной теме. Тяжелое положение Флоренции (там, кто правит, живет в богатстве, окруженный почетом, а остальные — в бедности и унижении, испытывая великие муки) вынуждает его, пишет Джаннотти, изложить свои мысли о государстве, дабы предупредить ошибки, которые в борьбе с тиранией могут повториться. Он намерен выяснить причины крушения республик в 1512 и 1530 г. Ответственность за беды, причиненные родному городу, он возлагает на неких «знатных и богатых лиц».

Джаннотти пытается проследить становление флорентийских порядков. Они не кажутся ему мудрыми, поскольку с самого начала были чреваты пороками, приведшими к гибели республики. Для него, как и для Макьявелли, история Флоренции — это история борьбы партий. Но их противостояние ему не представлялось благотворным, поскольку в результате утвердилось тирания. Сражаясь за свободу и порой обретая ее, флорентийцы не смогли создать разумный строй, который удовлетворял бы всех. Так, избавившись от Фридриха Барбароссы, они позволили возвыситься грандам, из коих стали выбирать должностных лиц и гонфалоньеров, издавая угодные им законы. Город разделился на две партии, все жили среди подозрений и вражды. Народ был угнетен. Знатные не заботились об общем благе; неудивительно, что Данте называл их «волками». Сначала такое сравнение показалось Джаннотти странным, но впоследствии, изучив историю Флоренции, он пришел к тому же выводу: гранды — воистину волки³¹. Они стремятся обратить людей в рабов, повелевать ими с помощью тиранов. Тем самым они разрушают государство, ибо *città* — это объединение людей свободных пространств понятие «граждане» на всех пополаров). Вот почему народ Флоренции, чтобы защитить себя от произвола знати, не раз брался за оружие. Ее притязания и распри открыли дорогу демагогам, рвавшимся к власти.

Возможность спасти республику возникла при Савонароле, «человеке осммотрительнейшем» (*uomo prudentissimo*). Но он и его сподвижники совершили крупный просчет — не ввели «смешанной формы» правления. Они создали Большой совет, но гонфалоньер по-прежнему сменялся каждые два месяца, что давало повод к волнениям. В результате — ослабление республики и ее падение. То же повторилось и в 1530 г. Теперь перед Флоренцией стоит дилемма: «либо погибнуть окончательно, либо поднять голову и возродить свободу»³².

Джаннотти развивает довольно стройное учение о *stato misto*, связывая с ним надежду на восстановление демократии. При этом он также исходит из античной теории о неизбежном вырождении

«нормальных» форм государственного устройства в худшие его формы — анархию, олигархию и тиранию. «Смешанное правление», заверяет он, наилучшее, его можно ввести во многих государствах (*città*)³³. Однако в чистом виде ни монархия, ни аристократия, ни демократия существовать не могут. Отсюда оказалась неудачной, по мнению автора, и попытка Андрея Дориа ввести в Генуе тиранию, когда продолжали существовать республиканские учреждения. «Смешанное правление невозможно создать таким образом, чтобы достоинства всех трех частей соединялись просто и в чистом виде»³⁴. Оно непрочное и в том случае, если все три его части окажутся равными: противостояние равных всегда пагубно. Здесь Джаннотти высказывает мысль, противоположную устоявшимся представлениям о «симметричном» соединении государственных форм. Вывод его таков: «...необходимо, чтобы оно (*stato misto*. — Л. Ч.) склонялось в какую-либо одну сторону: к монархии, аристократии или демократии»³⁵.

В Венеции, как мы знаем, он видел «смешанную форму», близкую к аристократии. Флоренции же с ее особым составом населения больше подходит «смешанное правление», приближающееся к демократии³⁶. «Эта часть республики (т. е. демократический элемент. — Л. Ч.) должна получить высшую власть, она представляла бы республику пополаров»³⁷. Первая попытка создания такого строя во Флоренции, по Джаннотти, — диктатура Савонаролы.

Флорентийское общество складывается, по его мнению, из четырех прослоек — грандов, людей среднего достатка (*mediocri*), народа (*popolo*) и плебса. Весьма интересно, что к числу пополаров отнесены все те, кто не занят в магистратурах, но владеет в городе «чем либо, что имеет значение для ведения дел»³⁸. Это налогоплательщики: они более других жаждут свободы и мужественно ее защищают. Неважно, подчеркивал автор, способны ли они к участию в правлении или нет. Таким образом, пополары — это основная масса городских жителей, в том числе мелкие собственники, ремесленники и торговцы, иначе говоря, значительная часть *popolo minuto*, на деле давно лишенная всяких политических прав. Отметим, что речь идет только о городском населении, крестьян Джаннотти не упоминал.

К людям среднего достатка (*mediocri*) он причисляет тех, кто участвует в управлении городом, занимает какую-либо административную должность и живет «с достоинством», т. е. верхушку пополаров. Эти две категории, по Джаннотти, и составляют основное население Флоренции. Что касается плебеев, то их рекомендуется не принимать во внимание, поскольку в городе они не владеют недвижимостью. Это пришлые, живущие физическим трудом, чужаки, находящиеся во Флоренции не постоянно³⁹. К тому же их немного.

Речь идет, как видно, о наемных рабочих, число которых из-за сокращения шерстяного производства уже в первой трети XVI в. действительно могло уменьшиться. С легким сердцем писатель лишает их участия в правлении. По его мнению, во многом близкому Аристотелю, подобный люд и не стремится к власти, равнодушный к

делам государства, ибо ищет лишь заработка и покоя: имея их — не приносит никому вреда и не бунтует⁴⁰. В прошлом плебс никогда не выступал по своей инициативе, его всегда провоцировали сильные и могущественные. Так произошло и во время восстания чомпи. Заметим, что в рассуждениях Джаннотти о плебсе мы не слышим раздражения и гнева. В трудах писателей, представлявших интересы дворянства и богачей, в том числе и у Контарини, эти ноты звучали весьма отчетливо.

Что касается грандов, то, не испытывая к ним симпатии, Джаннотти предлагает удовлетворить их тягу к почестям и тем успокоить. Эта категория лиц тоже кажется ему незначительной: с приходом к власти Медици количественно она существенно не возросла и в жизни города не играет большой роли. Флоренция в массе своей состоит из представителей средних классов — пополаров и *mediocri*. Поэтому и устройство ее должно быть «средним».

Здесь мы паталкиваемся на явное противоречие. Говоря о крахе 1512 г., Джаннотти одной из его причин называет отсутствие во Флоренции средних слоев, которые могли бы поддержать республику. Друг другу тогда противостояли, пишет он, только богатые и бедные⁴¹. Когда же речь заходит о 30-х годах XVI в., то обнаруживается, что средняя прослойка составляет... основную массу флорентийских обывателей. Что это? Ошибка, которую в полемическом задоре не заметил автор? Или отражение социальных и демографических изменений, происходивших не только во Флоренции, но и в других частях Италии?⁴² В данном случае для нас важно, что теоретически процветание республики Джаннотти связывал с пополанством и средними слоями горожан. Там же, где нет такой опоры, государство не будет жизнеспособным.

Спасение республики во Флоренции, утверждал Джаннотти, возможно лишь посредством введения «смешанного правления», которое склонялось бы к демократии. На страницах трактата вновь возникают знакомые контуры венецианской конституции. Однако при ближайшем рассмотрении подобное впечатление оказывается чисто внешним. По его проекту верховная власть в государстве должна принадлежать Всеобщему совету (*Consiglio universale*). В него войдут все лица мужского пола (плебеи исключаются), достигшие 25-летнего возраста. Этот совет — «господин города», ему будет принадлежать вся полнота власти. Он будет вести избрание магистратов и должностных лиц, решать вопросы войны и мира, издавать законы и распоряжения, осуществлять высшую судебную власть. Но главная его задача — защищать свободу государства. Важную роль здесь и могли бы сыграть пополары: «народ не просто часть, а величайшая часть государства»⁴³. Его надо вооружить, предоставить ему права и окружить уважением, каким пользуются правящие круги. Иначе, какой смысл народу любить государство и защищать его, если он окажется в том же положении, что при тирании или власти олигархов? Обращаясь к авторитету древних, Джаннотти восклицал: «Если бы Аристотель... прибыл в Венецию или во Флоренцию, где увидел бы массу людей, не пользующихся никаким

весом... нет сомнения, он посмеялся бы над такими порядками... А что бы сказал Платон, если бы узрел в этих городах такое множество людей, не принимающих участия в правлении? А ведь он говорил, что государство должно быть единым и даже жены быть общими». Весь прошлый опыт показывает, что там, где народ (*moltitudine*) лишен прав и уважения, не может быть и речи о сильном государстве⁴⁴.

Чтобы сделать Всеобщий совет действенным, предлагается созывать его каждую неделю или две, а то и чаще, в зависимости от нужды. Дни заседаний должны быть четко определены, выборы магистратов осуществляться в строгом соответствии с установлениями. Дабы научить людей правлению, отцам семейств рекомендуется приводить с собой на заседания сыновей от 20 до 25 лет (по примеру Венеции). Для работы Всеобщего совета должно быть отведено специальное помещение, украшенное знаменами, где члены Совета занимали бы попеременно то почетные, то менее почетные места.

Уклон в демократию, как видим, значительный, а критические замечания в адрес Венеции и Флоренции, оказавшейся под властью Медици, явно свидетельствуют об истинных симпатиях писателя: аристократическое правление практически отождествляется с тираническим режимом.

Претензии знати может удовлетворить ее участие в Сенате, втором правительственном учреждении, состоящем из 100 человек. Он наделяется важными функциями — в его полномочиях заключение мира, объявление войны, распределение налогов и другие дела. Но власть Сената не абсолютна: он действует по указанию Всеобщего совета.

Затем следуют коллегии: Совет десяти, Синьория, Коллегия срока судей. Джаннотти намерен сохранить давнее правительственное учреждение Флоренции — Синьорию. Однако ей отведена роль обычного магистрата.

На вершине пирамиды — гонфалоньер правосудия, избираемый Всеобщим советом пожизненно. Его статус разительно отличается от положения государя, изображенного Макьявелли. Соратник и его последователь, Джаннотти, однако, оставался бескомпромиссным врагом единоличной диктатуры. Главу Синьории — гонфалоньера — он предлагает окружить почетом, «величайшей пышностью и великолепием». Гонфалоньер руководит работой Синьории и присутствует на заседаниях магистратов. Но, по мысли автора, он скорее представляет, чем правит: живет в роскошном дворце, носит великолепные одеяния, однако «власти у него не больше, чем у простого члена Синьории».

Как видим, предлагаемые формы правления лишь очень отдаленно напоминают венецианские. У Джаннотти власть отдала в руки пополаров, заметно расширена социальная база государства, в число полноправных граждан включена значительная часть мелкого люда, а аристократия практически лишена главенствующей роли, как и гонфалоньер, несмотря на его пожизненное пребывание во

главе Синьории. Джаннотти обеспокоен тем, как бы уравнивать аристократию в правах с остальными горожанами. Примечателен его совет лишить некоторых ее привилегий: отменить закон о передаче административных должностей по наследству; посты в магистратурах, считал он, следует отдавать тем, кто способен вести дела на благо родины. Членам Синьории надо предписать жить в частных домах (во Флоренции они размещались в правительственном дворце). Это ослабило бы их власть и принесло пользу государству. (Надо учесть, что Медичи ликвидировали республику очень просто: захватили дворец и разом арестовали всех членов Синьории.) А дабы удовлетворить их тщеславие, предлагается разрешить носить им пышные одежды в свите гонфалоньера и облачаться в шелк, на что выделять особые средства⁴⁵.

Все эти рассуждения вовсе не означают, что Джаннотти ратует за полную демократию: ведь в «чистом» ее виде он усматривал призрак анархии. Он призывает учитывать интересы всех прослоек общества, но лишает гражданских прав неимущих. Социальный смысл предложений Джаннотти ясен: он выступает как идеолог пополанства, городских ремесленников и торговцев, средних и мелких собственников. Об ограниченности его демократических взглядов говорит и требование установить многоступенчатые выборы по примеру Венеции (при сохранении тайного голосования и строгом соблюдении ритуала).

Для Италии XVI в. его проект тем не менее был примечателен. В сущности, Джаннотти стремился не только вернуть Флоренции утраченное положение и возродить коммунальные порядки, придав им новую форму, — предлагаемая им конституция выглядела более демократичной, нежели реально существовавшая в пополанской Флоренции до установления власти Медичи.

О том же говорят предложения, касающиеся обороны республики. Как и Макьявелли, Джаннотти противник наемных войск и хотел бы создать вооруженные силы (милицию) из числа самих граждан. Этому вопросу он посвящает четвертую книгу трактата «О Флорентийской республике», а также специальное «Рассуждение об обороне города Флоренции»⁴⁶. Здесь он во многом отталкивается от Макьявелли, которого считал крупным знатоком военного дела.

Джаннотти предлагает вооружить народ, призвав в милицию не только тех, кто способен управлять людьми и давать советы, но и других горожан (за исключением плебеев). Все мужчины от 18 до 50 лет под командой капитанов и гонфалоньеров должны проходить специальную военную подготовку⁴⁷. Пополары, настойчиво повторяет автор, станут храбро сражаться за отечество, так как будут защищать отцов, детей и свое имущество. Единственное условие для этого — уважение к порядкам государства. Наделение оружием пополаров, по Джаннотти, не только гарантия безопасности от внешнего врага, но и верное средство внутреннего мира, братства и единства граждан.

Таким образом, обращение Джаннотти к примеру Венеции вовсе не означало безусловного одобрения ее олигархического устройства.

Судить о его взглядах лишь по диалогу «О республике венецианцев» нельзя.

Исследователи порой считают, что в отличие от реалистических воззрений Макьявелли взгляды Джаннотти на государственное устройство были иллюзорны, а предложенная им конституция не имела под собой жизненных оснований⁴⁸. В какой-то мере это так. Проект Джаннотти — еще одна утопия, а их в те времена возникало множество. Однако значение для истории немаловажно: в ней нашла отражение острая социальная и политическая борьба, разнузданная в итальянском обществе XVI в. Теоретические положения Джаннотти прямо соотносились с его практической деятельностью. Он служил республике, а потом, будучи в изгнании, не терял надежды на возрождение демократических учреждений Флоренции.

Приведенные примеры говорят о том, что теории «смешанного правления», которые разрабатывали итальянские мыслители XVI в., использовались ими в интересах самых различных классов и прослоек. В них четко проявилось стремление осмыслить новые явления в жизни общества, возникшие в результате тех социально-политических изменений, которые произошли в итальянских государствах. Это свидетельство дальнейшего развития учения гуманистов о государстве; для них было важно связать формы политического устройства с характером социальных и имущественных отношений, с противоборством разных общественных групп и партий.

Теории «смешанного правления» не были явлением исключительно итальянским. В XVI—XVII вв. сходные идеи возникали и в других странах Европы. Нередко они звучали в утопиях. По наблюдениям А. Э. Штекли, Томас Мор учредил для утопийцев «смешанную форму» государственного правления, которая, как мы сказали бы вслед за Джаннотти, «склонялась в сторону демократии». По-видимому, о *stato misto* идет речь и в «Городе Солнца»⁴⁹.

Популярность этой концепции объяснялась особенностями эпохи, и прежде всего переходным состоянием государственности накануне нового времени. Разрушение феодально-сословных учреждений, падение вольных городов, постепенное укрепление абсолютистских порядков — все это на практике неизбежно приводило к возникновению «смешанных типов» политических объединений, состоявших из противоборствующих элементов. Классический пример «смешанного правления», наряду с Венецией, находили тогда и в Речи Посполитой⁵⁰, и в республике Рагуза⁵¹. Примечательны в этой связи рассуждения Паруты. Венецианский патриций был убежден, что в действительности «чистых» форм правления быть не может. Соединение разных его видов он усматривал не только в древней Спарте и современной ему Венеции, но и в других странах Европы. Королевства Франции, Испании и тем более Польши и Англии, замечает он, не являются собой пример «простых» и «истинных» монархий. Дела там зависят от воли не одних королей. В этих государствах существуют представительские учреждения, обладающие властью. Кроме того, большими привилегиями наделены аристократы. Но особенно

яркий образец *governo misto* для Паруты — Германия, где рядом с властью императора и знати существует власть вольных городов⁵². Так, наблюдение реальности оказывало существенное влияние на умозрительные построения. А у древних мыслителей люди эпохи Возрождения нашли готовую, весьма удобную схему — учение о «смешанном государственном устройстве». Наполнив ее новым содержанием, они приспособили его к своим условиям и нуждам. Теория *stato misto* отражала тот этап в развитии общественной мысли, когда лишь начали возникать новые теории государственного правления, когда в борьбе с церковно-схоластическими представлениями был выдвинут лишь постулат самостоятельной трактовки политики⁵³. В этой концепции своеобразно переплелись устаревшие представления о государстве с новыми, передовыми.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Erizzo S.* Discorso dei governi civili. Venetia, 1678.
- ² *Утченко С. Л.* Циперон и его время. М., 1972, с. 249.
- ³ Там же.
- ⁴ См.: *Утченко С. Л.* Политические учения Древнего Рима. М., 1977, с. 93.
- ⁵ *Аристотель.* Соч.: В 4-х т. М., 1984, т. 4, с. 488.
- ⁶ Там же, с. 418.
- ⁷ Там же, с. 508.
- ⁸ Там же, с. 509.
- ⁹ *Утченко С. Л.* Политические учения древнего Рима, с. 93.
- ¹⁰ *Корелли М. С.* Ранний итальянский гуманизм и его историография. СПб., 1914, т. 4, с. 107.
- ¹¹ *Figliucci F.* De la politica ovvero scienza civile secondo la dottrina d'Aristotele libri otto. Venetia, 1583, p. 138–140.
- ¹² *Erizzo S.* Op. cit., p. 3 e seg.
- ¹³ *Макиавелли Н.* Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. — Макиавелли Н. Избр. соч. М., 1982.
- ¹⁴ *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano. — In: Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini/A cura di Carlo Cordie. Milano; Napoli, 1960, p. 307.
- ¹⁵ Ibid., p. 317.
- ¹⁶ *Contarini G.* La Repubblica, e i Magistrati di Venetia. Venetia, 1544. Мы ссылаемся на изд.: *Contarini G.* Della republica, e dei Magistrati di Venetia. Venetia, 1678.
- ¹⁷ См.: *Hackert H.* Die Staatsschrift Gasparo Contarinis und die politischen Verhältnisse Venedigs im sechzehnten Jahrhundert. Heidelberg 1940.
- ¹⁸ *Contarini G.* Op. cit., p. 28–29.
- ¹⁹ Ibid., p. 30.
- ²⁰ Ibid., p. 56.
- ²¹ Ibid., p. 48–49.
- ²² Ibid.
- ²³ *Paruta P.* Della perfettione della vita politica libri tre. Venetia, 1599 (1 ed. — 1579), p. 434. 466.
- ²⁴ *Memmo G. M.* Dialogo, nel quale dopo alcune filosofiche dispute, si forma un perfetto Principe, e una perfetta Republica, e parimente un senatore, un soldato e un mercante. Venetia, 1563.
- ²⁵ О Джаннотти см.: *Рутенбург В. И.* Италия и Европа накануне нового времени. Л., 1974, с. 116 *Ridolfi R.* Sommario della vita di Donato Giannotti. — In: Opuscoli di Storia Letteraria e di edizione. Firenze, 1942; *Starn R.* Donato Giannotti and his «Epistolae». Genève, 1968; *Diaz F.* Introduzione. — In: Giannotti D. Opere politiche/A cura di Furio Diaz. Milano, 1974, vol. 1. Цитируется это издание.
- ²⁶ См.: *Gilmore M.* Myth and Reality in Venetian Political Theory. — In: Renaissance Venice/Ed. J. R. Hale. L., 1973, p. 431–442.
- ²⁷ *Giannotti D.* Della republica de' veniziani. — In: Giannotti D. Opere politiche, vol. 1, p. 46.
- ²⁸ Ibid., p. 51.
- ²⁹ *Giannotti D.* Discorsi sopra il fermare il governo di Firenze nell'anno 1527. — In: Giannotti D. Opere politiche, vol. 1, p. 157 e seg.

- ³⁰ *Giannotti D.* Della Repubblica fiorentina. — In: Giannotti D. Opere politiche, vol. 1, p. 187.
- ³¹ Ibid., p. 241–242.
- ³² Ibid., p. 207.
- ³³ Ibid., p. 198.
- ³⁴ Ibid., p. 279.
- ³⁵ Ibid., p. 273.
- ³⁶ Ibid., p. 201.
- ³⁷ Ibid., p. 279.
- ³⁸ Ibid., p. 214.
- ³⁹ Ibid., p. 215.
- ⁴⁰ Ibid., p. 214–215.
- ⁴¹ Ibid., p. 208.
- ⁴² Ср.: *Канделоро Д.* История современной Италии. М., 1958, т. 1, с. 68.
- ⁴³ *Giannotti D.* Della Repubblica fiorentina. — In: Giannotti D. Opere politiche, vol. 1, p. 281.

- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ Ibid., p. 289.
- ⁴⁶ *Giannotti D.* Discorso di armare la città di Firenze. — In: Giannotti D. Opere politiche, vol. 1, p. 167–176.
- ⁴⁷ Ibid., p. 171.
- ⁴⁸ *Diaz F.* Introduzione. — In: Giannotti D. Opere politiche, vol. 1, p. 3 e seg.
- ⁴⁹ Ср.: *Шрекли А. Э.* «Город Солнца»: Утопия и наука. М., 1978.
- ⁵⁰ См., например: *Zuccolo L.* Dialoghi. Venetia, 1625, p. 213–214.
- ⁵¹ См.: *Gozze N. V. de.* Dello stato delle Repubbliche secondo la mente di Aristotele. Venetia, 1591.
- ⁵² *Paruta P.* Op. cit., p. 470.
- ⁵³ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 314.





СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КОМЕДИИ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Сущность, характер и форма драматического произведения на всем протяжении XVI в. оставались предметом непрекращающихся теоретических споров, нашедших свое выражение в ренессансных поэтиках. В одном, однако, ренессансные поэтики были единодушны — в распределении сфер влияния между двумя главными драматургическими подразделениями: власть имущими занимается трагедия, социальное пространство комедии ограничено частной жизнью. Разделение это не было произвольным, в принципе оно соответствовало исторически сложившимся жанровым пропорциям: история античной комедии от Аристофана до Теренция — это история ее нарастающей партикуляризации и постепенного отказа от прямых выходов в общественно-политическую злободневность. Если, реставрируя античную жанровую форму, комедиографы ренессансной Италии брали за образец паллиату (почти полностью утратившую публичность и публичистичность, свойственные древней аттической комедии), то это результат не только слабой изученности Аристофана сравнительно с Плавтом и Теренцием — здесь срабатывал и механизм жанровой преемственности, закономерное тяготение к месту обрыва традиции, а не к месту ее зарождения. Правда, традиция эта была прервана не насильственно: паллиата заглохла сама по себе, задолго до общего кризиса античной культуры, потерпев поражение в соревновании с мимом, с представлениями цирка и амфитеатра. Поэтому жанровая инерция лишь в незначительной степени могла определять порядок и смысл той операции по возрождению комедии, которая проводилась спустя полторы тысячи лет после ее естественной смерти.

Отношения паллиаты и ренессансной комедии, из сюжетов и форм паллиаты исходившей, с самого начала были двусмысленны. Оба вида комедии представляли собой феномен литературно высоко-развитого оформления рекреативного быта. Праздник — это и производитель комедии (в отдаленно генетическом плане), и ее потребитель (в плане функциональном). Однако сходство древней и новой комедии уровнем генезиса (смысловое и структурное единство европейских календарных ритуалов) и ограничивалось. Паллиата была адресована зрителю демократическому, ренессансная комедия не выходила за пределы дворца. Аудитория паллиаты празднует мо-

мент временного разрушения социальной иерархии, аудитория ренессансной комедии видит в празднике подтверждение и символ своей социальной гегемонии. Плебейство жанровой традиции и аристократизм социального заказа сообщают ренессансной комедии прямо противоположные идейные ускорения. Их нужно либо гасить, либо обыгрывать — здесь вступает в силу идеологическая позиция комедиографа.

Что касается обобщенной жанровой модели, то она устраивала и заказчика и адресата — своей социальной определенностью. Итальянские комедиографы сохранили в неприкосновенности социальные характеристики, заданные еще театром Менандра: в итоге общественное положение зрителя всегда оставалось на порядок выше общественного статуса персонажа. Но зрителю и этого было мало. Конечно, он видел на комедийной сцене купца, ростовщика, лавочника, маклера и мог быть уверен, что (за редчайшим исключением) не увидит на ней ни представителя власти, ни ее носителя. Однако тут еще нет гарантии, что он никогда не узнает в персонаже комедии себя и не ощутит его проблемы как свои. Зрителя нужно было всячески ограждать от универсальности, заложенной в любом художественном обобщении, и даже от чувства сопричастности, естественным образом возникающего при всяком контакте со зрелищем. Эту задачу взяла на себя сценография: над пространством сцены, где бушевал комедийный бунт, где охваченная стихийным порывом молодость опрокидывала косный авторитет старости, где слуга брал верх над хозяином, зритель реально был вознесен уходящим ввысь амфитеатром, а идеально — уводящей вдаль сценической перспективой, в которой над скромными обиталищами горожан, чья частная жизнь была потрясена до оснований, возвышались великолепные неприступные дворцы и храмы, оплот и символ непоколебимого порядка. Смех с такой высоты мог быть тольконисходящим.

Однако даже двойной барьер, поставленный перед комедией с ее потенциальной агрессивностью, некоторым драматургам в период прогрессирующих идеологических ужесточений (т. е. со второй половины XVI в.) не казался вполне надежным. Им мало было оградить носителей власти от гипотетической компрометации; контроль за тем, чтобы комедийные страсти не переклестнулись через край, они возлагали на реальные правовые и карательные инстанции. Особенно охотно, хотя и прямолинейно, апеллировали к авторитету великого герцога Тосканского флорентийские комедиографы (А. Ф. Грацини, Д. Чеки, Ф. д'Амбра, Л. Сальвиати): у жертв комедийных интриг в произведениях этих драматургов неизменно остается возможность прибегнуть к герцогскому правосудию — возможность, которая, правда, никогда не реализуется (поскольку у комедии достаточно собственных сил, чтобы унять вражду и примирить противников), но которая строго фиксирует меру дозволенного и недозволенного в сколь угодно условном и игровом бунтарстве. Это не значит, что расстояние, разделяющее жилище мирного обывателя и резиденцию властей предрежащих, как-то сокращается; напротив, оно увеличивается, поскольку порядок блюдется не самим

государем, а лишь его именем (у Грацини герцог на время карнавала и соответственно на время комедии то и дело удаляется в Пизу): к сцене приближено не августейшее лицо, а обезличенные магистраты и магистратуры (наподобие Комиссии Восьми в комедии Антонио-Франческо Грацини «Сибилла»). Как на логический предел такого конформизма, граничащего с прямой политической пропагандой, можно указать на «Оборванцев» Аппибала Каро (1543), где роль финального арбитра доверена официальному должностному лицу, папскому прокурору (действие происходит в Риме во времена Павла III).

Надо, однако, сказать, что комедия XVI в. знает и более действенные (а вместе с тем и более двусмысленные) способы обуздания собственной агрессивности. Власть, например, может критиковаться, и весьма темпераментно, за то, в чем она совершенно неповинна, т. е. за сам комедийный беспорядок, за то, что сын отказывается узнавать отца, а слуга выдает себя за хозяина («Подмененные» Лодовико Ариосто, 1509). При этом, конечно, «прославленный своей справедливостью» герцог остается вне игры. Его могут включать в число комедийных жертв, но по поводу подчеркнуто ничтожного: в связи с тем, к примеру, что он не способен уберечь свои леса от разграбления, учиняемого его же ловчими («Лена» Ариосто, 1528). Еще более остроумный и парадоксальный способ дистанцирования находит Пьетро Аретино («Кузнец», 1533): он и снимает ответственность за происходящее на сцене с маркиза Мантуанского, и возлагает ее на него, присваивая ему роль одновременно режиссера и зрителя (поскольку его именем и приказом движется весь механизм розыгрыша, составляющего содержание пьесы). Лодовико Дольче в «Подростке» (1541) использует тот же прием, однако его кардинал лишен режиссерской активности, как и конкретного исторического имени. Дольче сохраняет за ним роль зрителя (кардинал умирает со смеху, когда ему рассказывают о розыгрыше), возложив на него еще и миссию арбитра. Аналогичную миссию прокурора у Каро. Но, разумеется, такие рискованные выходы к зрителю предполагают в качестве своего неперемennого условия отсутствие риска в самой фабуле или, вернее, в форме ее интерпретации.

Дело в том, что момент известной провокации заложен в самой структуре классической комедии: она складывается из стандартизованного набора оппозиций, среди которых, помимо чисто характерологических (ум — глупость, щедрость — скупость, смелость — осторожность), имеются и оппозиции социального плана или во всяком случае в социальном отношении не полностью нейтральные (молодость — старость, бедность — богатство, любовь — расчет и т. п.). Основная же и самая широкая комедийная дихотомия прямо противопоставляет природное социальному: прочные и стабильные связи, прежде всего семейные, рвутся, в микросоциуме идет война, молодые герои комедии отбрасывают все формы законпочитания и служат лишь одному кумиру — любви. Это, однако, не значит, что комедия ополчается на сам принцип социальной устойчивости

(такое, конечно, возможно, но лишь в рамках индивидуального пафоса и в существенно ином историческом контексте). Напротив, в финале потрясенный порядок восстанавливается, причем без каких-либо существенных изменений — в лучшем случае во главе дома встает новое поколение, расставаясь тем самым со своей молодостью и со своей временной асоциальностью. Комедия, иначе говоря, инсценирует процесс низшей социальной инициации, борьбу молодого героя против своего сыновства за обретение элементарной социальной правомочности, за отделение от прежней семьи и создание новой.

Конечно, фабульный состав ренессансной комедии не до такой степени унифицирован, чтобы заведомо исключить возможность каких-либо отклонений от схемы. В частности, сюжеты, которыми комедия обязана национальному новеллистическому фонду, куда менее консервативны, чем традиционно комедийные: брак в финале возвращает комедийный социум в состояние упорядоченности, тогда как адюльтер (любимый сюжет итальянской повеллы) предполагает продление и закрепление некой аморальной и асоциальной ситуации. Недаром в комедиях адюльтера сильнее ощущаются и комическая стихия, и сатирический пафос: «Мандрагора» Макьявелли (1518) не самый характерный в этом отношении пример, поскольку активным началом здесь выступает не фабула, а авторская воля. Но и оставаясь в границах Флоренции, можно видеть, насколько резко «Монах» Грацини (1540) и «Сова» Чекки (1549) выделяются на фоне остальной продукции этих драматургов, и в первую очередь мерой своей свободы от идейных и этических ограничений (которые маскируются под ограничения жанровые).

Однако, повторяю, как ни сильна инерция, заданная сюжетом и лежащими в его основе структурами, конкретное соотношение моментов социального отрицания и гармонизации в руках автора. От него в конечном счете зависит, насколько бунт потрясет комедийный миропорядок (косвенно задев и миропорядок за сценой). Итальянская комедия XVI в. эволюционирует в совершенно определенном направлении — к снижению своей агрессивности и смягчению конфликтов. В комедии первой половины века (Макьявелли, Аретино, Франческо Бело) разрушительная работа проводилась с размахом, а финал с его неизбежным единодушием и единомыслием оставался подчеркнутым двусмысленным. Чем дальше, тем чаще конструктивные и деструктивные элементы меняются местами (единственное исключение — «Подсвечник» Джордано Бруно, 1582). Проявлялась эта тенденция по-разному, иногда довольно грубо и примитивно: в том, например, что установление финального благополучия, запрограммированного уже начальной ситуацией, оттягивалось до пятого акта с помощью всякого рода искусственных задержек и замедлений — у комедии просто-напросто не оставалось почвы под ногами. Иногда, и это уже довольно изысканный способ обойти острые места, начальная ситуация так парадоксально запутывалась, что как бы гасила энергию действующих лиц, загоняя их в психологические и сюжетные ловушки и тупики, — не герой

вел действие, а действие увлекало за собой героя, существенно ограничивая проявления его свободной инициативы, зато предоставляя ему возможность вволю предаваться lamentациям.

Свобода в итальянской комедии второй половины XVI в. вообще жестко ограничена, даже свобода языковая, обычно в ней чрезвычайно широкая. Низкий комизм, непристойные двусмысленности в принципе допускаются, но лишь при условии, что они не будут служить пародийным комментарием к происходящему в «высоком» плане комедии. Среди слуг, этих штатных возмутителей спокойствия, появляется тип резонера, убежденного сторонника нормы и порядка. Время от времени слуга находит нужным специально обосновать свою преданность хозяину (что лежит в русле традиционных жанровых установок) и обосновывает ее, разумеется, тем, что хозяин благородно с ним обращается («Корзина» Джованни Баттисты Джелли, 1543). У него теперь имеется даже целая социальная философия, оправдывающая разделение общества на тех, кто служит, и тех, кто приказывает («Паломница» Джироламо Баргалли, 1564). Привычные жертвы комедии, влюбленные и скупые старцы, не так часто попадают в комические ситуации, да и сами ситуации теперь не столь унижительны: скупость вообще-то осмеивается и развенчивается крайне редко, в какой-то степени она даже оправдывается (поскольку акцентируется сила имущественных отношений, как в поздних комедиях Чекки). Но и издевательство над любовными безумствами стариков начинает вызывать протесты, и в первую очередь со стороны теоретиков. Уже в 1543 г. Джованни Баттиста Джиральди Чинцио запрещает отцам семейств, выходящим на комедийную сцену, волочиться за юбками и ронять достоинство возраста и положения, а в конце века Джазон Денорес пойдет еще дальше, прямо идентифицировав зрителя комедии с тем персонажем, которому доверена в пьесе роль главы дома, и возложив на комедию обязанность обучать правильному воспитанию детей, разумному обращению с женой и строгому — со слугами.

