

ЭСТЕТИКА
РЕНЕССАНСА



ЭСТЕТИКА РЕНЕССАНСА



В ДВУХ ТОМАХ

ЭСТЕТИКА РЕНЕССАНСА

ТОМ II

СОСТАВИТЕЛЬ
В. П. ШЕСТАКОВ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»

1981

ББК 878

Э 87

Оформление и макет книги художника
В. В. ЛАЗУРСКОГО

Э $\frac{10507-005}{025(01)-81}$ 8 -80 0302060000

© Издательство «Искусство», 1981 г.
© Сканирование и обработка: glarus63



ЛИТЕРАТУРА И ПОЭЗИЯ



ДЖОВАННИ БОККАЧЧО
МАРКО ДЖИРОЛАМО ВИДА
ДЖИРОЛАМО ФРАКАСТОРО
ФРАНЧЕСКО РОБОРТЕЛЛО
ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ
ТОММАЗО КАМПАНЕЛЛА
ТОМА СЕБИЛЛЕ
ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ
ФИЛИП СИДНЕЙ
ХУАН ЛУИС ВИВЕС

*

*



ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

1313—1375

Боккаччо вспоминает в «Генеалогии языческих богов» (XV, 10), что начал писать стихи, как только выучил буквы. Но внебрачный сын преуспевающего флорентийского купца и банкира должен был учиться отцовскому ремеслу, и, хотя потом ввиду явных литературных способностей его передали учителю канонического права, все почти двенадцать лет своей школы Боккаччо считал потерянными и причиной того, что он не стал большим поэтом. Примерно с 1330 года он жил в Неаполе, где отец одно время был «поставщиком и доверенным» короля Роберта Анжуйского. Увлечения юноши были замечены при дворе этого покровителя словесности и искусств, где Боккаччо занимался классическими древностями с королевским библиотекарем Паоло Перуджино, астрономией-астрологией с Андалоне дель Негро, мог познакомиться с Джотто, Чино да Пистойя и Варлаамом Калабрийским. Боккаччо выработал свой стиль в просвещенной и игривой атмосфере тогдашнего Неаполя, где при нежестоким власти старого короля среди волшебной природы и сладкого ничегонеделья процветали литературные и карнавальные развлечения. Сложившись как поэт и гуманист под сенью двух великих имен, Данте и Петрарки, жизненный подвиг и поэзию которых он рано понял и обоготворил, Боккаччо уже не прокладывал, как они, независимый путь, его сила была, наоборот, в безмятежной открытости для всех духовных веяний и жизненных ситуаций.

Первое сохранившееся сочинение Боккаччо, «Охота Дианы» в дантовских терцинах (до 1336),— мифологически преображенные портреты молодых неаполитанских дам. Ради одной из них он вскоре навсегда и без сожаления бросил каноническое право и на могиле Вергилия поклялся посвятить себя прекрасному искусству— *alma poesis*, как он скажет в автоэпитафии. Его раннее творчество («Филóколо», прозаический пересказ средневекового романа о пленнице-христианке, 1336; «Филóстрато», поэма в октавах на одну из тем «Романа о Трое» с душевными переживаниями троянского царевича и пленной гречанки, 1338; «Тесеида»,

где он, по собственным словам, «заставил музу заговорить на живом итальянском языке», 1339) загадочно переплетено с мечтами, порывами и разочарованиями неаполитанской юности. Везде здесь варьируется, разыгрывается, компенсируется интимное: мечты о безвестной матери, которая обязательно должна быть незаконнорожденной дочерью французского короля; короткое счастье с Фьямметтой, в которую он влюбился с первого взгляда, как Петрарка, в церкви, только не в страстную пятницу, а в страстную субботу (30 марта 1336), и которая тоже обязательно должна быть королевского происхождения; страдания оставленности; нелюбовь к отцу. Отсюда невероятная естественность душевных переживаний у самых мифических персонажей. Эта человеческая правдивость соблазняет исследователей расшифровывать имена героев у Боккаччо как анаграммы, по его сюжетам в основном и восстанавливалась его жизнь. Но автобиографические черты, временами предельно точные, мгновенно расплываются у него в пластические контуры сказки, мифа, аллегии. Все случившееся сразу становилось чертами творимой легенды, Боккаччо беззаветно отдавал собственную жизнь поэтическому вымыслу.

Не дождавшись приезда Петрарки в Неаполь, где готовившийся к коронации поэт должен был пройти экзамен у короля Роберта, Боккаччо по вызову отца в конце 1340 года приехал в «прозаическую Флоренцию». Вскоре разорился и умер отец, стало невозможно возвратиться в Неаполь, со смертью Роберта погружившийся в столетний период ужасов, интриг и войн, потом разразилась чума 1348 года, унесшая нескольких друзей Боккаччо. Воссоздание жизни в игривой дымке поэзии все еще продолжалось; возникли «Амето», аллегория в терцинах и прозе о возрождающей силе христианской любви (1341), «Любовное видение», подражание Данте (1342), «Фьямметта» (1343), «Фьезоланские нимфы» (1345) и, наконец, «Декамерон» (1348—1353), где радужный мир насмешливых граций под крылом все того же ангела страстной недели парит над чумой, унесшей треть населения Европы; талант создателя итальянской прозы освободился от буквальной прикованности к античным и средневековым штампам. Но кажется, что гедонистический мир вымысла постепенно начинал отзываться горечью. Памфлет «Корбаччо, или Лабиринт любви» (1354—1355), безудержная инвектива против всех женщин в мире, тоже выросшая из страданий очередной и неразделенной любви сорокалетнего поэта, показывает, что отличавший его до сих пор невозмутимый душевный мир надломился. По-видимому, от этого времени идет решение никогда не жениться. Боккаччо навсегда перестает быть певцом чувственной любви. Известно, что в какое-то время до ноября 1360 года он принял духовный сан.

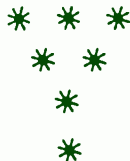
Хотя его имя ассоциируется обычно с «Декамероном», сам он вел начало своих серьезных занятий с перехода на латинский язык по примеру Петрарки, другом которого он стал в 1350 году. Только в «Похвальном слове Данте» (около 1360) и комментарии к «Божественной комедии» он вернулся к итальянскому языку. На латыни за последние двадцать лет жизни были написаны «Буколическая поэма» из 14 вергили-

анских эклог (1351—1367), трактаты «О несчастьях знаменитых людей» в девяти книгах, «О знаменитых женщинах», 104 биографии от Евы до дочери Роберта королевы Джованны, «Генеалогия языческих богов» в пятнадцати книгах, сочинение по мифогеографии «О горах, лесах, источниках, озерах, реках, топях, или болотах, и названиях морей». Целью этих работ было насаждение в Тоскане римской и греческой классики и помощь будущим литераторам и поэтам. Под эгидой обожаемого Петрарки вокруг Боккаччо сплотился кружок флорентийских гуманистов с Колуччо Салутати, Филиппо Виллани, Луиджи Марсили. Как ученый, ритор, человек, по отзыву флорентийского епископа, «безупречной чистоты веры и нравов» Боккаччо выполнял дипломатические поручения коммуны, состоял в различных должностях. Вместе с тем едва ли серьезно отречение Боккаччо от «Декамерона» в одном частном письме: как Данте не отказывался от «Новой жизни», как Петрарка до последних дней жизни отделявал «Канцоньере», так Боккаччо, по некоторым сведениям, заново переписал и, значит, отредактировал «Декамерон» в 1370—1371 годах. Последним служением Боккаччо были публичные лекции о Данте во флорентийской церкви св. Стефана; прерванные смертельной болезнью, они, как и положенные в их основу «Комментарии», охватили только 17 из 100 песен «Божественной комедии».

Работа над «Генеалогией» шла с 1340-х годов до последних лет жизни Боккаччо; в 1360 году шла речь о переписке одной из ее редакций без последних двух книг, а в 1371 году он выражал недовольство, что граф Гуго Сансеверинский снял копию с еще не завершенной работы. Материал огромной книги строится как родословная богов, демонов и героев; такая «генетическая» методика, наследие, по существу, еще мифологического средневекового мышления, стала малопонятной, когда европейская наука перешла к построению предмета из его внутренней природы. О былой популярности этой энциклопедии филолога и поэта говорят около трех десятков дошедших до нас рукописных экземпляров. С 1472 по 1532 год она выдержала 10 латинских и 2 французских издания, с 1547 по 1644 год около 12 раз выходила в итальянском переводе; потом переиздания прекратились. Бросающийся в глаза аллегоризм преодолевается у Боккаччо через понимание «полисемичности» мифа (выражение, восходящее к Данте, Письмо XIII, 7). На первой ступени раскрытия мифа Боккаччо допускает точку зрения эвгемеризма, что Прометей, например, был просто человек выдающегося таланта; может быть, он начал обрабатывать глину и высекать огонь из кремня (что легенда переделала в сотворение людей из глины и похищение небесного огня), а потом удалился в горы Кавказа, чтобы изучать там звездное небо. Во-вторых, в Прометее можно видеть образ производящей природы. В-третьих — прообраз всечеловека до грехопадения. Тогда добытый им огонь — это луч вечной правды; способ добывания — намек на трудность достижения истины; кавказские мучения — трудные поиски, без которых ничто великое не приходит в жизнь; а Меркурий — разумная воля, влекущая

мыслителя от суеты мира к упорным занятиям. Или еще: третий, критский, Юпитер был простым смертным, добившимся своего обоже- ствления; второй Юпитер, существо божественной природы, но с челове- ческими страстями, возник от поэтического смешения этого земного Юпитера с представлением об истинном боге; наконец, первый, истинный Юпитер приоткрывается мудрецам, способным за множеством атрибутов угадать единое начало, подлинного бога («Генеалогия», XI, 1). Историко- культурное и философское значение сохраняют две последние книги «Генеалогии», содержащие соответственно «защиту поэзии» и защиту самого сочинения. Они написаны с живостью, энергией и страстью, на какие был способен Боккаччо. Защита поэзии, конечно, не была серьезной необходимостью в эпоху славы Данте и Петрарки, это своеобразный развлекательный прием. «Война», на которую идет Боккач- чо, серьезна, но он не столько спасает поэзию от «смертельных врагов», она могла и так безопасно существовать в отведенном ей маргинальном статусе, сколько сам нападает, добиваясь, чтобы понимание господство- вавшего мировоззрения, христианства, включило в себя свободную творческую игру. Боккаччо требовал признания не где-то в побочной сфере, а в самом средоточии этого мировоззрения прав истины, которую видел в поэзии. XIV книга — расширение этой идеи, впервые заявленной в «Похвальном слове Данте», XXII (Джованни Боккаччо. Малые произведения. Л., 1975, с. 552—556). В свою очередь и идея и почти весь материал книги восходят к Петрарке, популяризатором которого выступа- ет Боккаччо, прибавляя от себя энтузиастическую приподнятость разгово- ра о поэзии и психологическую въедливость при разборе человеческих заблуждений.

Перевод сделан по латинскому тексту в книге *Giovanni Boccaccio. Vita di Dante e difesa della poesia. A cura di C. Muscetta. Roma 1963, p. 170—312.*





ГЕНЕАЛОГИЯ ЯЗЫЧЕСКИХ БОГОВ

КНИГА XIV,

в которой автор, отвечая обвинителям, нападает на врагов поэзии

ВСТУПЛЕНИЕ



УСТЬ неверной поступью, но не без водительства божественного света мы обошли удаленнейшие от неба глухие жилища Орка, обитель грешных душ, и не только каменистые берега обширного моря, но и острова, под разным солнцем лежащие, в неустанном плавании все осмотрели мы подряд, а потом проникли внимательным взором в глубочайшие бездны, увидев лазурные дворцы Нептуна и старого Протея, хоры и свадебные покои нимф, чудовищ моря, стаи рыб, истоки рек. Мы видели и великолепные города, и тенистые рощи, и непроходимые леса, и высокие горы, и крутые ущелья, и потаенные пещеры среди отвесных скал, пересекли бескрайние водные пространства и пустыни, одним названием устрашающие. Словно надев Дедаловы крылья и в дерзновенном полете поднявшись мыслью до самого неба, мы увидели потом золотой престол Юпитера, золотую храмину солнца, дворцы богов, величественные, блестящие драгоценными камнями покои, сияющую чудным светом благословенную обитель вышних, вечные огни звезд, их течение, круговращение, их в дивном порядке совершающееся движение¹—и всюду, милостивый король, во исполнение твоего желания со всем усердием, как обещали, мы в меру возможного выносили на свет обломки старого кораблекрушения и по силам нашего ума снова собирали в одно, какое ни выйдет, целое с тем, чтобы, взяв начало от Демогоргона, которого древние в своем заблуждении называли первым из богов, вывести потом по порядку всех его потомков вплоть до последнего сына третьего Юпитера², Эола, до порождения этого Эола Атаманта и детей Атаманта Леарха и Меликерта. Наконец, чтобы ничего не упустить из твоего наказа, мы, как с божьей помощью сам увидишь, приписали каждому вымыслу значение, какое нашли у древних или сами сочли верным.

Исполнив все таким образом, мы как бы достигли давно желанной пристани или гавани; жажда покоя все время росла, я ждал минуты, когда прыгну на берег с корабля и, воздав хвалу богу, благополучно приведшему нас к цели, повешу лавры на победившую трудности ладью и отойду наконец к желанному отдыху. Но бог свыше вложил в душу более разумное решение. В самом деле, пример мудрецов велит нам, исходя из прошлого, догадываться о будущем, а ведь нередко враждебные бури губили огромные корабли, не укрепленные заблаговременно; чего же ждать для маленькой лодки, покинутой на волю волн без рулевого в океане? Так что немалая еще остается работа: надо и к берегу ладью привязать, и укрепить ее прочными якорями, и еще укрыть какими случится покровами, чтобы не сожгли ее молнии грохочущего эфира, не отсырела бы она от смешанных с градом дождей и ревущий борей, бурный полуденник, яростный восточный или юго-западный ветер не разбили ее, налетев безумным порывом, о берег или скалу, не поглотила бы слишком большая волна ладью, которую в труде и поте наперекор приливам, мимо гремящих скал, против морских течений и через тысячу опасностей мы невредимо привели к концу пути. Словом, я тогда только сочту свое дело законченным, когда основательными доводами отражу издавна преследовавшие поэзию и поэтические произведения наветы врагов. Знаю и помню, сколько и чего уже успели наболтать невежды, не встретив возражений, и хорошо представляю, что они скажут, подстегиваемые завистью, против поэтов и против меня. Пусть этому моему последнему труду, который составят две нижеследующие книги, пошлет помощь свыше сам всесовершенный Отец, альфа и омега, начало и конец всех вещей!

ГЛАВА I

Автор обращается к государю

Этот труд, светлый государь, прежде чем направиться по другим путям, достигнет с помощью Иисуса Христа чистых рук твоего высочества, ибо таково мое намерение, чтобы тот, кто велел его исполнить, первый произнес о нем суд и воздал ему должное. Когда, благосклонно приняв, ты рассмотришь его целиком и возвышенным разумом оценишь по отдельности все его части, то, думаю, удивишься, что задание твоей светлости разрослось в такую толстую книгу, хоть сам я считаю ее во многих местах еще недостаточно полной из-за нехватки многих авторов. Может быть, при чтении ты в изумлении заметишь, как скрытый до сих пор под грубой коростой смысл выводится в ней на свет, точно как если бы на твоих глазах из огненного шара вдруг брызнули свежие струи воды, и со смиренным удовлетворением похвалишь справедливость своего собственного давнего мнения о поэтах,—что они не просто какие-то выдумщики, как полагают некоторые завистники, а мудрецы, наделенные истинно божественным духом и искусством.

Конечно, я не знаю наверное, какой будет твоя оценка всего труда, но про себя думаю, что и о теле и о его членах ты вынесешь здравый и совершенный приговор, опираясь на чистую справедливость; думаю еще, что с царственной милостью менее совершенному в нем ты вынесешь порицание, а что найдешь похвальным—одобришь. Это будет мне великий, нет, величайший подарок, и уже от одной надежды радуюсь и ликую! Но потом, когда после прочтения ты передашь его в руки своих друзей и с твоего разрешения он выйдет в свет, не все, боюсь, взвесят его на таких же точных весах,—вещь не новая под солнцем, где каждого влекут свои страсти, а едкая зависть, смертельная чума живых, до того завладела с начала веков человеческими сердцами, что, пока она бушует, редчайшие из людей устаиваются праведного суда. Поэтому на мой труд с бешеным лаем набросятся толпы и безжалостно разорвут и раздерут все, в чем обнаружат менее строгую прочность скрепления. Против них-то, чьи пустые возражения я, как уже сказал, зная их старый обычай, чую заранее, мне надо теперь поспешить со своевременными опровержениями, чтобы не рассыпался прахом долгий труд и под тучей огненных стрел не разлетелся пеплом и искрами. Но и тебя, добрый государь, для которого я так долго работал, прошу поддержать меня своим щедрым мужеством, уверенный, что враги нашего сочинения исчезнут тогда, как дым в небе.