Социальная сегрегация — закон для классической комедии. Переходы из мира слуг в мир хозяев допускаются лишь в случае, если низкое социальное положение героя временное и мнимое, — социальную респектабельность не так легко приобрести, она может быть только возвращена. Но к середине столетия в итальянской комедии социальная мобильность еще более падает, и иерархическая структура приобретает еще большую жесткость (что соответствует реальной общественной практике). Вмешательство слуг в дела хозяев становится все более эпизодическим и менее агрессивным — их линия действия тяготеет к тому, чтобы окончательно замкнуться в самодостаточном бурлеске (в «Таланте» Аретино (1542) слуги полностью поглощены собой, фабула их не интересует, и они не испытывают никакого желания принимать в ней участие). Бинарная структура классического комедийного социума усложняется за счет дополнительных позиций: за границами социальной дееспособности оказываются, помимо слуг, лица малоимущие и те, кто не

может доказать чистоту своей бюргерской родословной. Состоянием и происхождением начинает определяться расстановка любовных пар («Два Бернардо» Франческо д'Амбры, 1548), социальные мотивировки дифференцируют поведение действующих лиц и их этический кодекс. Один и тот же персонаж за один и тот же проступок (сожительство с дочерью почтенного горожанина) может быть приговорен к смерти (в образе домашнего учителя) или удостоиться брачного венца (в образе блудного сына зажиточных родителей, «Паломница» Баргалли). Герой может быть безупречно благороден в отношении своего соперника, с которым он находится в равном социальном статусе, и вести себя по отношению к куртизанке как самый настоящий сутенер, эксплуатируя ее любовь и не испытывая к ней ни малейшей благодарности («Эрофиломахия» Сфорцы Одди, 1572).

Социум, на который ориентировалась итальянская комедия первого поколения, не был еще абсолютно монолитным: отвергнутая придворным театром, она не становилась от этого беспризорной и могла выйти на сцену в доме частного лица («Клиция» Макьявелли и «Монах» Граццини) или опального и фрондирующего аристократа (комедии Рудзанте), могла обрести опору в деятельности рекреативной ассоциации (сиенские «Сообщество неотесанных» и «Академия оглушенных») или полупрофессиональной труппы. У комедиографов была возможность маневрировать, и они ею пользовались, допуская в свои произведения элементы социального анализа и идеологической контестации. Пока в культуре и обществе сохранялся хоть какой-то динамический потенциал, до тех пор присутствовал интерес к альтернативной точке зрения, потребность обновлять и испытывать себя через самоотрицание. Сатирический диапазон комедии в это время был довольно широк: от прямой критики общественных установлений («Комедия придворных нравов» Аретино, 1525—1534, «Педант» Бело, 1529) до критики обобщенной, захватывающей всю сферу культуры, всю область художественного слова, вплоть до жанрового состава литературы, вплоть до самой комедии, выражавшей свою все профанирующую агрессивность через агрессию по отношению к собственным фундаментальным структурным компонентам («Мандрагора» Макьявелли, ранние комедии Рудзанте). Постепенно, однако, объект осмеяния перемещается на периферию культуры — ему подвергаются теперь ее ублюдочные формы (образ педанта), жанровая пародия превращается в самоцель (в этом направлении идет Аретино) или ограничивается чисто лингвистической оппозицией (последние комедии Рудзанте), и, наконец, пафос жанрового обновления оказывается бессильным проникнуть глубже поверхностных слоев сюжета и даже их не может сколько-нибудь решительно перестроить Граццини). Перед комедией возникает альтернатива: либо рассчитывать лишь на свои внутренние ресурсы, на самодостаточный комизм ситуации, жеста, слова (линия, ведущая к комедии дель арте), либо разрушать свою жанровую единственность, расширяя интонационный диа-

пазон за счет псевдотрагической патетики и мелодраматической чувствительности (линия, ведущая к «Верному пастуху» Гварини, к опере и барочной драме). Обе линии в конечном итоге ориентированы на чисто гедонистическое восприятие, обе предполагают отказ комедии от иронического, сатирического, смехового вмешательства в мир по ту сторону рампы. Борьба итальянской комедии Возрождения против зрителя и против самой себя, против своей традиционной беспроblemности, против генетической и функциональной праздничности окончилась поражением — общество надолго закрепило за ней роль рекреативной паузы в ритуале контрреформационного социального быта.



СОЦИАЛЬНЫЕ КОРНИ РАННЕГО МАНЬЕРИЗМА В ИТАЛИИ

Проблема «культура Возрождения и общество», обладая своей внутренней спецификой, охватывает вместе с тем такие важные аспекты социальной жизнедеятельности художника, как взаимоотношения с заказчиком, организация труда и профессионального обучения, свобода творчества и корпоративные ограничения, профессиональное самосознание и борьба за общественное признание. Потребность в глубоком постижении исторического своеобразия художественной культуры Возрождения заставляет ученых все чаще обращаться к вопросам социального бытования искусства ¹.

Уже первые исследователи итальянского маньеризма справедливо искали его социальные корни в историческом окружении, отмечая, что ранняя его фаза совпадает по времени с периодом всеобщей неустойчивости в экономике, политике, религии, культуре. Кризисные явления в политике: крушение амбиций папства на общепатерналистское господство и сложение на обломках демократических городов-коммун новой формы государственной власти — религиозных абсолютистских режимов, — привели к снижению социальной мобильности общества, к постепенному закреплению возникших на этом фоне социальных отношений. Обострение внутрицерковных противоречий, возросшее влияние идей Реформации на религиозную жизнь Италии и формирование противостоящего ей движения контрреформации не могли не затронуть многие области духовной жизни и художественного творчества, в которых усиливаются тенденции, регламентирующие свободу самовыражения. Возникает невиданная ранее разомкнутость культуры, ее открытость, растет субъективизм. Все это приводит к распаду относительного единства стиля классического Возрождения, питавшегося идеями гуманизма, к разрушению иллюзорной гармонии мира и человека, личности и общества, им провозглашенной ².

Столь кардинальные изменения в духовной атмосфере Италии не могли не сказаться на искусстве и его функциях. Одним из возможных путей постижения природы маньеризма может быть исследование социальной основы той меры творческой свободы в проявлении художественной индивидуальности, которая отличала отдельных его представителей. Нас интересует исторически непродолжительный период времени: 1520—1550 гг., т. е. период наиболь-

шей неустойчивости, когда наблюдаются всеобщая потребность выхода из кризиса и поиски утраченной точки опоры. Не случайно К. Кларк слышит в «Страшном суде» Микеланджело «воплъ о спасении от хаоса, который неожиданно обрушился на мир Ренессанса»³.

Во введении к первому тому «Происхождения итальянского Возрождения» В. Н. Лазарев писал, что «никогда не следует упускать из виду тот основной факт, что чинквеченто было самым поздним звеном Возрождения, когда ренессансная культура, сохранившая еще органическую связь с великими гуманистическими традициями кватроцента, дала последнюю ослепительную вспышку. И то обстоятельство, что чинквеченто оказалось такой кратковременной эпохой, служит лучшим свидетельством его быстрого социального перерождения»⁴. Остановимся на том процессе, который Лазарев назвал «быстрым социальным перерождением».

Одной из несомненных примет Возрождения является выделение художника из класса мелкой ремесленной буржуазии и зарождение новой социальной группы — творческой интеллигенции⁵. Процесс формирования нового социального статуса художника был длительным и не обошелся без потерь. В период раннего Возрождения еще прочной была связь художника-творца со средневековой корпоративностью, что проявлялось и в организации его труда, и в его социальном положении, и в общественном авторитете самой профессии, хотя все более очевидными становились обнадеживающие перемены. Тем не менее художник еще долго оставался представителем класса мелких буржуа и по происхождению, и по формам организации своей деятельности, и по характеру взаимоотношений с заказчиками, и по системе профессиональной подготовки. Во многих случаях художественная деятельность сохраняла коллективный характер. Достаточно вспомнить организацию работ в передовых для своего времени мастерских Верроккьо, Гирландайо и Перуджино. Быт ренессансной боттеги, длительный путь восхождения ученика-подмастерья к самостоятельному творчеству, универсализм ренессансного художника, практическая направленность его образования (даже в том случае, когда давались основы таких наук, как оптика, механика, геометрия и анатомия, обучение носило сугубо прикладной характер) — все это несло на себе прямую преемственность с цеховой корпоративностью⁶. Не случайно в эпоху кватроцента развитие итальянского искусства было связано прежде всего с отдельными художественными школами, внутри которых оно обладало ярко выраженным стилистическим единством. Это единство обеспечивалось традицией, непрерывностью профессиональных навыков, передаваемых от мастера к мастеру.

При сохранении господствующей формы организации труда и профессионального обучения — ренессансной боттеги — в конце XV в. активизируется процесс эмансипации художника, что было связано с возросшим спросом на продукцию его труда, расцветом меценатства, сближением искусства с наукой⁷. Высокий уровень городской культуры, концентрация богатств в немногих руках бла-

гоприятствовали развитию искусства и ускорили формирование нового социального типа художника. С ростом цен на его продукцию изменяется и уровень его жизни: в этом отношении достаточно сравнить боттегу Донателло с мастерской Рафаэля, чтобы понять быстроту и кардинальность происшедших перемен.

Существенные изменения в социальном положении художника, рост группового сознания нашли отражение в споре о равноправии или даже превосходстве пластических искусств по отношению к музыке и литературе, характерном для ренессансной художественной теории. Борьба Леонардо за включение живописи (в ней он видел «науку и законную дочь природы») и скульптуры в ранг «свободных искусств» во многом была оправдана его стремлением к социальной независимости и творческой свободе. Примечательно, что Леонардо причислял живопись к «свободным искусствам» не только на основе того, что она «содержит все формы, как существующие, так и несуществующие в природе», т. е. подвластна воображению, но и потому, что, как он писал, гений художника равен поэтическому гению⁸. С осознанием важности творчества как проявления индивидуального таланта растет и самосознание художника, его труд получает общественное признание, иными становятся критерии эстетической оценки его произведений.

Рождение ренессансной эстетики, появление научных трактатов об искусстве (Л. Б. Альберти, Л. Гиберти, Пьеро делла Франческа, Филарете, Леонардо да Винчи), сложение таких литературных жанров, как жизнеописание (Л. Гиберти, А. Кондиви, Дж. Вазари и др.), автобиографии и дневники художников (Л. Гиберти, Дж. Вазари, Б. Челлини, Я. Понтормо) — все это было знаменем времени и имело далеко идущие последствия. Осознание важности самого акта творчества, его общественной и исторической значимости (ренессансная концепция славы и преуспевания на поприще искусства) пробуждает самосознание художника, способствует рождению нового для европейского искусства жанра — автопортрета, на первых порах включенного в религиозную композицию⁹. Впервые с времен средневековья художники позволяют себе не заканчивать произведения не в силу тех или иных объективных причин, а потому, что теряют к ним творческий интерес (незаконченные произведения Перуджино, Леонардо да Винчи, невыполненные заказы Рафаэля, Микеланджело, Понтормо)¹⁰.

В начале XVI в. наблюдаются качественные изменения в общественном положении художника. Появляются такие фигуры общенационального масштаба, как Леонардо, Микеланджело, Тициан и Рафаэль. Широкое публичное признание, сопутствующее им в жизни, косвенным образом влияло и на отношение к художественному творчеству вообще. Разве мог себе представить Перуджино, что его ученик будет жить в собственном палаццо в одном из наиболее престижных районов Рима, что римская знать и представители высшего духовенства почтут за честь иметь его в числе своих друзей, что папа будет предлагать ему кардинальскую шапку (примем легенду Вазари на веру), а один из папских приближенных

тщетно добиваться согласия на свадьбу со своей племянницей, и что весь Рим торжественно проводит его в последний путь! За какие-то двадцать лет произошло «преображение» художника — не случайно возникла легенда, что Рафаэль изобразил себя в облике преображенного Христа. В этой легенде отразилось не только новое отношение к творчеству, но и обожествление таланта художника, восхищение перед свободой проявления его индивидуальности.

Особое место среди своих современников занимал Микеланджело. Он позволял себе быть независимым по отношению к покровителям и пренебрегал земными почестями. Микеланджело не получил графского титула, как Тициан, не был папским приближенным, как Рафаэль, но заслужил высшую похвалу своему таланту: он был назван «божественным». В этом смысле любопытно сравнить характеристики, которые дает Вазари в своих жизнеописаниях художникам кватроченто, например Верроккьо или Донателло, с тем, как он оценивает заслуги Рафаэля и особенно Микеланджело. Не случайно программа похорон Микеланджело во Флоренции, составленная и осуществленная под руководством Бенедетто Варки членами Академии рисунка, вылилась в прославление Таланта, взражденного под мудрой опекой покровителей и увенчанного всенародной Славой и Любовью¹¹. Вместе с тем эта программа отражала целый ряд регламентирующих требований, предъявляемых новой Академией к творчеству художников. Слава и признание тесно увязывались с системой меценатства. Покровительство сильных мира сего, идеологически оправдывающее регламентацию, навязывалось даже тогда, когда в нем не было необходимости (ср., например, взаимоотношения Микеланджело с Козимо I Медичи).

Микеланджело был первым художником нового типа, прекрасно осознающим силу своего гения. В его творчестве происходит полное раскрепощение таланта, достигается невиданная ранее свобода от власти авторитета¹². Однако это раскрепощение не снимало тяжести внутренних конфликтов: свобода самовыражения не исключала постоянной неудовлетворенности. Многие внутренние противоречия Микеланджело, метания его беспокойного духа можно объяснить неустойчивостью и новизной его социального положения. Более того, художнику приходилось противостоять усиленным попыткам светской власти и церкви обуздать и подчинить себе его дарование.

В жизнеописаниях Вазари, особенно в жизнеописании Микеланджело, складывается та концепция гения — живущего творчеством, пренебрегающего условностями быта, часто одинокого, но независимого в своем искусстве, которая найдет дальнейшее развитие в эстетике романтизма. Концепция гения, выработанная поздним Возрождением, была отражением нового социального положения художника. Уже во втором десятилетии XVI в. творческое самосознание достигло такого уровня, что искусство рассматривалось не только как постижение закономерностей объективной реальности, но и как выражение субъективного творческого отношения к миру

в целом и к художественным традициям в частности¹³. Историческим опытом Возрождения, особенно поры его заката, было освобождение интеллектуальной и творческой энергии личности. Выработанная позднеренессансной эстетикой концепция гения оказалась в некотором смысле идеальным выражением этого освобождения, стала символом могущества и смятенности раскрепощенной творческой энергии.

Одной из наиболее болезненных проблем позднего Возрождения была постепенная утрата достигнутой творческой интеллигентнейшей независимости по отношению к власти и богатству. Особенно остро конфликт между гуманистическими идеями творческой эмансипации и новым общественным положением художника отразился на судьбе ранних маньеристов. Оторванные от корпоративной общности ренессансной боттеги, в стенах которой большинство из них получили свою профессиональную подготовку, они не сумели до конца приспособиться к новым условиям¹⁴. Переориентация произошла позднее, а пока что художник, получив фактическую независимость, не знал как ею воспользоваться. Особой остроты достигает в этот период столкновение искусства и власти, свободы творчества и непререкаемости авторитета. По существу, судьба первого поколения маньеристов отражала закономерный путь эволюции ренессансного общества, которое складывалось в условиях расцвета демократии городов-коммун и закончилось в атмосфере двора абсолютного монарха¹⁵.

Художники раннего маньеризма наиболее чутко отзывались на наступившие перемены, и каждый из них по-своему отразил их в искусстве. На время освободившись от давления церковного авторитета и практически утратив организационные и профессиональные связи с цехом, художник часто попадал в зависимость от случайных обстоятельств, в лучшем случае находил богатого покровителя, власть которого заменяла ему авторитет церкви, государства и корпорации. Усилилась миграция художников, их несвязность с определенным местом, что сказалось на стирании четких границ локальных художественных школ.

Ранний маньеризм возник в условиях всеобщей дестабилизации, а нарушение традиционных социальных связей, в нашем случае привычных отношений художник — заказчик, власть — искусство, повлекло за собой нарушение единства стиля. Пестрота картины исчезнет к концу века, когда будут выработаны и закреплены новые формы профессиональных и социальных отношений.

Художник раннего маньеризма потерял все, чем обладал его предшественник — ремесленник, и во многих случаях даже то, чего добился ренессансный художник в своей борьбе за независимость. Главное — он утратил точку опоры; устойчивое социальное положение, покровительство и защиту профессиональной корпорации, ясность отношений с церковью; авторитет мастера, т. е. авторитет школы, традиции, также оказался поколебленным. Искусство раннего маньеризма представлено не столько школами и мастерскими, сколько отдельными творческими индивидуальностями. Исключение

составляет так называемая школа Рафаэля, и то это условное определение вовсе не означает единство стиля входивших в нее мастеров. Не здесь ли следует искать причины небывалого всплеска экстравагантности, увлечения всякого рода причудами, необычными, не имеющими практической цели изобретениями, эффектами, эпатазирующего поведения, вполне закономерного интереса к собственному «я» в самых разных, большей частью романтических проявлениях и ситуациях. Вспомним автобиографию Бенвенуто Челлини, автопортретные рисунки Понтормо и особенно Пармиджанино, «готические» листы Россо Фьорентино, причуды Содомы, странности поведения Бандинелли и Камбиазо. Не случайно во второй половине XVI в. так возросла роль рисунка как самоценного проявления творческой индивидуальности художника, был поставлен вопрос об эстетической ценности наброска, эскиза, незаконченного произведения. Все это свидетельствовало об изменении эстетических критериев в оценке художественного творчества, о явном предпочтении оригинального, самобытного искусства искусству традиционному.

Оказавшись в вакууме индивидуализма, художники раннего маньеризма часто бегут от действительности, теряют контакт с ней. Вспомним судьбу Понтормо, оградившего себя стенами мастерской, последние годы жизни Пармиджанино, увлекшегося алхимией, бегство Россо во Францию и его трагическую смерть, странный образ жизни бродячего болонского художника Амиго Аспертини. Трагедия многих представителей раннего маньеризма свидетельствует о том, что художник часто оказывался беззащитным перед лицом царящего хаоса, разрушавшего у него на глазах привычный порядок вещей. «Уйти в себя,— писал Веселовский,— ограничить свои надежды, выработать в себе грустно-веселую невозмутимость ко всему, что должно бы возмутить и оскорбить святыню,— вот что выносил идеалист первой половины XVI века во вторую, исполненную далеко не идеальных тревожений. Воспитавшись в вере во всемогущий идеал личного развития, он сохранил его и в ту пору, когда рядом с ним и выше его вышли на сцену истории идеалы общественные, когда, не дожидаясь плодов личного совершенства, вновь заговорила масса и потребовала своего собственного Телема»¹⁶.

К концу 1550-х годов были утрачены почти все завоевания предшествующего периода в области свободы самовыражения. В политике это время связано с закреплением испанского влияния и установлением абсолютизма как основной формы правления. Все большую власть приобретали всякого рода регламентирующие административные учреждения: духовные и светские суды, трибуналы инквизиции, цензура, осуществлявшие контроль за преподаванием и воспитанием. Закрепляется идеология контрреформации, а преследования инакомыслящих становятся знаменем времени.

К этому же периоду относится начало длительного процесса приспособления искусства к новым социальным условиям и новым задачам пропаганды сложившегося порядка вещей. Стремление к

регламентирующим свободой установкам отразилось в решениях Тридентского собора, касающихся религиозного искусства, в действиях папской духовной цензуры. Закреплением социального статуса художника, итогом ломки всей системы старых корпоративных связей стало образование академий: в 1562 г.— во Флоренции, в 1585 — в Болонье, в 1593— в Риме¹⁷.

Возникнув на обломках ремесленных корпораций, академии явились новой формой профессионального объединения, при этом они не только регулировали практическую деятельность художников, но и взяли на себя образовательные функции. К концу века наблюдается процесс стабилизации, т. е. социальное положение художника приобретает более устойчивые черты; складываются не только новые организационные формы его труда и обучения, но и вырабатываются определенные стереотипы общественного поведения, возникает градация академических званий, что означало закрепление в среде художников социального неравенства.

Регламентация проникает и в теорию, где делаются попытки ввести последовательную систему эстетических норм и правил, отвечающих новым представлениям о художественном совершенстве. Теоретические трактаты конца века, особенно «Храм живописи» Ломаццо, указывают на отчетливое стремление к установлению границ индивидуальности¹⁸.

На рубеже XVI—XVII вв. наблюдается подъем второй волны маньеризма, вышедшего за пределы Италии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди многочисленной литературы по этому вопросу напомним лишь некоторые, с нашей точки зрения, наиболее важные работы: *Olshchki L. Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*. Leipzig, 1922. Bd. 1—3 (русский перевод — М.; Л., 1933); *Pevsner N. Academies of Art: Past and Present*. Cambridge, 1940; *Martin A. Sociology of the Renaissance*. L., 1944; *Antal F. Florentine Painting and its Social Background: The Bourgeois Republic before Cosimo Medici's Advent to Power*. XIV and Early XV Centuries. L., 1947; *Haydn H. The Counter-Renaissance*. N. Y., 1950; *Hauser A. The Social History of Art*. L., 1951, vol. 1; *Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent de Magnifique*. P., 1959; *Wittkower R. and M. Born under Saturn*. L., 1963; *Rossi S. Dalle botteghe alle accademie: Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI*. Milano, 1980; *Haskell F. Patrons*

and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in Age of the Baroque. New Haven; London, 1980.

² Подробнее об этом см.: *Bunney B. P. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. (1520—1590): К проблеме кризиса итальянского гуманизма*. М., 1956; *Гуковский М. А. Рождение и гибель итальянского Возрождения*. — Труды Гос. Эрмитажа, Л., 1965, т. 8, вып. 3, с. 5—22; *Bunney B. P. Бенвенуто Челлини*. — В кн.: *Bunney B. P. Статьи об искусстве*. М., 1970, с. 509—539; *Хлодовский Р. И. О ренессансе, маньеризме и конце Возрождения в литературах Западной Европы*. — В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, с. 120—139; *Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. L., 1965. Vol. 1, 2.

³ *Clark K. A Failure of Nerve: Italian Painting, 1520—1535*. Oxford, 1967, p. 26. В целом позиция Кларка



К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ИТАЛЬЯНСКОМ ОБЩЕСТВЕ XVI В. (Ваноччо Бирингуччо и его трактат «De la pirotechnia»)

Тема настоящей работы, как и обозначено в заглавии, — восприятие ренессансной культуры. Сама эта культура, ее облик полагаются здесь известными. Наша задача — выявить, как эта культура воспринималась итальянским обществом XVI в., насколько ее идеи и даже тип мышления, возникшие в кругах гуманистически образованной духовной элиты, были характерны для других социальных групп общества. Исследованию будут подвергнуты средние слои итальянского города XVI в. (сельское население и городские низы здесь не рассматриваются), т. е. те круги, где гуманистические идеи эпохи могли получить достаточное распространение. Город — это та среда, из которой выходили гуманисты и близкие к ним люди, будь они правителями, как Медичи, или портными, как Бастиано Ардити¹. Представляется, что поставленную задачу можно решить не просто на конкретном историческом материале, но на материале отдельного человека.

Для этого желательно выбрать лицо, жившее в Италии ближе к концу эпохи Ренессанса, когда взгляды гуманистов могли распространиться достаточно широко. Герой, на примере которого предполагается вести исследование, не должен принадлежать к духовной элите — он должен заниматься таким родом деятельности, где ренессансный тип сознания и (гуманистический, который здесь понимается как его наиболее концентрированное выражение) проявлялся бы наименее оторефлектированно, т. е. так, чтобы было ясно, что ренессансный образ мысли стал у него (если, конечно, стал) привычкой сознания.

В качестве героя исследования мы выбрали Ваноччо Бирингуччо из Сиены, «превосходного мужа», как его аттестует венецианец Курцио Наво, издатель вышедшего в 1540 г. труда мессера Ваноччо «De la pirotechnia»².

Ваноччо Винченцо Аустино Лука Бирингуччо родился в 1480 г. в Сиене в семье архитектора. Жизнь его была достаточно бурной: поездки по Италии и Германии; государственные посты — смотритель железных рудников, чиновник Арсенала (благодаря поддержке Петруччи, фактических правителей Сиены, оказываемой семье

заметно отличает его от многих других исследователей этого периода. Так, он считает, например, что «привязывать происходящие в искусстве изменения, в частности во Флоренции, к падению Рима, Лютеру и Копернику ... по меньшей мере упрощение и вульгаризм» (р. 3).

⁴ Лазарев В. И. Происхождение итальянского Возрождения. М., 1956, т. 1, с. 8.

⁵ Подробнее см.: Петров М. Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982, с. 81–100.

⁶ Подробнее см.: Hauser A. The Social History of Art. N. Y., 1961, vol. 2, p. 52–53.

⁷ «Груды Леонардо, — писал Ольшки, — предстают как крайний и последний результат традиции известных кругов, присвоивших себе плоды чистой науки и использовавших их в практическом отношении для формирования стиля и определенного духовного направления» (Ольшки Л. Указ. соч., т. 1, с. 261).

⁸ «Дух живописца, — писал Леонардо, — превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей» (Леонардо да Винчи. Избр. труды. М., 1935, т. 2, с. 215).

⁹ Подробнее о ренессансной концепции Славы см.: Петров М. Т. Указ. соч., с. 83–87.

¹⁰ Как тут не вспомнить весьма примечательные слова Вазари из жизнеописания Понтормо, оправдывающие его нежелание работать по

заказам Медичи: «Всякий художник, — писал Вазари, — должен работать, когда ему хочется, и для того, кому хочется» (Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970, т. 4, с. 354).

¹¹ Подробнее см.: Wittkower R. and M. Le Divine Michelangelo: The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564. L., 1964.

¹² Hartt F. The Power and Individual in the Art of Mannerism. — In: Studies in Western Art. Princeton, 1963, vol. 2, p. 222–240.

¹³ Достаточно сравнить тезис *imitare la natura*, характерный для художественной теории и практики quattrocento, с тезисом *superare la natura*, прочно вошедшим в обиход маньеристской эстетики.

¹⁴ В целом в XVI в. сохранялась двойственность социального положения художника: формально почти все художники, за редким исключением, оставались членами цеха, но фактически были независимы от него.

¹⁵ Martin A. Op. cit., p. 65–70, 77–92; Antal F. Observation of Girolamo da Carpi. — The Art Bulletin, 1948, vol. 30, p. 81.

¹⁶ Веселовский А. Н. Рабле и его роман: Опыт генетического объяснения (1878). — В кн.: Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л., 1939, с. 463.

¹⁷ Pevsner N. Op. cit.

¹⁸ Lomazzo G. P. Idea del Tempio della pittura. Milano, 1590; Armenini G. B. Die Veri Precetti della Pittura. Ravenna, 1587.



Бирингуччо); изгнание из города вместе со своими покровителями; поездки в Рим, Неаполь, Сицилию; возвращение на родину (опять вместе с Петруччи); снова пост в Арсенале; снова изгнание по тем же причинам, что и ранее; участие в гражданской войне; работа в Ферраре и Флоренции; еще одна поездка в Германию; снова возвращение в Сиену (и на этот раз с семьей своих покровителей); пост сенатора и должность архитектора и управляющего Орега del Duomo; опять (теперь уже не вынужденная, а по приглашению) работа в Ферраре, Парме и Венеции; наконец, в 1538 г., должность начальника папских литейных и оружейных мастерских. В том же году или в самом начале 1539 г. Ваноччо Бирингуччо умирает. Трактат его увидел свет уже после смерти автора (р. IX—X).

Наше главное действующее лицо — «средний» (в смысле причастности к духовной культуре) человек Ренессанса. Его биография (путешествия, изгнания, политическая борьба, служба различным государям и республикам) вполне типична для людей Возрождения. Он не принадлежит к заметным личностям, он не поэт, не художник, не философ. Он мастер, инженер, руководитель производственных мастерских. Основной труд Бирингуччо — не гуманистический трактат, а довольно объемистыйopus, посвященный «пиротехнии» (не пиротехнике!), т. е. ремеслам, связанным с огнем. Здесь и горное дело, и металлургия, и литье, и гончарное ремесло, и изготовление пороха — словом, занятия достаточно прозаические. Трактат написан на *volgare*, довольно тяжелым, путаным языком, ничем не напоминающим блестящий слог гуманистических писаний (разве что некоторым налетом риторики — «великий», «мудрейший», «подобный богу и ангелам по разуму» и т. п.). Нет цитат из античных авторов. Платон и Аристотель лишь упоминаются, да и то весьма редко. Их учения излагаются отрывочно, достаточно путано и заимствованы явно из вторых рук. Т. е. наш автор — довольно ординарный и не слишком близкая к гуманизму фигура конца Ренессанса. Но именно этим он и интересен.

Обратимся к самому трактату. Оговорюсь сразу, что собственно технического аспекта, т. е. вопроса о том, насколько профессиональные познания Бирингуччо соответствовали уровню его эпохи, я здесь не касаюсь. Меня интересует культурная сторона проблемы, т. е. структура излагаемых в нем сведений и система аргументации. Ведь перед нами не средневековый рецептурный сборник, содержащий инструкции по выполнению тех или иных технологических операций, а трактат, включающий обширные теоретические (или квазитеоретические) научные рассуждения, и почти половина его занята полемикой с алхимиками.

Присмотримся к причинам этой полемики и методам ее ведения. Причины, на первый взгляд, ясны. Бирингуччо — последовательный практик, сторонник опытного знания: «Я не имею иного знания, кроме того, которое приобрел посредством собственного зрения» (р. 70). Алхимики же подвержены «фантастической мечте», они — «легковерные обманщики», «слабые разумом» и «одержимые жаждой обогащения» (р. 35—42). По отношению к ним мессер

Ваноччо не жалеет иронии: «...то, что они заключили в свой сосуд, есть сам бог, творец всего» (р. 40).

Прислушаемся, однако, к его доводам внимательнее. Отметим, что особых теоретических расхождений у Бирингуччо с его противниками нет. Возьмем в качестве примера вопрос о происхождении металлов. И Бирингуччо и алхимики утверждают, что они возникают в земле, где образуются из элементарных субстанций в результате «варки», «ферментации», «сублимации» (р. 26, 79, 92 и др.)¹. Но — и здесь вспыхивает дискуссия — Бирингуччо, в отличие от адептов Великого деяния, полагает, что изменения и превращения веществ может производить лишь природа, а не человек. «Я считаю, что природа действует в телах внутренним образом и побуждает всю их (металлов.— Д. Х.) основную субстанцию переходить целиком в другую, в то время как искусство, весьма слабое в сравнении с природой, стремится подражать ей, но действует поверхностным путем, и для него весьма трудно и даже невозможно проникать в тела» (р. 37). Но все эти аргументы для Бирингуччо имеют смысл, пока речь идет о чисто алхимической операции — превращении металлов в золото; он сразу забывает о них, как только дело доходит до более конкретных вещей: «Сталь есть не что иное, как очищенное посредством искусства железо, которому придана более совершенная смесь элементов и качеств путем большей варки в огне...» (р. 67). Значит, железо можно улучшить, превратить его в сталь при помощи вполне конкретной операции? Но почему же нельзя ничего подобного проделать с другими металлами, «усовершенствовать» их до золота? Ведь представления о химическом постоянстве элементов появятся только через сто лет. И как быть с «превосходством» природного? Это ведь только алхимики с их дурацкими претензиями говорят, «что их искусство превосходит природу» (р. 38). Но вот о стекле: «Стекло... во всех отношениях зависит от искусства. Искусство есть то, что дает ему бытие... Воистину в этом искусство превосходит природу, ибо, хотя она производит хрусталь и иные виды драгоценных камней», она не знает способа «делать их как стекло» (р. 127). Остается неясным, почему в одном случае (изготовление стекла) искусство может превзойти природу, а в другом (золото и драгоценные камни) — не может?

Вероятно, все дело в том, что Бирингуччо практик и верит лишь тому, что видел своими глазами. Изготовление стали и стекла проверяемо на опыте, а что до алхимического золота... «Алхимик, который изготовил сию жидкость, сказал мне, что она обладает способностью не только придавать серебру цвет золота, но и фиксировать (превращать? — Д. Х.) серебро. Может быть, это и так, но... я видел только жидкость и никогда не видел серебра, окрашенного ею» (р. 91—92). Однако, рассуждая о самородном серебре, наш автор пишет, что не встречал «ни одного чистого металла, кроме меди», хотя и допускает, что такое бывает, ибо верит «в величие и мощь природы, которая не стремится к иной цели, как к совершенству и чистоте» (р. 45). Значит, все же верит тому, чего не видел! Может быть, потому что здесь речь идет о природе, а не о человеке?

С другой стороны, Бирингуччо отрицает вполне реальные вещи, например способность магнита не только притягивать, но и отталкивать предметы (р. 115), и в то же время утверждает, что «горный хрусталь, подобно льду, плавает, не погружаясь на дно» (р. 119). Никак не комментирует мессер Ваноччо и заявления алхимиков о том, что алмаз размягчается в крови козла (р. 122) и что «если привязать его (алмаз.— Д. Х.) к правой ноге беременной женщины, то, если алмаз необработанный, она доносит свое дитя до срока» (р. 123). А ведь до этого Бирингуччо иронизировал над способностью магнита, привязанного к левому бедру беременной, облегчать роды (р. 115). Почему в одном случае неприятие утверждений алхимиков, а в другом — молчаливое согласие с ними? Потому что здесь алмаз, а там магнит? Или — здесь правая нога, а там левая? Сиенский мастер насмехается над теми, кто считает, будто алмаз, носимый на пальце, способен привлечь к его владельцу богатство (р. 123), но никак не комментирует заявление, что изумруд во время соития «разбивается на много кусков» (р. 124). Впрочем, это высказывание может быть воспринято и как ирония. Создается впечатление, что Бирингуччо верит и не верит одновременно в то, что утверждает.

Быть может, все дело в источнике, из которого Бирингуччо черпает свои сведения, — в одном случае более авторитетном, в другом — менее (хотя они не всегда называются). То, что пишет Альберт Великий, например, именуется «волшебными сказками» (р. 115), а об алхимии говорится следующее: «Поиски этого искусства не занимали мысли разумных и весьма мудрых древних, как они занимают мысли современников, ибо нет в истории ни одного древнего мыслителя среди греков, латинян или [народов] иных наречий, кто нашел бы его или упомянул об этом. И ни один из тех славных философов, таких, как Платон, Аристотель или им подобные, не говорил об этом, хотя они, как мы знаем, обозревали все известное и обильно писали об этом, дабы помочь людям и дать им знание» (р. 338). И это пишет человек, который обвиняет алхимиков в том, что они ставят авторитет выше разума (р. 36), который называет теории Платона и Аристотеля «пустыми» (р. 387). Гораздо убедительнее звучат слова алхимиков, приводимые (или сочиненные?) Бирингуччо: «На это нынешние алхимики отвечают, что этот аргумент не имеет веса, ибо возможно, чтобы было открыто нечто неизвестное древним, и что возможно найти такое, чего к настоящему времени не только не существует, но мы и не догадываемся о его будущем существовании» (р. 338). На это автор никак не отвечает, и вопрос остается открытым.

Может быть, виноваты не авторитеты, а нынешние люди, которые не в силах «превращать» металлы? «Я не верю в то, что какие-нибудь из людей могут совершить все это, если только они не гении и не ангелы небесные» (р. 37). И одновременно — об изобретателях пороха: «Они действительно оставили далеко позади людей всех времен от сотворения мира до того дня, когда объявили о своем открытии; причем люди эти весьма искусны, действительно по-

добны ангелам и обладают божественным интеллектом» (р. 479).

После всего этого не кажется странным, что, помимо яростных выпадов против алхимии, встречаются и заявления такого рода: «Хотя целью этого искусства является пустота, это прекрасное занятие, поскольку оно дает прекрасные эффекты, такие, как извлечение медицинских субстанций, красок, духов и бесконечных составов. Известно, что многие искусства пошли от него, ибо без знания его не было бы многое открыто людям, кроме как через божественное откровение. Вкратце можно сказать в заключение, что это искусство есть исток и основание многих других искусств, ибо оно побуждает почитать и практиковать их» (р. 337). Тон сильно смягчен, хотя полезными признаются все-таки побочные результаты алхимии, а не «трансмутация». И все же не верит практик мессер Ваноччо в это искусство, хотя и пишет: «Я с удовольствием написал это еще и потому, что, после того как я показал свое незнание миру... некоему философу или алхимику может прийти желание явить на свет новые аргументы в пользу этого искусства, а то и целиком законченную работу. И после этого благородное и полезное искусство алхимии сделается ясным и понятным всем добрым людям, и они смогут работать и делать золото в изобилии и станут богатыми и счастливыми и обретут покой» (р. 43).

Итак, Бирингуччо отрицает истинность алхимии, ибо «трансмутации» никто не наблюдал, — и приводит в качестве фактов явный вымысел. Доказывает неспособность алхимиков превзойти природу — и признает эту возможность для стеклоделов. Громит алхимиков, опираясь на авторитеты, — и высмеивает авторитеты и тех, кто им поклоняется. Издевается над алхимиками за их претензии на божественный разум — и признает наличие этого разума у изобретателей пороха. И, наконец, полностью отвергает алхимию — и делает реверансы перед нею.

Но вся эта непоследовательность странна только на наш, современный взгляд и прекрасно вписывается в общую картину эпохи. Так, несогласуемые, опять же на наш взгляд, противоречия между опытом, умозрением и авторитетом встречаются, например, у Макьявелли⁴. И главное, сами изложения Бирингуччо напоминают, как это ни странно, ренессансные диалоги. Его трактат можно рассматривать как диалог между ним самим и алхимиками. Взгляды алхимиков излагаются весьма подробно, с вескими аргументами. Высказывая их, наш непримиримый противник алхимии как бы становится на точку зрения своих оппонентов. А значит, их позиция не полностью чужда ему. Его спор с ними — в определенной мере спор с единомышленниками, спор, подразумевающий ответные реплики, спор, не предполагающий жесткой прикрепленности к какому-либо из его участников к определенной точке зрения, более того, спор, в процессе которого выясняется, что ни одна из сторон не владеет всей истиной, но только ее частью. Словом, стиль мышления Бирингуччо демонстрирует всю ту «диалогичность», которая, как показал Л. М. Баткин, являлась парадигмой стиля мышления гуманистов⁵.

Если это так, то постоянным «диалогическим» изменением позиции и объясняются все противоречия Бирингуччо⁶. Возрождение верит во все — ибо все возможно, и сомневается во всем — ибо все прошлые знания несовершенны. Отсюда признание за алмазом способности влиять на беременность и отрицание за магнитом подобных свойств (могло бы быть и наоборот). Ренессанс отрицает авторитеты — и ставит на их место новые; поэтому равно возможны и ссылки на них, и их неприятие. Все имеющиеся в распоряжении аргументы равно истинны и равно недостаточны, ибо все они лишь часть истины. Человек, по словам Пико делла Мирандолы, может быть ниже скотов и выше ангелов, ничтожным и всемогущим⁷; по сему автор «Пиротехнии» и признает за изобретателями стекла и пороха власть над природой и отрицает ее за алхимиками. Вообще для ренессансного образа мысли природа и искусство не противоположные друг другу понятия. Природа выше искусства, но ее истинную сущность можно выявить лишь с его помощью; она есть недостижимый образец, но ее можно превзойти искусством, если только действовать по-природному, — такова нелогичная логика гуманистического мышления⁸, а также, по-видимому, и нашего автора.

Бирингуччо — не гуманист, но он демонстрирует вполне гуманистический стиль мышления, пусть диалогичность для него — не четко продуманная и глубоко осознанная позиция, а заимствованный прием. Но заимствование здесь не прямое — наш инженер вряд ли читал творения графа Мирандолы или какого-либо другого гуманиста. Видимо, подобный тип мышления был присущ культуре Возрождения в целом. Если гуманистическое мышление стало мышлением более или менее широких слоев горожан, то напрашивается вопрос: что заставляло эти слои воспринимать подобный стиль? И какие превращения испытывал он, переходя от ренессансного гуманиста к ренессансному инженеру?

Несвязанность ни с одной точкой зрения означала для гуманиста отчуждение от конкретной, жестко предписанной истины. Но для нашего героя истина заключается в деятельности, и, таким образом, его несвязанность означает отчуждение от конкретной деятельности. Средневековый ремесленник был связан с продуктами своего труда интимно. В средневековых цехах, по словам Маркса, труд «еще не дошел до безразличного отношения к своему содержанию»⁹, что характерно для капиталистической цивилизации нового времени. Бирингуччо где-то на переходе между средневековьем и новым временем. Например, нравственные обоснования своей деятельности далеко не безразличны ему. Похвалы избранному роду занятий, людям, этим занятиям преданным, рассыпаны по всей книге. Но вот его рассуждения о военных орудиях: «Неудовлетворенные великим ущербом, что вызывается ядрами из камня, они нашли способ стрелять ядрами из железа... неудовлетворенные и этим, чтобы еще более повредить людям, добрые и разумные люди сделали эти ядра полыми и взрывающимися на много кусков, чтобы каждый наносил удар» (р. 429). Кто же эти «добрые и разумные люди»? Да сам же наш автор, который буквально страницей выше

рассказывает, как, будучи в Брешии, изобрел разрывающиеся трубки из железа и бронзы (р. 427—428)! Чего стоит, например, название одной из глав: «Как должны быть сделаны огненные трубки для защиты или штурма батарей или ворот, для сожжения припасов или для праздников» (р. 425)! Мораль — одно, а дело — другое. «Жизнь, сообщаемая им предмету, выступает против него как враждебная и чуждая»¹⁰, — будто о нашем инженере пишет Маркс. Вещи, например упомянутые трубки, становятся товаром, т. е. чем-то морально нейтральным. Они сделаны, а как их использовать — для сожжения припасов или праздничного фейерверка — это забота потребителя, а не производителя. Однако не следует слишком модернизировать мессера Ваноччо — он еще не утерял способности ужасаться делу рук своих.

Товаром становится не только изготовленная вещь. Товар — любой продукт труда, значит, рецепт — тоже товар. Бирингуччо пишет о способе извлечения золота из мусора, который остается после работы ювелиров: «Я дал за этот секрет кольцо с алмазами, стоимостью в 25 дукатов и право на 1/8 доходов» (р. 384). Технология становится объектом купли-продажи.

Именно пониманием технологического знания как товара можно объяснить споры Бирингуччо с алхимиками. Все его разногласия с ними — это распри торговцев, продающих сходный товар. Бирингуччо — не будем принижать его и его эпоху — торговец, а не торгаш. Его задача — продать честно, продать то, что обещано. Горное дело, металлургия, военная техника и т. п. — вещи, проверенные на практике, в жизни, а не в лабораторном эксперименте. Технологические приемы, сообщаемые нашим автором, воспроизводимы, рецепты же алхимиков — нет, ибо получалось ли что-нибудь в их ретортах — неизвестно. Пусть Бирингуччо, как отмечает издатель и комментатор его трактата С. С. Смит, и легковверен во многих разделах своего труда, например в главе о драгоценных камнях (примеч. на р. 125), драгоценные камни являются все же ценностью сами по себе, независимо от их магических свойств. Эти свойства несущественны, ибо почти ничего не меняют в стоимости камня. Разбивается ли изумруд во время соития или нет — неважно для того, кто его продает, и уж совсем не касается того, кто его добывает (правда, приличия ради, надо все же сообщить об этих свойствах — мало ли что...). Он добывает изумруд, и ему платят за изумруд. Точно так же продающий золото продает именно этот металл, и для него не имеет значения, откуда он — из рудника, из алхимической реторты или из головы мертвеца, где, по словам, приписываемым Альберту Великому, он может зарождаться (р. 32—33). Другое дело — рецепт получения золота. Стоимость рецепта зависит от многого, в частности от того, *каким способом, как* это золото получено. Все разногласия Бирингуччо с алхимиками упираются в это самое *как*. Его способ самый «доброкачественный», и его споры — это споры купца с соперниками, а не ученого с учеными. Вот как он расхваливает свой товар и клеймит конкурентов: «Все желающие обогатиться должны обратиться к разработке рудников

скорее, нежели к военному делу, приносящему одни горести, или к торговле, суть которой — перехитрить весь мир и сотворить обман, недозволенный для честного человека, или к длительным и утомительным путешествиям, которые полны неприятностей и неудобств, проходят среди странных и неизвестных народов, имеющих зачастую звероподобную природу, — или — как это делают иные — к поискам философского камня... или к магии и иным вещам, пустым и лишеным основания» (р. 21—22). Если же вы будете следовать советам Бирингуччо, то «без сомнения станете богатыми... и украситесь славою, авторитетом и всеми благами вещами, которые приносят богатство, если предположите заранее, что природа, которая наиболее щедра к тем, кто ее исследует, будет милостива и к вам, ибо она выполняет свои обещания неукоснительно» (р. 21). Алхимики, как отмечает наш автор, тоже обещают богатства тем, кто им поверит, но они-то не выполняют своих обещаний. Снова Бирингуччо противопоставляет свой доброкачественный товар алхимическому товару с гнильцой.

Конечно, мессер Ваноччо прельщает своих читателей богатством, какое им принесут занятия «пиротехнией». Но — повторим еще раз — не следует считать его просто стяжателем. Суливая им выпрячь все способности души, притом лучшие способности. Те же, кто этих способностей не проявит, не приложит усилий, не будет действовать с мужеством и терпением, «потратят впустую свои деньги и умственные и физические силы и не смогут стать достаточно богатыми, не будут обладать выгодой сами и не принесут выгоды ни своим близким, ни своим соседям, ни стране, где они родились, ни бедным, ни богатым в своих странах, как бы они могли [это сделать] через силу и благодать души и через надежду и упорство» (р. 21).

Выгода — награда мужественному и терпеливому. Обретающий ее приносит пользу людям и государству. Более того, обладающий богатством может «благословить иные страны достойным и великодушным освобождением, завоевать турок силой оружия и таким образом поднять христианский закон к небесам» (р. 39). Воистину, «люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»¹¹.

Слово «выгода» здесь, пожалуй, следовало бы взять в кавычки, так как оно не вполне адекватно обозначаемому им понятию. Выгода тут не только цель, но и результат приложения ренессансной доблести, virtù к жизни, к практической деятельности. (Замечу в скобках, что восторг и ужас одновременно, выражаемые мессером Ваноччо по поводу военных снарядов и их изобретателей, могут также объясняться, среди прочего, чувствами, вызываемыми этой virtù, — пусть ужасно, но превосходит обычное человеческое¹².) Гуманисты, кстати, не считали практическую деятельность купцов чем-то низменным¹³. Но для них она — всего лишь одно из проявлений vita activa. Бирингуччо же находит свою область приложения virtù. Он знает и о других областях — вспомним его увещания

тем, кто занимается военным делом или торговлей, предан путешествиям или алхимии. Но свое ему дороже и важнее. Он не гуманист, размышляющий о сфере приложения сил свободного человека, а свободный человек, уже выбравший свою сферу — технику — и действующий в ней.

Подведем итоги. Рассмотрев трактат «De la pirotechnia», я попытался показать, что тип культуры и тип мышления, возникшие в весьма узких гуманистических кругах, достаточно широко проникли в толщу горожан и были восприняты ими. И это была не мода, не некое внешнее заимствование — этого как раз у Бирингуччо нет. Воспринят был именно стиль мышления, стиль культуры, причем не напрямую, не в результате пристального чтения гуманистических сочинений, а через культурную атмосферу общества. И то, что этот стиль вошел в плоть и кровь человека, занятого вполне негуманистической областью деятельности — техникой, — вот что особенно важно. Разумеется, у автора «Пиротехнии» этот гуманистический тип культуры и вытекающий из него стиль мышления достаточно огрублены, приземлены, сужены, ограничены его сферой деятельности. Но огрублены, приземлены, сужены, ограничены именно гуманистический тип культуры и ее стиль. А это говорит о том, что последний не был достоянием одних только гуманистов. Гуманистическая культура была не забавной игрой в античность, но чем-то более необходимым, органически присущим людям самых что ни на есть практических профессий, и среди них нашему герою, «мессеру Ваноччо Бирингуччо из Сиены, превосходному мужу».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. Л., 1976, с. 130—131.

² Biringuccio V. The Pirotechnia/Transl. from Italian with an Introduction and Notes by C. S. Smith, M. T. Gnudi. Chicago; London, 1948, p. 5. Далее ссылки в тексте.

³ Взгляды алхимиков довольно четко излагает Джон Дастин (XIV в.). См.: Josten G. H. The Text of John Dastin's Letter to Pope John XXII.— Ambix, 1949, vol. 4, N 1/2.

⁴ См.: Баткин Л. М. Макьявелли: Опыт и умозрение.— Вopr. философии, 1977, № 12.

⁵ Он же. Итальянские гуманисты: Стиль мышления, стиль жизни. М., 1978, гл. III «Диалог».

⁶ Само по себе подробное изложение позиции противника еще не есть диалог — средневековые схоласты также скрупулезно воспроизводили аргументы своих противников, которых собирались опровергать. Но несвязанность собственной позиции, свобода в обращении с ар-

гументами, о чем будет сказано ниже, — это уже ренессансный признак.

⁷ См.: Джованни Пико дела Мирандола. Речь о достоинстве человека/Пер. Л. М. Брагинной — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962, т. 1, с. 507—508.

⁸ См.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты..., с. 86—91.

⁹ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г.— Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 536.

¹⁰ Там же. с. 561.

¹¹ Энгельс Ф. Диалектика природы.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.

¹² Ср.: Баткин Л. М. Макьявелли: Опыт и умозрение, с. 117—118.

¹³ Он же. О социальных предпосылках итальянского Возрождения.— В кн.: Проблемы итальянской истории — 1975. М., 1975, с. 250—251, примеч. 42.



«МОЛОТ ВЕДЬМ» — СРЕДНЕВЕКОВЬЕ ИЛИ ВОЗРОЖДЕНИЕ?

В наше время вряд ли кто станет относить охоту на ведьм, принявшую особенно широкие масштабы с конца XV столетия, к явлениям так называемого «мрачного средневековья».

Однако в последние годы в отечественной научной литературе намечилось противоположное стремление — выводить демономанию за пределы средневековой традиции. При этом дело не сводится к хронологии: именно на начальный этап новоевропейской культуры, на эпоху Возрождения и Просвещения возлагается ответственность за одно из самых тягостных явлений в истории человечества.

Так, в «Эстетике Возрождения» А. Ф. Лосева мы читаем, что «ославленная на все века инквизиция была детищем исключительно эпохи Ренессанса», причем преследование ведьм рассматривается в качестве одного из проявлений «оборотной стороны» возрожденческого титанизма¹. А. Я. Гуревич, ссылаясь на мнение А. Ф. Лосева, подчеркивает, что расцвет демономании «приходится не на средние века, а на эпоху Возрождения и Просвещения»². Более развернутое обоснование генетической связи охоты на ведьм с эпохой Возрождения — и не просто эпохой, но именно с культурой — содержится в одной из недавних публикаций Ю. М. Лотмана: «Эпоха Ренессанса и последовавший век барокко распатали средневековые устои сознания. Однако неожиданным побочным продуктом явился рост влияния предрассудков на самые просвещенные умы и бурное развитие культа дьявола»³. Таким образом, демономания рассматривается как пусть «неожиданный», «побочный», но результат ренессансного свободомыслия, приведшего к возникновению охоты на ведьм. Когда Ю. М. Лотман пишет, что «страх, внушаемый ведьмами, демонами и их владыкой сатаной, рос параллельно с успехами просвещения, техники, искусства», — с этим можно согласиться, хотя и с известной оговоркой, относительно прямолинейности подобного сравнения. Его вывод о том, что в народных книгах (а стало быть, в широких общественных кругах) «и ренессансная культура (Фауст), и ренессансная политика (Дракула) трактовались как порождения союза с дьяволом», нельзя не признать справедливым и заслуживающим дополнительного анализа. А утверждение, что «вера в мощь сатаны захватила и гуманистов, и католические, и протестантские круги», требует уже зна-

чительных уточнений в том, что касается позиции гуманистов. И все же не синхронность гуманистической культуры Возрождения и охоты на ведьм привлекает внимание исследователя: «исключительную сложность» Ренессанса Ю. М. Лотман склонен видеть в том, что «одними своими сторонами он подготавливал „век разума“, другими вызвал к жизни бурные волны иррационализма и страха»⁴.

Такова единодушная позиция трех крупнейших исследователей истории культуры, представителей разных направлений современной культурологии: демонологическая теория и инквизиционная практика охоты на ведьм выводятся если не из ренессансной культуры в целом, то из ее «других» (теневых, оборотных) сторон.

Не имея возможности останавливаться на всем комплексе проблем, связанных с историей ведовских процессов XIV—XVII вв. (в частности, особого внимания заслуживает вопрос о социально-исторических предпосылках демономании, до сих пор не получивший убедительного решения в специальной литературе⁵), я ограничусь рассмотрением одного из важнейших документов этой истории — трактата немецких теологов-инквизиторов Генриха Инститориса и Якоба Шпренгера «Молот ведьм» в его отношении к современной ему культуре⁶. Не будучи ни первым, ни последним в большом ряду демонологических сочинений, он не случайно занимает центральное место в истории охоты на ведьм: связанный своим возникновением с антиведовской буллой папы Иннокентия VIII от 5 декабря 1484 г.⁷ (что придавало ему более официальный по сравнению с другими аналогичными трактатами характер), он оказал решающее воздействие не только на теорию и практику ведовских процессов, но и на общественное сознание. В известном смысле «Молот ведьм» ознаменовал и определенный исторический рубеж: после его выхода в свет преследование ведоства приобрело невиданный ранее размах. По количеству изданий (29 на протяжении менее чем полутора столетий) «Молот ведьм» далеко оставляет за собой все остальные произведения такого рода, что лишний раз подтверждает авторитетность и практическое значение этого демонологического свода.

Не только по происхождению (авторы трактата — монахи-доминиканцы, богословы томистской схоластической традиции) и содержанию, но и по литературной форме и внешнему виду первых изданий «Молот ведьм» несомненно принадлежит к строго определенной — а именно к орденско-университетской культуре позднего средневековья.

Начну с внешнего вида ранних (конец XV — начало XVI в.) изданий. Историкам раннего книгопечатания известен знаковый смысл употребляемого в инкунабулах и палеотипах шрифта⁸: если произведения писателей-гуманистов и подготовленные ими к печати издания (не только сочинения античных авторов, но и творения отцов церкви и наново переведенные и комментированные тексты Библии) печатались антиквой, то готический шрифт, независимо от географии изданий, употреблялся в книгах средневековой культурной традиции. Это книги теологов, как старых, так и новых, это издания сводов гражданского и канонического права, это средневековые пе-

реводы Аристотеля и комментарии к ним, это лекции и сочинения университетских профессоров. До середины XVI столетия, когда в большинстве европейских стран антиква вытеснила готический шрифт, мы не встретим ни одного напечатанного ею издания «Молота ведьм»: культурная принадлежность книги четко осознавалась ее первыми издателями.

Средневековой схоластической традиции вполне принадлежит и язык Инститориуса и Шпренгера: это характерная «техническая», школярская латынь доминиканских орденов и теологических факультетов университетов. Для авторов «Молота ведьм» полтора столетия гуманистической образованности прошли бесследно. Их язык — тот самый, что подвергался осмеянию и пародированию в сочинениях гуманистов — от диалогов Леонардо Бруни⁹ до «Писем темных людей». Приводимые ими фантастические этимологии: *maleficio* от *male de fide sentire*; *femina* от *fides et minus, diabolus* от *dia (duo) et bolus (moisellus)*¹⁰ — выглядят чудовищно на фоне достижений гуманистической филологии конца XV столетия.

Что касается литературной формы, то авторы «Молота ведьм» неукоснительно следуют манере схоластических диспутов и «вопросов» (*quaestio*), тщательно рассматривая опровергаемую точку зрения, последовательно приводя доводы «за» и «против». В рамках принятого способа рассуждения они выстраивают достаточно строгую систему доказательств. С внешней стороны «Молот ведьм» можно рассматривать как вполне типичное сочинение в традиционном жанре теологического свода («суммы»).

Инститориус и Шпренгер выступают в «Молоте ведьм» во всеоружии схоластической учености. Аппарат книги по части ссылок на авторитеты столь же богат, сколь и традиционен. Авторы демонстрируют глубокое знание Библии, сводов гражданского и канонического права, средневековой теологической, философской, юридической литературы. Именной указатель к трактату включает бы многие десятки имен от Иеронима и Августина до ближайших предшественников и современников Инститориуса и Шпренгера — богословов, проповедников и канонистов XIV и XV вв., хотя первенство среди них принадлежит, разумеется, светочу Доминиканского ордена — Фоме Аквинскому. Не пренебрегают составители «Молота ведьм» и ссылками на естественнонаучные и философские труды Аристотеля, конечно в средневековых переводах, с глоссами его ортодоксальных толкователей. Крайне немногочисленные цитаты из других античных авторов (Цицерон, Лукиан, Теренций, Сенека) также заимствованы из средневековых источников. И в этом отношении Инститориус и Шпренгер добросовестно следуют традиции Доминиканского ордена, воплощенной, в частности, в сочинениях цитируемого ими св. Антонина, архиепископа Флорентийского¹¹.

Не следует, впрочем, полагать, что принятая в «Молоте ведьм» система аргументации — исключительно книжная и авторитарная. Немалое место занимают и ссылки на «опыт» — прежде всего на личный инквизиторский опыт авторов и их коллег, а также на доносы и показания свидетелей и обвиняемых. Приводятся и «приме-

ры», вполне в духе *exemplum* средневековых проповедей: как неоднократно подчеркивают авторы, их сочинение — пособие не только для следователей, но и для проповедников, обличающих ведовскую ересь. Подобная трактовка «опыта» полностью укладывается в рамки схоластической традиции — разумеется, ее ортодоксального, официального крыла: другому ученому средневековью, аверроистам, номиналистам, «калькуляторам» Мертонского колледжа и т. п. в «Молоте ведьм» места нет.

Итак, книга, вышедшая в свет в кульминационный момент развития гуманистической культуры Возрождения, не имеет с ней никаких, даже полемических точек соприкосновения. Это выражение иной культуры — одновременной, но иной. Немецкие доминиканцы имеют в виду другую аудиторию, исходят из иной практики, нежели итальянские (и «заальбийские») гуманисты. И в этом смысле трактат противостоит их сочинениям. Не только язык, литературная манера, метод изложения и аргументации «Молота ведьм» чужды существовавшей уже почти полтора столетия гуманистической традиции: сама ментальность авторов не имеет ничего общего с тем, что в новейших исследованиях именуется «стилем мышления» гуманизма¹². Диалогической открытости новой культуры здесь противостоит догматическая авторитарность, окостенелая замкнутость выродившейся поздней схоластики. Между этими двумя системами мировоззрения невозможен ни диалог, ни серьезный спор — только взаимное отрицание.

Буллы «С величайшим рвением» папы Иннокентия VIII и трактат Инститориуса и Шпренгера появились в то самое время, когда Марсилио Фичино и его корреспонденты были преисполнены напряженного ожидания благодатных перемен, которые они связывали с расцветом наук и искусств, уповая на наступление «золотого века», обещанного сивиллами и пророками; когда Джованни Пико делла Мирандола провозглашает свои 900 тезисов, предполагая выступить с их защитой в Риме (напомню, что диспут был запрещен, тезисы осуждены, а автор предан следствию инквизиции по распоряжению того же Иннокентия VIII); когда создается «Речь о достоинстве человека» и выдвигается идея всеобщего согласия исповеданий.

Картина мира и человека, предстоящая в «Молоте ведьм», исходит из иной, противоположной системы представлений. Гуманисты грезят о наступлении «золотого века» — доминиканские богословы говорят о близком конце света; надежда оборачивается великим соблазном, множественность источников истины — нагромождением опаснейших ересей. Мрачной констатацией открывает Шпренгер предпосланную трактату «Апологию»:

«Среди бедствий гибнущего мира, каковы, о горе! мы познаем повсеместно не столько из книг, сколько на опыте, Ветхий Восход (Денница), обессиленный проклятием своей неотвратимой гибели, не перестававший изначально насыпать многообразную чуму ересей на святую церковь, которую Новый Восход, человек Иисус Христос оплодотворил, окропив своей кровью, — зная, в великом гневе своем,

по свидетельству Иоанна Богослова в Откровении, что малый срок отпущен ему, с особою силой ополчился на нее в последнее время, когда вечер мира клонится к закату и возрастает человеческое коварство»¹³.

Подобный зачин (пусть и сочиненный по завершении работы над книгой) определяет колорит всего трактата. Мир — во власти дьявола, и только решительные действия церкви могут спасти его. Во власти дьявола и человек: Инститорис и Шпренгер исходят из пессимистической антропологии¹⁴. Здесь важно не только признание греховной природы человека (проблему грехопадения и искушения не отвергали и гуманисты), но и исполненное страха и отчаяния, пораженческое, в сущности, представление о борьбе зла и добра. Всякое отклонение от заданного стереотипа поведения рассматривается в «Молоте ведьм» как результат (и свидетельство, уже не требующее иных доказательств) непосредственного вмешательства дьявола и его агентов — «вредителей», чародеев, ведьм и ведунов. Особенно наглядно проявляется это в оценке инквизиторами любовной страсти: то индивидуальное чувство, в котором гуманистическая культура, и прежде всего новеллистика, видела проявление богатства человеческой личности, вызывает у них подозрение и враждебную реакцию. Признаком дьявольского и ведовского наваждения Инститорис и Шпренгер считают необъяснимость любовного чувства и его неподвластность принятым установлениям и нормам поведения: несомненно воздействие дьявола, говорят они, «когда жена искушаемого человека красива и уважаема, а его возлюбленная обладает противоположными качествами; когда несчастного нельзя отвлечь от его греховной любви ни побоями, ни словами увещевания; когда, не обращая внимания на трудности пути и на позднее время и не имея силы себя сдерживать, влюбленный бежит к предмету своей губительной страсти»^{14а}. (Замечу попутно, что было бы очень интересно сопоставить трактовку аналогичных сюжетов в ренессансной новеллистике, в «примерах» доминиканских и францисканских проповедников того времени и в «Молоте ведьм».) Лежащий в основе трактата воинствующий аскетизм и резко выявленный антифеминизм связаны с отрицанием мира и подчеркиванием греховности человеческой природы. Гуманистическая культура резко полемизировала с идеологией презрения к миру и ничтожества человека, из которой исходят, опираясь на традиции трактата папы Иннокентия III, Инститорис и Шпренгер.

Демономания (и демонология) XV—XVII вв. справедливо рассматривается как отрицание определенной средневековой традиции. Если вера в ведовство, как и вообще народные суеверия, присуща всему христианскому средневековью (и несомненно восходит к язычеству), то для официальной позиции раннесредневековой церкви характерна точка зрения, выраженная в знаменитом каноне «Episcopi» (датируемом по-разному, в новейших исследованиях — началом X в. — 906 г.)¹⁵. Согласно этому постановлению, включенному в своды канонического права, вера в ведьм и в их ночные полеты является осуждаемым церковью суеверием. Осуждается именно

суеверие, а не мнимые полеты, признанные дьявольским наваждением. Поэтому для раннего средневековья характерно преследование «ведовства» прежде всего как «вредительства», как частного уголовного преступления, к тому же подведомственного, как правило, светскому, иногда епископскому суду, но никак не инквизиции (именно таким было отношение к ведовским преступлениям в православном мире, в частности в Древней Руси, не знавшей охоты на ведьм в западном смысле).

Но процесс превращения ведовства из уголовного преступления в преступление против веры и против христианского сообщества в XV в. получает лишь свое завершение и оформление¹⁶. Начинается он значительно раньше: тогда, когда о Возрождении и гуманизме в Европе не было слышно. Новая трактовка ведовства в духе охоты на ведьм предусматривает соединение народных суеверий с теологическим представлением о нем как ереси, как отпадении от церкви и предании себя во власть дьявола, о соединении ведьм во враждебную христианству еретическую секту, о реальности полетов на шабаш. Представление о шабаше возникло в процессе преследования альбигойцев и вальденсов в XIII в., хотя уже штедингских крестьян в XII в. обвиняли в поклонении сатане на тайных сходках. В булле папы Григория IX (1233) содержится описание шабаша с оргией и поклонением черному коту. Ведовской шабаш в Окситании зафиксирован в процессах 30—40-х годов XIV в. К 1326 г. относится первая антиведовская булла — папы Иоанна XXII. В это же время появляются и первые антиведовские трактаты. Яростным антифеминизмом, во многом предвосхищающим крайности «Молота ведьм», отмечен написанный по поручению того же Иоанна XXII трактат Алонсо Пелайо «Плач церкви». За столетие, с 1320 по 1420 г., появилось 13 демонологических трактатов, в дальнейшем, от Иоанна Нидера до Инститориса и Шпренгера, их было создано еще 28. Идея пакта с дьяволом сформулирована в трактате Николая Эймериха в 1376 г. и в постановлении Сорбонны 1398 г.¹⁷

Нагнетание панического страха перед дьяволом и ведьмами на протяжении XIV—XV вв. органически вписывается в идеологию «осажденного града»¹⁸, характерную для католицизма той эпохи, притом не для всей церкви в целом, а прежде всего для папства и нищенствующих орденов при известном сопротивлении со стороны приходского клира и епископата. Охота на ведьм — лишь одно из порождений того общего климата иррационализма и страха, в котором бурным цветом расцветают религиозная нетерпимость, преследования ересей, гонения на иноверцев, вплоть до погромов, создания гетто, ритуальных процессов и изгнания сперва арабов и евреев, в затем мараанов и морисков из Испании. Показательно в этом смысле сочинение Алонсо да Спины «Крепость веры, против иудеев, сарафинов и иных врагов христианской веры»¹⁹. Написанное в 1459 г., оно многократно переиздавалось в 1470—1490-х годах, часто одновременно с «Молотом ведьм» (не случайно их и переплетали вместе: обе книги были рассчитаны на одного читателя, отвечали одной потребности). Трактат этот посвящен борьбе против еретиков,

яудеев, мусульман, но также и против демонов, причем в последнем разделе намечаются уже выходы и в собственно ведовскую демонологию с ее учением об инкубах и суккубах. Впрочем, последнее имеет и более фундаментальную традицию: вклад Фомы Аквинского в разработку кардинальных вопросов практической демонологии не следует предавать забвению; Инститориус и Шпренгер о нем помнили и широко использовали аргументацию из «Сводов» ангелического доктора.

Таким образом, идеология «Молота ведьм» складывается и развивается в XVI—XV столетиях независимо от возникновения культуры ренессансного гуманизма, более того — параллельно с ней, а иногда и со значительным опережением, и уже по одному этому не может быть отнесена к числу «побочных продуктов» свободомыслия эпохи Возрождения. Она является результатом общественно-го и духовного кризиса, характерного для позднего средневековья, но корни ее уходят в антиеретическую борьбу и теологические учения XIII столетия. Инститориус и Шпренгер осуществили синтез народных суеверий с теологическим обоснованием охоты на ведьм как праведной борьбы против опаснейшей еретической дьявольской секты, грозящей вконец погубить христианское сообщество.