ГЛАВА 2

Кое-что против невежд

Как обычно, на зрелище нового произведения не только сбегается бессмысленная толпа, но приходят и ученые люди, и надеюсь, что некоторые мужи, известные своей честностью, здравым умом и знаниями, после всестороннего рассмотрения по твоему примеру похвальное у меня одобряют, а менее достойное с учтывым сочувствием осудят; таких я, можешь быть уверен, благословлю, отблагодарю, стану чтить, превозносить их справедливость. Но куда большее множество, сбившись в круг, станет пялить глаза на трещины не столь ладно сложенной постройки и любые ее пороки, жаднее желая высмотреть то, за что бы укусить, чем найти похвальное. Против них мне еще осталось воевать, против них поднять оружие, и опрокинуть их надо превосходством рассуждений. Конечно, не весь их строй разом,—окружив, они, боюсь, легко меня потеснят,—но, чтобы рука окрепла для боя, а враги понемногу рассеивались, буду нападать на отдельные отряды, сначала на слабейших.

Это—оставим пока остальную толпу—вздорные люди, пустословие и отвратительная заносчивость которых дошли до того, что они берутся выносить крикливое осуждение всему, сколь бы достойными мужами это ни было создано, стремясь все обесценить, принизить и, если можно, погубить своим гнусным языком. Сперва они звучным мычанием, словно заявляя о своем величайшем достоинстве, показывают себя круглыми

идиотами, а потом, не зная, что предпринять в свое вящее бесчестие, и высшим благом почитая пиры, похоть и праздное безделье, в харчевнях и продажных домах поднимают чаши пенного вина, извергают скверную отрыжку, грязным языком силятся оплевать и своими нечистотами опорочить неустанную работу, раздумья и занятия ученых мужей, их почтенные творения и их смиренную скромность. При виде моего труда они поэтому тоже скажут с усмешкой: «Скучный человек! Сколько сладкого покоя, сколько лучших лет потерял, сколько напрасного труда положил, сколько пергамента извел и пустых стишков накропал! Чем писать всю эту чушь, не лучше ли было любить, пить, спать и все это долгое время отдать удовольствиям? Вот уж действительно, кто хочет казаться ученым—самая глупая порода людей, потому что, отвергнув всеми ценное, сгубив годы на свои головоломки, так и не видав ни одного дня веселого, они подходят к смерти, которая ведь одинакова для всех». О, здравый, о, почтенный приговор, исходящий от вакханалии гуляк, сената гнатонистов³, притона обжор и пьяниц, дома развратной любви! Что тут можно сказать? Я приравниваю их поношения к высшей похвале славных мужей, соображая, что соучастник мерзостей удостоился бы похвалы мерзавцев. Пусть идут себе и расточают свои восторги корчмарям, забулдыгам, рыбным торговцам и потаскухам; грузные от вина и сна, пусть им несут свои восхваления, только разумным пусть дадут трудиться в покое, потому что нет существа наглее невежды и отвратительнее неуча. Поистине еще до жалкого и гибельного дня своей смерти они делают тело гробницей несчастной души! Нет, от них несет такой зловонной низостью, что ослиный рев, хрюканье свиней, мычание коров люди понимающие будут слушать терпеливо—этих слушать не смогут. Так что пусть отправляются себе и служат своему брюху, и не то что разбирать других, появляться на людях постыдятся, если когда-то протрезвеют!

ГЛАВА 3

Против тех, кто без основания хочет казаться знающим

Посмотрит мою работу и другой род людей, нравами, может быть, меньше достойный осуждения, но разумом, конечно, не более высокий, чем первые. Они—те, кто, еще не видав порога школы, считают себя философами потому, что когда-то слышали имена каких-то философов, а если сами не считают, то хотят, чтобы так о них думали другие. С показной весомостью слов и степенностью они разглагольствуют о верхушках предметов, пролистав какие-нибудь книжки для толпы, а чтобы их принимали за то, чем они хотят казаться, ходят вокруг действительных ученых, поднимая то и дело вопросы о высочайших вещах,—скажем, как единое божество может быть в трех лицах, или может ли бог создать себе подобного, или почему он не сотворил мир на тысячу тысяч веков раньше, чем сотворил, и тому подобное. Услышав разумные ответы, они делают какие-нибудь бессмысленные возражения, а когда ученые произнесут

заключительный приговор, они, словно недостаточно удовлетворенные, покачивают слегка головами, если на них смотрят, и, скривив усмешкой лицо и разводя руками с видом почтительного снисхождения к отвечающим, идут дальше. Но потом все, что выхватил из слов досточтимых людей их немощный и вялый ум и что удержала слабая память, они возвещают на посиделках среди ветреных женщин, а если удастся, то и на площади перед бессмысленной толпой. Начинают говорить они при этом после долгого вздоха, словно посоветовались с богом и ясно давая понять, что не без великого труда их пронизательностью и размышлением из глубин божественного разума извлечено то, что они имеют сказать. И чтобы уж совсем показаться бестолковому народу мудрецами, в многословных речах, но без связи понятий, а перескакивая то туда, то сюда по разным предметам и не чем иным завершая, как запутавшись сами и запутав своих слушателей, они словно в пресыщении свободными искусствами, которых часто и по названиям не знают, тошнотворным смешком демонстрируют свое пренебрежение к Присциану, Аристотелю, Цицерону, Аристарху, Эвклиду и Птолемию⁴, словно сами поглощены высшей сладостью теологии. Так же у них с нравами людей, подвигами героев, со священными законами и установлениями, с законодателями, а если уж речь пойдет о поэзии, то, как бы всю ее поняв и найдя презренной, они с такой брезгливостью осуждают, порочат, топчут, проклинаят поэтов и их произведения, что даже неразумные едва могут терпеть; договариваются до того, что называют муз, Геликон, кастальский источник, рошу Аполлона и подобное вздором мечтателей, ребяческой забавой для введения в грамматику.

По этой нелепице я уже заключаю, что при виде сей диковины они скажут обо мне, что — о моем труде, что — о поэтах. Только будет лучше перетерпеть их слабоумие, чем искать против него разумных возражений, потому что если они сами себя не понимают, то тем менее поймут других; они невежды, лишены света истины и дающие играть собой чувствам. Хотелось бы только из сострадания, не ради их достоинств, сказать им, чтобы они оставили чужие дела в покое и взялись за свои, а если они одержимы жаждой славы и хотят считаться знающими, то чтобы пошли в школы, слушали наставников, открыли книги, трудились, учились и почаще посещали диспуты; пусть не летят слишком быстро к докторскому достоинству, а помнят о Пифагоровом правиле, которое запрещало всем вступившим в его школу открывать рот для разговора о философских предметах, не прослушав сначала пятилетнего курса. Когда они отличатся во всем этом и придут к заслуженному званию, то пусть выступят перед народом, если будет охота; пусть проповедуют, спорят, укоряют, критикуют или задорно теснят своих критиков. Поступить по-другому — значит не мудрость свою показать, а безумие.

Кое-что о знатоках закона,
с прибавлением краткой похвалы бедности⁵

Есть и еще люди, бросающиеся в глаза роскошью тоги, золотом застежек и чуть не царских украшений, не менее примечательные походкой, важностью манер и гибкостью речи, окруженные толпами клиентов и исполненные невероятного достоинства. Это — славные наставники в законах и председатели судов, они строго осуществляют правосудие, сдерживают дурные нравы людей, превозносят невинность и каждому воздают должное, благодаря чему основа государства не только сохраняется в силе, но действием вечной справедливости укрепляется; словом, они почтенны и заслуживают высшей похвалы! Но хоть своим благоразумием они прекрасно исцеляют язвы других, однако сами чуть не все запятнаны одним пороком: сребролюбием они страдают, ничто и никого не считая достойным похвалы, если не видят в нем золотого блеска. Они, думаю, тоже придут вместе с остальными, чтобы посмотреть, не надо ли обрушиться со своими законами на что-нибудь преступное в моем труде, и, если они остались верны своим прежним нравам, для меня не тайна то, что они найдут возразить. А в их обычае, сойдя с трибун и оставив судилище, особенно же придя для отдыха от неотступных забот в собрание друзей, при упоминании поэтов в разговоре превозносить их за ученость и красноречие, но в конце концов к этому меду подмешивать яд, хоть и не смертельный, говоря, что неразумны поэты, все свое время тратя на занятие, от которого после долгих трудов не бывает никакого достатка; от этой неразумности, добавляют они, поэты так бедны, не примечательны блеском, не выделяются ни достатком, ни именем. Они ясно дают тем понять, что занятия поэтов, не принося богатства, никакой ценности в их глазах не имеют. Такие слова вместе со скрытым в них выводом легко западают в души слушающих, потому что все мы склонны к жадности и по глупому легковерию считаем высшим благом обладание богатствами. Итак, повинувшись этому своему пороку, они после рассмотрения нашего труда в конечном счете скажут, думаю, что вещь недурна, но потел я зря и во вред себе, потому что мои старания нисколько не достигают цели, к которой стремятся прочие смертные; и получится, что они не только осудили меня, но вместе с моим трудом последовательно приговорили за бедность как великий и отвратительный порок поэтов вообще. Вот, кажется, и благочестивое, и человеколюбивое, и с народным мнением согласное возражение, за которое бы только благодарить — происходи оно из источника любви; однако поскольку оно идет от рассудка, затуманенного нелепой жадностью, его надо осмеять и отбросить, а об этой их чесотке пожалеть. Впрочем, достоинство подобных людей заслуживает почтения, и думаю, надо поподробнее сказать о настоящем источнике их возражений, пусть не считают, что их обошли.

Так вот, я сразу соглашусь: поэзия действительно не приносит никакого достатка и поэты всегда были бедны, если только можно

называть бедными добровольно отвергнувших богатства. Но простаками за то, что они всегда были верны поэтическим занятиям, я их не признаю; наоборот, готов был бы считать их мудрецами из мудрецов, если бы они знали истинного Бога⁶.

Теперь немного вернемся назад, чтобы не показалось, будто своим внезапным признанием я совершенно оставил поле боя противникам как победителям, и выставим на рассмотрение их первое возражение. Великолепные толкователи законов говорят, что поэзия не приносит никакого богатства, желая тем, как сразу можно заметить, представить ее недостойной подражания, словно рядом с остальными науками у нее нет никакой ценности. Повторяю: поэзия, конечно, богатства не приносит; однако не согласен, как им хотелось бы, что это плоды ее несерьезности. Причина в том, что задачи или цели обогащения вообще нет у созерцательных дисциплин, она есть только у механиков, ремесленников, ростовщиков, у кого все настолько служит как раз этой цели, что они ради скорейшего ее достижения никогда и ничего не делают даром. Так же и стряпчие, которые из прегрешений человеческих и своей опытности в законах строят себе мастерскую, где чеканят монету молотом продажного языка и потоками речей превращают в золото слезы несчастных. Поэзия, помня о своем благородном происхождении, корысть отвергает и ненавидит. Если за это ее надо осуждать или презирать, то пусть вместе с ней не будет иметь никакой цены и философия, всеобщая наставница, благодаря которой мы изучаем причины сущего; никакой цены — богословие, чьи рассуждения дают нам познать истинного Бога: никогда не слыхал, чтобы целью этих наук было какое-то накопление богатств. Если кому неизвестно, поэзия занята ббльшим: обитая в небесах, где сливается с думами божьими, она с вышины пробуждает души немногих людей стремиться к вечному, своей красотой зовет к величественным раздумьям и, увлекши за собой, показывает чудные сокровища и через высокие таланты порождает изысканные речи. И если когда, призванная мирными молитвами, в сопровождении священных муз она нисходит с возвышенного трона на землю, то своим жилищем выбирает не высокие царские палаты, не пышные покои живущих в роскоши, а гроты и горные ущелья, лесную сень, серебристые ручьи и обитель упорных трудов, пусть бедную и лишенную преходящего блеска; даст бог, мы скажем об этом подробнее в другом месте⁷, когда потребует тема. Эфирная и вечная, она не имеет поэтому ничего общего с преходящим благом, презирает и отвергает пустоту и тщету рукотворного великолепия и, довольствуясь своими сокровищами, не заботится о стяжании земных богатств.

Верные себе, мои противники скажут тут, что не очень мудры поэты, следуя учению, последователям которого не воспоследует никакого богатства. Скажу им в ответ, что главное дело мудрого заключается в умении выбирать, а потому хочу, чтобы они мне ответили, кого по-настоящему надо считать более благоразумным в выборе, законника или поэта? Уж конечно, думаю, благоразумнее избрать занятие, влекущее душу к высоте, чем гнетущее ее к земному, дающее благо прочное, а не

шаткое, долговечное, а не кратковременное. Поэты избрали науку, через непрестанное раздумье увлекающую верных ей к звездам, к обители богов и небесным красотам; так ли это, пусть скажут сами вещие поэмы пророков⁸, написанные блестящим стилем и поэтическим пером под влиянием этой влекущей силы. А стряпчие со своим законническим знанием могут похвалиться разве что хорошей книжной памятью, вынося приговор не от духа, а от буквы первых законодателей, и никак не приходится надеяться, что они займутся какими-нибудь возвышенными или сокровенными явлениями природы,—скажем, задумаются, по прямому или косому пути солнце из Индии достигает Испании; куда там, их мучит вопрос, по наследственному ли праву, по праву давности или по найму такой-то владеет клочком земли, надо ли называть такую-то сумму отданной в долг или в рост, или вправе ли пылкая женщина развестись с холодным мужем. Великие, высокие предметы, исторгнутые из тайников естества! Поэзия, избранница бедных поэтов, есть, кроме того, прочная и устойчивая наука, основанная и утвержденная на вечных принципах, одна и та же везде и во всякое время, никакими переменами не сотрясаемая. Законы не таковы: не одним и тем же правом живет эфиоп и славянин, не одинакова власть закона для находящихся в трудах войны и наслаждающихся радостным покоем; не всегда увеличивают, часто очень ослабляют силу закона городские власти и государственные установления, а временная отмена вообще заставляет его умолкнуть; законы устаревают и иногда даже отмирают, ведь некоторые когда-то строжайше соблюдались, а в наше время забыты или совсем отменены,—словом, они не всегда постоянны, как то известно о поэзии. Отсюда без долгих слов достаточно ясно, что есть навык в законах, но нет науки законов, а насколько наука выше навыка, известно было древним философам, известно и новым. Наконец, поэзия дарит своим подражателям долговечное благо, если называть благом то, чего все желаем: долговечную жизнь по крайней мере в славе, если иначе человеку не дано, ведь повсюду видим, что песни поэтов вместе с именем сочинителя как бы бессмертны. Наоборот, у законника, хоть он и блещет краткое время одеждами, вместе с телом почти всегда гибнет и имя. Мало известности в одном своем веке, если сравнить с веками Гомера! Так что, если вернуться к моей мысли, никто из понимающих людей не усомнится, что поэты сделали благоразумный выбор, а законники оказались как раз менее благоразумны и впали уже в совершенную глупость, захотев свалить на невинных собственный порок.

Черпая все из того же источника, законники во весь голос кричат о всегдашней бедности поэтов, и поскольку всех богаче они, законники, то бедность оказывается как бы позорной и предосудительной. Но ведь всему миру известно, что знатоки законов скопили все свое золото на чужих слезах, чужом горе, на чужих бедствиях и часто нищете, потому и ходят теперь в мантиях с бахромой, в дорогих мехах с золотыми застежками, вода за собой целые толпы клиентов, раз уж так велит человеческое безумие. И опять-таки невозможно отрицать, что поэты всегда были бедными не от никчемности, а от простодушия и по своей

воле, и, хоть бы законникам так и не казалось, завидная и прочная слава все равно озаряет их имена. Это нетрудно показать на примерах.

Гомер, хорошо известно, был так беден, что, когда ослеп, не имел чем заплатить мальчишке-поводырю. Подожди только немного и увидишь, не будет ли увенчана эта бедность. Когда могущественный и богатейший царь персов Дарий пал перед Александром Македонским, тому достались драгоценности, из которых отделкой и украшениями выделялась золотая шкатулка огромной цены; с единодушного согласия царя и вельмож она была определена не под драгоценности Александра, а под книги Гомера. Разве удостаивались такой же великой чести пестро ряженные законники? Не было человека обделеннее благами фортуны, чем Плавт из Сарсины; чтобы честно прокормиться, ему приходилось днем крутить за плату ручную мельницу. Но в бессонные ночи он сочинял комедии, число и искусство которых таковы, что лавры, это особое отличие победоносных и торжествующих императоров, не казались, несмотря на бедность, слишком пышным обрамлением для его чела. Благовоние и свежесть этого венка не тускнеют во славу его имени до сего дня, а гробы толкователей законов, несмотря на золото, изъедены в земле кротами и червями. У славного поэта Энния Брундизийского имя было до того скудным, что он довольствовался на Авентине услугами одной служаночки. Но недостаток слуг возмещен обилием оказанных ему почестей! Поскольку слава его и без того велика, мне достаточно рассказать об одной: когда день угас для него, дружившие с ним Сципионы решили положить его тело в своей родовой гробнице, не считая ниже своего достоинства смешать прах брундизийца с прахом Корнелиев. Потом, кто не слышал, что Вергилий был бедняк и сын горшечника? Всего добра у него было что один отцовский надел в андской деревне, которую теперешние зовут Пьетолой, недалеко от Мантуи, да и о том шла тяжба. Достоинством своих трудов он снискал дружбу цезаря Октавиана, правителя всего мира, и когда умирающий поэт завещал сжечь «Энеиду», тот ради спасения великой поэмы попрали власть законов и в изящном стихотворении повелел хранить и беречь ее. Какой, спрашиваю, стряпчий, как бы он ни украшал себя жемчугом и золотом, удостаивался такой великой почести от такого славного государя? На память приходят еще многие поэты, известные своей мирной бедностью и оказанным им почетом, но хватит примеров, потому что и эти и прежние доводы, надеюсь, достаточно показали, что поэты всегда были и благоразумны и, несмотря на бедность, величественны, что их слава живет бессмертно, тогда как богатство и известность стряпчих тают, как дым в небе. Из тех же доводов явствует, что если их произведения имеют ценность, то и мой труд не впустую и старался я не зря.