Однако решающая роль в этом принадлежит господствующей культуре. В народном сознании ведовство, являвшееся пережитком древних языческих культов и верований, никогда не приобретало ни столь грозных масштабов, ни столь активного антихристианского (еретического) характера, какие ему были приданы в «ученой» демонологии богословов и инквизиторов. В этой теологической трансформации сравнительно безобидных «сообществ Дианы» или «добрых» защитников урожая, в их осуждении как пагубных сил, враждебных людям и церкви, и состоит сущность перехода от раннесредневековой трактовки ведовства к охоте на ведьм²⁰.

«Молот ведьм» — не средневековый памятник, это документ своей эпохи, конца XV в. Это попытка ответа на те же явления действительности, откликом на которые явилась и культура европейского гуманизма, но с иных, традиционно-аскетических позиций. Это ответ на рост индивидуализма, трактовка его проявлений во всех областях (культура, политика, личное поведение) как результата дьявольских козней. Это попытка найти выход из кризиса, переживаемого католицизмом, свалив вину на ведьм и дьявола, персонифицирующих зло.

«Молот ведьм» исходит из враждебных гуманизму кругов — из тех же, где позднее возникло «дело Рейхлина». Тот же теологический факультет Кельнского университета, который — пусть не весь, не официально, а в мнении ряда его профессоров, выдаваемом Инститориусом и Шпренгером за формальное одобрение, — благословил антиведовский трактат доминиканцев-инквизиторов, выступил по наущению Пфёфферкорна против немецких гуманистов за уничтожение еврейских книг. Кельнский великий инквизитор и судья по ересям Якоб фон Хоогстратен преследовал ведьм и гуманистов, евреев и еретиков²¹. Вдохновители «Молота ведьм» — это те, кого гу-

манисты в конце XIV — начале XV в. уличали в «невежестве» и «лицемерии», а в начале XVI припечатывают презрительной кличкой «темные люди». Свою привязанность к этой традиции четко осознавали и авторы демонологического свода. Не из одного христианского смирения подчеркивали они «соборный» характер своего труда («от себя здесь добавлено мало или почти ничего, так что и не наше это сочинение, а скорее тех, из чьих речений почти все в нем составлено») и противопоставляли индивидуальному поэтическому и философскому творчеству («мы не поэму слагаем и не распространяем в возвышенных умозрениях») свою работу «экспертиров» — компиляторов выдержек из чужих книг²².

Последовавший за изданием «Молота ведьм» взрыв демономании совпал не с подъемом, а с кризисом гуманистической культуры, крушением гуманистических идеалов, с обострением религиозных конфликтов, с Реформацией и католической реакцией. Благодаря своей пессимистической антропологии охота на ведьм смогла выйти за пределы католицизма и найти благоприятную почву в землях победившей Реформации, также исходившей из представлений о силе дьявола и ничтожестве человека. Вызванный к жизни социальным и политическим кризисом, распадом традиционных общественных связей и нравственных устоев, бурный рост иррационализма нашел свое выражение в демономании масс, демонологии теоретиков, инквизиционной практике церковных и светских властей.

Отношение же гуманистической культуры к охоте на ведьм трактуется часто крайне упрощенно. Ссылаются на интерес гуманистов к магии и на «демонологию» Фичино, но разрабатываемое им учение о демонах сводится к учению о роли стихий, посредников между богом и людьми, и ничего общего, кроме термина, с инквизиционно-теологической трактовкой предмета не имеет. Только два значительных представителя гуманистической культуры выступили с обличением ведовства — склонный к ортодоксальному мистицизму Джованни Франческо Пико (племянник Джованни Пико делла Мирандола) и политик Жан Боден. Но за этими именами забывают множество других — Антонио Галатео, назвавшего ведьмины полегы на шпаш «бреднями»; Эразма, отвергавшего пакт с дьяволом; Леонардо да Винчи, издевавшегося над всеми разновидностями суеверий; Ганса Сакса, высмеивавшего «дьявольские браки и полеты»; Иоганна Рейхлина, предложившего сжечь книги о ведовстве как суеверные; выступивших против инквизиционных преследований ведьм юристов Андреа Альчато и Франческо Пондзинибио; Пьетро Помпонацци, создавшего в разгар антиведовского пабаша в Северной Италии рационалистический трактат «О причинах естественных явлений, или О чародействе»; Генриха Корнелия Агриппу Неттесгеймского, Иоганна Вайера (Жана Вира), Мишеля Монтеня и мн. др.²³

Не ренессансное свободомыслие, а вызванная кризисом традиционной церкви и религиозными войнами «упадочная иррелигиозность» (по удачному выражению Э. Ю. Соловьева) в сочетании с не менее упадочной религиозностью явилась питательной средой охоты на ведьм²⁴. Напротив, рационалистическая позиция гумани-

стов — критиков ведовских и антиведовских суеверий — позволила в конце концов европейскому обществу выйти из демонологического тупика.

Гуманистическая культура, пробудившая разум, не повинна в охоте на ведьм. Это не она, а «сон разума порождает чудовищ».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 134—135. Ср.: Горфункель А. Х. К спорам о Возрождении.— Средние века. М., 1983, вып. 46, с. 214—228.
- ² Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981, с. 145.
- ³ Лотман Ю. М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1983, т. 42, № 3, с. 253.
- ⁴ Там же, с. 254—256.
- ⁵ См.: Сперанский Н. Ведьмы и ведовство: Очерк по истории церкви и школы в Западной Европе. М., 1904; Febvre L. Sorcellerie: sottise ou révolution mentale? — Annales E.S.C., 1948, N 3, p. 9—15; Bonomo G. Caccia alle streghe: La credenza nelle streghe dal secolo XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia. Palermo, 1959.
- ⁶ Я сохраняю традиционный перевод названия на русский язык, принятый в указанной выше работе Н. Сперанского, имея в виду, что латинский genitivus obiectivus может быть передан и русским родительным падежом (ср. «гроза еретиков»). А. И. Малеин предлагал заслуживающий внимания перевод: «Молот на колдунью». См.: ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отд. рук, ф. 316, ед. хр. 364, л. 46 (сообщено Л. Г. Клемановым).
- ⁷ Первое издание специалисты датируют между 1485 и 1490 г., с наибольшей вероятностью — 1487 г.
- ⁸ Люблинский В. С. На заре книгопечатания. Л., 1959, с. 93—94.
- ⁹ См.: Горфункель А. Х. От «Торжества Фомы» к «Афинской школе»: (Философские проблемы культуры Возрождения).— В кн.: История философии и вопросы культуры. М., 1975, с. 131—166.
- ¹⁰ Institoris H., Sprenger J. Молот ведьм. М., 1930, с. 106, 115, 129.
- ¹¹ См.: Горфункель А. Х. Полемика вокруг античного наследия в эпоху Возрождения.— В кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984, с. 6—19.
- ¹² См.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления. М., 1978, с. 126—177.
- ¹³ Institoris H., Sprenger J. Malleus maleficarum. Speier, 1487, f. 1v.
- ¹⁴ См.: Delumeau J. Le péché et la peur: La culpabilisation en Occident (XIII^e—XVIII^e siècles). P., 1983.
- ^{14a} Institoris H., Sprenger J. Молот ведьм, с. 136.
- ¹⁵ Delumeau J. La peur en Occident: (XIV^e—XVIII^e siècles). P., 1978, p. 451. А. Я. Гуревич приводит другую дату: V век. См.: Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры, с. 145.
- ¹⁶ Еще Джованни Доминичи (начало XV в.) ссылался на канон «Episcopi», считая полеты на шабаш дьявольским наваждением. См.: Dominici G. Luculla noctis/Ed. E. Hunt. Notre Dame (Ind.), 1940, p. 419.
- ¹⁷ См.: Hansen J. Zaubermacht, Inquisition und Hexenprozess im Mittelalter und die Entstehung der grossen Hexenverfolgung. München; Leipzig, 1900, S. 212—398; Baschwitz K. Czarownice: Dzieje procesów o czary. W-wa, 1971, s. 53—76; Bonomo G. Caccia alle streghe..., p. 133—164; Delumeau J. La peur en Occident..., p. 450—506.
- ¹⁸ Delumeau J. La peur en Occident..., p. 304—397.
- ¹⁹ Alphonsus de Spina. Fortalitium fidei contra iudeos, saracenos aliosque cristianae fidei inimicos. Nürnberg, 1494.
- ²⁰ Поэтому так осторожно следует использовать демонологические трактаты и протоколы инквизиционных процессов при реконструкции народных суеверий. См.: Bonomo G. Caccia alle streghe..., p. 15—131; Ginzburg C. I Benandanti: Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento. Torino, 1966.

ti: Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento. Torino, 1966.

²¹ Gloger B., Zöllner W. Teufelsglaube und Hexenwahn. Leipzig, 1983, S. 112.

²² Institoris H., Sprenger J. Malleus maleficarum, f. 1v.

²³ Hansen J. Zaubermacht, Inquisition und Hexenprozess im Mittelalter, S. 514—517; Baschwitz K. Czarownice..., s. 104—124; Bonomo G. Caccia alle streghe..., p. 359—391; Gloger B., Zöllner W. Teufelsglaube und Hexenwahn, S. 106—113, 209—218; Cardini F. Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale. Firenze, 1979, p. 58—72, 123—135.

²⁴ Замечание Э. Ю. Соловьева относится к эпохе Тридцатилетней войны («Насколько упадочная прилигиозность начала XVII в. отличалась от атеизма, убедительно показывает рост суеверий. Период тридцатилетней войны — время широчайшего распространения ведовства и страха перед ведовством»), но применимо и к более раннему периоду. См.: Философия эпохи ранних буржуазных революций. М., 1983, с. 207 (данный раздел принадлежит Э. Ю. Соловьеву).





ТЕМА ТРУДА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРАЗМА РОТТЕРДАМСКОГО

Для мыслителей эпохи Возрождения характерно пристальное внимание к человеку в его многообразных связях с природой и обществом. Расходясь с официальной доктриной католицизма, гуманисты отстаивали идею земного предназначения человека, по-новому определяли смысл его бытия. Переоценке подвергались представления о счастье и благе человека, его достоинстве и нравственности, о нормах человеческого общежития. С решением этих кардинальных проблем неразрывно связано и ренессансное понимание труда¹.

Высокая оценка трудовой активности человека присуща творчеству Леона Баттисты Альберти, Маттео Пальмиери, Леонардо да Винчи, Джелли, Томаса Мора, Дони, Кампанеллы. В их восприятии труд — не только средство морального совершенствования, но также залог личного благополучия и социального процветания. Выдвигая идею активной деятельности на общее благо, гуманисты осуждали праздность, в чем проявилась антифеодалная направленность их мировоззрения. В противовес средневековой традиции, которая рассматривала труд как удел низших слоев общества, ряд мыслителей Возрождения провозглашали всеобщую его обязательность. Именно на этом принципе основаны идеальные государства Томаса Мора, Дони, Кампанеллы.

Волновавшая многих гуманистов тема труда нашла яркое воплощение и в творчестве Эразма Роттердамского — одного из величайших умов эпохи Возрождения. Ценность труда для человеческой жизни он в полной мере мог познать на собственном опыте. Ведь именно трудолюбие и неутомимая, воистину титаническая деятельность позволили Эразму овладеть вершинами гуманистической образованности, стать общепризнанным главой европейской «республики ученых».

Эразмовская оценка труда не была предметом самостоятельного исследования ни в советской, ни в зарубежной историографии. Предлагаемая статья — попытка раскрыть суть взглядов Эразма на индивидуальную и общественную значимость труда, его моральную ценность, а также на социальный вред праздности. В ней анализируются такие его сочинения, как «Воспитание христианского государя» (*«Institutio principis christiani»*, 1515)² и «Наставление в христианском браке» (*«Institutio matrimonii christiani»*, 1526)³, относящиеся к зрелому творчеству гуманиста.

Анализ этих произведений показывает, что трактовка труда у Эразма тесно связана с его представлениями о семье как основе общества. При создании семьи Эразм рекомендует учитывать, в частности, знают ли будущие супруги какое-нибудь ремесло (*ars*)⁴. Ведь оно — надежная опора в жизни, особенно для тех, чье состояние незначительно. Но и зажиточным гражданам не менее важно изучить какую-либо специальность. Счастье в человеческих делах непостоянно, рассуждает гуманист, и если судьба отнимет достаток, то ремесло поможет избежать бедности⁵.

Эразм возлагает на семью важные педагогические задачи. Подобно Мору и Кампанелле, он выступает за сочетание трудового и морального воспитания. Долг родителей — научить детей ремеслу. Не исполнив его, они не в праве рассчитывать в старости на материальную поддержку со стороны потомства⁶. Обучение ремеслу молодых людей полезно вдвойне: оно не только прокормит, но и «удержит от многих позорных поступков», способствуя, таким образом, нравственному совершенствованию⁷.

Рекомендуя овладевать различными специальностями, Эразм указывает на их многообразие, рассуждает о достоинствах тех или иных видов деятельности. Он приводит характерное для своего времени разделение профессий («искусств») на «свободные» (*liberales*) и «механические» (*mechanicae*). Первые (к их числу гуманист относит географию, арифметику, риторику, правоведение и др.) связаны с мыслительными способностями человека, вторые требуют затрат физического труда (*opera manualia*)⁸.

Искусства, применяемые в мирное время, гуманист считает более важными, чем те, которыми пользуются в период войны. В этом суждении проявилась общая антивоенная позиция Эразма. Среди «надежнейших средств против бедности» гуманист называет медицину и правоведение⁹. Но главное внимание он уделяет земледелию. Оно способствует телесному здоровью, «которое по праву относится к числу особых благ», позволяет извлечь наиболее честный доход (*quaestus*)¹⁰. Кроме того, земледелие является залогом нравственной жизни, что очень важно для Эразма: ведь свои надежды на обновление мира он связывал с моральным совершенствованием людей.

Мыслитель не лишен понимания и общественной значимости земледелия. Так, перечисляя важнейшие задачи государя, он подчеркивает необходимость заботиться о расширении посевных площадей в стране. Для этого следует осушать болота, осваивать пустоши, в случае надобности изменять русла рек. Государь призван также следить за рациональным использованием земельных угодий. Сельскохозяйственные культуры, выращивание которых приносит мало пользы, следует заменять другими. Например, вряд ли целесообразно возделывать виноград там, «где он дает плохое вино и где к тому же могут родиться хлеба»¹¹.

Все эти действия правителя имеют целью обеспечить подданных достаточным количеством продуктов питания¹².

Высказывания о пользе земледелия Эразм подкрепляет традиционными для гуманистической литературы ссылками на античную

историю. Римские правители, указывает он, не считали обработку земли позорным занятием. Земледелие единодушно воспевают древние философы, а Катон и Варрон посвятили ему «выдающиеся книги»¹³. Теперь же, с горечью констатирует он, столь полезное ремесло находится в пренебрежении. Оно — удел людей самого низкого происхождения, причем на их долю выпадает лишь труд, а плодами его пользуются праздные¹⁴. Но и «плебеи», когда они разбогатеют настолько, «что могут жить почти без физического труда, не допускают своих детей к изучению честного ремесла, а воспитывают их для удовольствий и безделья, полагая, что лучше слыть хорошим игроком, чем хорошим земледельцем»¹⁵.

Эти высказывания свидетельствуют о том, что Эразм признает полезность физического труда и не противопоставляет его умственной деятельности. Он открыто полемизирует с теми, кто презрительно относится к «механическим искусствам». Не считаем же мы позорным, возражает им гуманист, «молиться Христу-плотнику, называвшему себя сыном плотника»¹⁶. Ручной труд, полагает он, может быть источником человеческой радости, приносить удовлетворение¹⁷.

Однако различные виды физической деятельности в глазах гуманиста неравноценны. Среди «механических искусств» он особо выделяет ваение, живопись, медицину: затраты ручного труда здесь незначительны, и главная роль отводится духовным способностям¹⁸. Именно эти «более благородные» ремесла Эразм рекомендует для изучения зажиточным гражданам¹⁹. Следовательно, остальные виды физических работ, более тяжелые и трудоемкие, он считает менее благородными и оставляет за неимущими. Как видно, Эразм еще во власти феодальных представлений, по которым ручной труд считался уделом зависимых и угнетенных. Здесь сказались и его социальные позиции: Эразм не был сторонником установления имущественного равенства, он выступал лишь за сглаживание общественных контрастов в рамках существующего порядка, желая, подобно Платону, чтобы «граждане не были ни чрезмерно богаты, ни ... очень бедны»²⁰.

Итак, Эразм Роттердамский оценивает труд как залог материального благополучия отдельного индивида, а также как важное средство морального воспитания, и с этой точки зрения призывает овладевать различными специальностями.

Гуманист подчеркивает, что приобретение материального достатка не должно превращаться в самоцель. Он решительно осуждает алчность, своекорыстие, погоню за наживой, столь характерные для нарождающейся буржуазии, которая, по словам К. Маркса и Ф. Энгельса, «безжалостно разорвала ... пестрые феодальные путы ... и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного „чистогана“»²¹. Эразм считает, что личные интересы следует подчинять общественным, что труд во имя собственного благополучия должен сочетаться с активной созидательной деятельностью на пользу общества. Принцип служения общему благу, господства общего над частным является стержнем всей полити-

ческой концепции гуманиста²². Идеал Эразма — процветающее государство, где народ (*populus*) возводит и благоустраивает города, развивает торговлю и земледелие, сооружает мосты, набережные, храмы, общественные здания²³.

Труд во имя общих интересов, по Эразму, полезен как государству в целом, так и отдельным гражданам: «Если бы по взаимному решению мы занимались общим делом, то и личные дела каждого процветали бы больше»²⁴.

Высокая оценка труда на общее благо особенно ярко выразилась в Эразмовом учении об идеальном правителе. Основное внимание гуманист уделяет нравственному совершенству государя, усматривая в этом первый шаг на пути улучшения морального состояния всего общества. Среди важнейших качеств, необходимых истинному правителю, он отмечает и трудолюбие. Рисуя образ идеального монарха, Эразм всемерно подчеркивает его постоянную занятость общественными делами. Если «доброму отцу семейства всегда хватает забот в одном-единственном доме», то насколько больше дел у человека, которому доверено целое государство! — восклицает гуманист²⁵. Государь должен издавать гуманные законы и улучшать законодательство, устанавливать справедливые размеры налогов, прекращать междоусобицы и разумно избегать войн и кровопролития. Он обязан также назначать «безупречных чиновников, а продажных наказывать», очищать страну от разбоя и преступлений, дабы царил «среди подданных постоянное согласие». Он призван заботиться о развитии и укреплении городов, проводить необходимые мероприятия в области сельского хозяйства и т. д. Как во внутренней, так и во внешней политике ему следует руководствоваться принципом общего блага. Показав, как велика сфера задач, стоящих перед правителем, Эразм заключает: у доброго государя «есть шесть тысяч» возможностей принести пользу обществу и нет «никакой надобности в том, чтобы, пресытившись бездельем, добиваться войны» или предаваться «никчемным удовольствиям»²⁶.

Активная деятельность правителя, нацеленная на общее благо, делает его жизнь беспокойной, полной тревог и лишений. Ссылаясь на Гомера, Эразм неоднократно подчеркивает, что монарх, «которому верены многие тысячи людей и такие громады дел», вынужден жертвовать досугом и пренебрегать личными интересами во имя общегосударственных²⁷. Эти высказывания не означают, что гуманист трактует образ правителя и его деятельность «в духе христианского аскетизма»²⁸. Труд монарха направлен на достижение конкретной мирской цели — сделать государство «более цветущим и... более прекрасным»²⁹. Для истинного правителя этот труд не только почетен, но и приятен. Отказавшись от мнимых радостей, которые ценит безнравственная чернь (*vulgus*), он испытывает подлинное наслаждение от результатов своих усилий: «Если живописец получает удовольствие от превосходно сделанной картины», если пахарь и ремесленник «наслаждаются плодами своих трудов», то и государь будет счастлив, созерцая страну более цветущей благодаря его стараниям³⁰. У истинного монарха, подчеркива-

ет Эразм, никогда не будет недостатка в радостях, если только ему приятно приносить пользу народу.

Исходя из представления, что монарх — самая влиятельная фигура в государстве³¹, гуманист требует, чтобы он подавал добрый пример подданным, в том числе и в труде на благо общества. С этой целью Эразм рекомендует живописцам изображать не пребывающих в праздности правителей, а занятых каким-нибудь важным для государства делом³². Чтобы привлечь подданных к общественно полезному труду, государю следует поддерживать своей благосклонностью в первую очередь тех, «кто как можно больше заботится о благе общества», и среди них избирать друзей и помощников в деле управления страной³³. К общественно-полезному труду ради процветания государства должны побуждать и законы³⁴.

Труд на благо общества, по Эразму, является мерилom ценности человеческой жизни. Важно не то, сколько ты прожил, а то, как ты жил, какую пользу принес людям. «Продолжительность жизни следует измерять хорошими делами, а не годами»³⁵.

Таким образом, расходясь с официальной церковной моралью, мыслитель утверждает идею мирской активности человека, ориентированной на общее благо, которая, по его мнению, доставляет подлинную радость и удовлетворение. Эти представления Эразма полностью соответствуют идеям «гражданского гуманизма» — одного из наиболее влиятельных направлений ренессансной мысли Италии³⁶.

Чтобы труд был успешным, подчеркивает Эразм, необходимы специальные знания и практические навыки. Это касается и государя, деятельность которого гуманист считает самым сложным и самым прекрасным из всех искусств (*artes*)³⁷. И если прочие люди, прежде чем заняться ремеслом, «прилежно его изучают, насколько больше стараний должен приложить государь в изучении принципов управления»³⁸. Врач «не сможет вылечить тело, не познав его», — рассуждает Эразм. Врачу недостаточно иметь знающих помощников, если сам он не будет в высшей мере компетентным³⁹. Так и государь, не познав свою страну, не сможет принести ей пользу. Поэтому Эразм настоятельно советует правителю «изучать расположение областей и городов, историю их возникновения, их характер, устройство, обычаи, законы ...»⁴⁰.

Именно компетентность, образованность, деловые качества, наряду с нравственным поведением, должны играть решающую роль при назначении человека на какую-либо должность. К государственной службе необходимо привлекать таких людей, «которые наиболее пригодны для исполнения вверяемой им обязанности»⁴¹. При этом условия администрации будут безупречной. Имущественное положение и социальное происхождение назначаемых лиц не должны иметь первостепенного значения. Родословное древо или гербы предков — не более чем пустой звук⁴². Сами по себе они не обеспечивают ни авторитета, ни уважения. Истинное положение человека в обществе, по мнению Эразма, должно определяться реальной пользой, принесенной согражданам. Эти утверждения гуманиста, на-

правленные против сословных привилегий феодального дворянства, объективно соответствовали интересам нарождающейся буржуазии, стремившейся занять прочное положение в обществе.

Высоко оценивая роль труда в индивидуальной и общественной жизни, Эразм Роттердамский не мог пройти мимо праздности⁴³. Безделье осуждали многие гуманисты: Альберти, Пальмиери, Джелли, Мор, Дони, Агостини и др. Подобно этим мыслителям, Эразм расценивает праздность как «особую чуму для нравов»⁴⁴. Она вредна не только для отдельного индивида, но и для общества в целом. Ведь тунеядцы, «когда им не хватает того, что требует роскошь — спутница безделья, опускаются до пагубных занятий»⁴⁵. Поэтому мудрый государь должен стремиться к тому, «чтобы среди его подданных толпа бездельников была как можно меньше»; он обязан заставить их трудиться либо изгнать из государства⁴⁶.

Критику праздности и связанных с ней пороков Эразм направляет прежде всего против господствующих слоев общества, противопоставляя им трудолюбивых крестьян и ремесленников. Именно среди дворянства и высшего духовенства чаще всего встречаются те, кто «изнежены праздностью, ослаблены чувственными наслаждениями, неопытны ни в каких благородных ремеслах ... Почему же ... этот род людей предпочитают сапожникам и крестьянам?» — вопрошает гуманист⁴⁷. В своем решительном осуждении праздности дворянства и высшего духовенства Эразм Роттердамский во многом перекликается с Т. Мором⁴⁸.

Эразм рекомендует ограничить число монастырей в государстве, ибо они — рассадники презрения к труду. Особенно ополчается гуманист против нищенствующей братии, которая ходит от города к городу в поисках подаяния, дабы «под прикрытием набожности достичь праздности и роскоши»^{48a}. Осуждение праздности монахов у Эразма — один из составных моментов его последовательной и острой критики этого сословия.

Кроме представителей дворянства и духовенства, гуманист считает бездельниками «откупщиков, мелких торговцев, ростовщиков, маклеров ... всю толпу слуг, которых иные содержат лишь из тщеславия»⁴⁹, а также военных. Последние представляют собой самый пагубный вид тунеядцев, из-за которых «происходит разрушение всех добрых дел и скопление всех скверных»⁵⁰. Эразм, таким образом, считает праздными всех тех, кто не участвует в полезном для общества производительном труде и накапливает состояние нечестным путем.

Итак, в сочинениях «Воспитание христианского государя» и «Наставление в христианском браке» содержится высокая, подлинно гуманистическая оценка труда, которая в целом расходилась с нормами официальной церковной морали. Труд, по Эразму, играет важную роль в жизни семьи, ибо является надежной базой, дающей средства существования. Он обладает и моральной ценностью, так как способствует нравственному совершенствованию, оберегает от порочных занятий. Наоборот, праздность — источник всевозможных пороков и безнравственных поступков. Поэтому родители должны

воспитывать детей в труде, обучать их полезным ремеслам. Предварительное изучение профессии, накопление специальных знаний и практических навыков — залог успехов в труде.

Эразм не противопоставляет умственную деятельность физической, положительно оценивает «механические искусства», признает полезность земледелия для жизни отдельного человека и всего общества. При этом у гуманиста наблюдается дифференцированный подход к различным специальностям. Исходя из определенных социальных позиций, он рекомендует зажиточным гражданам изучать «более благородные» ремесла, оставляя за неимущими тяжелые виды физических работ.

Эразм указывает и на общественную значимость труда. В духе гражданской этики итальянских гуманистов он ратует за активную созидательную деятельность, направленную на общее благо. Эта позиция Эразма наиболее ярко проявилась в его гуманистической концепции идеального правителя. Общественно полезный труд, доставляющий подлинную радость и удовлетворение, — неперемное условие государственного процветания. Он является также мерилем ценности человеческой жизни. Мыслитель утверждает, что авторитет человека и уважение к нему определяются размерами реальной пользы, принесенной государству и согражданам. Тем самым он выдвигает новую этическую норму, в соответствии с которой не богатство, не социальное происхождение, а труд должен определять место индивида в обществе.

Подобно многим гуманистам, Эразм осуждает социальный вред праздности, критикуя в первую очередь дворянство и высшее духовенство. В этом проявилась общая антифеодалная направленность его мировоззрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гуманистическая оценка труда неоднократно привлекала внимание советских ученых. См., например: Брагина Л. М. Итальянский гуманизм: Этические учения XIV—XV веков. М., 1977, с. 185—188; Она же. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов: Вторая половина XV в. М., 1983, с. 38—40, 157—159; Осиповский И. Н. Томас Мор: Утопический коммунизм, гуманизм, Реформация. М., 1978, с. 158—170; Чиколлини Л. С. Социальная утопия в Италии. XVI—начало XVII в. М., 1980, с. 201, 231, 314; Она же. Социальные мотивы в творчестве Джованни Баттисты Джелли. — В кн.: История социалистических учений. М., с. 252—253; Штекли А. Э. «Город Солнца»: Утопия и наука. М., 1978, с. 254—271; Он же. «Утопия»

Томаса Мора: Труд и распределение. — В кн.: Из истории социальных движений и общественной мысли. М., 1981.

² Цитируется по изд.: Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia... recognovit Johannes Clericus. Lugduni Batavorum, 1703—1706 (далее — LB), т. 4.

³ LB, т. 5.

⁴ Слово *ars* у Эразма — многозначный термин. Гуманист употребляет его не только по отношению к собственно ремесленным занятиям, но и по отношению к наукам, искусствам, а также для обозначения всей совокупности профессий.

⁵ LB, т. 5, 661 В; т. 4, 598 С—D.

⁶ LB, т. 5, 661 В—D.

⁷ LB, т. 5, 661 D; т. 4, 598 С.

⁸ LB, т. 5, 661 D.

⁹ Ibid., 661 E.

¹⁰ Ibid., 662 A.

¹¹ LB, т. 4, 606 D—E.

¹² Внимание к земледельческому труду, признание его полезности и важности для государства встречаются и у других гуманистов. Так, М. Пальмиери видел в земледелии основу всех человеческих благ (см.: Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов..., с. 40), а Т. Мор в «Утопии» объявлял сельскохозяйственный труд всеобщей обязанностью и подробно описывал его организацию (Мор Т. Утопия. М., 1978, с. 175—176, 182). Земледелие считалось одним из наиболее благородных занятий и в Городе Солнца Т. Кампанеллы (Кампанелла Т. Город Солнца. М., 1954, с. 84).

¹³ LB, т. 5, 663 E.

¹⁴ Ibid., 662 A.

¹⁵ Ibid., 663 E.

¹⁶ Ibid., 716 В—С.

¹⁷ LB, т. 4, 581 C: «Si pictor ex tabula belle confecta voluptatem capit, si agricola, si olitor, si faber suis frui laboribus...»

¹⁸ LB, т. 5, 661 D—E.

¹⁹ Ibid., 716 В. Дифференцированный подход к различным видам физического труда встречается и у Т. Мора. Некоторые виды работ Мор считал «рабскими занятиями», недостойными свободных граждан его идеального государства (подробнее см.: Штекли А. Э. «Утопия» Томаса Мора: Труд и распределение, с. 186 и сл.).

²⁰ LB, т. 4, 594 В.

²¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 4, с. 426.

²² Смирин М. М. Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии. М., 1978, с. 73 и далее.

²³ LB, т. 4, 378 А; 606 D—E.

²⁴ Ibid., 611 A.

²⁵ Ibid., 606 C.

²⁶ Ibid., 606 C—E.

²⁷ Ibid., 568 А; 571 D; 580 В—С; 531 А; 605 С; 606 С.

²⁸ Так полагает западноберлинский юрист Э. Кёрбер: Koerber E. Die Staatstheorie des Erasmus von Rotterdam. В (West), 1967, S. 77.

²⁹ LB, т. 4, 607 А.

³⁰ Ibid., 581 C—D.

³¹ Ibid., 568 F—569 А.

³² Ibid., 586 C.

³³ Ibid., 595 А.

³⁴ Ibid., 597 А.

³⁵ Ibid., 565 D.

³⁶ Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов..., с. 274—276.

³⁷ LB, т. 4, 563 В—С.

³⁸ Ibid., 580 D.

³⁹ Ibid., 598 С; 601 F.

⁴⁰ Ibid., 589 В—С.

⁴¹ Ibid., 602 D.

⁴² Ibid., 565 D; 601 C—D.

⁴³ Отрицательное отношение Эразма к праздным элементам уже отмечалось в ряде исследований. Э. Кёрбер, например, указывал, что в своем осуждении тунеядцев Эразм близок Платону (Koerber E. Op. cit., S. 62). Из советских историков упомянем М. М. Смирину, который писал, что гуманист осуждает безделье как источник «грязных дел» в государстве и как явление, усугубляющее социальные контрасты (Смирин М. М. Указ. соч., с. 86—88).

⁴⁴ LB, т. 5, 661 В.

⁴⁵ LB, т. 4, 598 В.

⁴⁶ Ibid., 597 F. Столь строгие меры по отношению к бездельникам предлагал и Пальмиери. См.: Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов..., с. 38.

⁴⁷ LB, т. 4, 598 С. Праздность дворянства и высшего духовенства подвергается критике в «Похвале Глупости» (см.: Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. М., 1983, гл. LVI, LVII, LIX), в «Наставлении в христианском браке» (LB, т. 5, 716 F—717 А) и в ряде других сочинений.

⁴⁸ В первой части сочинения автор «Утопии» презрительно отзывался о знатных, «которые... живут в праздности, будто трутни, трудами других, например держателей своих земель» (Мор Т. Утопия, с. 129).

^{48a} LB, т. 4, 598 А. Ср.: Мор Т. Утопия, с. 146.

⁴⁹ Ср.: Мор Т. Утопия, с. 130: «Они (знатные.— Л. У.) окружают себя огромной толпой праздных слуг, которые никогда не выучились никакому способу сыскать себе пропитание».

⁵⁰ LB, т. 4, 598 А—В.



«КРЕСТЬЯНСКАЯ МУДРОСТЬ» КАК ЛЕЙТМОТИВ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ЭТИКИ. ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ¹

Для позднесредневековой культуры и зрелого Ренессанса крестьянин, воспринятый как в отдельных аспектах своего бытия, так и в виде целостного социального типа, становится одним из центральных образов, наделенных богатейшим спектром документальных, эстетических, метафорических, в конечном счете — историко-социальных значений.

Проблема эта привлекает внимание представителей самых различных дисциплин — филологов, искусствоведов, историков, этнографов, социологов. 450-летняя годовщина начала Великой крестьянской войны в Германии, широко отмеченная новыми научными публикациями (ведь это событие имело эпохальное значение), послужила важнейшим стимулом для дальнейших исследований².

В краткой статье мы, естественно, не претендуем на исчерпывающий анализ проблемы. На отдельных примерах мы коснемся лишь некоторых, на наш взгляд, существенных моментов темы, для правильного понимания которой необходимо исследование комплексного типа, объединяющее историю изобразительного искусства с историей философии и словесности. Равным образом и анализ различных национальных художественных школ европейского Возрождения должен носить синтетический характер, отвечающий самой интернациональной природе ренессансного гуманизма. А именно гуманизм как необходимый духовный фон величайшей культурно-исторической революции Возрождения в целом и эстетического обновления в частности и явился основой для радикального переосмысления образов крестьян, то есть представителей класса, не только составлявшего в XVI в. абсолютное большинство населения тогдашней Европы, но и в беспрецедентных масштабах утвердившего в ту пору свою передовую историко-социальную роль.

Переосмысление этих образов связано с изменением системы пластических и словесных искусств как таковой, со сложением, причем именно на стадии Высокого и позднего Возрождения, самостоятельных «крестьянских жанров», объемлющих «труды и дни» поселян либо в идеализированно-пасторальном, либо в гротескно-реалистическом духе. Пастораль не является, как известно, специфиче-

ски ренессансным изобретением — своими корнями она глубоко уходит в средневековую и античную традицию. Но Возрождение (постоянно подчеркивая седую древность, «природную первозданность» этого жанра) придает ей невиданное до сих пор значение, не только чисто поэтическое, но и программно-философское. Наряду с пасторалью и в Италии, и к северу от Альп рождается «крестьянская драма» и специфически крестьянская разновидность «высокой комедии». Крестьянская жизнь составляет необходимый компонент первых форм европейского романа, как пасторального, так и плутовского.

В том же XVI в. художники и литераторы впервые обращаются к самоценным этнографическим описаниям, запечатлевая региональные особенности быта, костюмов, обычаев. Под пером гуманистов (от итальянца Петра Кресченция до кельнского ученого Конрада из Хересбаха) рождаются первые исторические обзоры земледелия и землепользования. Как справедливо заметил французский искусствовед А. Шастель, именно к эстетике Ренессанса восходит новоевропейский тип специфически экологического мышления³. Наконец, в философии (в традициях позднесредневековой немецкой мистики и Николая Кузанского) «сельский простец» зачастую становится верховным учителем житейской мудрости, посрамляющим схоластическую ученость, что находит свое вершинное выражение в памфлетах, ознаменовавших начало Великой крестьянской войны в Германии.

Что касается собственно изобразительного искусства, то здесь на смену крестьянским «трудам и дням», занимавшим в средневековом искусстве хотя и важное, но все же маргинальное положение, приходит самостоятельная «сельская сцена» пасторального характера, а к северу от Альп — крестьянская бытовая картина, еще более приземленно-реалистическая.

И пейзаж, ознаменовавший ренессансное «открытие мира» (если вспомнить крылатые слова Ж. Мишле), в XVI в. существует прежде всего как «образ села» (что фиксируется в лексике почти всех новоевропейских языков, в том числе и в пришедшем к нам в XVIII в. французском термине). Видимо, первым самостоятельным мотив «крестьянской сцены» программно упоминает Л. Б. Альберти, который в своих «книгах о зодчестве» пишет об особом роде декоративной живописи, изображающей «сельскую жизнь», «игры поселян»⁴. Чрезвычайно важное воздействие на этот жанр оказывает прежде всего театральное-декорационное искусство, возродившее античный тип специфически «комического» сельского антуража.

В зарубежном искусствоведении и филологии до сих пор широко распространено мнение, что в «крестьянских сценах» XIV—XVI вв. (исключая пасторальные идиллии) представлена символика плотских грехов в их наиболее широком, общечеловеческом выражении⁵. Действительно, в это время слово *rusticus* (равно как и его аналоги — итальянское *villano*, французское *vilain*, немецкое *baug* или *raug* и т. д.) употреблялось предельно обобщенно, именуя не только представителей крестьянского сословия, но людей как тако-

вых в их сугубо земном, плотском обличье, не обремененных ни большой ученостью, ни тонкостями куртуазного этикета.

С другой стороны, над всей этой тематикой тяготеет библейское проклятие Адама, равно как и братоубийство Каина и непочтительность Хама. Эти три эпизода служат мифологическим оправданием низкого социального положения крестьянства, причем — и это знаменательно — ортодоксальный протестантизм к середине XVI в. полностью перенимает традиционную средневековую аргументацию⁶.

Помимо сцен буйных крестьянских танцев и праздников, лишней раз такую уничижительную символику, казалось бы, подчеркивает сугубо традиционная литературная и изобразительная трактовка крестьянина как блудного сына⁷.

На первый взгляд может показаться, будто и гуманисты, постоянно, начиная с Петрарки, провозглашавшие превосходство интеллектуального труда над ручным⁸, отождествлявшие «ночь средневекового невежества» с господством *rusticitas*, к этой традиции прижимаются. Но такое впечатление весьма обманчиво.

В обратном убеждают широко известные крестьянские образы раннего Возрождения, и даже не их «иконология», а их как бы «иконолога».

Например, в знаменитом «Поклонении пастырей» из алтаря Портинари Гуго ван дер Гуса (1471—1475, Галерея Уффици, Флоренция) поселяне, охваченные страстным духовным порывом, выраженным, правда, с трогательной наивностью, представлены первыми, самыми искренними и верными свидетелями чуда (их превосходство над иными сословиями подчеркивается и на заднем плане, где крестьянин указывает дорогу свите волхвов). Здесь с особой силой дает о себе знать тот демократизм, который был характерен для предреформационных религиозных исканий от францисканцев с их идеалом *sancta rusticitas* до еретических итальянских движений XVI в., от Таулера, славящего в проповедях «простую веру» земледельца, до раннего Лютера (иногда даже основоположник Реформации лукаво-уничижительно именуется себя *rusticus*)⁹, наконец, Томаса Мюнцера и Себастьяна Франка с их революционным просветительством.

Знаком радикально «антисредневекового» по сути своей духовного переворота служит (особенно к северу от Альп) «омужичивание» центральных персонажей религиозных сцен, в Италии же — принципиальная «пасторализация» пейзажных фонов алтарной живописи. У Джованни Беллини и раннего Тициана персонажи «священной истории» (в особенности в сценах с юным Христом — типа «Марии с младенцем в полях» или «Бегства в Египет») своим присутствием как бы вновь возвращают землю в состояние первозданной чистоты, но главными хозяевами этого «пасторального Эдема» являются все же не они, а скромные пастыри, смиренно пасущие стада в блаженном единении с матерью-Природой.

Впечатляющего величия исполнены, несмотря на свое фоновое положение, поселяне в сценах «Вочеловечения Христа» и «Прослав-

ления Богоматери» из второго комплекса знаменитого Изенгеймского алтаря Грюневальда (1512—1515, Музей Унтерлинден, Кольмар). Гигантских размеров пастухи-странники здесь, и это подчеркнуто намеренной их диспропорцией в отношении фонового пейзажа, не просто фигуры из традиционного «Благовещения пастырем» — вместе с ангелом им является сам Илия-пророк, что придает сцене уникальный иконографический характер.

Наконец, в одной из малоизвестных, но чрезвычайно знаменательных композиций круга Иоахима Патинира («Пейзаж с пастухами», 1520-е годы, собрание де Роозе, Антверпен)¹⁰ поселяне становятся уже главными персонажами религиозной сцены: они молятся придорожной иконке на переднем плане, в то время как вдали движется чисто стаффажная по характеру процессия волхвов. От этого образа — один шаг к гуманистическим по своей направленности «эразмианским» жанрам Питера Артсена и Иоахима Бейкелара, где крестьяне и дворовая челядь на переднем плане берут на себя роль главных героев картины.

Великим уравнивателем сословий в дидактических композициях XV — начала XVI в., как известно, выступает Смерть, которая в своем танце, по словам Себастьяна Бранта в «Корабле дураков» (изд. 1494 г.), «в счет не берет ни внешний блеск, ни власть, ни богатство, поровну воздая и папе римскому, и крестьянину»¹¹. Но все же отнюдь не со всеми Смерть ведет себя одинаково.

Так, к примеру, лист со «Смертью и пахарем» из знаменитых «Плясок Смерти» Ганса Гольбейна Младшего (1523—1525, серия гравюр на дереве) стоит особняком в данном цикле. Не свирепым врагом, как при встрече с иными социальными типами, но добрым помощником крестьянину становится Смерть, погоняя его волов по направлению к пейзажным далям с солнечным закатом. Собственно, здесь невозможно точно уяснить, садится ли солнце или встает (в некоторых позднейших вариациях на тему Гольбейна оно именно встает¹²), и это придает главенствующему тут мажорному мотиву великого природного круговращения с его вечным чередованием жизни и смерти особую наглядность. Олицетворением жизни и разума (как в известной позднесредневековой поэме Иоганна фон Теупль «Богемский пахарь») предстает невозмутимо идущий за плугом землепашец, а Смерть, как в народной словесности, утрачивает всякий inferнальный оттенок, уподобляясь чисто природным приметам сезонного умирания.

Не раз, начиная с аллегорий «Доброго и злого правления» Амброджо Лоренцетти (1337—1339, росписи в Палаццо Пубблико в Сиене) и кончая сценами нападения солдат-наемников на деревню, особенно характерными для немецкого и нидерландского искусства XVI—XVII вв.¹³, поселянин фигурирует и как воплощение Мира, как истинный сын «золотого века», не знавшего войн.

Но при всей новизне содержания форма во всех этих случаях остается в основе своей средневековой — поселянин трудится, безропотно страдает либо смиренно созерцает сверхъестественное событие. Сливая воедино новизну содержания с новизной формы, ис-

куство Возрождения вводит образ философствующего крестьянина, судящего мир с позиций верховной справедливости. Средневековая лестница сословий претерпевает здесь полную инверсию.

Наиболее распространен подобный мотив в гравюрах немецких публицистических листовок эпохи Реформации и Крестьянской войны, где простой мужик, часто с подчеркнуто родовым, условным именем Карстханс («Иван-Мотыга») ¹⁴, выступает как главный арбитр в споре сторон. В этих гравюрах орудия труда (в частности, мотыга, традиционный атрибут изгнанного из рая Адама) превращаются в геральдические знаки особого социального достоинства.

Если помнить об этом, то не покажется произвольным сопоставление гравюры Альбрехта Дюрера «Беседующие крестьяне» (около 1497–1498) ¹⁵ с титульным листом знаменитых «Двенадцати статей...» (1525), этим программным документом умеренного крыла крестьянских революционеров. Более чем четверть века разделяет две эти во многом родственные композиции, но их сравнение проливает дополнительный свет на удивительное социальное чутье Дюрера, увидевшего в крестьянах, занятых будничной беседой на рынке, людей совершенно иного, патетически возвышенного социального статуса ¹⁶.

Особенно красноречиво «Древо сословий» так называемого «Мастера Петrarки» (ксилография к немецкому переводу трактата итальянского гуманиста «О средствах против всякой Фортуны», 1532, Аугсбург), отразившего социально-критические идеи времени наиболее непосредственно и подробно. Собственно, у Петrarки в его житейски-философских рекомендациях речь идет не столько о Древе сословий, сколько о Древе Фортуны, капризы которой уравнивают представителей всех социальных слоев. «Мастер Петrarки» в своей иллюстрации зримо дополняет текст, отводя поселянам особо почетное место: они и вершина, и корни всей общественной структуры. Крестьяне, из которых произрастает тут аллегорическое древо (и которые одновременно восседают на верхних его ветвях), уподобляются самой матери-Земле, утверждая своим положением идею непреложного, заложенного в самой Природе равенства сословий.

В текстах листовок времен Реформации и Крестьянской войны в Германии часто указывается, что сотворили сие «простые» (либо даже вообще «неграмотные») мужики ¹⁷. Такое самоуничижение просвещенных авторов не только в духе предреформационного религиозного демократизма, но и перекликается с широко распространенным топосом гуманистической литературы. Образ «поэта-поселянина», восходящий к Вергилию, как известно, принадлежит к популярнейшим мотивам ренессансной пасторали и светской литературы в целом, повторяясь у поэтов французской плеяды, Ганса Сакса, Эдмунда Спенсера и многих других — вплоть до Сервантеса, который, возобновляя риторический прием «пасторального самоуничижения», пишет в прологе «Дон Кихота», что книга эта создана «автором малообразованным».

Такое отождествление, позволяющее писателю-гуманисту прояснить глубинное сопряжение путей Искусства и Натуры, харак-

терно и для ранней литературы об изобразительном творчестве. Так, образ Джотто, воплотившего (например, для Боккаччо) в своих произведениях идею равенства художника и природы, неразрывно связан с популярной легендой о том, что в детстве он «пас стада» (то же рассказывали и о Мантенье). Уже в XVI в. Карельван Мандер, повествуя о Питере Брейгеле Старшем, замечает, что мастер любил, переодевшись крестьянином, наблюдать за сельскими праздниками ¹⁸.

Проникновенное всего своеобразная «автопортретность» образов поселян проявляется в произведениях Джорджоне и его круга. Не углубляясь детально в содержание прославленного «Сельского концерта» (между 1505 и 1510 гг., Лувр, Париж; ныне нередко уже не частями, а целиком приписывается молодому Тициану), который справедливо принято связывать с «Аркадией» Якопо Санадзаро (изд. 1504) и другими сочинениями, стоящими у истоков новоевропейской пасторали ¹⁹, обратим внимание на то, что в центре картины — два контрастно противопоставленных социальных типа: изящный кавалер и пастух с пышной копной волос. Музыка, объединяющая их с аллегориями «нагой Природы», открывает тут сокровенные гармонические основы мироздания, а пастух, самозабвенно внимающий благородному лютнисту, воспринимается и как подмастерье, постигающий начала художества (вспомним, что предполагаемый автор этого полотна Джорджоне был известен среди современников и как виртуозный музыкант). Волянка дальнего пастуха, гонящего стада в ночные стойла, вторит концерту, создавая типичный и для литературной пасторали эффект природного эха; досуг и дело, otium и negotium сливаются воедино, отражая гуманистические, сопряженные с формированием ренессансной утопии раздумья о сущности нравственного идеала.

Общим местом гуманистической словесности стало заимствованное у Горация и Цицерона двойное понимание слова «культура», в том числе и как «возделывание почвы» ²⁰. И, собственно, многие положения Петrarки, ставшие своего рода лозунгами нового движения, противопоставляя интеллектуальный труд ручному, в то же время реабилитируют этот последний в его сельской ипостаси благодаря его причастности к освященному авторитетом римской античности идеалу sancta rusticitas. Именно эта сельская простота ²¹, неподвластная превратностям Фортуны (вспомним немецкого иллюстратора Петrarки, у которого поселянин по-царски властно подчиняет себе Древо Фортуны), оптимально сочетает в себе ту, как мы сказали бы современным языком, «экзистенциальную» ученость и житейскую мудрость, благоразумие (Prudentia), которые гуманисты противопоставляли умозрительно-отвлеченной схоластике. Причем идеал этот проецируется не только на этику, но и на натурфилософию (например, у Марсилио Фичино, который сравнивает исследования «мага»-натурфилософа с трудом земледельца, заключая свой пассаж утверждением о «единстве путей магии и натуры») ²².

И вовсе не случайно, что сквозь скромное одеяние персонажей литературной и живописной пасторали то и дело проглядывает облик просвещенного гуманиста. Например, неотесанный простолудин Сельваджо («Лесовик») в «Аркадии» Саннадзаро вдруг начинает говорить *con voso assai humano*, т. е. не просто «по-человечески», но в духе гуманистической образованности²³.

Образы крестьян у немецких гуманистов более напряженны, публицистически заостренны. Муциан Руф в письме другу, например, подчеркивает, что поселянину «ведомо много вещей, неизвестных премудрым философам»²⁴. Крестьянский фольклор, бережно собираемый гуманистами, зачастую становится мощным семантическим подспорьем в борьбе за культурное обновление общества. Карл Маркс, как известно, писал, что «Собрание немецких пословиц», составленное Себастьяном Франком, «читалось горожанами и крестьянами так же, как библия...»²⁵. Изображение крестьянского быта в искусстве часто несет в себе острый сатирический заряд: иносказательной критике подвергается как само общество, так и состояние церковных дел (традиция, хорошо знакомая Италии, см. эклоги Мантуана; в XVII в. ее блестяще венчает «Люсидас» Джона Мильтона, 1638).

И далеко не случайно, что идейные противники гуманизма остро реагируют на крестьянскую тематику. Так, «Речь о сельской жизни» тюбингенского гуманиста Никодемуса Фришлина (1578), не содержащая, казалось бы, ничего предосудительного, кроме привычных вергилианских панегириков «святой сельской простоте», немедленно вызывает печатные обвинения в том, что ее автор якобы разделяет «бредовые мечтания» Мюнцера и Книппердоллинга (представитель революционного крыла анабаптизма)²⁶.

Учитывая, что сочувствие идеям Реформации и религиозного свободомыслия было особенно сильно на севере Италии, нет ничего удивительного в том, что именно здесь, в частности у художников венецианской террафермы, «крестьянский жанр» получает особое развитие.

Искусство середины XVI в., в первую очередь немецкое и нидерландское, знает немало сатирических антиклерикальных изображений незадачливых пастырей, бросивших «овцы своя» (наиболее знаменит «Дурной пастырь» Питера Брейгеля Старшего, 1560-е годы, Филадельфийский музей искусства). На известной картине Джованни Савольдо (около 1530, собрание Контини-Бонакоссии, Флоренция), практически первом самостоятельном изображении крестьянина в итальянской живописи, представлен «добрый пастух», селянин-философ. Опираясь левой рукой на посох (или косу?), правой он обращает внимание зрителя на символический пейзаж, где величественные, но ветхие руины контрастно противопоставлены процветающей, погруженной в повседневные хлопоты сельской усадьбе (все в целом совокупно воспринимается как социально-символическое изображение земного мира²⁷). Можно предположить, что здесь находит выражение социально-утопическая сатира, свойственная итальянской пасторали, сатира, смысл которой прекрасно

передают слова библейского пророка Исаи об «оставленных чертогах и шумных городах» и «правосудии, пребывающем на плодоносном поле», где «пустыня стала садом» (32, 15–16).

Полные бурной, поистине раблезианской — несмотря на свой малый формат — энергии крестьянские сюжеты учеников Дюрера братьев Бехам и Георга Пенца овеществляют революционно-демократические идеи эпохи столь же выпукло, как и иллюстрации «Мастера Петrarки»²⁸.

Давно уже справедливо указывалось, что листы немецких «кляйнмайстеров» послужили одним из важнейших стилистических источников искусства Питера Брейгеля Старшего²⁹. Социально-утопический идеал гуманизма был реализован уже ранним Брейгелем в его «Падении Икара» (1555–1558, Королевский музей изящных искусств, Брюссель), где, воплощая принцип жизни, «согласной с законами Природы», за плугом идет, судя по одежде, отнюдь не крестьянин, но ученый-гуманист (противопоставляемый «неблагоразумному» Икару).

В позднем брейгелевском «Танце под виселицей» (1568, Музей земли Гессен, Дармштадт) сельские мотивы получают еще более подчеркнутую фольклорную окраску. Вслед за утраченной росписью Ганса Гольбейна Младшего на фасаде базельского «Дома танца» (1520–1522), вслед за кермессами Ганса Бехамы, этими малыми графическими «энциклопедиями народных обычаев», Брейгель живописует круговую крестьянскую пляску как «танец Жизни»³⁰, включающий человеческое бытие в великий цикл вечно обновляющейся Природы, — о чем свидетельствует жест одного из персонажей, указывающего своему спутнику не столько на виселицу (она остается правее), сколько на вид прекрасной, озаренной солнцем долины. Как Смерть в «Пахаре» Гольбейна, так и виселица в картине Брейгеля теряют пугающе-назидательный смысл. Фольклорная поэтика картины наглядно посрамляет смерть, подобно тому как древняя народная медицина превращает атрибуты казни и мрачный коровий череп (тоже фигурирующий здесь) в целительные снадобья жизни. Крестьянин снова предстает олицетворением человеческого бытия в его наиболее мажорных, земных энергиях.

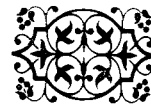
Так, образы крестьян, намечая немало общих черт между художественными принципами северного и южного Возрождения, помогают нам дополнительно конкретизировать понятие народности ренессансного искусства, бросают яркий свет на специфику возрожденческого реализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

²³ Учитывая, что речь в нашей статье идет о широко известных, многократно воспроизводившихся в популярных изданиях произведениях изобразительного искусства, мы (за исключением двух случаев) не даем ссылок на местонахождение их репродукций.

²⁴ Немилос А. Н. Значение Крестьянской войны 1525 г. для развития общественной мысли эпохи Возрождения. — Вестн. ЛГУ. Сер. ист., яз., лит., 1975, вып. 3, № 14; Schulze J. Zur Widerspiegelung des Klassenkampfes in Werken der deutschen Graphik und Malerei des 16.

- Жнс.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Wittenberg. Gesellschafts-Sprachwissenschaftliche Reihe, 1960, XI/2, Apr., S. 217–240; *Pianzola M.* Bauern und Künstler: Die Künstler der Renaissance und der Bauernkrieg von 1525. B. (West), 1961; Der arm Man 1525: Volkskundliche Studien. B., 1975; Der Bauer und seine Befreiung: Kunst vom 15. Jh. bis zur Gegenwart (каталог выставки). Dresden, 1975; Deutsche Kunst und Literatur in der frühbürgerlichen Revolution. B., 1975; *Entner H., Neubauer E.* Bundschuh und Regenbogenfahne: Schriftsteller und Künstler in Bauernkrieg. B., 1975; *Scribner R. W.* Images of the Peasant: 1514–1525.— In: The German Peasant War of 1525. L., 1976; Das Bild vom Bauern: Vorstellungen und Wirklichkeit vom 16. Jh. bis zur Gegenwart. B. (West), 1979; *Werner J.* Die Passion des armen Mannes: Soziale Motive in der spätmittelalterlichen Kunst am Oberrhein. Freiburg, 1980; *Scribner R. W.* For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation. Cambridge, 1981. Необходимо отметить, что специальные исследования на данную иконографическую тему применительно к итальянскому искусству XVI в. почти отсутствуют, если не считать книги У. Кристоффеля (*Christoffel U.* Italienische Kunst: Die Pastorale. Wien, 1952), а также капитальной статьи И. А. Смирновой. См.: *Смирнова И. А.* Тициан и тема «сельской сцены» в венецианской живописи XVI в.— В кн.: Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979, с. 122–130.
- ³ *Chastel A.* L'aria: théorie du milieu à la Renaissance.— In: L'Uomo e il suo ambiente. Firenze, 1973, p. 161–179. См. также: *Данилова И. Е.* Тема природы в итальянской живописи кватроченто.— Советское искусствознание-80. М., 1981, вып. 2, с. 21–35 и след.
- ⁴ См.: *Альберти Леон Баттиста.* Десять книг о зодчестве... М., 1935, с. 314–315.
- ⁵ См., в частности: *Renger K.* Locke-Gesellschaft: Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirthaussszenen in der niederländischen Malerei. B., 1970; *Морев*
- K. P. F.* Sebald Beham's Church Holidays: Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor.— *Simiolus*, 1982, N 2, p. 107–130.
- ⁶ *Winzer P.* Die ungleichen Kinder Evas in der deutschen Literatur des XVI Jh.: Diss. 1908.
- ⁷ *Rössler A.* Der Bauer des 16. Jhs. in der Parabel vom Verlorenen Sohn.— *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, 1952/1953, N 2, S. 133–139.
- ⁸ *Vacz P.* Die menschliche Arbeit als Thema der Humanisten und Künstler der Renaissance.— *Acta historiae artium*, 1967, vol. 13, p. 149–170.
- ⁹ *Spitz L. W.* The Religious Renaissance of the German Humanists. Cambridge (Mass.), 1963, p. 242.
- ¹⁰ См.: *Koch R. A.* Joachim Patenier. Princeton, 1968, fig. 69.
- ¹¹ Cap. «Sich des Todes nicht versehen».— In: *Werner J.* Op. cit., S. 41.
- ¹² См.: *Lloyd Chr.* Camille Pissarro and Hans Holbein the Younger.— *The Burlington Magazine*, 1975, vol. 117, N 872, p. 722–726.
- ¹³ *Fishman J. S.* Boerenverdriet: Violence between Peasants and Soldiers in Early Netherlandish Art: Diss. S. 1., 1982.
- ¹⁴ *Майер В. Е.* Современники Реформации о роли народных масс в общественном перевороте.— В кн.: Культура эпохи Возрождения и реформация. Л., 1981, с. 123–130.
- ¹⁵ *Zschelletzschky H.* Nur ein harmloses Marktgespräch? Gedanken zu Dürers Kupferstich «Drei Bauern im Gespräch».— *Kunsterziehung*, 1971, N. 10, S. 14–17.
- ¹⁶ Сложный смысл крестьянских образов Дюрера станет понятнее, если обратиться к полемике, развернувшейся вокруг его «Памятника в честь победы над крестьянами» из «Руководства к измерению циркулем и линейкой» (изд. 1525 г.). См. обширную библиографию, приведенную в нашей статье: *Соколов М. Н.* Об особенностях иконографии жанровых изображений в западноевропейском искусстве XVI–XVII веков.— *Советское искусствознание-79.* М., 1980, вып. 2, с. 139.
- ¹⁷ Так, текст листовки «Божья мельница» (1521) гласит, в частности, что «исполнено это двумя швейцарскими крестьянами», хотя известно, что она изготовлена при непосредственном участии У. Цвингли (см. плл. к статье: *Соколов М. Н.* Христос у подножия Мельницы-Фортуны: К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего.— В кн.: Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978, с. 139).
- ¹⁸ См. жизнеописания Джотто и Мантеньи у Вазари. Относительно Брейгеля см.: *Alpers S.* Bruegel's Festive Peasants.— *Simiolus*, 1972/1973, vol. 6, N 3/4, p. 163–176.
- ¹⁹ См.: *Белюсова Н. А.* Джорджоне. М., 1982, с. 166–180.
- ²⁰ *Ranhut F.* Die Herkunft der Worte und Begriffe «Kultur», «Civilisation» und «Bildung».— *Germanisch-Romanisches Museum*, 1953, Jg. 3, S. 81–91.
- ²¹ См.: *Немилов А. Н.* Идеал «ученого отшельничества» у немецких гуманистов.— В кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984, с. 111–116.
- ²² Convito, VI, 10.— In: *Klein Y.* La forme et l'intelligible. P., 1958, p. 168.
- ²³ Arcadia, Prosa secunda.— In: *Lerner L.* The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry. L., 1972, p. 19.
- ²⁴ *Spitz L. W.* Op. cit., p. 154.
- ²⁵ *Маркс К.* Хронологические выписки.— Архив Маркса и Энгельса, т. VII, с. 179 (цит. по кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1983, т. 1, с. 362).
- ²⁶ *Martini F.* Das Bauerntum im deutschen Schrifttum von den Anfängen bis zum 16. Jh. Halle, 1944, S. 366 ff.
- ²⁷ О традиции подобной сюжетно-социальной оппозиции в нидерландском пейзаже см.: *Spickernagel E.* Die Descendanz der «Kleinen Landschaften»: Studien zur Entwicklung einer Form der niederländischen Landschaftsbildes vor Pieter Bruegel: Diss. Münster, 1970.
- ²⁸ *Zschelletzschky H.* Die «drei gottlosen Maler» von Nürnberg. Leipzig, 1975.
- ²⁹ См., в частности: *Тарасов Ю.* Народные и освободительные мотивы в пейзажах Питера Брейгеля.— *Искусство*, 1970, № 3, с. 60–67.
- ³⁰ Мы заимствуем это метафорическое выражение у А. К. Якимовича, применившего его к «кормесам» П. П. Рубенса. См.: *Якимович А. К.* Человек и природа в образах Рубенса.— *Искусство*, 1977, № 5, с. 56–66.





ПРОБЛЕМА ТИРАНИИ В ТРАКТАТЕ И. ЖАНТИЙЕ «АНТИ-МАКЪЯВЕЛЛИ»

Для общественной мысли Франции XVI в. характерен глубокий интерес к проблемам развития общества и государства. В условиях непрекращающихся гражданских войн и острого социально-политического кризиса появляется огромное по тем временам количество сочинений, посвященных злободневным политическим вопросам. Почти все они носят ярко выраженную агитационную направленность, и большинство публицистов эпохи открыто стремится создать определенное общественное мнение по указанным проблемам.

В ходе гражданских войн во Франции во второй половине XVI в. формируются законченные политические концепции и создается система политической пропаганды; последней уделялось большое внимание, особенно партией протестантов, и, как справедливо отмечает А. Д. Люблинская, «почти все ее [Реформации] литературно-пропагандистские силы ушли в политическую и религиозную полемику»¹.

Своего кульминационного развития политическая мысль эпохи гражданских войн достигла в 70-е годы. И хотя политических трактатов и памфлетов в это время написано меньше, чем в конце 80-х годов, наиболее оригинальные идеи и концепции, которые найдут развитие в позднейшей публицистике, были выдвинуты именно в период с 1572 по 1579 г. Варфоломеевская ночь явилась своеобразным катализатором, ускорившим процесс формирования основных политических теорий эпохи. В это время выходят в свет такие сочинения, как «Франко-Галлия» Ф. Отмана, «О государстве» Ж. Бодена, анонимные «Иск к тиранам» и «О праве представителя власти над подчиненными» и др.² Большая часть этих произведений достаточно подробно изучена в специальной литературе, за исключением трактата И. Жантийе «Анти-Макьявелли», изданного в 1576 г. в Женеве³. Сочинение это пользовалось широкой популярностью у современников, но внимание позднейших исследователей почти не привлекало.

Краткий анализ и оценка «Анти-Макьявелли» были даны издателем трактата Э. Рате, который в вводной статье утверждал, что Жантийе «всегда остается верен феодальному идеалу»⁴. Позднее С. Мастеллоне более детально изучит данный трактат, правда, в основном с точки зрения зарождения антимакьявеллизма во Фран-

ции⁵. Мастеллоне рассматривал сочинение И. Жантийе наряду с произведениями других монархомахов — Ф. Отмана, Ф. Дюплесси-Морне, Т. де Беза, но считал, что его убеждения выражают интересы группировки герцога Алансонского, так называемых «недовольных»⁶. Он отмечал две основные черты трактата — полемику с «макьявеллистами», т. е. правящими французскими кругами и их идеологами, и соединение в нем политики и морали⁷. В статье А. Лапера, посвященной истории изданий «Анти-Макьявелли»⁸, отмечается ряд особенностей трактата, однако указывается, что Жантийе искажает основные положения Макьявелли⁹. Наконец, Д. Келли, рассматривая политические взгляды гуманиста К. де Сейреля, утверждает, что последний повлиял на Жантийе¹⁰. В работах советских авторов сочинение Жантийе упоминается только в связи с его критикой Макьявелли и вульгаризацией идеи последнего¹¹.

Однако трактат Жантийе представляет интерес не только как критика макьявеллизма, но и для изучения особенностей политической теории, а также характера и методов политической пропаганды данного периода.

Большое место в трактате занимает анализ тирании и тираноборчества. Эта проблема являлась центральной для французской общественной мысли периода гражданских войн. Учение о тиране было разработано в 70-е годы, когда после Варфоломеевской ночи особенно остро был поставлен вопрос о границах государственной власти и ее прерогативах. Жантийе вступил в полемику о тирании одним из последних, но его подход к проблеме оказался чрезвычайно своеобразным.

Жантийе был первым политическим теоретиком во Франции и одним из первых в Европе, который начал открытую борьбу с учением Макьявелли. Во французской публицистике первого этапа гражданских войн очень часто встречаются обвинения в макьявеллизме, относящиеся прежде всего к «итальянизировавшимся» придворным кругам. «Макьявеллистами» называли своих противников и Отман, и Теодор де Без, и многочисленные авторы анонимных памфлетов. Жантийе в духе сложившейся традиции попытался опровергнуть теорию Макьявелли. При этом он доказывал, что политическим идеалом итальянского мыслителя является тирания и что этот идеал реализовался в современной политике французского правительства. В силу этого трактат Жантийе приобретал острый злободневный характер.

Жантийе, как и большинство протестантских политических теоретиков во Франции, был профессиональным юристом. После Варфоломеевской ночи он бежал в Женеву, где и создал свой трактат. Ему принадлежат также два небольших публицистических сочинения, написанные до «Анти-Макьявелли»: «Ремонстрация христианнейшему королю» (1575) и «Ремонстрация дворянству Франции» (1574); в них в кратком виде уже содержатся те положения, которые он позднее, уточнив, разовьет в трактате. Свое основное сочинение Жантийе посвятил брату короля Генриха III Франсуа,

герцогу Анжуйскому и Алаонскому, который был лидером «партии политиков» и заигрывал с гугенотами. Жантйе надеялся, что «его высочество возьмет на себя защиту законности и общественного блага королевства, выступив против тирании»¹². Герцог на этот призыв не откликнулся, но трактат Жантйе имел большой успех, выдержав за короткий срок пять изданий. Католическая церковь осудила «Анти-Макьявелли» в 1605 г. и запретила его.

«Анти-Макьявелли» Жантйе во многом отличается от большинства современных ему политических сочинений. Прежде всего это единственное, за исключением трактата Ж. Бодена «О государстве», произведение тех лет, посвященное проблемам политической теории, которое было создано на французском языке и стало доступно широкому читателю. Остальные известные нам политические трактаты того периода написаны на латыни и в лучшем случае лишь через несколько лет были переведены на французский. Второй характерной чертой трактата является его объем: в отличие от большинства политических сочинений того времени, не превышающих 150 страниц малого формата, «Анти-Макьявелли» даже в современном издании занимает около 650 страниц. Наконец, необычна и структура произведения — трактат состоит из вступления, в котором четко формулируются задачи и цели предпринимаемого труда, и трех больших разделов. Разделы эти посвящены соответственно трем основным темам: а) личные качества государя, б) религия, в) политика. Каждый из них предваряется кратким введением, где излагаются взгляды автора по указанным проблемам. Объем разделов неодинаков: если первый и второй примерно равны, то третий — в четыре раза больше каждого из них. Содержание разделов и построение их своеобразны: автор приводит максимы Макьявелли, чаще всего вольно излагая его мысли и вульгаризируя их, и сопровождает эти максимы своим комментарием. В первом разделе Жантйе дает всего три максимы, во втором — десять, в третьем — тридцать семь. Таким образом, в центре внимания автора оказываются проблемы политики.