А теперь мне хотелось бы немного выйти из своих пределов и посмотреть, не удастся ли отразить напор нападающих на бедность.

Чернь думает, что бедность, которой надо бежать, как невыносимого зла,— это нехватка преходящих благ, но да будет мне позволено называть бедностью болезнь души, очень часто поражающую даже многоимущих.

Первая бедность, когда нет жажды к приобретению, приятна и желанна, и ее удобства неисчислимы; вторая—враг мира и покоя, безжалостно терзающий плененную им душу. Первая—удел поэтов, которых мои соперники считают бедными; ведь на самом деле им всегда доставало необходимого для жизни. Добровольно ища такой бедности, мы достигаем свободы, спокойствия души, а с ними бесценного мира, благодаря чему еще в земной жизни вкушаем небесных благ. У этой бедности прочное основание, она не боится ям и стрел судьбы. Пусть падают молнии, пусть бешеная ярость ветров сотрясает землю, непрестанные ливни затопляют поля, разливаются реки, гремит труба, разгораются грозные войны, повсеместно шныряют грабители—смеясь над громами и пожарами, она наслаждается сладостной безопасностью! Оракулом Аполлона эта бедность в лице Аглая Псофида, владельца небольшого клочка земли, была поставлена выше сокровищ царя Гига⁹. Ею упоенные, поэты смогли украшать душу добродетелями, предаваться небесным созерцаниям, сплетать поэмы из сладкозвучных песен и искать себе нетленного имени. Ею упоенный, великолепнейший царь киников своего века Диоген смог раздавать всем желающим богатства, которыми владел в изобилии, раздал и предпочел жить в бочке, этом подвижном доме, чем во дворце, и питаться приготовленным собственными руками диким латуком, чем льстить Дионисию и вкушать царские яства; добровольное отвержение имущества и слава учености смогли привлечь к нему гордого юношу, в душе уже владевшего миром, Александра Македонского, который искал его дружбы и тщетно сулил ему огромные награды. Ею упоенный, Демокрит добровольно отдал Афинской республике отцовские поля и несчетные богатства, решив, что лучше в бедности свободно наслаждаться учеными занятиями, чем изводиться в рабской заботе об имени. Ею упоенный, Анаксагор в увлечении сладостной философией пренебрег огромными поместьями, утверждая, что погубил бы себя, если бы захотел хозяйствовать на них. Благодаря ей Амикл¹⁰, бедный моряк, ночью один на берегу, не дрогнув, слышал стук пришедшего к порогу его хижины Цезаря, голоса которого трепетали гордые цари; так и бедный Арунс¹¹, когда вся Италия пылала пожаром гражданской войны, бестрепетно стоял среди мраморных скал Лúны, наблюдая движение небесных светил. Этого не понять никому, кто, оскорбляя бедность, бежит от нее. Хочу, чтобы мне сказали, подобало ли Гомеру тягаться с управляющим о сельских делах или требовать от домоправителя отчета в хозяйстве, пока он творил «Илиаду» и готовился передать вплоть до нашего времени звездное сияние своего вечно юного имени? А Вергилию, а другим, в бедности отдававшимся поэзии? Так пусть разодетые в пурпур богачи не презирают ее за то, что она выступает покрытая одним тонким плащом, потому что в ней—высшая слава ученых тружеников; пусть не считают ее одинокой, не твердят о серости и нищете. Я не знаю—а впрочем, нет, знаю, для чего украшают тело златоткаными одеждами, когда ум смердит грязью порока. Да будет вам известно, что бедность поэтов украшена небесными радостями, видеть которые не в силах глаза, замороженные туманом

стяжания. И она не бредет в одиночестве, как кажется людям, окруженным суетной толпой: за ней всегда следуют увенчанные лаврами вещице поэты, за ней облаченные в пальмовые туники императоры; столь часто поминаемые Гомер, Гесиод, Еврипид, Энний, Теренций, Вергилий, Гораций и еще многие украсили ее божественными песнями, а Камиллы, Квинты, Курции, Фабриции, Сципионы и Катоны, издавна более богатые возбуждаемой ими завистью и славой подвигов, чем золотом, украшали ее славными триумфами, ценили ее выше царского достоинства, предпочитали власти над миром. В таком сопровождении, стольким украшенную — одинокой ли и нищей назовут ее наши знатоки законов?

Я мог бы еще много сказать в похвалу ей, если бы не желание перейти поскорей к тому, чем страдают мнимые богачи. Вторая бедность — поистине удел тех, кто пытается избежать ее как врага, не замечая, что чем упорнее гонится за богатством, тем верней падает в объятия подлинной бедности. В самом деле, что такое бедность, если не мучительная жажда среди изобилия богатств обладать еще большими? Неужели назову богатым Тантала, когда он погибает от голода и жажды среди яств и вин? Какое! Он мучим чудовищной нищетой! Допустим даже, что у наших стряпчих богатства Дария, и посмотрим, какую радость они от этого получают. Если верить опыту, так называемых богатых людей всегда сушит неослабная и жгучая забота. Появится ли облачко в небе, такой сразу предвидит дождь и тревожится, не будет ли вреда его громадным посевам; поднимется буря — страшится, как бы не поломало садовые деревья и не сотрясло дома; случится поблизости пожар — оседает от страха, что огонь перекинется на его имение; вспыхнет война — несчастный бредит неминуемым разграблением стад и рабочего скота; спор кончается согласием — он стонет, как о собственном несчастье. Зависть ли друзей, хитрость воров, насилие грабителей, козни родственников, гражданские ли мятежи — мучимый своей глупостью, он вечно в страхе. Я бы мог еще много рассказывать о том, что делает этих богачей не просто бедными, а нищими. На скользком обрыве без всякой опоры лежат дары фортуны!

Пусть же остерегутся несчастные оскорблять добрых и достойных и припомнят, что богатство и мудрость бывают не от тяжести мехов на плечах, а от того, что носят в чистом сердце; пусть поймут, какая великая глупость — думать, будто природа так враждебна и Бог так немилостив к человеку, что, окажись богатство благом, они бросили бы нас нагими в быстротекущую жизнь. Человеческое естество довольствуется малым, необходимое вдоволь даруется нам без всякого нашего труда, так что, даже захотев стать бедными, мы не смогли бы. Кроме того, людей украшают не одежды, а добродетели. Словом, прошу знатных укротителей человеческих нравов оставить поэтов в покое: с поэтами у вас нет ничего общего и вашему закону здесь нечем заняться. Поэты в уединении поют свои песни, законники среди толпы и площадной давки оглашают перед народом тяжбы; те хотят честного имени и славы, эти — золота; тех радует тишина и деревенское одиночество, этих — дворцы, залы суда,

крики тяжущихся; тем любезен мирный покой, этим — прения и споры¹². А если не утихнут по моей просьбе, пусть их угомонит по крайней мере пример Солона, великого законодателя, который, составив свои десять таблиц, забыл законы ради поэзии, где, конечно, стал бы вторым Гомером, если бы дольше жил.

ГЛАВА 5

Кем и что еще говорится против поэтов

Как знаешь много лучше меня, светлейший из государей, на земле божьей милостью есть храм, построенный по образу небесного собора и посвященный только чистым занятиям. Сияя торжественным ликом и божественным величием, на возвышенном троне сидит там исшедшая из лона божия всеобщая наставница философия, облаченная в царские одежды и увенчанная золотым венцом как государыня смертных; держа в левой руке книги, она правой подымлет царский скипетр и складной речью учит желающих слушать небесным тайнам, истинному благу, секретам матери-природы, похвальным человеческим нравам. Вступив в храм, ты воочию увидишь перед собой святилище, достойное всякого благоговения, а осмотревшись вокруг, ясно рассмотришь все, что только может произвести человеческое усердие, узреть дух, познать разум, и в изумлении назовешь единый этот храм содержащим все на свете и даже как бы изображением божественного ума. Среди других заслуживающих высшего почтения зрелищ там есть сидящие на возвышенном месте позади государыни люди, — их, правда, немного, — видом и речью кроткие, а достоинством нрава, высотой благородства и истинным смирением настолько выдающиеся, что сочтешь их скорее богами, чем смертными. Исполненные ученостью председательницы, они изобильно одаривают остальных своими знаниями.

Есть в том храме и иное собрание, шумное множество людей всякого рода, из которых одни, оставив всякое чванство, настойчиво исполняют преподанное им, надеясь трудом подняться на высшую ступень. Но другие, едва прослушав начала наук, в возбуждении ума хватаются цепкими пальцами за подол царицы и, с неистовой жадностью оторвав клочок его и украсившись разными знаками ученого, отличия, нередко купленными за деньги, надуваются спесью, будто постигли все глубины теологии, и скачут вон из священного храма, — к какому вреду для дураков, мудрецам ведомо. Сплотившись в заговоре против всех добрых искусств, они прежде всего напускают на свои лица вид благопристойной серьезности, стараются показаться озабоченными, выступают, опустив очи долу, словно никогда не оставляемые глубоким раздумьем, идут медленным шагом, чтобы глупцы думали, будто их шатает под грузом возвышенных созерцаний, одеваются в скромные и пристойные одежды не потому, что таков их нрав, а чтобы обмануть показной святостью, говорят очень редко и важно, на вопросы едва удостоивают краткого ответа, не иначе как сперва вздохнув, помедлив и подняв глаза к небу,

чтобы окружающие поняли, как не просто из сокровенных тайников заоблачных святых вызвать на уста то, что они намерены сказать. Они исповедуют благочестие, святость и праведность, часто повторяя слово пророка: «Ревность по доме Твоем снедает меня»¹³. Начиная потом показывать свою удивительную ученость, они осуждают все, чего не знают, и не без умысла: это делается, чтобы избежать вопросов, на которые они все равно не смогут ответить, и чтобы видели, как важны их собственные занятия, если они так много превзошли и отбросили низкого, ничтожного и общеизвестного. Такой хитростью завоевывается одобрение невежд, и тогда они самонадеянно начинают разъезжать по городам, вмешиваться в мирские дела, давать советы, сводничать, пировать, составлять завещания, распоряжаться наследствами и творить многое другое, недостойное философии; этими трудами они иногда достигают чадной славы у черни и так раздуваются от чванства, что любят, чтобы народ на улицах показывал на них пальцем, а еще больше любят слышать, что они великие ученые, и видеть, как перед ними встают на площадях, называют «рабби», приветствуют, заывают, обхаживают, величают. Наконец, отбросив последнюю осторожность, они осмеливаются на все, не стыдятся и пройтись своим серпом по чужой жатве; так, бесстыдно стараясь очернить чуждое, они иногда касаются поэзии и поэтов, от одного имени которых вмиг воспаляются яростью. Глаза их горят, они вскипают и уже не могут остановить своего порыва. То в школах, то на улицах, то с амвона, обычно перед праздной толпой, они распаляются такой безумной ненавистью к поэтам, будто на их жизнь покушаются смертельные враги, так что слушатель начинает трястись не только за невинных мучеников, но и за самого себя. Поэзия, кричат они, совершенно ничтожное или пустое и смехотворное умение; поэты — баснописцы, а то, выбирают они слово пообиднее, и баснословы, уходящие в деревни, леса и горы только потому, что худы нравами и обхождением. Их произведения, говорят они, слишком темны и лживы, учат похоти, набиты языческой чушью и нелепицей; Юпитера, какого-то прелюбодея и срамника, поэты называют то отцом богов, то царем небес, то огнем, то воздухом, то человеком, то быком, то орлом и подобными несообразностями; также они под многими именами прославляют Юнону и бесчисленных других богов. Поэты, твердят они, сверх всего еще и развращают умы и потакают преступлению; а чтобы запятнать позорнее, они объявляют их обезьянами философов, постановляя таким образом, что читать или держать у себя книги поэтов — великий грех: опираясь якобы на авторитет Платона, они не только из домов, но и из целых городов готовы гнать всех поэтов без разбора вместе с их непотребными лицедейками¹⁴, сладость которых, по слову Бозция, на погибель людям и которых-де надо ненавидеть и всячески отгонять от себя! Впрочем, что это я? Слишком долго было бы приводить все, что тлетворная злоба подсказывает этим одержимым по внушению зависти.

К таким-то знатым судьям, столь праведным, столь кротким, столь благосклонным, должен попасть, многославный государь, и наш труд;

знаю, они его окружают наподобие изголодавшихся львов, ища, что поглотить, и, поскольку он полон поэзии, не жду более мягкого приговора, чем каким они в ярости грозят поэтам, и не надеюсь, что моя грудь встретит что-либо кроме стрел застарелой ненависти. Постараюсь их отразить. Милостивый боже, заступись против вздорных, безрассудных крикунов и останови их безумную ярость! И ты, добрейший король, раз уж дело пошло не на жизнь, а на смерть, поддержи мощью своего благородного мужества, подай защиту своему воину; «вот теперь-то нужна и отвага, и твердое сердце!» Остры и ядовиты их стрелы и крепости немалой, потому что, хоть судьи они негодные, зато сильны другим, а потому страшусь и трепещу, разве что первым Бог, который не оставляет уповающих на него, а потом и ты охраните меня. Мои силы слабы и разум немощен, но велика надежда на помощь, укрепившись которой, нападку на врагов, взяв в спутницы правду.

ГЛАВА 6

О том, что поэзия — полезное умение

Если я, слабый человек, выходящий на арену против великанов, которые всем своим весом утверждают, что поэзия или ничтожное, или пустое умение, — если я спрошу у них прежде всего, что ж такое поэзия или какой цели служит, то, думаю, уподоблюсь простаку, вздумавшему доить козла, но раз другого пути нет, все-таки прошу выдающихся наставников всех знаний раскрыть это, иначе будет неясно, о чем должен идти спор. Знаю, с бесстыдным лицом, нимало не покраснев, они насмешливо повторят ругательства, о которых мы только что говорили. Господь милостивый, помоги, взгляни на нелепость нападков и направь их стопы по лучшему пути!

Итак, отвергая поэзию, они называют ее совершенно ничтожной. Коль это верно, я хотел бы знать, почему издавна столько славных мужей искали себе имени поэта? Откуда многие книги поэтических творений? Если я дождусь от них ответа, они, наверное, пустятся на уловки, не будучи в состоянии ответить ничего, не идущего вразрез с их пустым мнением; ведь яснее ясного, как будет потом в своем месте показано, что, подобно другим наукам, она берет начало от Бога, от которого вся премудрость, и что, подобно всем остальным, она получила название от действия, от него потом пошло громкое имя поэтов, как от поэтов — название поэм. Если за всем этим что-то стоит, поэзия не окажется так уж просто ничем. Если она — наука¹⁵, что скажут крикливые софисты? Надеюсь, немного отступят или, скорее, перелетев через разделительный союз ко второй части возражения, скажут: если это умение, то пустое. О, зловонная нелепость! Лучше было молчать, чем вздорными словами вгонять себя в ббольшую ошибку. Не ясно ли невеждам, что сам смысл этого слова «умение» всегда говорит о какой-то наполненности? Да об этом уже и говорилось. Прошу, пусть разборчивые мужи выскажутся, по какому праву надо называть поэтическое умение пустым, когда его

действием с помощью божьей благодати возникло столько прекрасных книг, столько достопамятных творений, столько изобретено пресветлого и чудного? Тут уж они умолкнут, если им позволит чесотка тщеславия.

Только что говорю? Умолкнут? Они лучше умрут, чем не то что шепотом, молча признают истину! Они пустятся на другую уловку и в виде пояснения скажут, что под этим определением «пустой» надо понимать «вредный» и «достойный осуждения», потому что произведения поэзии воспевают соблазнительные дела языческих богов и совращают к нечестию. Хоть это толкование легко пошатнуть, ведь пустое никак не будет полным соблазна, все-таки с ним можно было бы спокойно согласиться, если бы оно что-то доказывало. Я сам готов признать, что не одно поэтическое произведение таково, как они утверждают. Тут бы они и победили, если бы дурная разновидность могла испортить весь добрый род. Но возражаю! Даже если бы Пракситель или Фидий, лучшие ваятели, скорее изваяли бесстыжего Приапа, рвущегося ночью к Иоле, чем целомудренную Диану; даже если бы Апеллес, если бы наш Джотто, не выше которого был Апеллес в свое время, рисовали охотнее какого-нибудь Марса в объятиях Венеры, чем творящего божий суд Юпитера на троне¹⁶, неужели пришлось бы осудить сами их искусства? Глупо думать! Виной здесь была бы только похотливость таланта. Точно так же издавна были и поэты, если таких надо называть поэтами, которые или по дурной склонности, или чтобы снискать расположение толпы, поддавшись страстям безнравственного века и похотливому соблазну, забыли благородство и скатились до постыдных вещей; что они заслуживают осуждения, ненависти и отвращения, дальше у нас еще будет сказано¹⁷. Но за негодность каких-то стихоплетов нельзя осуждать всю поэзию, когда столько наставлений в добродетели и столько поучений и благих примеров получаем мы через нее от поэтов, которые всегда посвящали высокий талант тому, чтобы с величайшим благородством и красотой стиля и языка описывать небесные созерцания. Надо ли много говорить? Поэзия, конечно, не просто *нечто*, она — почтенная наука и, как мы часто видели в предыдущем и как будет явствовать из последующего, не пустое, а полное цветущей жизни умение посредством приятного вымысла силой воображения впечатлять чувства.