Жантйе привлекает большое количество источников. Из произведений самого Макьявелли, которые он постоянно цитирует, хотя и неточно, использованы только два — «Государь» и «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия». Многочисленные ссылки на политический трактат итальянского юриста XIV в. Бартоло Сассоферрато «О тиране», положения которого Жантйе противопоставляет тезисам Макьявелли. Заметно также влияние политического учения Фомы Аквинского и «Политики» Аристотеля, но прямых ссылок на них нет.

Помимо сочинений, посвященных проблемам политической теории, Жантйе широко использует исторические произведения как античных, так и средневековых авторов; пытаясь доказать несостоятельность положений Макьявелли, он аргументирует свои тезисы примерами из прошлого. Жантйе ссылается преимущественно на римских историков — Тацита, Саллюстия, Светония, Диона Кассия, Юлия Капитолина, Тита Ливия, Иосифа Флавия и других, гораздо

меньше на греческих. Из средневековых авторов упоминаются французские хронисты — Фруассар, Монстреле, Коммин.

Жантйе четко формулирует задачи предпринимаемого им исследования: привести свидетельства несостоятельности теории Макьявелли и обосновать генетическую связь французской внутренней политики с этим учением. Во введении к трактату он заявляет, что цель его состоит в том, «чтобы указать людям, принадлежащим к нашему французскому народу, на источник тирании, которая существует во Франции в течение уже пятнадцати лет, и на ее теоретика» (р. 19). Вот почему он и пытается «опровергнуть учение Макьявелли» (р. 30—31). Критическое отношение Жантйе к этому учению во многом объяснялось тем, что он разделял мнение протестантских публицистов, и прежде всего монархомахов (Ф. Отмана, Т. де Беза, Ф. Дюплесси-Морне, Ю. Ланге), в том, что государственная политика Франции, определяемая итальянским окружением королей, идет ей во вред: «...нынешнее правительство, состоящее из итальянцев, уничтожило добрые древние законы страны, оно способствует жестоким войнам во Франции, мир постоянно нарушается, народ гибнет» (р. 39). Подобная ситуация, по убеждению Жантйе, вызвана конкретной причиной: «...совершенно ясно, что Франция управляется сейчас согласно учению Макьявелли»; отсюда следует и вывод: «Франция никогда не была до такой степени ослаблена, народ никогда не был столь беден» (р. 55). В своем антиитальянизме автор трактата идет дальше других публицистов, считая, что все итальянцы от природы склонны к злу: «...подобно тому как драгоценные камни ценятся дороже всего, поскольку они редки, так и благородные итальянцы должны почитаться, поскольку их очень мало» (р. 41).

Следует отметить, что в своем стремлении доказать ложность учения Макьявелли Жантйе не всегда последователен. С одной стороны, он утверждает, «что о государстве в форме тирании Макьявелли слышан больше, чем любой из авторов», и одновременно заявляет: «...пусть все узнают, что Макьявелли невежествен в этой науке (речь идет об управлении государством.— И. Э.) и его задачей является только формирование настоящей тирании» (р. 31). Так Жантйе формулирует свой исходный тезис: для него политическое учение Макьявелли лишь руководство для установления тирании. Практически весь его огромный трактат посвящен противопоставлению идеального государства, каким его себе мыслит Жантйе (не случайно полное название сочинения, под которым оно выходило в XVI в., — «Рассуждение о средствах доброго правления и поддержания благого мира в королевстве или вном княжестве»¹³), — тирании. При этом он упорно приписывает Макьявелли свое понимание тирании, а также настойчиво повторяет, что итальянский мыслитель не только ее теоретик, но и последовательный пропагандист (р. 271).

Какие же основные положения Макьявелли, с точки зрения Жантйе, противоречат идеалу государства и государя? Из пятидесяти тезисов Макьявелли, приведенных в трактате, большую часть

составляют те, которые связаны с моральным обликом государя и методами его политики. Максимумы, вынесенные в названия глав, наглядно это демонстрируют. Государь прежде всего должен стремиться к тому, чтобы его считали весьма благочестивым, даже если он и не таков (Рг., 18); государь должен искоренить род тех, кто раньше господствовал в завоеванной стране (Рг., 3); государь должен подражать Цезарю Борджа (Рг., 7, 14); государя, если он хочет, чтобы ему повиновались, не должно смущать то, что за ним закрепится репутация жестокого (Рг., 17); для государя лучше, чтобы его боялись, чем любили (Рг., 17); государь должен сочетать природу льва и лисицы (Рг., 18); жестокость, которая ведет к доброму концу, не должна осуждаться (Disc., I, 9; искажено); государь не должен страшиться предательства, обмана и притворства (Рг., 18; искажено); вера, милосердие, щедрость — добродетели, которые могут сильно повредить государю (Рг., 17); государь должен свыкнуться в душе с тем, что будет бесчеловечным и жестоким (Рг., 18) и т. д. Таким образом, Жантйе критикует прежде всего моральную сторону поведения макиавеллиевского государя и, соединяя политику и мораль, оценивает его как тирана.

Обвинения в аморализме в целом характерны для антимакьявеллизма как направления. Работы иезуитов (А. Поссевин, П. Рибаденейра) и английские памфлеты появились позже трактата Жантйе — именно в нем впервые были сформулированы идеи, которые оказали влияние на позднейшую антимакьявеллистскую литературу¹⁴. Показательно, что Жантйе критикует не само учение Макиавелли, а, собственно, его вульгаризованную версию и что полемика ведется не с «Государем», а с вырванными из контекста фразами, усиленными Жантйе в нужном ему направлении. При этом «макиавеллистические» тезисы, принадлежащие самому автору трактата, часто оказываются более яркими, чем их опровержение.

Политический идеал Жантйе основывается на античных учениях и частично на христианской морали: «...благо государства полностью заключается в том, чтобы в этом государстве хорошо правила и так же хорошо повиновались, так как в результате возникают настолько превосходные гармония и согласие, что и тот, кто повелевает, и тот, кто подчиняется, достигают наслаждения и пользы. Хорошее послушание полностью определяется добрым правлением, а это зависит от благоразумия и мудрости того, кто повелевает» (р. 41). Основным политическим принципом идеального общества у Жантйе выступает согласие: «...согласие полезно и необходимо для процветания государства» (р. 55). Достижение этого согласия, по мнению Жантйе, возможно и в республике, и в монархии. Он считает, что «законы и управление осуществляются и изучаются лучше, когда ими заняты головы многих людей, чем когда это делается одним человеком» (р. 409). Он ссылается также на опыт других государств: «Древняя римская республика и все остальные управлялись всегда хорошо (как в прошлом, так и в настоящее время), поскольку постановления принимались большинством голосов мудрых людей» (р. 50). При этом

Жантйе уточняет (приводя ставшее общим местом в политических учениях того времени сравнение с гармонией в музыке) условия, при которых государственное управление можно рассматривать как удовлетворительное: «...в республике или в совете государя решения и управление не могут быть дурными, если все едины в суждениях, однако если они расходятся во мнении, то суждения всегда оспариваются разумом и вступают в противоречие с доводами, а решения принимаются гораздо худшие и хуже исполняются» (р. 552). Все это не столько пропаганда республиканских принципов, сколько завуалированный выпад против абсолютной монархии во Франции; аналог античного сената Жантйе видит в Генеральных штатах, которые представляют собой «совет богатых и знатных людей», занятых ведением государственных дел (р. 71). Под «богатыми и знатными людьми», участвующими в правлении, автор трактата понимает явно дворянство — поскольку «бароны, сеньоры, рыцари всегда отважно противостояли тирании» (р. 627), а также городскую верхушку.

Жантйе рисует портрет идеального государя. Будучи «благоразумным, он всегда отдаст свои распоряжения в соответствии с разумом и справедливостью и направляет свои повеления, ставя целью достижение общественного блага» (р. 46) и являясь «воплощением закона для подданных» (р. 512). Однако Жантйе присоединяется к мнению Плутарха о том, что «власть выносит на поверхность глубоко запрятанные пороки», выражая тем самым свое критическое отношение к единовластию (р. 56—57).

Совершенно иное отношение у Жантйе к тирану и тирании. Для него тирания — это «государство, основанное на жестокости» (р. 361). Раскрывая этическое содержание «жестокости», он придает этому понятию политический оттенок: «...жестокостью мы называем все то, что совершается по отношению к людям или собственности без соблюдения правосудия и вопреки закону и обычаю» (р. 360—361). Жантйе твердо убежден в том, что такие государства «не продержатся» (р. 361), ибо «любая тирания включает в себя насилие, а насилие не может продолжаться долго, так как вмешивается бог» (р. 541). Уничтожение тирании, таким образом, связывается с вмешательством иррациональных сил. Причины ее возникновения Жантйе усматривает в падении нравов: «...разврат и разложение общества не могут кому бы то ни было пойти на пользу, за исключением тиранов», которые используют их для утверждения своей власти (р. 588).

Тиран у Жантйе характеризуется с самых разнообразных сторон. Он дает свое собственное определение «тирана», опирающееся на положения Фомы Аквинского: «...тиран — это тот, кто применяет жестокость, тем самым оскверняя божественное право, которое запрещает проливать кровь и убивать; он оскверняет также и естественное право, так как уничтожает подобного себе человека, которого создала природа; кроме того, он нарушает и гражданское право, согласно которому под страхом смерти запрещается убивать и умерщвлять себе подобных» (р. 363). Используя классификацию

права, данную Фомой Аквинским, Жантйе подводит юридическое основание под свое осуждение тирана, ставя его вне закона и оправдывая выступление против него. Немаловажное значение имеет также и ссылка на божественное вмешательство: «...тираны не могут избежать божественного правосудия» (р. 365).

В своей критике Жантйе опирается на восьмую главу трактата Бартоло Сассоферрато «О тиране». Он прямо противопоставляет учение Бартоло, профессора римского права в Перудже, теории Макьявелли, подчеркивая разницу их подходов: «Бартоло писал о тирании, чтобы раскрыть ее сущность и осудить, а Макьявелли — чтобы ввести тиранию в практику государей» (р. 274). Во введении к третьей части «Анти-Макьявелли» Жантйе, излагая свое понимание тирана, ссылается на классификацию Бартоло, восходящую к «Политике» Аристотеля, и выделяет *tyrannus absque titulo* («тиран без титула») и *tyrannus quod exercitum* («тиран по действиям»). Он считает необходимым уточнить разницу между ними и относит возникновение тирании к античности: «...в прежние времена тиранами называли не только тех, кто дурно и жестоко относился к подданным, но также тех, кто обращался с ними хорошо, но узурпировал власть над подданными без всякого на то права» (р. 273). Однако внимательный анализ трактата позволяет сделать вывод, что для Жантйе подлинными тиранами являются только *tyrannus quod exercitum*, поскольку он находит смягчающие обстоятельства для людей, пришедших к власти путем ее захвата, при условии, конечно, если они правили достойным образом. В оправдание такого рода правителей Жантйе ссылается на многочисленные примеры. Он, в частности, пишет: «...если мы рассмотрим то, каким образом правили великие завоеватели, и не такие мелкие тираны, как Борджиа, но великодушные и могучие монархи, превратившиеся в самых великих правителей своего времени (Цезарь, Александр Великий, Кир, Карл Великий), то мы обнаружим, что они использовали средства правления, противоположные тем, которые советует Макьявелли» (р. 318—319). Вместе с тем для Жантйе тиранами оказываются и императоры Рима, и средневековые короли, пришедшие к власти законным путем, и даже деятели античных республик, выступавшие против существовавшего правления, — все они, по его мнению, узурпаторы власти. Так, Тарквиний оказывается дважды тираном — и как узурпатор власти, и как недостойный правитель: «Тарквиний, который предпринял убийство царя Сервия Туллия, показал этим поступком и другими, что он принадлежал к тому роду людей, из которых формируются тираны» (р. 394). Тиранами, по Жантйе, становятся не все люди, но только жестокие от природы (жестокий — постоянный эпитет по отношению к ним). Жантйе приводит длинный список тиранов, среди них — Калигула, Нерон, Коммод, Каракалла, Галлиен, Максим, Оттон, Вителлий, Домициан, Макрин, Гелиогабал (р. 550). К ним он относит и Юлиана, а также триумвират и Гракхов (р. 550), а это доказывает, что автор причислял к тиранам и деятелей республики, боровшихся с оптиматами. Наконец, как вели-

чайшего тирана он упоминает английского короля Ричарда III, не только повторяя тюдоровскую легенду, но и усиливая ее (обвиняя Ричарда в убийстве сыновей и дочерей Эдуарда IV) (р. 570).

С точки зрения Жантйе, первый шаг к установлению тирании государь совершает тогда, когда «нарушает естественное право» (р. 310) и действует, руководствуясь своими личными желаниями и страстями. В своих оценках деятельности тирана Жантйе присоединяется к Бартоло: он утверждает, что его правление характеризуется наличием десяти принципов: убивать тех подданных, которые способны возглавить борьбу с тиранией; устранять умных и образованных людей; уничтожать знания и книги; бороться со всякого рода обществами; использовать шпионов; проводить принцип «разделяй и властвуй»; грабить население; вести непрерывные войны, чтобы разорить подданных; доверять чужеземцам и не доверять своим подданным; поддерживать одну группировку, чтобы столкнуть ее с другой (р. 270). Эта характеристика, как он отмечает, восходит еще к «Политике» Аристотеля; Жантйе считает ее справедливой и детально рассматривает каждое из приводимых им положений, критикуя подобную государственную практику и доказывая, что Макьявелли советует государям применять именно эти принципы, если они хотят сохранить свою власть в государстве. Свои рассуждения он заключает следующим выводом: «...мы должны считать законченным тираном любого государя и властителя, который использует эти советы и осуществляет их на практике» (р. 419). Критика тирании и учения Макьявелли у Жантйе неразрывно связаны, поскольку, как он пишет, итальянский мыслитель пытался «вменить государю в обязанность все то, что Бартоло относил к нечестию и злодействам тирана» (р. 270).

Таким образом, Жантйе выступает непримиримым противником как учения Макьявелли, так и тиранической власти. Однако в решении проблемы тираноборчества он не столь последователен, как монархوماхи. Он, конечно, считает, что понятия тирании и общественного блага несовместимы и что гражданским долгом каждого является ненависть к тирану: «...ни один человек не может любить общественное благо, если он не является врагом тирании, и точно так же никто не способен любить тирана, если он не враг общественного блага» (р. 416). Но при обсуждении конкретных возможностей сопротивления тирании Жантйе проявляет определенные колебания: он, по-видимому, разделяет суждения Кальвина по этому вопросу, когда утверждает, что «всякий подданный и вассал, выступающий против своего суверена, совершают смертный грех» (р. 377). При этом Жантйе уточняет: чем выше мятежник стоит в социальной иерархии, тем больше он виновен, поскольку «вассал больше виновен, чем подданный, барон больше, чем вассал, граф более, чем барон, герцог больше, чем граф, а родственник государя больше, чем герцог» (р. 377). Тем самым он выступает против феодальных мятежей и, возможно, осуждает также и политических гугенотов.

Однако, когда речь заходит о государе-тиране, Жантйе оставляет в стороне всякие колебания: восстание против тирана, по его мнению, санкционируется богом, так как «бог всегда против тирана» (р. 317). Тиран и общественное благо — понятия несовместимые, поэтому, утверждает он, в условиях тирании «сохранять верность родине и общественному благу означает покинуть тирана и не оказывать ему поддержки» (р. 365). И хотя Жантйе нигде прямо не призывает к активному выступлению против тирана, не проповедует тираноборчество и тираноубийство, объективно он оправдывает подобные действия. Это заметно в его оценках исторического прошлого: так, излагая судьбу сицилийского тирана Агафокла, пришедшего к власти в результате убийства своего предшественника, Жантйе заключает: «...но что из этого вышло? То, что он и заслужил» (р. 413). В другом месте он высказывается еще более решительно: «...дозволено умертвить тирана, который всегда устраивает западню и повинен в смерти своего суверенного сеньора» (р. 379). Наконец, он приходит к полнейшему оправданию тираноубийства, видя в этом гражданский долг: «...для каждого подданного является почетным и достойным награды убить тирана» (р. 381). Кроме того, он вменяет в обязанность тираноубийство не только обитателям государства, где утвердилось тирание, но и соседям: «...общим долгом всех государств является оказание помощи тем, кто по законному праву противостоит тирану» (р. 273). Последний тезис, по-видимому, определялся конкретными обстоятельствами эпохи: протестанты Франции после Варфоломеевской ночи открыто получали помощь от Англии и немецких княжеств, и противники обвиняли их в отсутствии патриотизма.

В своей разработке проблемы тирании Жантйе в значительной степени опирался на положения монархологов, пытаясь установить прямую связь между политической теорией и современной ему французской действительностью. Однако в ряде случаев в своей концепции он идет дальше монархологов: он решительнее выступает против принципа единовластия, пытается доказать прогрессивную политическую роль французского дворянства, вскрыть подлинную сущность тиранического режима.

Как и многие политические теоретики Франции эпохи гугенотских войн, Жантйе получил гуманистическое образование. В отличие от большинства протестантских публицистов, он не был теологом, и в его взглядах в большей степени отразилось влияние новой культуры. Это сказалось прежде всего в его понимании сущности политики, из которой он полностью исключил провиденциалистский элемент. О политическом искусстве Жантйе писал: «...политическое искусство используют двояко, так как, изучая особенности и результаты гражданского правления, можно прийти к познанию правил и аксиом и, наоборот, по правилам и аксиомам можно предположить результаты» (р. 29). Он также перечисляет свойства, необходимые для тех, «кто хочет преуспеть в политической науке»: нужно, «во-первых, обладать естественной и здоровой способностью судить, во-вторых, быть мудрым и беспристрастным и, в-третьих,

иметь опыт во всех делах» (р. 30–31). В решении этих вопросов Жантйе во многом близок гуманистам. Влияние их идей сказывается и в самой полемике с Макьявелли — Жантйе использует доводы и аргументацию, характерные для гуманистической историографии и политической науки: обращение к античному наследию, представление о задачах исторической науки, апелляция к опыту прошлого, трактовка проблем идеального государства, понимание роли личности в истории, идея общественного блага как цели всякого правления и т. д.

В трактате «Анти-Макьявелли» не только изложено учение Жантйе о тиране, но и отразились более широкие его политические взгляды. В своей «антитиранической» концепции он во многом близок к монархологам со всеми сильными и слабыми сторонами их теории. Трактовка же Жантйе конкретных политических проблем дает возможность сделать вывод о том, что на его воззрениях сказались самые разнообразные идейные влияния. Как многие деятели французской реформации, Жантйе не только усвоил отдельные достижения гуманистической мысли, но и попытался приспособить их к пропагандистско-политическим задачам протестантов. По-видимому, можно говорить о наличии у Жантйе определенного синтеза идей гуманизма и реформации или же по крайней мере об отдельных его элементах.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Люблинская А. Д. Особенности культуры Возрождения и Реформации во Франции. — В кн.: Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л., 1981, с. 176.
- ² Hotman F. Franco-Gallia. (1573); [Languet H., Mornay P.] Vindiciae contra tyrannos. (1574); Bodin J. Six livres de la République. (1576); [Bèze T. de]. De jure magistratum in subditos. (1579).
- ³ Gentillet I. Anti-Machiavel/Ed. E. Rathé. Genève, 1968.
- ⁴ Rathé E. Introduction. — In: Gentillet I. Op. cit., p. 14.
- ⁵ Mastellone S. Aspetti del antimachiavellismo in Francia. — In: Machiavellismo ed antimachiavellismo. Firenze, 1970. См. также: Mastellone S. Machiavellismo e venalità in Francia. Firenze, 1972.
- ⁶ Mastellone S. Aspetti del antimachiavellismo in Francia, p. 65, 83.

⁷ Ibid., p. 83–84.

⁸ Lapéire H. La réédition de l'«Anti-machiavel» de Gentillet. — Ibid.

⁹ Ibid., p. 157.

¹⁰ Kelley D. Beginning of Ideology. Cambridge (Mass.). 1983, p. 190.

¹¹ Ругенбург В. И. Титаны Возрождения. Л., 1976, с. 116; Комарова В. П. Макьявелли и макьявеллизм в некоторых английских драмах эпохи Шекспира. — В кн.: Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979, с. 94.

¹² Gentillet I. Anti-Machiavel, p. 19. Далее ссылки на это издание трактата даются в тексте с указанием страницы.

¹³ Discours sur les Moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un Royaume ou autre Principauté.

¹⁴ Комарова В. П. Указ. соч., с. 93–94.





ПОЛИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ ИСПАНИИ XVI—XVII ВВ. И ДРАМАТУРГИЯ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Одной из центральных проблем, широко дебатировавшихся в политической литературе Испании в XVI—XVII вв., была проблема монархической власти. Это и понятно — ведь то была эпоха становления, расцвета и кризиса испанской абсолютной монархии. «После того как объединение Арагона, Кастилии и Гренады под властью Фердинанда Католика и Изабеллы I создало материальную основу испанской монархии, Карл I попытался преобразовать эту все еще феодальную монархию в абсолютную монархию»¹.

Однако сразу же обнаружились существенные отличия испанского абсолютизма от феодально-абсолютистских монархий во Франции и Англии. Там монархия «покровительствовала торговле и промышленности, одновременно поощряя тем самым возвышение класса буржуазии, и видела в них необходимые условия как национальной мощи, так и собственного великолетия...»². В Испании абсолютизм никогда не проявлял сколько-нибудь заметной заботы о развитии промышленности и торговли; напротив, он широко открывал иноземным товарам испанские рынки, и местная промышленность, едва возникнув в начале XVI в., быстро захирела, не выдержав конкурентной борьбы с промышленностью более развитых в экономическом отношении стран Европы. Объяснялось это тем, что испанская монархия и феодально-аристократическая верхушка, на которую она опиралась, обрели в золоте Америки и феодальном овцеводстве средства, обеспечивавшие им «собственное великолетие», хотя и не способствовавшие «национальной мощи». Крайне реакционный характер испанского абсолютизма подчеркивал К. Маркс, когда писал, что «абсолютная монархия в Испании, имеющая лишь чисто внешнее сходство с абсолютными монархиями Европы вообще, должна скорее быть отнесена к азиатским формам правления»³.

Эти особенности испанского абсолютизма во многом определили оценку роли и назначения монархии в обществе. Особенно широко эта проблема дискутировалась в конце XVI — начале XVII в., когда явственно обнаружились черты глубочайшего кризиса испанского абсолютизма. В это время появляется великое множество «трактатов о правящей власти», «образцовых государей», «зерцал суверена», «руководств для образцового правителя» и т. п.

Анализ этих произведений (а из них лишь немногие сохранили исторический интерес) позволяет выделить три основных направления в политической мысли Испании XVI—XVII вв. Первое из них связано с апологетическим воспеванием существующего монархического строя. Одним из наиболее типичных сочинений этого рода может служить трактат Педро Риваденеиры «Христианский государь» (1595), в котором автор полемизирует с известным трудом Макьявелли. Прославляя «католических королей» Испании, Риваденеира выводит принцип абсолютизма из признания «божественного происхождения» королевской власти. Этим же он обосновывает и притязания испанской короны на неограниченный контроль не только над жизнью подданных, но и над их умами, объявляя, в частности, короля главой светской и духовной власти⁴.

Второе направление испанской политической мысли конца XVI — начала XVII в. представлено трудами, в которых получили отражение идеи католической оппозиции абсолютизму. Наиболее последовательно эта линия проводится в сочинениях монархомахов, где крайне реакционные идеи облекаются в демагогическую оболочку. В их трактатах много разговоров о «суверенитете народа», об «ответственности» монарха перед ним и т. д. В своей критике абсолютизма они ни перед чем не останавливаются, открыто призывая к устранению неудобных им европейских государей. Деятельность монархомахов не ограничивалась только теоретическими призывами: их сторонники и агенты совершили убийства Вильгельма Оранского в Нидерландах (1584), Генриха III (1588) и Генриха IV (1610) во Франции. Оплотом монархомахов стал иезуитский орден. Реакционный смысл их деятельности обнаруживается сразу, как только мы попытаемся выяснить, во имя чего призывали они бороться с «тиранами»: конечной целью монархомахов, опиравшихся на средневековые идеалы «града господня», было установление неограниченной светской и духовной власти папства. «Тиранами» же они объявляли тех монархов, которые, подобно протестантским государям, отрицали верховную политическую власть понтификата.

Однако «тираноборческие» трактаты монархомахов, например труды Белармина «О власти папства» и Франсиско Суареса «О законах» (1619)⁵, в Испании не только не осуждались, а, напротив, получали широкое распространение, встречая скорее сочувствие и поддержку со стороны правящих классов, чем противодействие. И в этом нет ничего удивительного: гневные филиппики монархомахов ни в коей мере не затрагивали испанского абсолютизма, который к тому времени поднял знамя воинствующего католицизма и вел борьбу против протестантской «ереси» по всей Европе. В отношении испанской короны монархомахи ограничивались лишь требованием предоставления больших политических прав духовенству (такова, в частности, точка зрения, выраженная анонимным автором трактата «Помощь духовенства государству», 1624)⁶.

Совершенно иной характер имела критика абсолютистской власти у испанских гуманистов и деятелей Возрождения. Наиболее сильной стороной их политических учений было резкое неприятие

монархического произвола и «тиранических извращений». С другой стороны, они, как и «все революционные элементы, которые образовались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти», ибо видели в ней «„представительницу“ порядка в беспорядке», «представительницу образующейся нации в противовес раздробленности на мятежные вассальные государства»⁷. Однако в условиях абсолютизма идеал испанских гуманистов, их прекраснотушние мечты о королевской власти, опирающейся на народ и действующей во имя народа, обретали черты утопии, хотя и несли в себе не менее могучий критический заряд, чем их инвективы против тиранического произвола. Это хорошо понимал Ф. Кеведо, который в связи с переводом на испанский язык «Утопии» Т. Мора (1637) писал: «человек, который, показывает необходимость действовать так, как не действует никто на самом деле, тем самым обличает всех»⁸.

Наиболее развернутое изложение гуманистических требований к монархии мы находим в знаменитом труде Антонио де Гевары «Золотая книга об императоре Марке Аврелии, или Часы государевы» (1529). Нас прежде всего будет интересовать последняя, третья часть трактата, посвященная тому, как «государь самим собою и государством управлять должен»⁹. В ней содержится, в частности, знаменитая речь дунайского крестьянина, обращенная к римскому сенату, против притеснений, чинимых наместниками Рима; она звучала гневным обличением монархического произвола, продажности и жестокости придворных. Не менее любопытна и пространный «Достопамятная речь Марка Аврелия-императора, которую он в час смерти, призвав к себе сына Коммода, говорил; речь, заключающая в себе многие наставления и примеры, кои детям своим отцы предлагать должны» (VI, 236 и сл.). В этой речи как бы суммируются представления Гевары об «истинном монархе». Характерно, что важнейшей чертой «идеального монарха» он считает прежде всего заботу о благе народа.

«И понеже я был защитником убогих и бессильных,—говорит о себе Марк Аврелий,—за то и мне был бог помощником и покровителем против сильных» (VI, 278).

Другой, не менее важной чертой «идеального правителя» Гевара объявляет необходимость опираться в своих государственных делах на совет и помощь «добродетельных людей» всех общественных состояний. «Правитель общества... который сам через себя оное управляет, безрассудный; а который через себя и через других, тот государь разумный» (VI, 255),—пишет автор.

Кончает свой трактат Гевара предостережением: «Пусть уверены будут государи, что любовь граждан, вольность общества, твердость долгу их, доброжелательство друзей, покорность врагов и повиновение подданных не множеством рассеянных по области оружий, но преимущественно единых в них добродетелей сохраняются. Государю отменные добродетели целой свет сам себя под власть и державу предаёт; а противу беззаконного и собственная его земля восстает» (VI, 246—247).

Таким образом, «идеальная монархия», которую Гевара рисует, воспользовавшись жизнью Марка Аврелия,—это монархия, опирающаяся на народ и имеющая своей целью народное благо.

Близкие к мысли Гевары идеи примерно в то же самое время высказывали Алонсо де Кастильо в «Трактате о республике» (1521) и Алонсо Вальдес в анонимно выпущенном «Диалоге Меркурия и Харона» (после 1529 г.)¹⁰, а в конце столетия Хуан Марпана в трактате «О короле и об институте королевской власти» (1598)¹¹.

Личность и произведения Марианы получали в специальной литературе самые противоположные истолкования. Одни авторы объявляли его реакционнейшим мыслителем, идейным вдохновителем убийства Генриха IV Французского; другие, например известный испанский общественный деятель-радикал XIX в. Франсиско Пи-и-Маргаль, издатель и комментатор сочинений Марианы, считал его чуть ли не революционером, ниспровергателем тронов¹². И та и другая характеристика представляются нам односторонними.

Хуан Мариана (1537—1624) был одним из крупнейших историков и политических мыслителей Испании. Еще в ранней юности он вступил в иезуитский орден, а в зрелом возрасте в течение ряда лет был даже «советником» (consultor) инквизиционного трибунала. Это, однако, не мешало цензуре той же инквизиции выбрасывать целые куски из его произведений, как и Мариане подвергать сомнению ряд положений Вульгаты. Известно также, что его сочинение «О болезнях ордена», где Мариана подвергал резкой критике пороки иезуитов, так и осталось, очевидно по цензурным соображениям, ненапечатанным при жизни автора.

Холодно был принят в Испании и основной политический трактат Марианы — «О короле и об институте королевской власти». Одна из глав этого трактата — «О подделке монеты», развитая Марианой позднее (в 1609 г.) в самостоятельный труд, была запрещена в Испании, а ее автор подвергся тюремному заключению в монастыре Сан Франсиско в Мадриде.

Свой трактат Мариана начинает с описания возникновения человеческого общества. Он дает картину «естественного состояния», в котором жили люди в древние времена. Вначале они бродили по земле, точно дикие звери. Не было у них ни законов, ни вождей, и жили они спокойно и без особых забот, довольствуясь малым (р. 467). Однако вскоре эта мирная жизнь сменилась войной всех против всех. Полагаясь только на свои собственные силы, сильнейшие начали обрушиваться на более слабых (р. 469). Это заставляло последних искать себе покровителей среди могущественных и справедливых. «Так, из нашей собственной слабости родилось общество, чувство человечности и святые законы, божественные блага, которыми мы смогли украсить и гарантировать жизнь» (р. 468).

Итак, вместе с рождением человеческого общества рождается и государство. Государство, по Мариане, имеет двоякую цель: с одной стороны, защиту подданных от внутренних и внешних врагов, с другой — воспитание и развитие в них социальных добродетелей: взаимопонимания, чувства порядка, мира и гуманности

(р. 478). С этой точки зрения и следует, по мнению Марианы, сравнивать различные исторически сложившиеся формы государственного правления и определять, какая из них имеет предпочтение перед другими.

В своем трактате Мариана воспроизводит схему Аристотеля, согласно которому существуют три «правильных» и три «извращенных» формы управления государством. К числу «правильных» он относит прежде всего монархию, при которой все общественные права сконцентрированы «в одном человеке» (р. 477); затем идет аристократия, где «эти общественные права сосредоточены в руках небольшого числа магнатов, выделяющихся среди прочих своими личными качествами» (р. 477); и, наконец, «республика в собственном смысле слова», где «все граждане, в соответствии с их положением и заслугами, разделяют между собой ответственность за управление (*facultades de gobierno*)» (р. 477).

К «извращенным» формам государственной власти Мариана относит соответственно тиранию (антитеза монархии); олигархию (при которой общественные права доверены немногим, как при аристократии, но при этом принимается во внимание богатство, а не добродетели); и демократию (когда «честь и государственные обязанности жалуются всем без учета заслуг и общественного состояния (*clase*), что явно противоречит здравому смыслу...» (р. 477).

Худшей из всех форм государственной власти Мариана объявляет тиранию, наиболее предпочтительной — монархию. При этом он считает возможным существование и других «правильных» форм государственного устройства (р. 471), ссылаясь на Библию и примеры из истории. Подробно рассматривая преимущества монархического строя, Мариана вместе с тем указывает и на серьезные недостатки этой формы правления, которых лишены аристократия и «республика, имеющие, впрочем, свои собственные дефекты» (р. 470). В сущности, все его возражения против монархии сводятся к решительному неприятию неограниченной, абсолютной власти короля. Идеальным представляется Мариане такой строй, когда короли «призывают на совет лучших граждан, создают нечто вроде сената и решают частные и общественные дела в согласии с ними» (р. 471).

Именно из этих представлений Марианы об идеальном устройстве общества и вытекает его учение о «суверенитете народа», излагаемое в восьмой и последующих главах трактата. Предварительно Мариана считает нужным ответить на три важнейших вопроса: 1) чья власть больше, государя или республики? 2) должен ли правитель подчиняться законам? 3) может ли быть низвергнут тиран?

На первый вопрос Мариана отвечает совершенно определенно: поскольку законный правитель получает власть из рук республики, постольку суверенитет народа неоспорим (р. 478). Из этого вытекает и решение второго вопроса: монарх обязан подчиняться основным законам государства, являющимся областью народного суверенитета (р. 488—491). Королевская власть, нарушившая законы,

установленные народом в лице его представителей и освященные обычаями, с неизбежностью вырождается в тиранию. По отношению к представителям такого рода власти Мариана одобряет самые крайние меры, вплоть до тираноубийства — ради освобождения отчизны от «дикого и жестокого хищника, который повсюду, где бы он ни был, все опустошает, все грабит, все предает огню», ради достижения «народного блага» любой ценой (р. 481).