Итак, ясно, что от первого же боевого натиска храбрые капитаны показали спину и без большого труда с нашей стороны оставили арену борьбы. Надо только объяснить теперь, что такое поэзия, чтобы они сами увидели, как глупо было считать ее «пустым умением».

ГЛАВА 7

Что такое поэзия, откуда ее название и какова задача

Отвергаемая бездельниками и невеждами поэзия есть некий пыл изящного изобретения и высказывания или записывания того, что изобретешь¹⁸. Происходя из божьего лона, она, полагаю, дается немногим

душам при их сотворении, и из-за редкости этого дивного дара поэтов всегда было очень мало. Действия этого пыла поистине возвышенны: он внушает душе стремление говорить, изобретать чудные и неслыханные вещи, с глубоким смыслом сочетать их в стройном порядке, украшать сочиняемое непривычными сплетениями слов и суждений и скрывать истину под мифическим и благолепным покровом. Потом, если требует вымысел, пылкая сила поэзии снаряжает царей, ведет их на войну, высылает флоты из гаваней, живописует небо, земли и воды, украшает дев венками и цветами, рисует поступки людей с их нравами, подстегивает косных, воодушевляет слабых, сдерживает безрассудных, вяжет преступников, заслуженной хвалой величает достойных и многое подобное. Кто из тех, в кого излился такой пыл, исполнит это не во всем совершенстве, тот, на мой суд, еще не будет настоящим поэтом. Мало того, как бы ни тревожил душу поэтический порыв, охваченный им лишь очень редко сделает что-нибудь достойное, если нет привычных орудий для осуществления задуманного — таких, как правила грамматики и риторики, полное знание которых полезно, хоть некоторые уже прекрасно стали писать на материнском языке¹⁹ и выполнили все задачи поэзии. Надо еще знать по крайней мере начала других свободных, нравственных и естественных искусств; наконец, владеть запасами слов, знать творения великих, помнить истории народов, описания частей света, морей, рек и гор. Для поэзии благотворны украшенные природой места уединения, душевный покой и стремление к мирской славе, а часто ей очень помогает огонь молодости; когда всего этого нет, сила воображения нередко коснеет.

Поскольку из этого пыла, обостряющего и озаряющего силы ума, что бы то ни было может получиться только через искусство, поэзия чаще всего искусством и именуется. А слово «поэзия» произошло не оттуда, откуда многие неосторожно думают, что оно произошло: не от *poeo*, *poys*, что значит «делаю, делаешь», а от *poetes*, древнейшего греческого слова, по-латински означающего «изысканная речь»²⁰. Первые, кто, вдохновившись ею, стали в еще грубый век говорить изысканно, — скажем, петь, — что было тогда совсем неизвестным родом речи, размерили ее долготой слога, чтобы сделать более звучной для уха слушателей, а чтобы не сократить удовольствия чрезмерной краткостью или не нагнать утомительного изобилия большой длиной, они твердыми правилами ввели размер в границы определенного числа стоп и слогов. Получавшееся при таком строгом порядке речи называлось, естественно, уже не «поэзией», а «поэмой». Словом, как мы говорили, и искусству и произведению искусства имя досталось от производимого действия.

Если я скажу, что наука поэзии вселяется в юные души из лона божия, ее пронизательные ниспровергатели явно не захотят дать веры моим словам, хотя для беспристрастных судей достаточным подтверждением были бы вещи, которые у всех перед глазами. Нет, им подавай свидетелей. Ну что же, если они прочтут, что Туллий Цицерон, сам не поэт, а философ, говорит в речи, с которой он обратился к сенату в

защиту Авла Лициния Архия, они, может быть, легче поверят мне. Говорит же он так: «От величайших и мудрейших людей знаем: успех в прочих вещах зависит от науки, обучения и искусства—поэта создает сама природа, пробуждают силы собственного ума, питает некое божественное вдохновение», и так далее²¹.

Словом, без долгих слов добрым людям должно быть уже достаточно ясно, что поэзия есть умение, происходит из лона божьего, получает название по своему действию, и к ней относится много славных и высоких вещей, к которым ежечасно прибегают сами отвергающие ее. Если спросят, где или когда, отвечу: всегда; пусть сами признаются, чему следуя, действием какой силы они сочиняют свои собственные вымыслы, воздвигая до неба лестницу с разнообразными ступенями, возводя к самим звездам высокие пышноветвистые деревья, поднимаясь до вершины горы круговым путем²². Скажут, наверное, лишь бы отряхнуть от себя то неведомое, с чем постоянно живут, что тут плоды риторики. Я отчасти согласен, потому что свои изобретения есть и у риторики. Только ведь в риторике ничто не выступает в оболочке вымысла²³; все, что сочиняется под таким покровом и излагается изысканным языком, есть чистая поэзия.

ГЛАВА 8

В какой части земли впервые воссияла поэзия

Если спросишь, мой государь, под каким небом, в каком веке, чьими трудами на земле впервые появилась поэзия, то едва ли здесь можно будет дать достаточно определенный ответ. Одни считают, что она началась вместе со священными обрядами древних, а значит, у евреев, раз те первые принесли жертву Богу, по свидетельству Священного писания: там читаем, что Каин и Авель, братья и первые рожденные на земле люди, приносили дары господу; Ной, когда улеглись волны потопа, вышел из ковчега и сотворил жертвоприношение Богу; потом и Авраам, когда одолел врагов, и жрец Мелхиседек вынес хлеб и вино²⁴. Поскольку доказываемое ими еще не следует отсюда с необходимостью, они утверждают,— правда, скорее гадательно, чем доказательно,— что те жертвоприношения никак не могли совершаться без произнесения каких-то слов, и добавляют, что, когда Моисей с израильским народом перешел посуху Красное море, он явно совершил все это полностью, поскольку читаем об учреждении им святилища, священников и скинии в подобие будущего храма и об изобретении молитв для умилоствления божества²⁵. По рассмотрении всего этого получится, что поэзия началась у евреев не позже вождя израильтян Моисея, а он вывел свой народ и совершил жертвоприношения около конца жизни царя сикнионов Марафия, который умер в год от сотворения мира III DCLXXX²⁶.

Есть и такие, кто хочет отдать эту честь Вавилону. Среди них один венецианец, епископ Поццуольский [Паолино], великий раскапыватель историй, уверял по обыкновению речисто и многословно, что поэзия

намного древнее Моисея и возникла чуть ли не во времена Немврода; этого Немврода он называл первым изобретателем идолопоклонничества, потому что когда тот увидел пользу огня для людей и решил предсказывать будущее по его движению и шуму, то назвал его богом и как богу не только сам ему поклонялся и халдеям повелел, но и построил ему храмы, назначил жрецов и тоже придумал для них молитвы. Венецианец доказывал, что в этих молитвах Немврод пользовался изысканным языком; может быть, хоть он и не объяснил до конца, откуда это взял. Я, правда, сам часто читал, что богослужебный обряд, философские занятия и военная слава раньше всего появились у ассирийцев, но без более достоверного свидетельства не поверю так просто, чтобы столь возвышенное искусство возникло у варварских и диких народов.

Потом, греки думают, что поэзия возникла у них, как изо всех сил настаивает Леонтий²⁷. Этим мнением и я немножко увлекаюсь, помня, как мой славный наставник²⁸ однажды говорил мне, что она началась у первых греков так. Когда первыми среди еще всеобщей грубости некоторые люди, более высокие умом, начали удивляться творениям матери-природы, они понемногу через раздумья пришли к уверенности, что есть кто-то единый, чьей силой и властью управляется и упорядочивается все видимое, и назвали его Богом; затем, полагая, что он иногда посещает землю, и решив, что будет святым делом, если он сможет, придя, обнаружить посвященные его имени места уединения, они воздвигли ему священные здания и построили с небывалым великолепием то, что мы теперь называем храмами. Впоследствии, чтобы добиться от него благосклонности, они придумали некие необычайные почести, чтобы воздавать их ему в назначенную пору, и назвали их священными обрядами. Заключение потом, что, насколько этот бог превосходит все остальное своей божественностью, настолько же больших заслуживает и почестей, они постановили изготовить для служения ему серебряные столы и богатые чаши, светильники и всевозможные золотые сосуды, а тех, кого позднее стали называть священнослужителями, выбрали из мудрейших и знатнейших людей народа и пожелали, чтобы при совершении священных обрядов они были не в простых, а в великолепных и драгоценных одеждах с тиарами и жезлами. Наконец, поскольку показалось бы нелепым представлять божеству священные дары в немом молчании, они решили сочинить слова, посредством которых восхвалялось бы и возвеличивалось божество, выражались чаяния народа и приносились людские моления; а поскольку было бы несообразным обращаться к божеству так же, как говоришь с крестьянином, слугой или товарищем и приятелем, то мудрецы пожелали, чтобы был изобретен изысканный способ речи, который и поручили жрецам придумать. Некоторые, причем немногие из них,—полагают, что в их числе были Мусей, Лин и Орфей,—по внушению божественного разума сложили и изобрели во славу Божию²⁹ чудные песни, упорядоченные по размеру и долготе слога. Для большей значительности они под внешностью слов скрыли высокие божественные тайны, чтобы достопоклоняемое величие от излишней

общезвестности не было оскорблено пренебрежением. Такое чудесное и до того неслыханное искусство по названию действия, как мы говорили, стали именовать поэзией, или *poetes*, что в переводе значит «изысканная речь», а сочинителей — поэтами. Поскольку это [греческое] слово соответствует действию, считается, если пока не говорить о добавлении к стихам пения и остального, что поэзия началась у греков.

Но о времени очень спорят. Леонтий, по его словам, не раз слышал от своего учителя Варлаама Калабрийского и других знатоков, что Мусей, которого мы назвали одним из изобретателей поэзии, был знаменитым среди греков мудрецом во времена аргосского царя Форонея, начавшего править в год от сотворения мира III CCC LXXXV; что в то же примерно время процветал Лин — слава обоих достаточно гремит до сих пор, свидетельствуя и для нас, что они стояли во главе священных поклонений древних, — и что в их числе был также фракиец Орфей. Все трое считаются поэтому первыми теологами³⁰. Но Павел из Перуджии³¹, полагаясь на тех же авторов, считал поэзию намного более молодой. Он утверждал, что Орфей, причисляемый к ее древним изобретателям, жил во времена троянского царя Лаомедонта, правившего Троей в век микенского царя Эвристея примерно в год от сотворения мира III DCCCCX, и что это был Орфей аргонавтов и не только преемник Мусея, но учитель сына Мусея Евмолпа, о чем тоже Евсевий говорит в «Хрониконе»; отсюда следует, таким образом, что поэзия у греков моложе, чем говорят. В ответ на это, однако, Леонтий припоминает суждение первых греков, что Орфеев и Мусеев было много, причем древний Орфей был современник древних Мусея и Лина, а фракиец Орфей жил позднее, но поскольку этот поздний изобрел вакхические оргии и ночные шествия менад, обновил многие обряды древних и обладал величайшим даром слова, за что пользовался огромным почетом в своем веке, то потомки стали считать его первым Орфеем. Может быть, такого мнения и надо держаться, потому что, по некоторым древним свидетельствам, поэты существовали еще до рождения Юпитера Критского, тогда как у Евсевия написано, что фракийский Орфей процветал уже после похищения Юпитером Европы³².

Раз все так расходятся между собой, не приводя для подкрепления своих мнений никакого достаточно веского свидетельства из древних авторов, я не знаю как следует, кому надо дать веру. Если верить Леонтию, поэзия появилась, по сопоставлению времен, у греков раньше, чем у евреев; если венецианцу, то у халдеев раньше, чем у греков; а если захотим поверить Павлу, то получится, что Моисей был ее учителем раньше и вавилонян и греков. Но хоть Аристотель, увлеченный, наверное, более высокими соображениями, и говорит, что первые поэты были теологами, то есть, подразумевается, греками, — и этим, кажется, как-то подкрепляется мнение Леонтия, — я со своей стороны не думаю, что высокая сила поэзии впервые влилась, не говорю уж в это животное Немврода, а даже в Мусея, Лина или Орфея, очень, конечно, древних поэтов (разве что Мусей и Моисей одно и то же, как некоторые считают);

нет, она впервые посетила святых и боговдохновенных пророков. В самом деле, мы читаем³³, что Моисей, влекомый, полагаю, этим поэтическим стремлением, написал большую часть Пятикнижия по внушению Святого духа не обычным прозаическим стилем, а героическим стихом. Так же и некоторые другие [пророки] выразили великие дела божии в метрическом словесном облачении, которое мы и именуем поэзией. По их следам, я думаю — и, может быть, не безосновательно, — пошли языческие поэты, сочиняя свои поэмы; поистине, как божии люди писали, исполнившись Святого духа и им побуждаемые, так и другие под действием поэтического пыла слагали свои творения с «духовной силой» (*vi mentis*), почему и названы «вещими» (*vates*)³⁴.

Теперь, славный государь, решением своей милости избери что хочешь, потому что мне о происхождении поэзии сказать больше нечего.

ГЛАВА 9

Сочинение басен³⁵

оказывается делом скорее полезным, чем вредным

Наши прекрасные крикуны зовут поэтов баснописцами, а чтобы вернуть более обидное и едкое словечко, иногда с отвращением называют их баснословами. Уверен, что невеждам такой упрек покажется совершенно убийственным; только сам не ставлю его ни во что. Грязь нескольких языков не в силах запятнать прославленное имя знаменитых мужей! Но мне больно видеть, как люди, отравленные собственной желчью, нападают на невинных. Ну так что же, в конце концов? Согласен, что поэты баснописцы, то есть сочинители басен. И не считаю это позорным, как философу не позорно составлять силлогизмы; потому что, если будет показано, что такое басня, каковы виды басен и какие басни приняты у этих баснословов, создание басен, думаю, не покажется таким уж великим грехом.

Итак, «басня» (*fabula*), прежде всего, ведет свою честную родословную от «баю, баешь» (*for, faris*), откуда «беседа» (*confabulatio*), означающая не что иное, как «разговор» (*collocutio*); хороший пример — в Евангелии от Луки, где сказано о двух учениках, которые шли после страстей Христовых в деревню по названию Эммаус, в таких словах: «И они говорили между собой обо всем случившемся, и когда они так беседовали (*fabularentur*) и рассуждали между собой, вот, Сам Христос приблизился и пошел с ними», и т. д.³⁶. Если сочинять басни дурно, то, значит, беседовать дурно; нелепейшее предположение! Ведь людям от природы только и дано говорить, чтобы беседовать друг с другом и сообщать при помощи слов понятия ума³⁷. Правда, мне могут возразить, что все это касается уместных, а не пустых речей, тогда как басни-де пусты. Тут нечего было бы сказать, если бы поэт имел в виду сочинить простую побасенку. Но мы уже давно предупреждали, что басня скрывает много больше, чем значит ее оболочка, недаром басню иногда и определяли таким образом: басня есть примерная или поучительная речь в облачении

вымысла, после снятия покрывала с которого обнаруживается намерение рассказчика³⁸. Если, таким образом, под оболочкой баснословия мы находим мудрость, то составление басен уже не будет пустой блажью.

По-моему, видов басни четыре. Первый лишен в своей оболочке всякого правдоподобия,— скажем, когда выводятся говорящими животные или даже неодушевленные существа; величайшим автором таких был грек Эзоп, заслуживающий почтения и своей древностью и своей серьезностью. Хотя они приняты не только в городском простонародье, но даже больше у сельского люда, их не гнушался включать иногда в свои книги муж небесного разума и глава перипатетических философов Аристотель³⁹. Второй вид смешивает иногда басенное с правдой,— когда мы говорим, например, что дочери Миния за пряжей, презрев оргии Вакха, превратились в летучих мышей, а товарищи моряка Ацеста, замыслившие обладать Вакхом силой, сделались рыбами⁴⁰. Этот вид с первых времен изобрели древнейшие поэты, стремившиеся одинаково облечь в вымысел и божественное и человеческое; лучшие из их последователей усовершенствовали его, хотя некоторые комики извратили, заботясь больше об одобрении похотливой толпы, чем о благородстве. Третий вид больше подобен истории, чем басне. Знаменитые поэты применяют его всякий по-своему. Героики, как бы ни казалось, что они пишут историю,— скажем, когда Вергилий описывает Энея посреди бурного моря или Гомер Улисса, привязанного к мачте корабля, чтобы сирены своим пением не увлекли его,— под этой оболочкой подразумевают совсем другое, чем изображается. Благороднейшие из комиков, как Плавт или Теренций, правда, применяли этот вид баснословия, не имея в уме ничего, кроме буквального смысла, но, описывая своим искусством нравы и речь разных людей, они хотели исподволь научить и предостеречь читателей; хотя изображенного ими на самом деле не было, по своей всеобщности оно или могло, или может случиться. Пусть не гнушаются обвинители: этот вид очень часто применял бог наш Христос в притчах. Наконец, четвертый вид басен совсем не содержит никакой ни внешней, ни прикровенной правды, это просто выдумки полоумных старух⁴¹.

Если наши несравненные противники осудят первый род сочинения, им придется осудить и то, что читаем в Священном писании о совете лесных деревьев, выбиравших себе царя⁴². Если отвергнут второй, придется— не дай бог!— осудить почти всю святую книгу Ветхого завета, потому что по способу изображения Писания идут как бы нога в ногу с творениями поэтов: в самом деле, где история молчит, ни те, ни другие не заботятся о внешнем вероятии, и то самое, что поэт именуется басней или вымыслом, наши теологи называли фигурой⁴³. Так ли это, пусть рассмотрят менее пристрастные судьи, на равных весах взвешивая буквальную поверхность сначала видений Исаяи, Иезекииля, Даниила и других святых, а потом— созданий поэтического вымысла; если обнаружится расхождение в порядке утаивания или раскрытия истины, я соглашусь с любым осуждением. Если захотят осудить третий род (чего сделать не смогут), это будет равносильно осуждению речи того вида, к которой очень часто прибегал

Иисус Христос, сын Божий, наш спаситель, когда был во плоти, хоть Священное писание называет ее не тем же словом, что поэты, а «притчей». Некоторые называют такую речь «примером», потому что она говорится ради примера. До проклятий четвертому виду мне дела нет, потому что он явно не исходит из какого-либо здравого начала, не подкреплен авторитетом ни одного искусства и не ведет ни к какой цели; такие басни не имеют ничего общего с баснями поэтов, хотя могу поверить, что наши противники не видят между ними никакой разницы.

И вот я спрашиваю, Святого ли духа, господа ли Христа они собираются назвать баснословами за то, что оба в едином божестве слагали басни и притчи? Не думаю, если только у них остается разум. Что касается меня, то при желании пуститься в долгую речь я доказал бы, что различие названий не препятствие, если сходятся качества стиля; впрочем, пусть смотрят сами. Часто читаем, что те самые «басни», которые они так презирают за название, успокаивали и возвращали к невинной кротости души, возбужденные сумасшедшей яростью,— например, когда Менений Агриппа, достойнейший муж, басней вернул в город со священной горы отпавший от патрициев римский плебс⁴⁴. Часто басня укрепляла утомленный непомерными трудами дух великих людей, о чем говорит не только история древних, но и повседневный опыт: известно, что государи и люди высоких забот словно по подсказке природы после благополучного устройства государственных дел созывают тех, кто умеет игривыми вымыслами подкрепить усталые нервы, возвращая свежесть утомленным чувствам. Басни дают утешение людям, страдающим под ударами несчастливой судьбы, как читаем у Луция Апулея⁴⁵; у него Харита, благородная девушка, оплакивавшая свое несчастье в плену у разбойников, немного приободрилась, когда старуха рассказала ей прелестную басню о Психее. Мы уже видели, что басни возвращают добродетельную энергию умам, клонящимся к расслаблению. Не буду говорить о маленьких людях вроде меня, но слышал некогда от славного Якопо Сансеверино, графа Трикарико и Кьярмонти, что его отец рассказывал, как Роберт, сын короля Карла [II Анжуйского], потом знаменитый король Иерусалима и Сицилии, был мальчиком такого ленивого ума, что не без крайних стараний наставника усвоил буквы алфавита; и вот, когда почти все друзья отчаялись в нем, воспитатель с тонким умением при помощи басен Эзопа разбудил в его душе такую любовь к занятиям и наукам, что скоро он не только изучил все наши отечественные свободные искусства, но с удивительной прозорливостью проник и в самые недра священной философии, сделавшись королем, ученеe которого смертные не знали после царя Соломона. Да что говорить! Поистине басни— нечто великое, если своим первым значением они развлекают простых людей, а скрытым смыслом волнуют умы ученых, одним и тем же словом и поучая и развлекая.

Пусть тогда враги не изрыгают на поэтов свою желчь и свое невежество с такой заносчивостью и с таким чванливым высокомерием; если им хватает здравого смысла, пусть сначала сами избегают соблазнов,

чем пытаются затмить чужое сияние тучей злословия. Пусть, пусть увидят эти цензоры, как двусмысленны их издевки, способные только смешливых девушек потешить; а когда очистятся сами, пусть пробуют очистить басни других, помня, что Христос велел первым бросить камень во взятую в прелюбодеянии женщину тому из обвинителей, кто сам невинен⁴⁶.

ГЛАВА 10

Нелепо думать, что поэты ничего не подразумевают под оболочкой баснословия

Некоторые набираются еще и такой наглости, что без всякой опоры на достоверные авторитеты не стыдятся заявлять, будто мнение о скрытом смысле, который великие поэты вкладывают в свои вымыслы,— чистая глупость; они-де слагают их, чтобы показать могущество своего красноречия и посмотреть, как благодаря ему глупцы принимают ложь за истину. О, человеческая неблагодарность! О, смехотворная тупость! О, бессильное коварство! Топча других, невежды надеются возвысить себя. Кто, в самом деле, кроме невежд скажет, что поэты слагают пустые и бестолковые басни для показа своего красноречия, заботясь только о поверхностном, словно силу красноречия нельзя показать на подлинных вещах? Видно, мимо них прошли слова Квинтилиана, который как превосходнейший оратор знал, что как раз никакое подлинное красноречие невозможно по поводу лжи⁴⁷. Но об этом в другом месте. Возвращаясь же к спору,—кто настолько туп или сбит с толку, чтобы, читая в «Буколиках» Вергилия: «Пел он песнь о том, как собраны в бездне глубокой...» вместе со следующими стихами⁴⁸; и в «Георгиках»: «Есть души божественной доля в пчелах и высшая суть...», вместе с дальнейшим⁴⁹; и в «Энеиде»: «Землю, небесную твердь и просторы водной равнины...»⁵⁰ и остальное, источающее чистый нектар философии, не увидеть со всей ясностью, что Вергилий был философом, а решить, наоборот, что этот ученейший муж только для показа своего красноречия, в котором действительно был силен, водил пастуха Аристея в недра земли к матери Кирене или Энея—в Аид для встречи с отцом⁵¹? Разве без скрытого под баснословием вымысла он это писал? Кто настолько невежествен, чтобы, видя, как часто наш Данте с чудесной ясностью разрешает труднейшие сплетения священной теологии, не заметить, что он не только философ, но и глубочайший богослов? А кто заметит, неужели будет считать, что Данте описывает грифона о двух естествах, влекущего в крутую гору колесницу с семью светильниками в сопровождении стольких же дев и в окружении прочего триумфального великолепия, только для того, чтобы блеснуть умением слагать рифмованные стихи, складные басни? Кто, наконец, настолько безумен, чтобы вообразить, будто прославленный и христианнейший Франческо Петрарка—святому достоинству чьей жизни и нрава мы сами были свидетелями и,

если дарует господь, еще долго будем, и лучше кого никто, насколько нам известно, не использует не то что время, но каждый атом текущего времени,— лишь на то потратил столько бессонных ночей, столько святых раздумий, столько часов, дней и лет, сколько несомненно должен был потратить, если судить по достоинству, красоте и изяществу слога его буколических песен, чтобы изобразить, как Галл выпрашивает у Тиррена его камышовую дудочку или как ссорятся Памфил с Митрионой и другие не менее безумствующие пастухи и пастушки⁵²? Никто и никогда в здравом уме не согласится с этим, особенно если прочтет хотя бы, что написано у Петрарки прозаическим стилем в книге об уединенной жизни и в той, которую он назвал «Лекарства от превратностей судьбы», не говоря о многих других! Все, что можно найти чистого и глубокого в сфере нравственной философии, выражено в них с таким великолепием стиля, что невозможно сказать ничего более содержательного, более прекрасного, более совершенного, наконец, ничего более святого для поучения смертных. Я мог бы еще вспомнить свои буколические стихи, смысл которых уж мне-то известен, но решил не делать этого, потому что не так знаменит, чтобы можно было вставать в ряд великих людей, тем более что свое надо всегда оставлять на суд других.

Итак, пусть онемеют болтливые невежды и смолкнут, если найдут в себе сил, гордецы. Ведь надо думать, не только великие поэты, вскормленные молоком муз, взлелеянные у очага философии и всю жизнь упорно вникающие в священные науки, вкладывают во все свои творения глубочайший смысл, но нет настолько спятившей старухи из тех, что у домашнего очага придумывают или рассказывают зимними вечерами басни о мертвецах, феях, привидениях и подобных вещах, часто и для поэзии служащих материей, которая бы за этими рассказами по силам малого своего ума не подразумевала какого-нибудь смысла, иногда далеко не смехотворного, желая через него или навести страх на детей, или позабавить девушек, или потешить стариков, а может быть, и показать могущество судьбы.

ГЛАВА 11

О том, что поэты ищут уединения из любви к раздумьям

Наши враги кричат, как я уже говорил, будто поэты живут в деревнях, в лесах и на горах потому, что не удались городским обхождением и нравами... О, человеческая низость! Подстегиваемые злобой, они не замечают, что когда хотят объяснить истину ложным выводом, то становятся лжецами! Да, не только признаю поэтов обитателями сел, лесов и гор, но первый и сам сказал бы об этом (да кажется, уже и говорил!); только причина здесь, конечно, не та, которую приводят мои высокомерные противники, то есть что поэты не знают обхождения,— нет, они его знают, как об этом ясно свидетельствуют их творения. Если им не хотите верить, разверните писания древних, перечтите анналы

философов; там-то уж сразу найдете, что поэты располагали, когда хотели, дружбой и общением государей и знати, а низким и никчемным людям такое совершенно недоступно. Для подтверждения этой истины нет недостатка в примерах. Я мог бы тут при желании вспомнить поэта Еврипида, друга македонского царя Архелая; Энния из Брундизия, домочадца Сципионов; Вергилия, близкого друга цезаря Октавиана. Если не нравятся древние свидетельства, можно много найти и новых. Наш Данте был связан большой дружбой с Фридрихом Арагонским, королем Сицилии, и с Каном делла Скала, великолепным государем Вероны. Дальше, мы знаем, да и почти всему свету известно, что Франческо Петрарка был, а с ныне живущими остается, близок и любезен императору Карлу, королю франков Иоанну, королю Иерусалима и Сицилии Роберту и многим высшим священным лицам.

Если неведомо клеветникам, поэты потому всегда живут и жили в уединении, что ни на жадном рынке, ни в судах, ни среди увеселений, ни в дворцах или на площадях, ни в собраниях и общественных местах, ни среди шума городской толпы, ни в окружении женщин нельзя предаваться раздумьям, а без почти непрерывных раздумий нельзя ни замыслить поэтического творения, ни исполнить замысла. Да что! Вряд ли вышли бы вы со своей ложью, если бы хорошенько прочли, что пишет Гораций к Флору. Со своим обыкновенным изяществом перечислив некоторые из неудобств города, он говорит в форме вопроса:

«Думаешь, в Риме стихи я
мог бы еще писать среди стольких хлопот и волнений?» —

имея в виду, что никак бы не мог. Не успокоившись на этом и описав другие помехи, постоянно возникающие среди большой толпы, он говорит как бы в обиду:

«Вот и иди себе, сочиняй певучие строфы!» —

подразумевая, что не сможешь, и только задавая новый вопрос:

«Хочешь, чтобы среди ночной и дневной суматохи
пел я и шел по крутой тропинке вещей поэтов?»

А немного ниже гневно прибавляет:

«Так снизойду ли
я среди потока вещей, среди крика и шума столицы
с лирой слова сочетать, подбирая к значениям звуки?»⁵³

Без долгих разговоров отсюда совершенно ясно, зачем поэты ищут пустынных мест и живут в лесах. Павел-отшельник, Антоний, Макарий, Арсений и еще многие достойнейшие и святые мужи сделали то же, читаем мы, не от незнания приличий, а чтобы с более свободной душой служить богу.

Да и не так уж презренна жизнь в пустыне, как кажется моим противникам; ведь там нет ничего ложного, ничего поддельного, ничего губительного для ума, потому что все произведения природы просты.

Здесь тянутся к небу бук и другие деревья, густой листвой дающие прохладную тень; здесь земля покрыта зелеными травами и тысячью разных цветов; прозрачные источники и серебристые ручейки со звонким журчанием текут здесь из щедрой груди гор; здесь поют пестрые птицы и шелестит трава под легким ветром, резвятся малые звери; здесь табуны и стада, здесь пастушеское жилище, лачуга, не знающая господских забот; здесь все наполнено покоем и тишиной. Сладко насыщая зрение и слух, природа уединенных мест не только радует душу, но сосредоточивает в себе дух, возвращает силы утомленному уму и пробуждает в нем стремление к возвышенным раздумьям и жажду творить, к чему с чудной властью влечет и мирное общество книг и звонкие хороводы прекрасных муз. Если хорошенько взвесить все это, то какой преданный своим занятиям человек не предпочтет уединение городской суете?

Нет, конечно, не преступная любовь поэтов к уединению, даже если она действительно преступна, подсказала негодным людям их упреки, а их же собственный ум, зараженный злым честолюбием; они ненавидят поэтов за непохожесть. В обычае людей порочных нравов всего больше желать, чтобы другие были им подобны, тогда им легче скрыть или оправдать собственные грехи. Пусть они лучше краснеют и молчат, если поэты поступают не как они! Разумеется же, человеку возвышенного духа кажется отвратительным и гадким уродовать искусственной бледностью лицо и медленным шагом обходить улицы города; им гадко и чуждо грязным и противоестественным лицемерием покупать уважение и славу у бездельной толпы и делаться предметом восхищения невежд; им чуждо и ненавистно не только выпрашивать должности, но и желать их, обивать пороги властителей или ходить в льстецах у какого-нибудь вельможи, золотом покупать священнический сан, чтобы вольнее потом потакать брюху и предаваться праздной лени, прельщать вдовушек, чтобы выманить доставшееся им и потом добиваться деньгами, чего не могли добиться заслугами. Им от души ненавистно и отвратительно, когда ради денег до небес превозносят ростовщиков и раздают им места, смотря по количеству поднесенных подарков. Нет, осыпаемые оскорблениями, довольствуясь скудной пищей и кратким сном, поэты пишут и творят в непрестанном раздумье и добродетельном упражнении сил души, стяжая себе славу на века. Вот уж действительно достойная презрения порода людей, вот уж поистине подозрительная любовь к уединению!..

Впрочем, что доказывать на словах? Я и еще много бы сказал, если бы дивная чистота, высокая добродетель, если бы достохвальная жизнь знаменитых поэтов не были сами себе гораздо более крепкой защитой.

ГЛАВА 12

Нельзя осуждать поэтов за темноту

Клеветники говорят, что нередкая темнота поэтических произведений — порок поэтов, устраивающих так, чтобы трудное для понимания казалось наиболее искусно сочиненным; поэты будто бы стремятся к непонятности,

тогда как правило старых риториков предписывало делать речь ясной и прозрачной. О, суждение испорченного ума! Какую отчаявшуюся и падшую душу надо иметь, чтобы не только ненавидеть недоступную высоту мысли, но и при всякой возможности порочить ее ложью и подозрениями? Признаю, поэты иногда темны; но пусть мои противники скажут, если имеют собственное мнение, всегда ли рассуждения философов, к числу которых они себя самозванно причисляют, оказываются такими простыми, такими ясными, какой должна быть разговорная речь. Если ответят утвердительно, то солгут, потому что среди писаний Платона и Аристотеля (о прочих умолчу) нагромождено столько трудностей, что их не смогли достаточно ясно и единодушно распутать усилия множества глубокомысленных толкователей, начиная с того времени и до нашего века! Но что философия? Разве идущее от духа Святого богословие, учителями которого они хотят считаться, не переполнено темнотой и многозначностью? И еще как! Пусть попробуют возразить, очевидная истина будет мне подтверждением, да и свидетелей много. Могут при желании спросить Августина, великого святого и великого ученого. Сила его разума была такова, что многие искусства и все учение философии о десяти категориях он, по собственному признанию, понял без наставника и, однако же, не постыдился признаться, что не понимает начала Исаяи⁵⁴! Стало быть, темнота есть не только у поэтов. Что же тогда не обвиняете заодно с ними философов? Что не говорите, что Святой дух усложнил слова пророков темными выражениями, чтобы они казались искуснее, словно он сам не искуснейший творец и художник всего в мире? Думаю, у вас хватило бы наглости сказать и такое, если бы вы не знали, что у философии есть защитники и за хулу на Святого духа уготованы вечные муки; а на поэтов вы набрасываетесь потому, что видите их беззащитность, и, кроме того, считаете, что нет вины в том, за чем не следует немедленного наказания.

Следовало бы понимать, что многие прозрачнейшие вещи кажутся темными по вине зрения, как подслеповатому кажется туманным прозрачный воздух на заре, а другие по своей природе так глубоки, что пронизательность величайшего разума не в силах измерить их сокровенную тайну, как самые острые глаза при взгляде на солнечный диск слепнут прежде, чем удастся взглянуть в него.