Таковы основные положения политического учения Марианы. Остается, однако, уточнить, как он мыслит себе взаимоотношения королевской власти и католической церкви, в частности папства. Из тех немногих и весьма осторожных замечаний, которые позволяет себе автор трактата, со всей очевидностью следует противоположность позиции Марианы взглядам монархомахов: в отличие от них он считает необходимым четкое разделение между ними сфер управления обществом. Папство и церковь, утверждает он, обладают властью, «установленной от бога», и призваны руководить духовной жизнью христиан; светская же власть получена королем от республики для управления мирскими делами. Правда, между этими двумя организациями — светской и духовной властью, — по мнению Марианы, не должно быть разрыва: «Полностью отделив одну власть от другой, надо настойчиво стремиться к тому, чтобы они были объединены узами любви и взаимного согласия...» (р. 491).

Нетрудно заметить, что в основе идеи народного суверенитета у Марианы, по сути дела, лежит требование возрождения средневековых кортесов с их сословным представительством, в Кастилии, правда, включавшим представителей городов и крестьянства, а «народная монархия» подменяется монархической властью, ограниченной тем, что мы бы сейчас назвали «парламентарными формами». В этом смысле учение Марианы закладывает основы буржуазного государственного права, объявляя идеальной конституционную монархию.

Для Испании с господством в ней реакционного феодального режима идеи Марианы имели безусловно прогрессивное значение, влившись в общий поток мечтаний ренессансных гуманистов об «идеальном правителе», который должен служить народу и действовать во имя народного блага. Наряду с А. Геварой и другими гуманистами Мариана оказал несомненное воздействие на становление концепции монархической власти и ее взаимоотношений с народом в испанской литературе эпохи Возрождения, в частности в драматургии. Мы не можем утверждать, что это воздействие было прямым и непосредственным, — никаких документальных свидетельств знакомства Лопе де Веги и других драматургов того времени с политическими учениями Гевары и Марианы нет. Однако представляются бесспорными некоторые параллели между общественно-политическими взглядами Лопе де Веги, Хуана Руиса де Аларкона и других испанских драматургов, так, как они выражены в их творчестве, и гуманистическими политическими теориями эпохи.

Прежде всего испанские драматурги подвергают резкой и разносторонней критике монархический произвол и «тиранические извраще-

щения» абсолютизма. Этой теме посвящены, например, пьесы Лопе де Веги «Звезда Севильи» («La Estrella de Sevilla») и Аларкона «Наказанная дружба» («La amistad castigada»). В центре обеих пьес — попытка монарха оскорбить честь своего подданного, насильно овладев полюбившейся ему девушкой.

Анализируя драму Лопе де Веги, Б. А. Кржевский совершенно справедливо пишет, что «политический урок, преподанный в этой пьесе абсолютизму, недвусмысленно говорит о том, что необузданность самодержца с одинаковой силой ударяет как по гражданскому самосознанию, так и по человеческой полноценности участников конфликта...»¹³.

В самом деле, страсть короля, которую он не желает обуздать, оказывается источником трагедии для героев пьесы — Бусто Таберы, Санчо Ортиса и Эстрелли. Не ограничиваясь показом губительных последствий необузданных страстей монарха, Лопе подчеркивает, что «тиранические извращения» не только оскорбляют личное достоинство подданных, но и нарушают «государственные принципы». Противопоставляя реальному королю некий идеальный образ монарха, положительные герои пьесы не только дают один за другим уроки своему повелителю, каким он должен быть, но и подводят зрителя и читателя к важному выводу: правитель, становящийся игрушкой своих преступных страстей, не имеет права им оставаться. Лишь признав свою вину, король, по мнению Лопе, заслужит прощения при условии, что в дальнейшем он будет править, руководствуясь теми представлениями об идеальном правителе, которые ему не раз внушали герои пьесы.

Хуан Руис де Аларкон в пьесе «Наказанная дружба» следует по тому же пути, что и Лопе де Вега, но делает это более решительно. В случае, если король оскорбил честь подданного, он считает справедливыми самые крайние меры, вплоть до убийства тирана. И если Аврора, на честь которой посягал правитель Спракуз Дионисио, неожиданно выступает в его защиту, то потому лишь, что король близкий родственник ее семьи, что любовь, по ее мнению, «оправдывает любые безрассудства». И хотя в конце пьесы она напоминает об уважении, которым обязаны подданные королю, Аврора все же ни минуты не сомневается в том, что свою жизнь Дионисио может сохранить лишь ценой отречения от престола.

«Не должен царствовать тот, кто царствует плохо, не может царствовать тот, кто показал, что любовь и власть могут заставить его завтра повторить сегодняшнюю попытку», — в этих словах Авроры («Наказанная дружба», III акт, 18 сцена) раскрывается идея пьесы. В сущности говоря, к этому выводу подходит и Лопе де Вега в «Звезде Севильи» и драме «Наказание не мщение» («El castigo sin venganza») и др.

Есть в позиции Лопе де Веги и Аларкона и существенные различия. Идея тираноубийства чужда Лопе де Веге. Король, поступивший бесчестно по отношению к своему подданному, должен сам исправить свою ошибку либо его ждет наказание, но не от руки

человека: на него обрушится «кара божья». Такова, например, идея пьесы «Кровь невинных» («La inocente sangre»), рассказывающей о несправедливом смертном приговоре, который король Фердинанд IV вынес двум братьям Карвахалиям. В тот самый момент, когда были казнены Карвахали, внезапно скончались и «неправедный судия» — король, и клеветники, оболгавшие благородных братьев.

Аларкону гораздо менее свойствен подобный пиетет перед королевской властью. Вся пьеса «Наказанная дружба» служит доказательством того, что власть правителя — земного происхождения. Люди вручили королю власть, они же могут его и лишиться этой власти. В этом, как и в признании права подданных на убийство тирана, можно видеть если и не прямой отклик на политические теории Марианы, то, во всяком случае, идейную переключку драматурга с ним.

Подвергая критике «тиранические извращения» королевской власти, испанские драматурги эпохи Возрождения сочетают эту критику с наивным монархизмом, с поисками «хорошего царя».

Своеобразие монархизма Лопе де Веги, Аларкона и других драматургов испанского Возрождения заключается в том, что, будучи зоркими писателями-реалистами, они не могли не видеть, что реальная испанская монархия ни в коей мере не соответствует их идеалам. В этих условиях драматурги ищут в прошлом Испании, в истории других стран фигуры правителей, которых наделяют идеальными чертами, часто вопреки исторической правде (так было, в частности, с образом Лжедмитрия в пьесе Лопе де Веги «Великий герцог Московский»). Сам по себе поиск идеальных монархов в историческом прошлом или за пределами Испании уже был для писателей испанского Возрождения своеобразной замаскированной формой критики неприглядного настоящего.

Идеальные короли, нарисованные Лопе де Вегой и другими драматургами испанского Возрождения, не похожи друг на друга ни внешним обликом, ни характером. Однако есть одна черта в их поведении, которая неизменно подчеркивается писателями. Это их связь с народом, их стремление действовать во имя и на благо народа. Именно это качество «истинного» монарха — справедливость по отношению к своим подданным и умение согласовывать свои действия с народным мнением — объявляет Лопе наивысшей добродетелью государя в пьесе, которая так и называется «Наивысшая добродетель короля» («La mejor virtud del Rey»). Именно таким рисует Лопе де Вега графа Фернана Гонсалеса, при котором Кастилия обрела независимость, легендарного короля вестготов Вамбу, простого землепашца, избранного на престол «по указанию свыше», и др. Таков же и образ справедливого правителя Ликурга в пьесе Аларкона «Повелитель звезд» («El dueño de las estrellas»). Можно с уверенностью сказать, что и здесь, изображая идеализированные фигуры властителей прошлого, драматурги Возрождения в своих политических представлениях весьма близки к испанским гуманистам. И в том и другом случае мы имеем дело с наивным монар-

хизмом, в котором преломились мечты народных масс Испании о «хорошем короле», способном защитить их как от «дурных» помещиков и чиновников, так и от иноземного врага.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Маркс К. Революционная Испания.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 10, с. 429.
- ² Маркс К. Морализирующая критика и критикующая мораль.— Там же, т. 4, с. 308.
- ³ Маркс К. Революционная Испания.— Там же, т. 10, с. 432.
- ⁴ Rivadeneira Pedro. Tratado de la religión y virtud que debe tener el Príncipe christiano para gobernar y conservar sus estados. В нашем распоряжении было второе издание трактата (Мадрид, 1601).
- ⁵ Изложение содержания трактатов Белармина «De summo pontifice» и Суареса «De legibus» см.: Janet P. Histoire de la science politique dans ses rapports avec la morale. 3^e éd. P., 1887, vol. 1; Labrousse R. Essai sur la philosophie politique de l'ancienne Espagne. P., 1938.
- ⁶ См.: Socorro del clero al Estado, escrito por un religioso en 1624, publicado a sus expensas por d. Juan López Cancelada. Madrid, 1814.
- ⁷ Энгельс Ф. О разложении феодализма и возникновении национальных государств.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 411.
- ⁸ Quevedo y Villegas Francisco de. Obras, t. 2.— Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1859, vol. 48, p. 423.
- ⁹ Guevara A. de. Libro llamado relox de Príncipes en el qual va encorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio... Valladolid, 1529. Цит. по русскому переводу: Золотые часы государей, по образу жития Марка Аврелия Севера, славнейшего императора и премудрейшего философа.../С латинского на Русский язык перевел Андрей Львов: В 6-ти ч. СПб., 1773—1780. Далее ссылки даются в тексте в скобках, римская цифра обозначает книгу, арабская — страницу.
- ¹⁰ Castrillo Alonso de. Tratado de la República, con otras historias y antigüedades. Burgos, 1521; Diálogo de Mercurio y de Carón/Ed. y notas de J. F. Montesinos. Madrid, 1929.
- ¹¹ Mariana Juan de. De Rege et regis institutione. Toledo, 1599. Испанский перевод трактата («Del Rey y de la institucion real») см.: Mariana J. de. Obras, t. 2.— Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1854, vol. 32. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.
- ¹² См.: Pi y Margall F. Juan de Mariana: Breves apuntes sobre su vida y sue escritos. Madrid, 1888; Garzón F. de. El padre Juan de Mariana y las escuelas liberales. Madrid, 1889; Ballesteros y Beretta A. Discurso en elogio del Padre Juan de Mariana. Madrid, 1925; Pasa A. Un grande teorico della politica nella Spagna del secolo XVI: Il gesuita Giovanni Mariana. Napli, 1939. Отметим, что и в советском литературоведении оценки деятельности Марианы не всегда справедливы. Так, в превосходном очерке о творчестве Лопе де Веги Б. А. Кржевский объявляет Мариану выразителем идей монархомахов и «ярко выраженным защитником» «сильных мира сего», обучающим «своих привилегированных читателей искусству закабаления народных масс». См.: Кржевский Б. А. Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960, с. 64.
- ¹³ Кржевский Б. А. Указ. соч., с. 71.



ИСПАНСКИЙ ПОРТРЕТ XVI В. ЕГО СОЦИАЛЬНАЯ И ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ОСНОВА

Во второй половине XVI в. в испанском живописном портрете определились два направления. Первое — это репрезентативный, парадный портрет, связанный с творчеством придворных живописцев, в первую очередь Алонсо Санчеса Коэльо и Хуана Пантохи де ла Круса. Второе направление, наиболее ярким представителем которого был Эль Греко, — это портрет, концентрирующий преимущественное внимание на духовной и интеллектуальной стороне изображаемой личности. Деятельность придворных портретистов и Эль Греко была связана с разной общественной средой, что в известной степени сказалось как на содержании образов, так и на особенностях стиля.

В середине XVI в. Испания была самой могущественной европейской державой с абсолютистским правлением. Ее одержимость идеей величия в полной мере отразилась в искусстве, в частности в портрете. С 1530-х годов по заказам испанских королей работали ведущие западноевропейские мастера, произведения которых подготовили будущий расцвет репрезентативного испанского портрета¹.

Начало этого направления связано с именем Алонсо Санчеса Коэльо (1531/32—1588), деятельность которого относится к 1550—1580 гг. В этот период Испания, ранее открытая для общения с другими странами, превращается в замкнутую державу с жестким политическим режимом. Филипп II во избежание проникновения ереси предельно ограничивает внешнеполитические связи. Создается бюрократический аппарат, строго контролирующий все области общественной жизни, параллельно усиливается роль инквизиции в религиозной сфере. Искусство оказывается под двойным контролем — церкви и государства. Король внимательно следит за творчеством живописцев, диктуя им свои требования. В этой атмосфере в изобразительном искусстве наблюдается тенденция к нормативности (она особенно заметна в творчестве художников, работавших над убранством Эскориала), оказывающая решительное воздействие и на стиль парадного портрета. Эталонами для живописцев становятся общепризнанные портреты Тициана и Мора. А. Санчес неукоснительно придерживается нескольких композиционных схем, лишь незначительно видоизменяя их. Кроме того, он постоянно делает копии с прославленных образцов. В этих условиях в его творчестве формируются особые качества.



Своеобразие испанского парадного портрета заключалось в том, что не личность портретируемого играла главную роль в трактовке образа, но прежде всего сложившиеся представления об идеальном придворном, усиленные идеей величия, постепенно приобретавшей самодовлеющее значение. Главное — подчеркнуть внешнее выражение благородства, достоинство, изысканность манер портретируемого, элегантность костюма. Соответственно формальная сторона в портрете становится преобладающей.

В портрете дона Карлоса (Алонсо Санчес, 1564, Вена, Художественно-исторический музей) повторена композиционная схема портрета Филиппа II Тициана (1554, Неаполь, Национальный музей Каподимонте). Но у испанского мастера силуэт фигуры доминирует благодаря введению таких деталей, как короткий плащ и берет. В целом же изображение выглядит более громоздким и плоскостным. Что касается живописной манеры, то свободное тичиановское наложение мазков сменяется у Алонсо Санчеса линейной узорчатостью, подчиненной единому ритму.

В портретах эрцгерцогов Рудольфа (1565, Лондон, Бэкингемский дворец) и Эрнеста (1566, там же) условная поза подчеркивает изящество манер; лица застывают в одинаково учтивой маске, при этом внешнее сходство передается достаточно точно, стремления к идеализации у художника нет. Сочетающие реализм и стилизацию, эти придворные портреты очень выразительны, хотя и несут в себе регламентирующие тенденции.

В 1570 г. Алонсо Санчес пишет величавые парадные портреты в полный рост. К ним, в частности, относится портрет эрцгерцога Венцеслава (1577, Прага, Среднечешская галерея, замок Нелагозевес). Выражение лица портретируемого отчужденно, замкнуто. Откровенно позирруя, он вместе с тем не смотрит на зрителя, сохраняя известную дистанцию. Пропорции фигуры удлинены, изящные, на черной одежде эффектно выделяются кружевной воротник и белая нашивка ордена Христа, смело перечеркивающая костюм. Выразительностью силуэта, плоскостностью этот портрет напоминает другой, маркиза де Сантильяны, написанный в XV в. Хорхе Инглесом (Мадрид, коллекция герцога дель Инфантадо). Видимо, Алонсо Санчес вдохновлялся ранними образцами испанского портрета. Это не единственный случай, когда в поисках выразительных средств он обращался к искусству прошлого. Портрет Анны Австрийской, четвертой жены Филиппа II (1570, Вена, Художественно-исторический музей), торжественной застылостью, великолепием декора, крупномасштабностью фигуры перекликается со средневековыми изображениями святых.

Сложившийся канон придворного портрета оказал решающее воздействие на многих художников, работавших в этом жанре. Итальянская портретистка Софонисба Ангвиола (1535/40–1625), приехавшая в Испанию в конце 1559 г. и проработавшая там около двадцати лет, подчинилась ему полностью². Портреты, созданные ею до прибытия к испанскому двору, как правило, имели частный характер. В Испании художница писала парадные изображения,

которые либо не идентифицированы, либо их идентификация сомнительна, поскольку по стилю работы Ангвиолы трудно отличить от произведений Алонсо Санчеса и его школы (свои картины итальянская портретистка в Испании не подписывала).

Дальнейшее развитие испанского парадного портрета связано с именем Пантохи де ла Круса³, ученика Алонсо Санчеса. В его время Испания продолжала оставаться ведущим европейским государством, но уже начали проявляться симптомы будущего упадка. Слава последней победы отзвучала в 1571 г. в морской битве при Лепанто, затем последовали разгром Великой Армады и потеря северных провинций Нидерландов. Несметные сокровища, поступавшие в Испанию из заокеанских владений, долго не задерживались в ней. Страна нищала. По мере утраты могущества в придворной среде все настоятельнее ощущается потребность доказать обратное. Это проявилось в портретах, которые приобретают все более отвлеченный, помпезный характер.

Филипп III на портрете Пантохи де ла Круса (1599, Вена, Художественно-исторический музей) предстает в великолепном военном доспехе. Юный король, только что вступивший на престол, по натуре слабохарактерный, набожный, никогда не участвовавший в военных действиях, запечатлен с жезлом полководца, с многочисленными военными атрибутами; рукой он указывает на разворачивающееся вдали сражение. Занавес, на фоне которого изображена фигура, вносит в картину оттенок патетики, но одновременно и создает впечатление спектакля, театрализованного зрелища. Благодаря новой моде в костюме — огромному крахмальному воротнику — облик придворных приобретает еще большую напыщенность. Художник обыгрывает эту деталь, создавая своеобразное обрамление для головы. С этим торжественным фоном резко контрастирует вялое, невыразительное лицо короля.

Портрет Маргариты Австрийской, жены Филиппа III (1605, Лондон, Бэкингемский дворец), призван символизировать богатство августейшего семейства, истую приверженность королевы религии. Громоздкое, неподвижное изображение во многом иносказательно: на груди Маргариты Австрийской знаменитые драгоценности испанской короны, платье заткано гербами, в руке — молитвенник. Возвышая образ, художник вместе с тем чужд идеализации: поразительно правдиво фиксирует он черты некрасивого лица. В этом отношении он следует давней традиции. Уже на рубеже XV и XVI столетий в Испании создавались портреты, поражающие прямолинейностью в передаче внешности облика модели⁴. Таков портрет королевы Изабеллы Кастильской кисти Хуана Фландрского (около 1504, Мадрид, дворец Эль Прадо). Тогда, на заре Возрождения, художник шел от натурализма поздней готики. Рано возникшая в испанском портрете традиция неприкрашенности в изображении внешности человека стала впоследствии его характерной особенностью.

В позднем творчестве Пантохи де ла Круса канонические позы и жесты еще более заостряются, усиливается иконность образа —

например, в портрете Анны Веласко и Хирон, герцогини де Браганса (1603, Мадрид, собрание герцогини де Фриас) с непомерно большим развернутым на плоскости воротником, великолепным, тонко разработанным орнаментом костюма, застывшим выражением лица и неподвижной позой.

Последователи мастера пошли по пути развития именно этих особенностей портретного жанра. Бартоломе Госалес не просто схематизировал изображение, но подчинял его геометрическим фигурам⁵. Андрес Лопес довел почти до карикатурности крупномасштабность в портрете Филиппа III (Прага, Среднечешская галерея, замок Нелагозевес)⁶. Просуществовав более семидесяти лет, стиль испанского парадного портрета в начале XVII в. воспринимался уже как архаичный.

В официальном, репрезентативном портрете испанские живописцы достигли высокого мастерства в правдивой передаче внешности и характера модели, виртуозно владея средствами художественной выразительности. Но их искусство не затрагивало внутреннего мира человека. Напротив, главная их задача состояла в том, чтобы подчеркнуть отстраненность портретируемых лиц от зрителя.

Духовный мир человека нашел отражение в портретах другого направления. Их появление во второй половине XVI в., как и портретов парадных, также связано с именем Алонсо Санчеса Козльо. В таких произведениях художника, как «Мужской портрет» (Мадрид, Прадо), отразился ренессансный идеал человека, в котором возвышенное душевное благородство сочетается с красотой внешности. К подобным работам относится и «Дама в меховой накидке» (Мадрид, Прадо). К ней с полным правом можно отнести стихи Уртадо де Мендосы, современника Алонсо Санчеса, прожившего много лет в Италии. Вдохновленный идеями неоплатонизма, он писал:

В твоей грации, достоинствах, красоте
отразилось все небо, изображенная,
как нечто сверхъестественное, что невозможно ни
увидеть, ни воссоздать⁷.

И другой сонет:

Сеньора, когда тебя писали,
Любовь вела кисть, искусство — руку.
Ибо невозможно вместить
Божественную красоту в человеческий разум⁸.

Идея отражения в портрете высшего, божественного совершенства вдохновляла всех художников ренессансной Европы, но в каждой стране ее воплощение приобретало свой оттенок. В Испании скрещивались итальянское и нидерландское влияния, идеи неоплатонизма и христианского гуманизма. Еще на заре Ренессанса, в конце XV в., для портретов, созданных художниками, работавшими при дворе Изабеллы Кастильской и Фернандо Арагонского, были характерны духовная возвышенность, нравственная

чистота образа. Ими отмечены, в частности, произведения Михеля Зитова и Хуана Фландрского.

Таким образом, Алонсо Санчес наследовал местную традицию. Но одновременно он вдохновлялся и полотнами Тициана, учился на венецианских образцах поэтичной трактовке образа, свободе живописной техники. Показательно, что в портретах не парадных кисть испанского мастера значительно непринужденней, чем в репрезентативных изображениях. Однако не они заняли ведущее место в творчестве Алонсо Санчеса. Основная деятельность живописца развивалась в русле парадного направления. Те немногие проникновенно-одухотворенные портреты, которые он создал, лишь отражают наметившуюся тенденцию, так полностью и не раскрывшуюся. Однако для истории испанской портретной живописи они важны, так как свидетельствуют об устойчивости традиции, помогают понять, на какой основе смогло расцвести творчество Эль Греко. В портретах Эль Греко духовная, интеллектуальная характеристика человека раскрылась гораздо полнее, чем в работах современных ему европейских художников.

Мастерству портрета Эль Греко учился в Венеции — у Тициана и на произведениях Тинторетто. Когда в 1570 г. он приехал в Рим, то сразу заявил о себе как зрелый талантливый портретист⁹. В Италии Эль Греко общался с испанскими гуманистами, поэтому не исключена возможность, что у них он встречался и с испанскими живописцами. Любопытен факт, на который исследователи еще не обращали должного внимания. В 1574 г. в Венецию приезжал двоюродный брат Алонсо Санчеса Козльо, тоже по имени Алонсо Санчес, — ему поручили составить список картин, отправленных Тицианом к испанскому двору¹⁰. Вскоре, не позднее 1575 г., Алонсо Санчес оказывается в Риме¹¹. Возможно, что Эль Греко, собиравшийся в Испанию (он прибыл туда около 1576 г.), познакомился с братом приближенного живописца Филиппа II, и если это действительно так, то можно допустить, что между Эль Греко и Алонсо Санчесом установились непосредственные связи.

К моменту приезда Эль Греко в Испанию творчество Алонсо Санчеса было в расцвете. Его портреты помогли Эль Греко быстро проникнуться своеобразием национального испанского стиля. Одно из наиболее ранних произведений Эль Греко испанского периода, «Портрет дамы в меховом боа» (Глазго, Национальная галерея), удивительно перекликается с «Дамой в меховой накидке» Алонсо Санчеса — картиной, о которой уже шла речь. Духовная сосредоточенность, строгая сдержанность образа резко контрастируют с пышной бездумной красотой дам на итальянских картинах. Эль Греко несравненно свободнее владеет кистью, чем Алонсо Санчес, но суть их образов одинакова.

Знаменитый «Портрет рыцаря, дающего клятву» (Мадрид, Прадо) также бы создан Эль Греко вскоре после его приезда в Испанию. В нем отражен идеал рыцарственности, высокое понятие чести, имеющие параллель в творчестве Алонсо Санчеса. Испанскими образцами подсказаны и жест руки, покоящейся на груди, и лю-

бовно выписанные дегаги: кружевной воротник, манжет, золоченый эфес шпаги. Но вместе с тем портреты Эль Греко пронизаны необыкновенным духовным напряжением — произведениям Алонсо Санчеса оно не было свойственно.

Развитие портретного творчества Эль Греко шло по линии нарастания интереса к духовному миру человека. Такая его работа, как «Мужской портрет» (Мадрид, Прадо), по богатству выраженных в нем чувств не имеет аналогий в европейской живописи конца XVI в. Откуда появилась в творчестве Эль Греко такая раскованность? Чем подсказан интерес именно к духовному миру человека? Ответы на эти вопросы следует искать в особенностях мировоззрения мастера. Судя по его творчеству, по высказываниям о нем современников, он был крайне независим. Его представления не укладывались ни в какие ортодоксальные рамки, в нем угадывалось стремление к свободе, самостоятельности суждений, которые отличали многих выдающихся людей XVI столетия¹².

Эль Греко приехал в Италию в 1566 г., вскоре после закрытия Тридентского собора. В это время католицизм укрепляет свои позиции и переходит в наступление, но брожение умов продолжается. Одним из свидетельств этого является так называемая гуманистическая ересь. А. Х. Горфункель характеризует ее следующим образом: «В борьбе противостоящих сил Реформации и контрреформации был и третий путь. Это путь Эразма и его последователей продолжателей и учеников... Путь этот требовал не меньшего мужества, чем мученичество за новую или старую веру... Унаследовав от неоплатоников идею мира исповеданий и всеобщего согласия, гуманистическая ересь призывает к мировому единству вне исповедных, церковных, обрядовых различий... Такое „всеобщее“ понимание истинной религии ведет к идее веротерпимости, к осуждению религиозных преследований»¹³.

Позиция Эль Греко, видимо, была близка установкам гуманистической ереси. Его картины свидетельствуют об интересе художника к идеям христианского гуманизма. Ему явно импонировали идеалы первых христиан, чистота их веры. В Италии, а потом в Испании он неоднократно возвращался к сюжетам «Исцеление слепого» и «Изгнание торгующих из храма», символизировавшим очищение церкви от пороков. Произведения художника, посвященные рассказанию святых, также связаны с идеей падения церкви и необходимостью ее очищения. Эти сюжеты были приняты официально и в целом не противоречили новой, посттридентской иконографии. Но Эль Греко отступает от традиционных, ортодоксальных норм, когда в эрмитажной картине «Апостолы Петр и Павел» делает главным героем не легендарного основателя папства, а св. Павла, высоко ценившегося христианами гуманистами, сторонниками «внутренней религии». Показательно, что Эль Греко изобразил св. Павла с книгой и чернильницей, но без шпаги — символа воинствующей церкви, обязательного атрибута святого в испанских картинах. Это лишний раз свидетельствует об интерпретации образа апостола в духе христианского гуманизма. Более того, есть основа-

ния думать, что художник запечатлел антиохийскую встречу Петра и Павла, когда Павел выступал за широкое понимание новой веры, против конфессиональной узости Петра¹⁴.

В том же духе Эль Греко переосмысливал и другие традиционные христианские сюжеты, наполняя их новым, современным звучанием, придавая святым черты своих современников. Художник почти буквально следовал Эразму, изобразив в сериях апостоладос некоторых апостолов как безумцев, идущих на гибель во имя идеи¹⁵.

Мысль о невинной гибели мучеников за убеждения, видимо, постоянно терзала Эль Греко в Испании. Ею пронизана картина «Открытие пятой печати» (1608—1614, Нью-Йорк, музей Метрополитен), где жертвы за веру молят бога об отмщении. Она звучит и в «Лаокооне» (1608—1614, Вашингтон, Национальная галерея), где жрец Аполлона, пытавшийся спасти Трою (действие картины разворачивается на фоне Толедо), оказывается жестоко и несправедливо наказанным. Смелый вызов художника в этих и других картинах не случаен. Деятельность инквизиции, преследовавшей людей за их убеждения, не могла не вызывать протеста, особенно у толедцев. Из Толедо происходил архиепископ Бартоломе Карранса (1503—1576). Обвиненный в 1557 г. в ереси за мысли, содержащиеся в его «Комментариях к христианскому катехизису», он провел в заключении семнадцать лет, из них девять — в Риме, в замке Сант Анджело. Мужественное упорство, с каким Карранса защищал свою правоту, снискало ему глубочайшее уважение как в Испании, так и в Риме. Эль Греко не мог об этом не знать. Главная вина Каррансы с точки зрения инквизиции заключалась в том, что он придерживался идей Эразма, книги которого в 1557 г. были запрещены в Испании. Но до этого эразмианство успело укорениться в стране. В тайном, замаскированном виде оно продолжало оказывать влияние даже в годы жесточайших гонений. В Эскориале последователем Эразма был Бенито Ариас Монтано, возглавлявший библиотеку¹⁶. Под его влиянием в монастыре Эскориала возникло «братство любви» по примеру антверпенского (в Антверпене Ариас Монтано прожил много лет, издавая Библию-полиглоту). Членом этого братства был ученик Ариаса Монтано padre Хосе де Сигуэнса. Осужденный инквизицией, Хосе де Сигуэнса, правда, отрицал свою приверженность эразмианству, и действительно ему, возможно, и не приходилось держать в руках книги великого нидерландского гуманиста, идеи которого он воспринял от Ариаса Монтано.

К концу XVI столетия эразмианские идеи все настойчивее пробивают себе путь в Испании. В Толедо Педро Саласар де Мендоса (около 1550—1629) написал биографию Каррансы, полностью оправдав его. (Издать ее ему, правда, не удалось, но в рукописи книгу хорошо знали.) Саласар де Мендоса, историк, каноник-исповедник толедского собора, администратор госпиталя св. Иоанна, был одним из покровителей Эль Греко. Именно по его заказу для госпиталя св. Иоанна художник написал картину «Открытие пятой печати»¹⁷. Можно удивляться смелости Эль Греко, но не следует

забывать, что для расцвета его творчества была необходима и соответствующая среда, люди, которые питали бы художника идеями и могли оценить виртуозность его необычного искусства. И такие люди действительно существовали. Это — толедские гуманисты, писатели, поэты, такие, как профессор древних языков друг Эль Греко дон Антонио де Коваррубиас, декан толедского собора Диего дель Кастильо, как уже упоминавшийся Педро Саласар де Мендоса и многие другие, — до нас дошли далеко не все имена. В этой среде церковному террору противопоставлялась внутренняя свобода убеждений, вера в разумное, доброе начало. Отсюда идут истоки портретных образов Эль Греко, стремление художника раскрыть богатство духовного мира одних и, наоборот, давящую, гнетущую силу других.

Уже в Риме Эль Греко проявлял интерес к портретам выдающихся людей, программа создания которых принадлежала гуманистам¹⁸. Он писал известного миниатюриста Джулио Кловие, автора трудов по физиогномике Джованни Баттисту де ла Порту — с книгами, погруженными в размышление, в свои ученые занятия, показанными как будто в беседе. В Испании Эль Греко продолжал создавать изображения ученых с атрибутами кабинетных занятий. Но описательность постепенно уходит на второй план, уступая место духовному миру портретируемых. В портрете врача Родриго де ла Фуэнте (Мадрид, Прадо) книга передана уже «скорописью», как намек на интересы изображенного.

Центральная работа Эль Греко, «Погребение графа Оргаса» (Тоledo, церковь Сан Томе), — групповой портрет, в котором все присутствующие объединены общим размышлением об умершем, прожившем добродетельную жизнь. Здесь люди разных возрастов, характеров, социального положения, но каждый из них — олицетворение душевного благородства. Они такие же безупречные рыцари добра, как навеки вошедший в историю человечества Дон Кихот Сервантеса — современника Эль Греко.

На другом полюсе портретного творчества художника — те, кому дана власть подавлять и казнить: кардинал Тавера, инквизитор Ниньо де Гевара. Их характеристики — психологически убедительные и социально заостренные. Торжествуют в творчестве Эль Греко портреты людей, отвечающих его идеалу добра. Одна из последних работ мастера — портрет поэта ф-ра Ортенсио Феликса Парависино (Нью-Йорк, музей Метрополитен). Друг Эль Греко, поэт показан так, как до этого изображали только высших прелатов, — в натуральную величину, сидящим в кресле в непринужденной позе на его коленях книга, лицо озарено вдохновением.

Испанский живописный портрет второй половины XVI в. — одно из наиболее ярких явлений западноевропейского искусства. В Испании были наиболее благоприятные условия для формирования как портрета парадного, официального, так и портрета, раскрывающего богатый духовный мир человека. На заре Ренессанса, в период расцвета маньеристского стиля, художники руководствовались принципом подчеркнутого выражения идеи. Благодаря этому каждое из

направлений испанского портрета приобрело особую остроту выразительности.

Для испанских придворных портретистов главная задача состояла в том, чтобы подчеркнуть иерархически-сословное положение изображаемых лиц. Они обращали преимущественное внимание на внешнюю форму. Консерватизм испанской монархии нашел адекватное отражение в парадном портрете. Придворные мастера черпали выразительные средства из арсенала прошлого, опирались на признанные образцы, обращались к традициям средневековья. Для этого направления характерны натуралистическая достоверность в передаче внешнего облика портретируемого, величавость фигур, декоративность, плоскостность, линейность, узорчатость.

Созданием портретов людей, выдающихся своими личными достоинствами, испанские художники во многом обязаны гуманистам. Хотя в Испании в условиях церковного террора гуманистическому движению ставились почти непреодолимые препятствия, тем не менее полностью подавить его оказалось невозможным. Оно существовало в интеллектуальной среде Мадрида, Толедо, Севильи. В Севилье гуманисты концентрировались вокруг Академии — именно здесь возникла идея создания Книги портретов выдающихся людей, которую осуществил в рисунках Франсиско Пачеко¹⁹. Эль Греко в Толедо, по существу, выполнял ту же задачу. Но, в отличие от Франсиско Пачеко, он пошел дальше внешней фиксации облика выдающихся людей. Свидетель самоотверженной борьбы своих современников за свободу внутренних убеждений, Эль Греко выше всего ценил в человеке высокие моральные качества, отвечавшие идеалам христианского гуманизма. Он нашел для них выражение в смелой, проникнутой динамикой живописной форме своих произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Казанэ Л. Л. Тициан и испанский портрет XVI—XVII веков. — В кн.: Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979, с. 136—151; Она же. Алонсо Санчес Козльо и Антонио Мор. — Труды Гос. Эрмитажа. Л., 1982, вып. 22, с. 26—38.
- ² Kühnel-Kunze I. Zur Bildniskunst der Sofonisba und Lucia Anguisciola. — Pantheon, 1962, N 2, S. 83—96; Longhi R. Indicazioni per Sofonisba Anguisciola. — Paragone, 1963, N 157, p. 50—52; Haraszti-Takács M. Nouvelles données relatives à la vie et à l'oeuvre de Sofonisba Anguisciola. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1968, N 31, p. 53—67; Tufts E. M. Sofonisba Anguisciola, Renaissance woman. — Art News, 1972, N 6, p. 50—53.
- ³ Kusche M. Juan Pantoja de la Cruz. Madrid, 1964; Казанэ Л. Л. Хуан Пантоха де ла Крус. Л., 1969.