Правда, иногда предметы, природа которых сама по себе, может быть, и прозрачна, оказываются так скрыты искусством вымысла, что мало кто своим умом способен извлечь из них истинный смысл, как иногда только ученейшие астрологи умеют точно установить, по какой части неба ходит громадное тело спрятанного тучами солнца. Не отрицаю, некоторые творения вещей поэтов из этого числа. Только осуждать их по справедливости приходится как раз не за то, за что хотелось бы моим противникам, ведь одна из задач поэта — не разоблачать посредством своего вымысла сокровенные тайны, а наоборот, в меру сил скрывать и утаивать от взора глупцов все, что стало слишком доступным из достойных высшего внимания и уважения вещей, чтобы они не стерлись от чрезмерной

привычности. Если поэтам искусно удалось то, что входит в их задачу, их надо похвалить, а не оскорблять. Словом, признаю, как уже сказал, что они иногда темны, но упорный и здравый ум всегда сможет их разъяснить. Боюсь только, что у наших доносчиков глаза скорей свиные, чем человеческие.

Пусть никто не думает при этом, что поэты охраняют истину вымыслом из ревности, желая если не показаться бóльшими искусниками, то совершенно заслонить смысл от читателей. Нет, это делается, чтобы после поисков, усилий, всестороннего обдумывания и, наконец, открытия стала более дорогой истина, потускневшая было от обыденности. Каждый здравомыслящий человек обязательно подумает здесь, что и Святой дух тем более должен был действовать таким же образом. И как раз это подтверждает в XI книге о небесном Иерусалиме Августин, когда говорит: «Темнота божественной проповеди полезна уже для того, что, когда одни понимают ее так, другие иначе, она порождает и выводит на свет многие истинные суждения и знания»⁵⁵. В другом месте Августин говорит то же самое о псалме 126-м: «Может быть, он изложен темнее для того, чтобы породить много пониманий, а ведь люди окажутся богаче, встретив выражение, раскрывающееся многими способами, чем раскрывающееся только одним»⁵⁶. И еще раз призвав против подозрительных упрямцев свидетелем того же Августина, чтобы было видно, как сказанное о темноте Священного писания надо понимать в отношении темноты поэтических произведений, напомним его слова о псалме 146-м: «Искажения здесь нет, а есть некая темнота; она не для того, чтобы преградить тебе путь к пониманию, а для того, чтобы напрячь твою способность постижения», и так далее⁵⁷. Не прибегая больше за подтверждением к святым, перестану даже досаждать противникам той своей мыслью, что в поэтической темноте надо подразумевать не меньший смысл, чем Августин подразумевает в божественной; хочу только, чтобы спорщики сообразили, немного почесав свои лбы, насколько же больше приходится вдумываться в смысл того, что доступно сравнительно немногим, если и в Священном писании, которое доступно всем народам, есть скрытый смысл.

Если после этого они захотят осудить трудность языка, фигуры речи, пестроту образов или неведомую им красоту редкостных слов, браня поэтов и за эту темноту, то уж не знаю, что еще им посоветовать, как не пойти снова в грамматические школы, испробовать розгу учителя, заниматься, зубрить, что говорят древние о поэтических вольностях, привыкнуть со вниманием вчитываться не только в близкое и понятное, но и в причудливое и странное. Только что я с ними стараюсь? Можно было сказать короче: попытайтесь отбросить старое и облечься в новое и более благородное настроение духа — и то, что теперь кажется вам темным, покажется тогда близким и открытым. Не думайте защитить грубость своей косматой души правилами прежних риториков, о которых, конечно уж, никогда не забывали поэты; обратите внимание, что порядок связи слов в разговорной речи не тот, что в поэтическом вымысле, и, значит,

этот вымысел как труд своего, особого рода надо предоставить вкусу и воображению поэта. Как говорит в III книге «Инвектив против врача» Франческо Петрарка, «в своих вымыслах поэты всего больше стремятся к величию стиля и его достоинству»; и «поэты не ревнуют читателя, как иногда кажется, к смыслу говоримого, а, предлагая нелегкое наслаждение, одинаково заботятся об удовольствии и запоминании: ведь нам дороже и памятнее то, что мы разузнали с трудом», как в том же месте свидетельствует Франческо. К чему еще слова? Когда голова тупа, надо сердиться на собственную косность, а не на поэтов, и не мучить разнузданной болтовней тех, кто обращается с вами наилучшим образом. В самом деле, чтобы невежды не трудились напрасно, поэты на самом пороге внушают им страх перед внешним обликом предмета, поэтому те вовремя замедляют шаг, вместо того чтобы, продвигаясь вперед в бесчувственном ожесточении ума, пережить потом постыдное бегство; а готовым понять и распутать многосмысленную связь, повторяю, надо вчитываться, напрягать внимание, исследовать и всеми мерами упражнять силы ума! Когда не удастся достичь желаемого на одном пути, вступи на другой; если и здесь встают препятствия, начни новый, пока, достало бы только сил, не сделается ясным то, что раньше казалось темным. Но отдавать святыню псам и разбрасывать бисер перед свиньями запрещено нам господним повелением⁵⁸.

ГЛАВА 13

О том, что поэты не лживы

Дальше, мои враги оскорбительно называют поэтов лжецами, и когда пытаются подкрепить это в меру своих способностей вескими основаниями, то говорят, как часто можно слышать, что ложью будет, например, превращение у поэтов человека в камень, раз это противно всякому правдоподобию. Твердят еще, что лжив поэтический вымысел о многих богах, раз достоверно известно, что истинный и всемогущий бог един. Припоминают и то, что лучший латинский поэт Вергилий неправдиво пересказал историю Дидоны, и тут уж уверены, что совсем победили. Победили бы, конечно, если бы никто не нашелся отразить истиной их немудреную болтовню. Но что же? Кажется, в предыдущем я ведь достаточно ответил на это, когда писал, что такое басня, сколько есть видов басен, какими из них пользуются поэты и для чего⁵⁹. Впрочем, если надо снова вернуться к этому, докажу, как ни неприятно моим противникам, что поэты не лжецы. Насколько я знаю, ложь есть некий близко похожий на правду обман, с помощью которого отвергается истина и утверждается неистина. Августин насчитывает восемь видов лжи⁶⁰, из которых одни, может быть, хуже других, но, прибегнув сознательно к любому из них, мы впадаем в грех и запятнаваем себя бесчестьем, заслуживая название лжецов. И вот если враги поэзии беспристрастно рассмотрят суть этого определения, то обязательно признают, что их упрек поэтам в лживости пуст: вымыслы поэтов не совпадают ни с одним из видов лжи, потому что у них вообще нет цели кого-либо обмануть, тем

более что эти вымыслы, как правило, не только не стремятся к близкому подобию истине, как стремится ложь, но совсем не похожи на нее, наоборот, противоположны и чужды действительности. Правда, один вид поэтических басен очень правдоподобен—мы о нем говорили, что он больше схож с историей, чем с басней,—однако какое-то древнейшее соглашение всех народов признало его незапятнанным и чистым от лжи, так как по старинному обычаю его применяют все, кто может, для целей поучительного примера, где и прямая правда не требуется, и не исключается ложь. Если помнить об этой цели поэтов, которую мы разъяснили в предыдущем, будет ясно, что они не связаны обязательством держаться правды во внешней форме вымысла; наоборот, если отнимем у них право свободно применять любой род вымысла, вся польза их труда обратится в прах. Дело ясно без долгих слов. Когда бы даже все, что мы здесь говорим, рушилось под тяжестью веских опровержений—это, впрочем, мало вероятно,—одно остается неопровержимым: никто, должным образом исполняя свое дело, не может за это навлечь на себя позор; судья, по закону приговаривая негодяя к смертной казни, справедливо не считается человекоубийцей; солдата, опустошающего вражеские поля, не называют грабителем; не заслужит имени лжеца и стряпчий, когда он, не выходя за пределы закона, даст просителю не совсем беспристрастный совет; но точно так же поэт, сколько бы он ни отступил от правды в своем вымысле, в позорный грех лжи не впадает, ведь в создании вымысла его настоящая задача, задачи обмануть у него нет.

Впрочем, если мои противники захотят настаивать, что ложь все то, что не истина, как ее ни высказывать, я, хоть это и не так, не стану прилагать новых усилий для их опровержения, а только посмотрю, что они ответят на мой вопрос: каким именем надо называть то, что Иоанн Богослов изложил в «Апокалипсисе» с чудным величием смысла, но на первый взгляд часто совсем вразрез с правдой? Каким—самого Иоанна? Каким—многое другое и многих других, облакавших в подобный же стиль великие дела бога? Нет, ложью, лжецами назвать их я бы не дерзнул, даже если бы не боялся пойти против благочестия. Знаю, конечно, мне скажут, как и я со своей стороны готов сказать, если будет надо, что Иоанн и другие пророки были святыми праведниками; тут и спору нет. К этому прибавят, что писания пророков не вымыслы, а фигуры, и так их надо называть; их творцы, соответственно, суть писатели фигуративного стиля. Смехотворная уловка! Словно мы готовы поверить, что совершенно одинаковые вещи, получив разные названия, должны производить разные действия! Но пусть не будет об этом спора, они фигуры; нижайше прошу определенно сказать, в буквальной ли оболочке обладают эти фигуры истиной. Если меня захотят убедить, что да, это будет так же ложью окутывать взор моего разума, как те окутывают стоящую за ними истину. Нет, раз святых нельзя ни называть, ни считать лжецами, потому что они не лжецы, то нельзя и поэтов, которые в меру своих сил стараются идти в вымысле по их следам!

Конечно, поэты, несомненно, писали о многих богах, когда бог только

один, но всего меньше это можно засчитывать им в обман, потому что писали они не как верующие, не как вероучители, а как создатели вымысла. Кто забылся до того, чтобы вообразить, будто хоть один близкий духу философии человек окажется так слаб рассудком, что поверит в множество богов? Если мы еще не пошатнулись умом, то должны легко догадаться, что при своем неустанном упорстве в исследовании истины поэты безусловно проникли в глубины, какие только доступны человеческому разуму, и несомненно познали единство бога, о чем с несомненной очевидностью явствуют их произведения. Читай Вергилия, и увидишь, как назван у него в молитве Юпитер:

«Если к мольбам склоняешься ты, всемогущий Юпитер...»⁶¹ —

и так далее; этого эпитета не найдешь больше ни при одном из других богов, все остальное их множество считалось не богами, а частицами или действиями божества, как думает и Платон, которого мы называем теологом. Только из благоговения перед божеством им дали божественные имена сообразно каждому действию.

Впрочем, и тут не надеюсь, что их злобная толпа успокоится; снова закричат, что об истинном и едином боге, которого, мы говорим, знали поэты, они писали много ложного и поэтому заслуживают названия лжецов. Но я и не спорю, что языческие поэты ошибались в понимании истинного Бога и, конечно, часто писали о нем не истину, а значит, согласен, ложь; да только лжецами их за это называть нельзя. В самом деле, лживых людей есть по крайней мере два вида: первые лгут сознательно и намеренно, чтобы повредить другому, или чтобы не повредить ему, или чтобы принести ему пользу, таких надо звать не просто лживыми, но более подходящим словом, лжецами; вторые — кто говорит ложь, сам об этом не зная. Среди вторых тоже есть свое ясное различие: невежество некоторых нетерпимо и не допускает никакого извинения — скажем, закон запрещает гражданину держать частным образом другого гражданина в заключении, некто задерживал своего должника, но хочет оправдаться незнанием закона; такое незнание, то есть незнание гражданином общественных законов, как явная небрежность и глупость защитить виновного не может, и так же достигший совершеннолетия христианин не должен оправдываться незнанием положений своей веры, — и есть другие, чье незнание представляется извинительным, когда, например, мальчик не знает философии, горец не знает корабельного дела, слепой от рождения не знает начертаний букв и тому подобное. В числе последних языческие поэты, которые при всем своем знании свободных искусств, поэтики, философии знать истину христианской религии не могли, ведь еще не воссиял на земле свет вечной правды, озаряющий каждого человека, приходящего в этот мир, еще не обошли моря и земли божии люди, призывая каждого на пир агнца⁶²! Только израильтянам был дан этот дар свыше⁶³ — верно познать и праведно почитать истинного Бога, а они не только никого не приглашали для участия в славном пиршестве, но даже просивших не допускали, если те

были чужие. Так что если древние писали о Боге без истинного понимания, думая, что пишут истину, то допустимость этого незнания их извиняет и они не могут называться лжецами. Знаю, скажут, что при каком бы незнании ни говорилась неправда, говорящий все равно лжец, здесь спору нет; и все-таки не в одинаковом пороке вина согрешивших извинительным незнанием и грешащих незнанием по глупости и небрежности, как мы говорили, потому что не только по справедливости, но и по всей строгости законов первые извинительны и, значит, клейму лжецов не подлежат. А если кому-то во что бы то ни стало хочется называть их лжецами, я как виновных в том же преступлении дам им в товарищи философов Аристотеля, Платона, Сократа и других, кого все глубоко почитают.

Но тут, по-моему, наши неподкупные цензоры опять поднимут шум до небес, ударив в гусли и кифары, потому что не видят пока еще достаточно полного опровержения единственной оставшейся частицы их обвинений. Глупцы, если у одного воина сломался щит, весь строй еще не пошатнулся; пусть лучше не ликуют, а вспомнят, как часто им уже приходилось поневоле отступать с потерями! Их обвинение Вергилию тоже пусто! Дело в том, что благоразумный поэт вовсе не хотел пересказывать историю Дидоны. Больше всех сведущий в таких вещах, он прекрасно знал о высокой добродетели Дидоны и о том, что она предпочла умереть от собственной руки, чем запятнать чистую решимость целомудренного сердца мыслью о втором браке; но чтобы достичь намеченной цели с помощью искусства и поэтического вымысла, он сочинил рассказ, во многом подобный подлинной истории Дидоны, что, как я только что говорил, позволяет поэтам древнее установление.

Впрочем, кто-нибудь из достойных ответа людей или даже ты сам, государь, можете спросить, для чего это было нужно Вергилию? Чтобы достойно же и ответить, скажу, что ему велели так сделать четыре причины.

Во-первых, взятым в «Энеиде» стилем он хотел следовать поэтическим правилам, всего больше Гомеру, которому в своей поэме подражал. Но ведь поэты поступают не как историографы, начинающие свой труд от какого-нибудь определенного начала и ведущие непрерывное и упорядоченное описание событий до самого конца (что, как известно, сделал Лукан, почему многие и считают его скорее метрическим историографом, чем поэтом). Полагаясь на гораздо более высокое искусство, они начинают рассказ иногда в середине истории или даже в самом конце, находя потом повод досказать пропущенное в начале, как Гомер в «Одиссее»⁶⁴, где потерпевшего кораблекрушение Улисса чуть не в самом конце его странствий волны выносят на остров феаков и он рассказывает там царю Алкиною, что случилось с ним после отплытия из Трои вплоть до того дня. Желая сделать то же самое и рассказывая о бегстве Энея от берегов Трои после разрушения города, Вергилий не мог найти более подходящего места, куда бы привести Энея до его прибытия в Италию, чем берег Африки, ведь до тех пор он все время плыл вдоль вражеской

земли греков. Поскольку африканское побережье тогда еще населяли грубые и дикие варвары, а следовало привести Энея к достойному почтению лицу, которым он мог бы быть принят и по чьей просьбе рассказать о троянских событиях и о себе, Вергилий не обнаружил никого, кроме Дидоны, пускай не тогда, но, как считается, через много лет в том самом месте жившей, и ее, словно уже существующую, сделал гостеприимной хозяйкой Энея; по ее повелению тот и рассказал о постигших его и друзей несчастьях.

Во-вторых, под поэтическим покровом таится еще намерение Вергилия показать, какие страсти гонят слабого человека и каким усилием постоянства они преодолеваются. Некоторые он уже показал, и намереваясь описать теперь, какими путями плотское желание увлекает нас к падению, вводит Дидону, благородством крови известную, возрастом юную, собой красивую, нравами примерную, избытком достаточную, целомудрием славную, разумом и красноречием блестящую, царицу в своей стране и в своем народе и притом вдову, то есть как бы по знанию любви более доступную для сладострастных желаний; все это смутило бы душу любого свободного человека, не то что бедствующего изгнанника, заброшенного в чужие края и молящего о помощи. Итак, под Дидоной Вергилий понимает сладострастную и влекущую силу, которой содействуют благоприятные обстоятельства, а под Энеем всякого человека, готового поддаться соблазну и в конце концов пленяемого. Показав, однако, какая соблазнительная сила влечет нас к пороку, он показывает потом путь возвращения к добродетели и вводит для этого Меркурия, посланца богов, который зовет Энея не поддаваться искушению и побуждает его к славным делам. Под Меркурием Вергилий понимает или угрызения совести, или упреки друга и откровенного человека, которые поднимают нас от сна в грязи порока и возвращают на прямой и прекрасный путь, то есть к славе. И мы развязываем узел губительного соблазна, когда, вооружившись крепостью, с душевной твердостью пересиливаем лесть, слезы, мольбы и все, тянущее нас назад, а на клеветников не обращаем внимания.

В-третьих, восхваляя Энея, Вергилий хочет во славу цезаря Октавиана превознести род Юлиев, чего и достигает, рисуя его в крепости духа презиравшим и отвергающим плотскую похоть, нечистоту и изнеженные наслаждения.

В-четвертых, он стремится возвеличить славу римского имени, чего и добивается, описывая проклятия умирающей Дидоны, ведь в них ясно угадываются будущие войны карфагенян с римлянами⁶⁵ и торжество, каким они кончились для Рима, когда тот высоко вознесся в славе.

Так что вопреки мнению недалеких людей не лгал ни Вергилий, ни все подобные ему создатели вымыслов.

Глупо осуждать то, что неверно понято

Враги поэтического имени и про себя думают и шумно кричат, что песни поэтов надо запретить, поскольку они переполнены распутством и вздором языческих богов; не могут они терпеть и того, что одному и тому же богу приписывается много форм и имен, как делают поэты со своим Юпитером и другими. Наши противники вступают в бой наподобие того глупого воина, который так обуян жаждой нанести вред врагу, что за собой не смотрит, отчего удары, заготовленные другому, часто получает вдруг сам. Я вполне могу считать, что на все подобные возражения, сваленные в одну грудку, удовлетворительно отвечено в предыдущем, где, помню, писалось, что сплошь да рядом под шаловливыми и нелепыми формами скрыт возвышенный и мудрый смысл, который я в меру сил своего ума, если не ошибаюсь, под мифической оболочкой не раз уже и раскрывал.

Разумеется, сами по себе непристойные дела языческих богов, каким бы образом ни описывали их поэты, особенно комики, я не восхваляю и не принимаю, они мне отвратительны, и, по-моему, описатели здесь достойны такого же упрека, как сами дела; ведь область воображения громадна и у поэзии всегда полна чаша вымысла, так что в благородном облачении для любых смыслов никогда не было недостатка. Впрочем, этот спор давно уж разрешился и утих. Ведь те безобразия, которые некогда распевались на сценах и в театрах мимами, параситами-скоморохами и подобными людьми, древние римляне — свидетель Цицерон — резко порицали и отвергали, даже театры и театральные забавы осуждали, исполнителей наказывали лишением гражданского состояния и исключали из триб; больше того, преторским постановлением человек, вышедший на сцену для разыгрывания таких представлений, считался тем самым опозоренным⁶⁶. Потом, когда после цезаря Константина и папы Сильвестра везде стала процветать и день ото дня возрастать католическая вера, такие комические или сценические сочинения совсем стинули, а остались книги и труды знаменитых и достохвальных поэтов, которые в более торжественном стиле и в более искусных картинах, с большим изяществом речи изображали под согласным покровом вымыслов и образов события и природу. Словом, те, кого полубожественный Платон велел изгнать из города и против кого беснуются наши невежественные крикуны, давно искоренены и отброшены.

Чтобы ответить и на другую часть обвинения наших противников, повторю, что если бы перед началом сражения они благоразумно рассмотрели повнимательней, с какой стороны могут получить удар, то ясно увидели бы, как их собственные нападки на языческих поэтов обращаются острием против них самих: они не дивились бы, что поэты изображают Юпитера то богом небес, то эфирным огнем, то орлом, то человеком и вообще в каких угодно других формах, если бы вспомнили, как истинного и единого Бога Священное писание изображает то солнцем,

то огнем, то львом, то змием, то агнцем, то червем, а то и камнем, как и досточтимую нашу мать, церковь, святые книги называют то женой в солнечном облачении, то пестро одетой женой, то колесницей, то кораблем, то ковчегом, то домом, храмом и так далее; в образах, как известно, часто читаем и о Богородице деве, и о враге человеческого рода. И о множественности имен мне тоже есть что сказать! Без числа их приписывается у нас Богу, не меньше — деве Марии и церкви, причем, как у поэтов, это делается не без таинственного смысла. Так что же ревут слепцы? Мучимые завистью, они не хотят оставить в покое то, чего сами не понимают.

ГЛАВА 15

Отвратительна привычка судить о неизвестном

Дальше, наши ревнители уверяют, что поэты — преступные учителя порока. Если бы они были разборчивы в этом своем обвинении, я, может быть, отчасти признал бы их победу. Хорошо известна непристойность некоторых старых комиков, вызвана ли она наклонностями собственного низменного ума или веяниями развращенного века; правда, например, поэт блестящего, хотя похотливого таланта Назон сочинил книгу «Искусство любви», где, конечно, есть много способного сбить с пути, но все равно нет ничего развратного, потому что не найти деревенского юноши или простенькой девушки, которые воспаленным соблазнительной страстью умом не придумали бы для достижения желанной цели гораздо больше хитростей, чем учил он, считавший себя выдающимся наставником в таких вещах. Однако если те, кого и мы уж не раз осуждали, оказали плохую услугу достоинству поэтического искусства, то чем другие поэты прославленной добродетели заслужили одинакового осуждения с негодными? Терпеть такого нельзя! Чтобы выяснилось, за что обвиняют великих, прошу судей сказать, читали они когда-нибудь хоть одну песнь Гомера, Гесиода, Вергилия, Горация, Ювенала и многих подобных поэтов? Если сознаются, что читали, пусть обозначат, где они нашли там уроки соблазна, чтобы мы тоже увидели наконец, чего до сих пор не могли разглядеть, и вместе с ними осудили порок. Только зря просить! Кто ж, услышав сами слова обвинений, не догадается, что никогда не читали, ведь не может быть сомнения, что, если бы читали, никогда бы не пришли к таким нелепым выводам. Думаю, впрочем, что наш вопрос заставит их к низости прибавить новую низость, ведь молчать они не могут, такой ими владеет страх, что при виде их молчания люди перестанут верить в их всеведение. И вот они говорят с важным видом, раздувая щеки и ничуть не краснея бесстыжим лицом, словно ожидая себе за это высшей похвалы: «Что нам читать пустяки? Тьфу! Не читали и читать не хотим, у нас дела поважнее». О, всемогущий господь, если хочешь, можешь теперь отдохнуть от своего вечного труда и, если угодно очам твоего божества, пожалуйста, можешь уснуть, твое дело в верных руках! Тебе они

посвящают бессонные ночи, за тебя трудятся в поте лица! Догадываюсь, они движут перводвигатель⁶⁷, вот их важное дело... Труд великий, труд долгий и единственно достойный подобных людей!..

Жалкие глупцы! Они не замечают, какую нищету невежества обнаруживают в себе, так глубокомысленно разоблачая других! Тут и мы можем, если не окажемся глупее их, ясно увидеть, насколько справедливо их обвинение, насколько свят и приемлем приговор. Пусть никто не думает, что я просто наугад вообразил такой ответ себе; признаюсь, что имею самые достоверные основания для этого. Мне уже давно и не раз приходилось слышать даже более высокомерные ответы на сходные вопросы; что мне было всего тяжелей, один почтенный летами и благочестием, да и ученостью выдающийся человек даже не отвечал на них, а, перебивая, твердил свое с величайшей ненавистью. Видит бог, славный государь, я не лгу! Этот человек показал тогда себя таким яростным врагом самого имени поэзии, что явно не мог произнести его без раздражения, как и обнаружилось в минуту, когда меньше всего служило его достоинству. А именно на одном из утренних чтений в нашем Университете⁶⁸, объясняя с кафедры перед множеством слушателей святое Евангелие от Иоанна и случайно наткнувшись на это имя⁶⁹, он с побагровевшим лицом, с горящими глазами, голосом громче обычного и со скрежетом зубным наговорил о поэтах много чудовищных вещей, а потом, чтобы стала явной его праведность, сказал и чуть не клятвенно подтвердил, что никогда не заглядывал, да и не хочет заглядывать в какие-то там книги поэтов. О Боже святой! Что остается говорить невеждам, если такое сказал человек в прочих отношениях ученый, известный и в преклонных летах? Мог ли безумец сказать глупее? Хотел бы я знать, откуда неподражаемые цензоры узнают, что поэты—преступные соблазнитель, раз в них не заглядывают, раз их не читали, раз посвящают себя более важным делам? Зачем ругают неведомые им вещи? Зачем негодные судьи взбираются на трибуны, намереваясь выносить приговор о чем не знают? Зачем осуждают, не только не выслушав, но и не расспросив другую сторону? Наверное, они скажут, что так суровы к поэтам по внушению Святого духа. Сочту это возможным, если поверю, что Святой дух может не то что обитать в таких грязных душах, а хоть посещать их. Бессовестная наглость, позорная самонадеянность, отвратительная дерзость—слепой от рождения смеет перед всем народом выносить приговор о цветах! Слышал я, точно так вот, как наши достопочтенные судьи, поступали в древности Фороней у армян, Ликург в Лакедемон, Минос на Крите, и у мирмидонцев Эак...⁷⁰

Но вернусь к своей мысли. Что бы ни болтали достопочтенные судьи, поэты—не советчики преступления, как им кажется. Наоборот, если в здравом уме и без желчной гневливости читать их книги, окажется, что они то мягко и незаметно, то строго и настойчиво—по необходимости обстоятельств—побуждают читателей к добродетели! Чтобы не показаться голословным, хочу перед самыми глазами крикунов привести хоть немного, из чего они могли бы при желании увидеть правду. Минуем

наставления Гомера, который из-за греческого языка менее знаком латинянам, но пусть прочтут и перечтут в «Энеиде», как Эней увещевал товарищей стойко переносить неожиданные бедствия, как прекрасен его порыв погибнуть в бою ради спасения родины, каково уважение к отцу, которого он на своих плечах отнес в безопасное место мимо горящих домов и рушащихся храмов, через гущу врагов, среди тучи стрел; какая милость к врагу Ахемениду; какая твердость души, вырывающейся из цепей лукавого Амура и разбивающей их; какая справедливость и щедрость с друзьями и чужестранцами при раздаче заслуженных даров на устроенных у Ацеста играх; какая мудрость, сколько разумной осмотрительности при нисхождении в ад; какие напутствия отца к нему; какое умение в приобретении друзей, в самоотверженной заботе о доверившихся ему спутниках; какие благочестивые слезы о смерти друга Палланта, какие советы его сыну! Надо ли перечислять? Прошу, пусть подойдут, пусть подойдут ненавистники поэтического имени, пусть взвешают слово за словом и, если хватит мужества, подведут итог; с божьей помощью они увидят, действительно ли этот поэт склоняет читателя к дурной жизни. Поистине, если бы только Вергилий знал и почитал правого бога, в его книгах, наверное, была бы одна святая истина!

Если скажут, что по закону недостаточно одного свидетеля, пусть возьмут венецианца Горация Флакка, Персия из Вольтерры, Ювенала аквинского, чьи поэтические сатиры с таким добродетельным гневом клеймят пороки и порочных людей, что, кажется, должны были бы истребить их до конца. А если этих и еще многих достаточно, пусть умолкнут обвиняющие поэзию в преступном соблазне, пусть укротят ярость смирением и не стыдятся поучиться, прежде чем выходить со смехотворным приговором о чужих трудах, чтобы, осыпая других стрелами безрассудной пристрастности, не накликают на себя грозу божьей мести.

ГЛАВА 16

О том, что чтение поэтов ведет к добру

Злобные невежды называют поэтов совратителями умов еще и за то, что сладкозвучным стихом, прелестью языка, отделанностью и красотой слога они якобы внедряют в читателей свои глупости и так вводят немудреных простаков в нелепые заблуждения. Всякий неуч, не читавший поэтов,— подобно неучам-обвинителям, которые сами знаменитых поэтов не читали, а если читали, то по слабости ума не поняли,— легко поверит, что эти нападки на поэтическую музу и остроумны, и справедливы, и благочестивы.

Да видят Бог и те, кому дарован от него свет разума! Итак, небесный кифаред Давид, умевший сладостью пения утишить гнев Саула, если твоя лирическая песнь когда-либо звучала нежно и медоточиво, заглуши ее! И ты, Иов, героическим размером описавший свои муки и терпение, если в твоём рассказе есть красота, сделай то же, заодно с другими святыми,

неземной гармонией стиха воспевавшими божественные тайны! То же, что говорю им, придется сказать Орфею, Гомеру, Марону, Флакку и остальным, раз уж дошло до того, что можно безнаказанно утверждать, будто сладкозвучно, пленительно, прекрасно слагать метрические речи — значит соблазнять умы людей. Зато вы, Бавий и Мевий, радуйтесь, раз тех осуждают: вам выпадает неслыханная удача и высвобождается великий простор!⁷¹

Знаю, мне скажут, что говорилось единственно о вреде писать с мелодической прелестью и читать непристойности. Верно, это было бы немаловажное добавление, если бы в предыдущем не обнаруживалось много раз, что это за осуждаемые вами непристойности знаменитых поэтов, ввиду чего обвинение, которое они считали главным, рассыпается в пыль. Но для ясности понимания, раз уж они называют поэтов соблазнительями, пусть сначала скажут мне, кто именно из поэтов совращает умы, ведь поэтов много. Они смогут назвать только тех, кого читали. А кого они читали, показывает само обвинение! С позволения сказать, эти ревнители о доме божием и влюбляются, и домогаются любви, и подмигивают девицам, и пишут любовные записочки, сочиняют стишки и кропают куплетки, в которых изливают свои чувства и воздыхания, а поскольку своего ума на это не хватает, бегут за готовой помощью к наставникам искусства любви. Тут они раскрывают томы Катулла, Проперция, Назона, и легкомысленный обман, изображаемый этими поэтами в прелестных стихах и украшенный умелым плетением слов, легко увлекает, развращает и пленяет их сердца, без того к нему склонные. Вот откуда они узнали о соблазнительном влиянии поэтов; а теперь, неблагодарные, обвиняют своих наставников и называют совратителями тех, за кем сами пошли непрошеные. Да, поистине великими, куда там, величайшими делами заняты наши цензоры; ведь немалый труд — угождать Амуру, чья мощь обессилила сначала Феба, потом Геркулеса, укротителей чудовищ⁷²!

О, насколько лучше было бы невеждам молчать, чем на позор себе раскрывать рты! Оглянувшись на самих себя, они тогда увидели бы, что показывают всему миру свои пороки как раз тогда, когда думают обвинять поэтов: из характера обвинения ясно видно, каковы их занятия, каковы помыслы, какова праведность, наконец, — в самом деле, чего приходится ждать от них в случае, если какая-нибудь девица подаст им распутную надежду похотливым жестом, лукавым взором, льстивыми словами, когда немые стихи молчаливо соблазняют их? Нет, пусть устыдятся несчастные и переменят к лучшему свой воспаленный ум; им в пример язычник Улисс пересилил и миновал не то что немые стихи, но медоточивое пение губительных сирен.

А о силе самого по себе словесного выражения, которую они хотят вменить в грех поэтам, да будет сказано, что если Христа спасителя нашего иудеи и обвиняли бесчестно в соблазнении⁷³, не всегда это слово надо все же понимать в дурном смысле; как ни злоупотребляй, нечистые люди не могли истребить старого значения, и оно иногда может быть

хорошим: скажем, опытные пастухи иногда заботливо уводят соблазном из больного стада еще не зараженных быков; так и люди знания и искусства своими советами нередко как бы соблазняют благородные души, уводя их прочь от зачумленной пороком толпы. Думаю, так вот и великие поэты всегда соблазняли послушных читателей и делали их лучше, когда наши судьи, соблазняемые и увлекаемые к пороку не по вине даже легкомысленных поэтов, а просто по своей собственной, изо всех сил стараются показать везде зло. Милостивый Иисус, отврати эту чуму от легковерных невежд, а наших болтунов исправь и надоумь сначала делать по твоему примеру, прежде чем учить других!

ГЛАВА 17

О том, что поэты—не обезьяны философов

Некоторые из них высокомерно называют поэтов еще обезьянами философов! Я только не знаю точно, болтают ли они это, чтобы посмешить людей, как они часто любят посмешить своим остроумием девиц, или больше по внутреннему убеждению, действительно в это веря, или по низости души и ради издевательства. Если первое, разумным остается только терпеть в молчаливом негодовании при виде того, как невежды перед толпой делают посмешище из великих людей, хотя на каждом перекрестке можно легко найти ослов в лентах, свиней в парадных облачениях и всякого рода животных, разодетых в пышные меха с бахромой, на чей счет упражнять свое воображение было бы уместней. Но если это делается по убеждению или для издевательства, то здесь столько же глупости, сколько несправедливости.

У обезьян, как мы, помнится, говорили в другом месте⁷⁴, есть врожденная склонность подражать по возможности всяким человеческим действиям, какие они видят, так что смысл упрека явно в том, что поэты—подражатели, а отсюда и обезьяны философов. Даже в этом не было бы еще ничего смешного, ведь философы по большей части уважаемые люди и изобретатели высоких искусств. Но все равно неучи ошибаются; поняв поэтов до конца, они убедились бы, что их надо не к обезьянам, а к самим философам и причислять, ведь по мнению древних под оболочкой баснословия поэты не скрывают ничего несогласного с философией. Кроме того, простой подражатель никогда не выходит из колеи образца, а у поэтов такого что-то не замечаешь, потому что хоть они стремятся к одному и тому же с философами, но не одним и тем же путем. Философ, как хорошо известно, опровергает рассуждением то, что считает неверным, и таким же способом доказывает свою мысль, причем в меру возможного открыто; поэт как можно искуснее скрывает под оболочкой вымысла то, что задумал в душе, отбрасывая все рассуждения. Философ чаще всего пишет в прозаическом стиле и словно презирая даже его украшения, поэт—в метрическом, крайне заботясь о его блеске и изяществе. Философы ведут ученые диспуты в гимназиях, поэты поют

свои песни в уединении. Поскольку все это между ними разнится, поэт никак не будет обезьяной философа.