- ⁴ Казанэ Л. Л. Ренессансный портрет в Испании на рубеже XV—XVI веков. — Труды Гос. Эрмитажа, 1985, вып. XXV, с. 5—14.
- ⁵ Казанэ Л. Л. Особенности придворного испанского портрета начала XVII в. и женский портрет неизвестного художника в собрании Эрмитажа. — В кн.: Гос. Эрмитаж: Тез. док. на юбил. науч. сес. Л., 1964, с. 66—69.
- ⁶ Bukolská E., Stěpánek P. Španělské podobizny ve Středověké Galerii. Pr., 1980, ill. 26, 27.
- ⁷ Hurtado de Mendoza Diego. Obras poéticas. — In: Sánchez Cantón F. J. Fuentes literarias para la historia del arte español. Madrid, 1914, t. 5, p. 336.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Казанэ Л. Л. Раннее портретное творчество Эль Греко и проблема атрибуции портрета А. Эрсылы и

Суньиги. — Труды Гос. Эрмитажа. Л., 1977, вып. 18, с. 63–77.

¹⁰ Об этом сообщал сам Тициан в письме к секретарю Филиппа II Антонио Пересу от 22 декабря 1574 г. Письмо опубликовано в кн.: Crow J. A., Cavalcaselle G. B. Titian: His Life and Times. L., 1877, vol. 2, p. 403–407.

¹¹ Там его встречал Хуан Сариньена, валенсийский живописец, живший в Риме с 1570 по 1575 г. См.: San Román F. de B. Alonso Sánchez Coello. — Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y ciencias históricas de Toledo, 1930, N 42/43, p. 179.

¹² В современной зарубежной литературе существует тенденция представлять творчество Эль Греко как последовательное выражение идей католической контрреформации. Особенно ярко это проявилось в очень интересном по материалу сборнике статей: Studies in the History of Art. Vol. 11. Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition and Ideas. Wash., 1982. Однако имеется другая тенденция: рассматривать Эль Греко как выразителя современных ему мистических учений. Ряд авторов полагают, что в его работах сильны отголоски православ-

ной религии. В каждой из этих точек зрения есть своя доля истины, и вместе с тем возможность такого разностороннего толкования творчества художника убедительнее всего доказывает неортодоксальность его позиции.

¹³ Горфункель А. Х. Гуманизм — Реформация — контрреформация. — В кн.: Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л., 1981, с. 7–18.

¹⁴ Каганэ Л. Л. Сюжет картины Эль Греко «Апостолы Петр и Павел». — Сообщения Гос. Эрмитажа, 1974, вып. 38, с. 9–12.

¹⁵ Она же. Апостолы Эль Греко в свете идей эпохи Реформации. — В кн.: Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л., 1981, с. 249–257.

¹⁶ Rekher B. Benito Arias Montano (1527–1598). London; Leiden, 1972

¹⁷ Mann R. G. The Altarpieces for the Hospital of Saint John the Baptist, Outside the Walls, Toledo. — Studies in the History of Art, vol. 11, p. 57–76.

¹⁸ Marlier G. Erasme et la peinture flammande de son temps. Bruxelles, 1954.

¹⁹ Brown J. Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting. Princeton, 1978.



МУЗЫКАНТ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ: СТАТУС, АМБИЦИИ, КОНТАКТЫ

Если мы хотим глубже проникнуть в строй мыслей, чувств и представлений людей тех эпох, с которыми у нас нет преемственной связи, мы вынуждены обращаться к самым различным источникам. Один из них — музыка (как сама по себе, так и ее история), способная наподобие машины времени перенести нас в отдаленные времена. Более того, кажется, что ни одно другое искусство не может осуществить это с такой легкостью, с такой полнотой, столь захватывающе, как музыка. Достаточно нескольких тактов мелодии, прочно ассоциирующейся с тем или иным временем, — и фантазия неудержимо уносит нас в прошлое...

Итак, Англия конца XVI в.... («Аллеманда, павана и гальярда» неизвестного английского композитора из «Dublin Virginal Book», около 1570 г.)¹.

Разговор о музыканте елизаветинской Англии стоит начать, по-видимому, с самой Елизаветы, хотя, конечно, к числу музыкантов в обычном понимании слова, т. е. к разряду людей, зарабатывающих на жизнь сочинительством или исполнительством, ее отнести нельзя. Музицировала Елизавета исключительно для себя и всячески избегала обнародования своих исполнительских способностей. Однако еще Ч. Бёрни, знаменитый английский музыкальный писатель XVIII в., констатировал, что если она могла играть все пьесы из своей «Fitzwilliam Virginal Book», она, должно быть, была очень хорошей исполнительницей, поскольку пьесы эти столь трудны, что едва ли найдется мастер во всей Европе, который отважится сыграть хоть одну из них, не поучив ее с месяц. И хотя со времен Бёрни музыковеды пришли к убеждению, что данное собрание не принадлежит Елизавете, тем не менее в нем содержатся множество пьес, которые, если иметь в виду время их создания, вполне допускают, что их могла играть королева. Кстати, инструмент, для которого они предназначались, назывался в Англии вёрджином. Одна из предлагавшихся этимологий возводит этот термин к английскому virgin и далее к латинскому virgo, т. е. «дева»², поскольку на вёрджинале любила играть королева-девственница (на гравюре, украшающей первое печатное издание музыки для вёрджинала — «Парфению» (1611), музыкантша изображена в облике св. Цецилии³).



Ч. Бёрни писал свою «Всеобщую историю музыки», откуда мы заимствовали его высказывание, в 1776—1789 гг., и ему мы можем верить лишь на слово. Но вот свидетельство современника Елизаветы — сэра Джеймса Мелвилла, посланника королевы Шотландии Марии. Он сообщил 6 октября 1564 г.: «После обеда лорд Хантсден увлек меня на тихую галерею, где я мог слышать, как королева играет на верджинале. Я вошел в комнату и остановился, слушая ее великолепную игру, но она, обернувшись, заметила меня и тут же прекратила играть...»⁴.

Конечно, сказать с полной уверенностью, что именно играла Елизавета, нельзя, но у Уильяма Бёрда, о котором речь впереди, есть пьеса под названием «Аллеманда королевы», и очень заманчиво думать, что Елизавета могла исполнять это произведение (У. Бёрд. «Аллеманда королевы»).

То, что Бёрд написал для королевы именно аллеманду, не случайно. Общеизвестна страсть Елизаветы к танцам. Многие композиторы писали танцы, посвящая их ей и называя ее именем. В 1599 г. испанский посол сообщал из Лондона: «...глава английской и ирландской церкви (т. е. Елизавета. — А. М.)» в свои преклонные года предстала в необычном качестве: она отплясала три-четыре гальярды. Многие из танцев пришли в Англию с континента, в частности из Франции. Шекспир вкладывает в уста герцога Бурбонского такие слова:

Шлют к англичанам нас — учить их танцам:
Высоким вольтам, сладостным курантам...⁵
(Генрих V, III, 5)

Сохранилась картина неизвестного художника XVI в., изображающая Елизавету, танцующей на балу с герцогом Лечестером как раз «высокую вольту» (У. Бёрд. «Вольта и куранта»).

При Елизавете особого расцвета достиг такой важнейший в музыкальном отношении институт, как Королевская капелла. Не только исполнительское мастерство хора капеллы было самым высоким в стране, но наилучшими, по-видимому, были и условия службы музыкантов. Их жалованье в три раза превышало жалованье музыкантов других соборов и церквей елизаветинской Англии. Пуританство, процветавшее в стране во второй половине XVI в., привело к упадку интереса к церковной музыке, что, естественно, отразилось и на состоянии певческой деятельности. Незавидным было положение хористов. Очевидно, не случайно многие музыканты оставались католиками. Что же касается Елизаветы, то, будучи сама протестанткой, она терпимо относилась к музыкантам-католикам. Именно из Королевской капеллы вышли композиторы, искусство которых составляет одну из самых ярких страниц истории английской музыки.

Какова же была структура капеллы?⁶ В качестве Royal Rescuer (королевской собственности) она поначалу была вне юрисдикции епископата. Однако со времен Реформации она почти всегда подчинялась архиепископу. Непосредственным руководителем ка-

пеллы был декан. Он имел заместителя, ответственного за все текущие административные дела. В состав капеллы входили Gentlemen (джентльмены) и Children (дети) — таковы были должности. При Елизавете детей было 12, а джентльменов — 32 (кстати, за прошедшие столетия состав капеллы уменьшился, и к 70-м годам нашего века число детей сократилось до 10, а джентльменов — до 6). Из числа джентльменов назначался органист. Детями руководил Master of Children⁷.

Орган капеллы был одним из лучших в Англии. А если вспомнить об уничтожении органов протестантами (особенно пуританами), то можно представить себе, как стремились в капеллу английские музыканты. Среди органистов капеллы были Тэллис, Бёрд, Морли, если говорить только о елизаветинцах.

Показательно сопоставление некоторых цифр. Так, при Елизавете жалованье джентльменов капеллы составляло 30 фунтов стерлингов в год. При этом состояние, оцененное в 5 фунтов стерлингов, как у Морли или Шекспира, согласно «Ведомостям оценок имущества» («Rolls for Assessments for Subsidies») за 1598—1600 гг., считалось достаточным для предоставления субсидий (кстати, и Морли, и Шекспир в эти годы принадлежали к одному и тому же приходу — св. Елены, что явилось предметом долгих дискуссий о возможности их общения; однако прямыми доказательствами мы не располагаем). К 1604 г. жалованье джентльмена капеллы увеличилось до 40 фунтов стерлингов (в 1622 г. оно составило 70 фунтов стерлингов, в XVIII в. — 73, к середине XIX в. уменьшилось до 58 фунтов стерлингов). Наличие солидного состояния было одним из необходимых условий поступления в капеллу в качестве джентльмена. Высокое положение джентльмена отражалось и в одежде. На одном из изображений членов Королевской капеллы мы видим детей и джентльменов в дорогих облачениях. Еще одно сравнение для оценки состояния и статуса джентльмена: орган в церкви св. Троицы в Ковентри, построенный в 1526 г. одним из лучших английских мастеров того времени, Джоном Хоуе, стоил 20 фунтов стерлингов⁸. В некоторых случаях гонорар музыкантов капеллы достигал огромных сумм. Так, например, Джон Булл, о котором речь пойдет ниже, получил не менее 20 фунтов стерлингов за игру на органе во время банкета, устроенного Merchant Taylor Company в честь юного принца Генриха⁹.

Не только жалованье, но и вообще условия службы в Королевской капелле были гораздо лучше, чем в других местах. Музыканты здесь были гораздо менее загружены. Так, например, с конца июня (Петрова дня) и до конца сентября (Михайлова дня) в капелле не проводилось служб по будням, а также на крещение, сретение, пасху и за неделю до рождества. Не было служб и в тот период, когда королева и двор покидали Лондон. Но и в то время, когда службы отправлялись, требовалось лишь 16 джентльменов, т. е. половина состава капеллы. Каждый джентльмен имел более 100 свободных дней в году. Музыканты могли совместительствовать в других церквях. Особенно тесные контакты существовали между

Королевской капеллой и хором Вестминстерского аббатства. Не за-
прещалась и педагогическая деятельность.

Предметом особых амбиций были академические звания, прису-
ждавшиеся Оксфордским и Кембриджским университетами. Первым
степени доктора музыки Кембриджского университета был удостоен
в 1463 г. Томас Сэйтвикс. Вслед за ним обе степени — бакалавра
и доктора музыки — получил Генри Эбингдон. И Сэйтвикс,
и Эбингдон были удостоены этих почетных званий за имевшиеся
заслуги (по совокупности работ, как мы сегодня сказали бы), а не
за конкретные представленные сочинения. Позже эти звания стали
присуждаться за конкурсные произведения, которые, кстати, не-
пременно должны были быть исполнены.

Реформация не отменила академических званий, присваиваемых
этими университетами; они продолжали присуждаться, и среди ба-
калавров и докторов елизаветинской эпохи можно встретить музы-
кантов-католиков.

В 1596 г. семь профессорских должностей было учреждено в
Лондоне согласно завещанию сэра Томаса Грешэма. Так возник
Грешэм-колледж¹⁰. Основание в Грешэм-колледже музыкального
факультета предстает вполне объяснимым фактом, особенно в свете
давней склонности самого сэра Томаса Грешэма и членов его
семьи к музыке. С этой семьей связано и появление одного из
наиболее известных собраний английской вёрджинальной музыки
конца XVI в. — так называемой «*My Lady Nevell's Book*» — руко-
писного сборника произведений инструментальной музыки, со всей
очевидностью посвященного аристократической патронессе. *My Lady*
Nevell — это Елизавета Бэкон, мужем которой во втором браке
был Генри Невелл Старший. В свою очередь, семьи Грешэм и Не-
велл были связаны родственными узами, так как Анна Грешэм
вышла замуж за сэра Генри Невелла Младшего¹¹.

Лекции в Грешэм-колледже согласно его уставу читались на
латинском (для студентов иностранцев) и английском языках
одними и теми же профессорами. Причем читались бесплатно —
очень существенный факт. Желание многих стать профессорами
Грешэм-колледжа говорит о высоком репутации этого учебного за-
ведения.

Таковы самые престижные институты и должности, на которые
могли претендовать музыканты елизаветинской Англии.

Английские музыканты на родине

Одним из первых выдающихся композиторов елизаветинской Англии
был Томас Тэллис (1505—1585). С 1540 г. (или даже раньше)
он служил в качестве джентльмена Королевской капеллы, оставаясь
на этой должности до самой своей смерти. Следовательно, он был
музыкантом достаточно высокого статуса. К концу жизни Тэллис,
отец четверых детей, владел собственным домом. В 1575 г. он
вместе со своим учеником У. Бёрдом получил от Елизаветы «ис-
ключительную», как она была названа, лицензию на продажу пот

и потной бумаги, которой до них в Англии никто не обладал. Тут
же они опубликовали «Священные песнопения» («*Cantiones sacrae*»)
с пространным посвящением Елизавете. В этой антологии мотетов
наряду с чужими произведениями они поместили по 17 собственных,
как полагают некоторые английские исследователи, в качестве
намёка на 17 лет правления Елизаветы. С финансовой точки зре-
ния издание, по-видимому, прогорело, и Тэллис вынужден был об-
ратиться к Елизавете с прошением о назначении ему ежегодного
жалованья.

У. Бёрд (1543—1623), ученик Тэллиса и один из самых ярких
композиторов елизаветинской эпохи, происходит, судя по всему,
из Линкольна, хотя о его детских годах сохранилось крайне мало
сведений. Однако известно, что уже на первой его службе в каче-
стве органиста и хормейстера кафедрального собора в Линкольне
ему было назначено жалованье значительно более высокое, нежели
его коллегам, хотя Бёрду в этот момент было всего двадцать лет.
И даже после того как Бёрд в 1570 г. по неизвестным причинам
поссорился с церковным руководством и уехал в Лондон (в Лин-
кольне ему уже был найден преемник), он выговорил себе право
получать за присылаемые время от времени сочинения четверть
своего прежнего жалованья вплоть до 1581 г.

В 1572 г. Бёрд назначается джентльменом Королевской капеллы.
В Лондоне он быстро делает карьеру. Среди лиц, с которыми он
особенно тесно общался, — влиятельные елизаветинские лорды.
Наиболее расположено к нему было семейство Петре¹². Будучи
католиком, Бёрд чаще всего появлялся и выступал в кругах своих
единоверцев. Наиболее пышными в музыкальном отношении в среде
католиков были рождественские празднества (они не проводились в
тех протестантских домах, где могли быть расценены как проявле-
ние папизма). «Гастроли» Бёрда приходились, как правило, именно
на это время, поскольку, как уже отмечалось, в этот период он
мог освободиться от обязанностей джентльмена капеллы. Таковы
приезды Бёрда к Уорчестеру, дочь которого была замужем за сэ-
ром Уильямом Петре. Оба эти семейства имели репутацию нонкон-
формистов. Да и трудно представить себе, чтобы Бёрд двенадцать
дней подряд музицировал в обществе чуждых ему по вере аристок-
ратов¹³. Герцогу Уорчестеру Бёрд посвятил «*Liber Primus sacra-
rum cantionum*» (1589).

Как уже отмечалось, в 1577 гг. Бёрд вместе с Тэллисом пуб-
ликует «Священные песнопения», и, поскольку Елизавета приняла
посвящение, резонно предположить, что мотеты или по крайней
мере некоторые из них исполнялись в Королевской капелле. Ини-
циатор публикации антологии именно Бёрд, и в содружестве этих
двух музыкантов главную роль, по-видимому, играл он, а не Тэллис.

О натуре Бёрда с достаточной полнотой можно судить по его
произведениям. «Бёрд был поэтом, — пишет знаменитая современная
клавесинистка В. Ландовска. — Прихотлив и полон нежности изгиб
его мелодии, или орнаментальной линии. Она полна свежести и
аромата. Бёрд любовно созерцал природу. Нет такой тропинки в

лесу, на которую он усомнился бы ступить. Если он использовал народные песни, как не раз делали его современники, то у него это было не просто их разукрашиванием все новыми вариациями — нет, он выявлял самую их суть, весь их колорит. Легчайшим прикосновением Бёрд гармонизовал их, и благодаря его гению они сохранили всю свою наивную поэзию»¹⁴.

Некоторые английские музыковеды сравнивают положение Бёрда в музыке с местом Шекспира в литературе¹⁵. Быть может, сходство это и преувеличено, тем не менее закончить разговор о Бёрде хотелось бы дошедшим до нас фрагментом из пьесы Шекспира «Сэр Томас Мор», где имеются следующие строки:

...То, что мы зовем фортуной,
Есть следствие велений высшей силы.
Она с рождением каждому дает
Его природу¹⁶.

Пер. А. Аникста

Одна из лучших пьес У. Бёрда так и называется — «Фортуна» (У. Бёрд. «Фортуна»).

Самым знаменитым учеником Бёрда был Томас Морли (1557—1603) — композитор, издатель, теоретик и органист. Свое наиболее известное произведение — трактат «Простое и легкое введение в практическую музыку» (A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke), опубликованный в 1597 г., он посвятил своему учителю. Морли испытал на себе сильное и благотворное влияние сэра Эдварда Пэстона. Одна из причин дружбы между Морли и Пэстоном, как указывал английский музыковед У. Шоу¹⁷, — их римско-католическое образование и вера. В силу своего вероисповедания Пэстон был вне государственной службы и много времени проводил в своем родовом имении в Норфолке, посвящая себя искусствам. Надпись на его надгробии сообщает о его мастерстве в «свободных науках, особенно в музыке и поэзии, а также в странных (sic! — А. М.) языках»¹⁸. Судя по завещанию, в его библиотеке во множестве имелись лютневые книги, «напечатанные цифрами на испанский и итальянский манер, и несколько книг в буквенной — ABC — записи, в соответствии с английской модой»¹⁹. Здесь, конечно же, имеются в виду табулатурные лютневые книги. Т. Морли, служивший у Э. Пэстона до 1587 г., мог свободно пользоваться его богатым музыкальным собранием, что безусловно сказалось на эрудиции композитора.

В 1588 г. Морли получил степень бакалавра музыки Оксфордского университета, а через четыре года (1592) был назначен джентльменом Королевской капеллы.

Говоря о композиторах елизаветинской Англии, нельзя не упомянуть и Джона Булла (1523/4—1628). Его творчество выходит за хронологические рамки темы, поэтому речь пойдет только о периоде его жизни в Англии, т. е. до 1613 г., когда он уехал в Нидерланды.

По характеру своему Булл был полной противоположностью поэтичному У. Бёрду и элегантному Т. Морли. Грубый, порой вздорный в обыденной жизни (кстати, большую ее часть он испытывал материальную нужду и, будучи принят в состав детей Королевской капеллы, вынужден был обратиться к королеве с просьбой об оказании ему материальной помощи: Елизавета назначила ему содержание в 10—12 фунтов стерлингов в год, обещая увеличить его, что, однако, не было выполнено. При Елизавете, между прочим, бесплатное образование для детей, служивших в капелле, было упразднено), Булл не зря, выходит, носил свое прозвище Bull, что в переводе с английского значит «бык».

Сохранился живописный портрет Булла, написанный неизвестным английским художником в 1586 г. Портрет этот очень интересен. По его периметру имеется четверостишие:

The Bull by force
In field doth Raigne
But Bull by Scill
Good Will doth Gayne,

которое можно перевести примерно так (оно обыгрывает прозвище композитора):

Среди быков
Сильнейший воцарится,
Но с Буллом в мастерстве
Едва ли кто сравнится.

В левом верхнем углу картины изображены череп, кости и песочные часы. По мнению современного английского исследователя С. Джейнса²⁰, это не столько атрибуты Vanitas, сколько символы алхимии — науки, которой, как предполагают, Булл интересовался. Портрет этот по сей день хранится на музыкальном факультете Оксфордского университета. Это не случайно: в 1586 г. Булл получает степень бакалавра, а через шесть лет — степень доктора музыки этого университета. Преисполненный гордостью, он сочиняет своеобразный музыкальный «автопортрет»: «Д-р Булл собственной персоной», довольно точно и красочно передающий его натуру (Дж. Булл. «Д-р Булл собственной персоной»).

В Германии, куда Булл отправился для расширения своих музыкальных познаний и в поисках новых впечатлений, он был радужно встречен герцогом Брауншвейгским, англомания которого распространялась настолько далеко, что он учредил у себя английскую труппу актеров и музыкантов. По крайней мере две пьесы Булла свидетельствуют о благодарности композитора за теплый прием, который ему был оказан. Это («Аллеманда герцога Брауншвейгского» и «Развлечение герцогини Брауншвейгской»).

По рекомендации самой Елизаветы королевский вёрджиналист Джон Булл назначается первым профессором музыки Грешэм-колледжа, где должен был читать «торжественную музыкальную лек-

значения (разговор на эту тему так и не возобновился) скорбит над умершим и пишет «Lamentatio Henrici Noel» (Дж. Доуланд. «Оплакивание Генри Ноэля»).

Вельможа этот покровительствовал музыкантам, и сочинения на его кончину написали также Т. Морли («A reverend memoriall of that honourable true gentleman Henry Noel Esquier»²⁹) и Т. Уилкс (мадригал на слова «Noell, adew thou Courts delight...»³⁰).

Так или иначе слава Доуланда растет, и в 1598 г. он получает сонет Ричарда Барнфилда, ставший знаменитым благодаря тому, что Шекспир включил его в свой цикл сонетов «Страстный пилигрим»:

Коль музыка поэзии близка
И как с сестрою с ней соединима,
Любовь меж нами будет велика:
Одна тобой, другая мной любима.
Тебя пленяет Доуланд, чья струна
Чарует слух мелодиями рая,
Мне Спенсер мил, чья мысли глубина
Все превосходит, разум покаяя...

Пер. В. Левика

Примечательно соединение в сонете имен Доуланда и поэта Эдмунда Спенсера. Дело в том, что Доуланд был лютнистом у Джорджа Кери (барона Хандсона). Женой барона была дочь Джона Спенсера. В доме барона как раз и могли встречаться поэт и композитор. Кстати, известно, что барон покровительствовал Шекспиру. Не была ли Елизавета Кери той леди, которой посвящен сонет? И не потому ли Шекспир включил его в свой цикл?

Мы вплотную подошли к вопросу о возможном личном знакомстве Доуланда с Шекспиром. Некоторые историки высказывают даже убеждение, что именно Доуланд своими рассказами о Дании, об Эльсиноре, где он долгое время был придворным лютнистом короля Кристиана IV, вдохновил Шекспира сделать местом действия «Гамлета» Эльсинор³¹.

Кристиан IV, король Дании, был страстным любителем музыки и предоставил Доуланду место, которого тот тщетно добивался в Англии, — придворного королевского лютниста. Надо сказать, что заслуги Доуланда король оценил необычайно высоко — он назначил ему жалованье, равное жалованью адмирала датского флота. А впоследствии подарил композитору «Портрет его королевского высочества в золотой короне».

Для «реконструкции» контактов Доуланда, быть может, лучшим источником служат его собственные произведения, которые по традиции эпохи — ей Доуланд следовал с видимым удовольствием — он часто посвящал друзьям и называл именами своих патронов. Таких «именных» пьес у Доуланда немало, особенно среди танцев — паван, гальярд, аллеманд. Так, из 13 аллеманд 7 «персональных». Пьес типа «Сэр Джон Лэнгтон, его гальярда», «Леди Рич, ее гальярда», «Королева Елизавета, ее гальярда» у Доуланда очень

много. Нельзя в небольшой статье раскрыть все связи композитора и пояснить заглавие каждой его пьесы. Скажу лишь об одной из самых популярных — паване «Слезы». Она посвящена королеве Анне — сестре главного патрона композитора, Кристиана IV. Эта павана дошла до нас во множестве обработок и транскрипций, сделанных как современниками Доуланда, так и нашими, например английским композитором Б. Бриттеном (Дж. Доуланд. Павана «Слезы»).

И наконец, П. Филипс — last but not least, о ком необходимо сказать несколько слов. Католик от рождения, П. Филипс (1560—1628/30) в возрасте чуть более двадцати лет навсегда покинул Англию. На континенте его слава была огромной. Но и на родине его не раз называли выдающимся мастером. Генри Пичем в своем трактате «Совершенный джентльмен» (1622) писал: «Следует также упомянуть нашего соотечественника Питера Филипса, брюссельского органиста, в настоящее время одного из крупнейших музыкантов Европы. Он подарил нам много превосходных песен, мотетов, мадригалов, написанных преимущественно в итальянском стиле»³².

В Брюсселе Филипс обосновался в 1597 г. — здесь он стал придворным органистом эрцгерцога Альберта. Мы имеем интересное доказательство славы П. Филипса — картину Яна Брейгеля Старшего («Бархатного») «Аллегория Слух» (Мадрид, Прадо)³³. И хотя картина написана в 1617—1618 гг., ситуация, которую она отражает, характеризует положение Филипса в эпоху Елизаветы³⁴.

Итак, уже на следующий год после своего поступления на службу к Альберту Филипс публикует первое собрание своих мадригалов и посвящает его эрцгерцогу. Еще через год Альберт вступает в брак с Изабеллой, и когда в 1603 г. Филипс издает свой второй сборник мадригалов, он посвящает его уже им обоим. На картине Яна Брейгеля Старшего изображено семь пюпитров, расставленных вокруг стола. На центральном пюпитре лежит нотный сборник, на титульном листе, отчетливо выписанном художником, можно легко прочитать: «Шестиголосные мадригалы (именно шесть партий мы видим на остальных пюпитрах! — А. М.) Пьетро Филиппи, англичанина, органиста его светлости эрцгерцога Альберта и Изабеллы, герцогини Австрийской». Нет сомнений, что это издание именно 1603 г., так как с тех пор Филипс не писал больше светской музыки.

Безусловно, обширны были контакты П. Филипса с представителями художественной интеллигенции. Так, например, на той же картине изображен клавесин, явно вышедший из мастерской знаменитой династии антверпенских мастеров Рюккерс. Известно, что клавесинные мастера вместе с художниками, скульпторами, печатниками и т. п. входили в гильдию св. Луки. Кстати, сам Ян Брейгель Старший был ее деканом и, как Рубенс и Ганс Рюккерс Младший (а изображенный инструмент мог быть именно его детищем), в знак признания его особых заслуг был освобожден от воинской повинности. Объединение на картине предметов, явно символизирова-

рующих их создателей, неоспоримо доказывает наличие существовавших между этими людьми контактов³⁵. Канон, тема которого записана на листе, небрежно брошенном на пол среди множества изображенных Я. Брейгелем Старшим музыкальных инструментов, не был расшифрован музыковедами. И хотя авторство канона на картине не указано, П. Филиппа нельзя исключать их числа возможных его создателей («Канон» с картины Я. Брейгеля Старшего «Аллегория Слух», в расшифровке автора статьи).

Вариации П. Филиппа на мадригал Дж. Каччини «Амариллис» (у нас уже был повод упомянуть о популярности этого итальянского композитора и его мадригала в Англии) — еще одно доказательство широких контактов П. Филиппа (П. Филипп. «Вариации на тему мадригала Дж. Каччини „Амариллис“»).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Доклад сопровождался исполнением на клавесине фирмы «Lindholm» произведений английских композиторов XVI — начала XVII в., которые здесь и далее в тексте указаны в скобках.
- ² Музыкальная энциклопедия. М., 1973, т. 1, с. 743.
- ³ См.: Lockett R. The English Virginals. I.— The English Harpsichord Magazine, 1974, vol. 1, N 3, p. 70; Boxall M. The Harpsichordist Library.— Ibid., 1982, vol. 3, N 2, p. 29.
- ⁴ Цит. по: Poulton D. John Dowland: His Life and Works. Berkeley; Los Angeles, 1972, p. 403.
- ⁵ Е. Бирюкова не совсем точно перевела это место: «летучим вольтам, сладостным курантам» (Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1959, т. 4, с. 421). У Шекспира сказано: «lavoltas high, and swift corantos», что значит «высоким вольтам и летучим курантам». В данном случае большее значение имеют, вероятно, прилагательные, чем существительные. Дело в том, что танцы того времени делились на две группы: «высокие» (с прыжками) и «низкие» (плавные). Таким образом, герцог Бурбонский, в сущности, говорит здесь о том, что французы учат англичан вообще всему танцевальному искусству.
- ⁶ Подробная информация о структуре капеллы и ее составе имеется в кн.: Le Huray P. Music and the Reformation in England: 1549–1660. Cambridge, 1978, chap. 3. The Chapel Royal, p. 57–89.
- ⁷ New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 11, p. 152.
- ⁸ Sumner W. L. The Organ: Its Evolution, Principles of Construction and Use. N. Y., 1981, p. 109.
- ⁹ Le Huray P. Op. cit., p. 72.
- ¹⁰ New Grove Dictionary..., vol. 11, p. 211.
- ¹¹ Price D. C. Patrons and Musicians of the English Renaissance. Cambridge, 1982, p. 162. См. также: Dart R. T. My Lady Nevell's Book.— Music and Letters, 1964, vol. 45, p. 21.
- ¹² О династии Петре см.: Emmerson F. G. Sir William Petre: Tudor Secretary at Court and Home. L., 1961; Briggs N. William 2nd Lord Petre (1575–1637).— Essex Recusant, 1968, X, 2. О музыкальных пристрастиях этой семьи см.: Price D. C. Op. cit., p. 83–89.
- ¹³ Price D. C. Op. cit., p. 88.
- ¹⁴ Landowska W. On Music: Stein and Day. N. Y., 1973, p. 297.
- ¹⁵ Mellers W. Words and Music in Elizabethan England.— In: The Age of Shakespeare. L., 1955, p. 386.
- ¹⁶ Цит. по кн.: Аникст А. Первые издания Шекспира. М., 1974.
- ¹⁷ Shaw W. Thomas Morley of Norwich.— The Musical Times, 1966, vol. 106, p. 669.
- ¹⁸ Price D. C. Op. cit., p. 96.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ New Grove Dictionary..., vol. 3, p. 438.
- ²¹ Carpenter N. C. Music in the Mediaeval and Renaissance Universities. Norman, 1958, p. 156.
- ²² Новейшей и самой исчерпываю-

щей монографией о жизни и творчестве Доуланда является уже не раз упоминавшееся нами исследование Дианы Поултон: Poulton D. John Dowland: His Life and Works. Berkeley; Los Angeles, 1972. Здесь приводятся все известные к настоящему времени документы, касающиеся композитора.

- ²³ Ibid., p. 29–30.
- ²⁴ Это предисловие приводится у Д. Поултон. См.: Poulton D. Op. cit., p. 218.
- ²⁵ Полностью оно воспроизведено: Ibid., p. 40–41.
- ²⁶ Ibid., p. 44–45.
- ²⁷ Известно, что, несмотря на свою католическую веру, Т. Морли льнул к протестантским покровителям и служил им. Свою «Первую книгу пятиголосых балетов» («The first booke of balletts to five Voyces», 1595) он посвятил тому самому Р. Сесилу, которому адресовано послание-донесение Доуланда.
- ²⁸ Биографические сведения о Феррабоско Старшем собраны в работе:

- Livi G. The Ferrabosco Family.— The Musical Antiquary, 1913, IV, N XXI в его Canzonets of Little Short Aers to Five and Sixe Voices, 1597.
- ³⁰ Wheelkes Th. Mardigals of 5 and 6 Parts, Apt for the Viols and Voices. 1600.
- ³¹ Landowska W. Op. cit., p. 296.
- ³² Пучем Г. Совершенный джентльмен.— Цит. по кн.: Идеи эстетического воспитания. М., 1973, с. 59–60.
- ³³ О картине Я. Брейгеля Старшего в связи с П. Филиппом см.: Fischer P. Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries. Amsterdam, 1975, p. 72–76.
- ³⁴ Биографические сведения о П. Филиппе см.: Reese G. Music in the Renaissance. N. Y., 1959, p. 793.
- ³⁵ Об инструментах и музыке на картине, в частности о каноне, см.: Майкапар А. Тайны запечатленных знаков.— Музыкальная жизнь, 1984, № 19, с. 18–19.