Если бы их назвали обезьянами природы, было бы легче согласиться; поэты в торжественной песне действительно стремятся в меру сил воспеть то, что творит по вечным законам сама природа или ее произведения. Вглядевшись, наши цензоры нашли бы у поэтов такие точные образы одушевленных существ в их облике, нравах, речах и поступках, такие описания круговращений неба и звезд, буйного порыва ветров, треска пламени, звучного плеска волн, горных вершин, тенистых рощ и течения вод, что им почудилось бы, что сами эти вещи живут в малых буквах стихотворений. Тут я прямо признаю поэтов обезьянами, и считаю благороднейшим делом достигать искусством того, что производит всей своей мощью природа. Да что говорить? Кое для кого было бы полезнее постараться, чтобы все мы вместе стали обезьянами Иисуса Христа, чем высмеивать неведомые им труды поэтов. Ведь как часто бывает, что, протянув руку к чужой чесотке, мы с ужасом ощущаем чьи-то жесткие ногти на своей собственной коже.

ГЛАВА 18

О том, что не смертный грех читать книги поэтов

Наши вершители правосудия, а вернее, беззакония, в яростном гневе желая искоренить имя поэтов, начинают теперь вопить во весь голос, словно обвинение в чем-то уже удалось: «Почтенные мужи! Народ, искупленный кровью божией! Богоизбранники! Если в вас осталось сколько-нибудь благочестия, сколько-нибудь преданности, сколько-нибудь любви к христианской религии, сколько-нибудь страха божия, отшвырни-те эти проклятые книги поэтов, сожгите их на костре⁷⁵, а пепел развейте по ветру. Держать их у себя в доме, читать их, даже заглядывать в них — смертный грех! Они заражают души смертельным ядом, увлекают нас во ад и навек лишают небесного царства!» Крича еще громче, они призывают потом в свидетели Иеронима, который якобы сказал в письме к Дамасу о блудном сыне: «Песни поэтов — пища демонов». Этими и многими другими ужасами они громогласно оглушают несведущих слушателей.

О благочестие, о целомудренная вера, о великое долготерпение божие! Доколе, господи, будешь сносить это? Создатель вселенной, зачем ты мечешь громы в высокие башни, в скалистые вершины? Их, всесвятий Отец, их порази за то, что лукавым и лживым языком они ценой гибели других и часто невинных людей ловят себе суетную славу! Врачи зарывают свои ошибки в землю⁷⁶, эти пытаются скрыть собственное невежество запретами и огнем. Какой простак, наслушавшись их, не заключит, что поэты — опаснейшие из людей, враги имени божия, приспешники демонов, бессердечные злодеи, всегда поглощенные греховными делами, не имеющие нисколько заботы о добрых искусствах, никакого

благочестия, никакой веры или святости? Так из-за невежд и негодяев великие люди терпят позор, которого меньше всего заслужили.

Но верю, бог все увидит. И мы сейчас рассмотрим, если удастся, что это за неисправимое зло, кричат они, творится, когда покупают, читают или декламируют поэтов. Что в этих книгах содержится, к чему они зовут, что отвергают, чему учат,—было уже подробно рассказано выше. Но оставим все это, допуская против истины, что все написанное поэтами нечестиво и прельстительно для читателей. Ну и что? Они были язычники, Христа не знали, превозносили свою религию, которую считали святой, слагали вымыслы, очень часто приносившие сладостные и похвальные плоды для душ. Прошу, пусть скажут ученые обличители, запрещает ли поэтам какое-нибудь древнее или новое учение описывать нечестивые дела своих богов каким угодно стилем? Не думаю, даже если их изображает христианин, лишь бы при здравом понимании у него не оказывалось ничего противного христианской истине. А если запрета нет и если читать поэтов не воспрещают ни закон, ни пророки, ни святые декреты первосвященников, то что дурного в том, чтобы иметь их книги, читать их? Скажут, что своей сладостью поэзия соблазняет умы. На это возражение немного выше отвечено; если вы настолько уж неразумны и беспомощны, то остерегайтесь и помните старую поговорку, которая не велит драться камнями тем, у кого стеклянный шлем.

Признаю, конечно, что много лучше было бы изучать священные книги, чем поэтов, даже наилучших; это более угодно Богу, верховному первосвященнику и церкви. Но не все и не всегда влекомы любовью к одним и тем же вещам; так иногда нас влечет и к поэтическим книгам. Влечет ли, по своей ли воле к ним идем, что тут преступного, что тут дурного? Ведь можем же мы безнаказанно слушать о нравах варваров, сами, если хотим, их принимать, оказывать им гостеприимство, рассуживать их по их просьбе, заключать с ними дружественный союз, пировать вместе,—а вот читать книги поэтов нам эти многоученые мужи запретили! Никто не мешает нам читать для сведения проклятые заблуждения Манихея, Ария, Пелагия и прочих ересиархов—но вот читать стихотворения поэтов, слышим мы, есть страшный, нет, смертный грех! Мы можем наблюдать по большей части непристойные игры шутов на площадях, слышать на пирах нескромные песни комедиантов, терпеть сквернословие разных ветрогонов в трактирах, развратников в продажных домах и оттого не проваливаемся во ад,—но чтение поэтических произведений лишает нас вечного царства! Художник может рисовать даже в святых храмах пса Цербера, стерегущего порог Плутона, перевозчика Харона, бороздящего ахеронские воды, эринний, препоясанных гидрами и размахивающих горящими факелами, самого царя царства скорби Плутона, терзающего осужденных на вечные муки—но описать подобное в звучных стихах поэтам не позволено, и непростителен грех их читателей. Того же живописца допускают рисовать в палатах государей и знати любовные истории древних, непристойные дела богов и людей и всяческие и чьи угодно выдумки, это не возбраняется никаким святоотеческим

запретом и каждый имеет право в свое удовольствие разглядывать такие картины—а поэтический вымысел, расписанный словесными красками, нам велят считать более вредным для разумных читателей, чем нарисованное—для неопытных зрителей!

Признаюсь, при всем желании я не в силах понять, какими силами, какой властью жгучая зависть и невежество смогли погрузить наших ослов в бездну их безумия. Следовало бы им по крайней мере знать, о чем сосуд избранный⁷⁷ свидетельствует: зло не в знании, а в делании зла,—но новейшие наставники для того, видно, чтобы подняться во мнении своих подружек и получать куски пожирнее, не стыдятся говорить, будто не только знать, но даже читать поэтов губительно для души! Пусть во всем презренны поэты, но невыносим сам ваш запрет поднимать найденное в грязи жемчужное зерно, словно грязь делает его менее драгоценным. Наши толкователи своим высокомерным и безусловным осуждением бесстыдно хотят превратить всякую истину в ложь, если ее когда-нибудь скажет поэт; мало того, они лицемерно отрицают, что поэты когда-либо говорили ее! Смешно слышать, что враг рода человеческого, дьявол, мог сказать когда-то правду, а поэты—пускай они даже дурны, как я только что допустил против своей совести, потому что многим из них, кроме язычества, по правде, нельзя приписать никакого порока,—верного слова сказать никогда не могли. Святые люди иногда даже призывают в свидетели дьявола, а призвать поэта, если послушаться наших обвинителей, будет преступлением!

Нет, я очень прошу этих запретителей, провозглашающих анафему поэтам, пусть они скажут, где и когда поэзия согрешила больше, чем философия? Лучшая исследовательница истины—философия, но, конечно, вернейшая ее хранительница—поэзия, берегающая истину под покровом вымысла. Если мысль первой неверна, вторая не может правильно ее сохранить. Она служанка и обязательно подражает идущей впереди госпоже; если та отклоняется, эта невольно тоже сбивается с пути. Так почему же, постоянно и открыто ссылаясь на языческих философов, применяя их суждения и почти ничего не утверждая без опоры на их авторитет, мы отшатываемся от поэтов и от каждого их слова, с отвращением проклинаем их? Хвалят Сократа, превозносят Платона, почитают Аристотеля, не говоря об остальных, хоть все были язычники и часто грешили осуждаемыми мнениями,—а Гомера наши цензоры отбрасывают, Гесиода проклинают, Горация и Вергилия, чьи изображения скрывают не меньший смысл, чем рассуждения любых философов, презирают. Тех они изучали, и поскольку какие-то крохи первых начал, пускай с трудом по скудости ума, они оттуда все-таки извлекли, они их и одобряют как будто бы понятых; а вот сочинениями поэтов они пренебрегли, и оттого не понимают, принижают и осуждают их! Но сколько они ни кричат, сколько ни лают, сколько ни приказывают или внушают, если можно читать писания философов, истории варваров, коварные сочинения еретиков, то без всякого греха можно читать, хранить у себя и слушать книги поэтов тоже,—конечно, со здравым и

устойчивым пониманием, чтобы не дать сбить себя с толку, словно каких-то необращенных, когда поэты говорят несогласное с правильной верой.

Теперь остается крепче и решительней отразить их последний выкрик; ведь они воображают, будто авторитетом этого известнейшего и святого человека подкрепляется все сказанное ими раньше. Итак, они рады твердить слова святого Иеронима к папе Дамасу: «Песни поэтов — пища демонов». Если бы они как следует поняли говорившееся нами выше, то заметили бы, что мы такое же подтверждаем, и особенно при нашем неоднократном осуждении и отвержении грязных непристойностей комических поэтов. Но раз уж, не сделав никакого различия между поэтами и ослепнув от мрака зависти, наши противники безоглядно нападают на всех и каждого, то надо опрокинуть их путаные ряды и окончательно принудить их к молчанию.

Так вот, если бы они со вниманием прочли книги, письма Иеронима и среди них то самое, которое приводят себе в поддержку и авторитетом которого думают осудить поэтов, то, конечно, обнаружили бы там, что это выражение у Иеронима объяснено, и смысл его дан, а их возражение рассыпается в прах, и прежде всего в виду фигуры пленной жены с обритой головой, без одеяний, с остриженными ногтями, безволосой, отданной в израильский брак⁷⁸. Если они не собираются быть набожнее и разборчивее святых учителей, то пусть узнают, что эту пищу демонов Фульгенций, христианский ученый и католический епископ⁷⁹, не только не отвергал и не предавал огню, как они велят, но прилежно хранил, исследовал и ценил, как видно из его книги, которую он сам назвал «Мифологикон» и где он прекрасным слогом описывает и излагает басни поэтов. Да будет им точно так же известно, что наш блистательный учитель Августин не сторонился ни поэзии, ни песен поэтов, но с умелым старанием изучал их и осмыслял, и пусть они попробуют отрицать это, потому что святой очень часто приводит в своих книгах Вергилия и других поэтов, причем Вергилия почти никогда не упоминает без какого-либо хвалебного титула⁸⁰. Иероним, если к нему вернуться, превосходный и святой учитель, чудесный знаток трех языков, кого наши обвинители по своему невежеству пытаются привлечь себе в свидетели, тоже старательно изучал и хранил в памяти столько стихов, что, кажется, почти ничего не говорил без их свидетельства. Если не верят, пусть заглянут, между прочим, в пролог его книги «Иудейских вопросов» и удостоверятся, не построен ли он весь по Теренцию⁸¹ и не приводит ли там Иероним себе в подкрепление очень часто Горация и Вергилия, да не только их, но Персия и других поэтов. Пусть прочтут также его красноречивое послание к Августину и разберутся, не перечисляет ли там ученый муж среди знаменитых людей и тех самых поэтов, которых теперь наши враги с великим шумом всеми силами стараются уничтожить. Потом, раз они еще этого не знают, пусть перечтут Деяния апостолов и посмотрят, не изучал и не знал ли сам Павел, Сосуд избранный, стихи поэтов. Они найдут там, что, споря в Ареопаге с упрямыми афинянами, он не счел

ниже своего достоинства призвать в свидетели поэтов⁸²; а в другом месте он приводит стих комика Менандра: «Худые сообщества развращают добрые нравы»⁸³. Берет он, если правильно помню, и стих поэта Эпименида — очень подходящий к нашим противникам, — когда говорит: «Критяне всегда лжецы, злые звери, утробы ленивые»⁸⁴. Значит, даже восхищенный до третьего неба⁸⁵ не считал грехом и мерзостью чтение и выучивание поэтических творений, как велят их считать наши образцы святости! Пусть посмотрят, наконец, что написал Дионисий Ареопагит, ученик Павла и славный Христов мученик, в своей книге о небесной иерархии; а он открыто говорит там, подтверждает и доказывает, что божественная теология пользуется поэтическими вымыслами, заключая среди многого прочего такими словами: «Поистине теология очень искусно применяла для нефигуративных смыслов священные образы поэзии, раскрывая, как говорилось, наш дух, доставляя ему необходимое для предположительных толкований и преобразуя для его понимания возвышающий смысл Священного писания»⁸⁶ и далее то, что говорится вслед за этим предложением.

Наконец, если миновать других, кого я мог бы привести в свою защиту, не говорил ли сам Господь и спаситель наш многое в притчах, сходных с комическим стилем? Не обратился ли он к поверженному Павлу словами Теренция: «Трудно тебе идти против рожа»⁸⁷? Нет, я далек от мысли, что Христос взял эти слова у Теренция, хотя последний жил задолго до того, как они были сказаны Господом; мне больше чем достаточно и того, что спаситель наш пожелал некогда, чтобы его слово и суждение было произнесено устами Теренция, и уже будет ясно, что не всегда песни поэтов — пища демонов.

Что теперь скажут наши блистательные ослы? Будут еще кричать и бесноваться? Будут ли нападать на поэзию, осужденные своим собственным свидетелем, побежденные и обращенные в бегство свидетельством многих других святых мужей? Все равно будут, их ярость неодолима! Но насколько она праведна, смотри сам, превосходный государь, и смотрите все, кто больше дружен с разумом, чем с их упорной наглостью. А им, таким скорым на безоговорочное осуждение, когда-нибудь воздаст за злословие Бог, справедливейший судия, и отмерено им будет той же мерой, какой они отмеривают другим⁸⁸.

ГЛАВА 19

О том, что никак не все поэты по приговору Платона
должны быть изгнаны из государства

Наши горланы, глазом не моргнув, готовы положить все силы, лишь бы убрать поэтов подальше с глаз и из домов всех людей! Снова сплотив ряды, они нападают еще раз и, вооружившись авторитетом Платона, изрыгают из нечистых глоток звучные гласы, говоря, что по его приговору поэтов надо гнать из городов, а желая помочь недостаточно ясному Платону, добавляют: «Пусть не портят нравы граждан своим

распутством!» На такое обвинение не жалко возразить и подробнее, хотя раньше, кажется, на него уже было отвечено.

Итак, я признаю великий авторитет этого философа; нельзя пренебречь его словами, если только они верно поняты. Наши судьи, разумеется, или не видят их смысла, или извращают его, как ниже будет ясно. Впрочем, раньше они доказывали, что поэты по своей воле живут в уединении, недаром и называли их людьми дикими и неуживчивыми. А если бы поэты нарочно обитали в городах, что сказали бы гонители? Назвали бы их тиранами! Так или иначе, если сейчас они хотят переменить свое мнение и назвать поэтов любителями городов, то это ложь. Известно, что Гомер, объездив целый свет, жил в крайней бедности на побережье Аркадии среди суровых скал и лесистых гор; болезнь лишила его зрения, но, видя очами разума, он сочинил там огромные и удивительные книги «Илиаду» и «Одиссею», напоенные не гиблейским, а кастальским медом⁸⁹. Вергилий, гением не уступавший Гомеру, покинул город Рим, в то время правивший миром, оставил цезаря Октавиана, государя всей земли, с которым его соединяла исключительная дружба, отыскал себе недалеко от славной столицы Кампаньи Неаполя, уже тогда богатого развлечениями и досугом, уединенное место вблизи пустынного побережья,—как считает благородный Иоанн Баррил⁹⁰, место, расположенное между мысом Посилипо и Путеолами, старейшей греческой колонией,—куда почти никто не приезжал, разве что по приглашению поэта; и там он спел, после «Георгик», неземную «Энеиду». Желая оставить свидетельство об этом месте избранного поэтом уединения, Октавиан велел перенести останки Вергилия из Брундизия и похоронить неподалеку от тихой обители при дороге, которая до сих пор называется Путеоланской, чтобы его прах лежал вблизи излюбленного им при жизни места.

А чтобы не перечислять только древние примеры, которые наши противники могут легкомысленно отвергнуть, хоть они подкреплены надежными свидетельствами,—разве Франциск Петрарка, поистине святой человек и знаменитейший поэт нашего века, не презрел западный Вавилон и не пренебрег высоким первосвященническим благоволением, которого всегда желают и величайшими трудами домогаются почти все христиане, вниманием кардиналов со всего света и прочих государей; разве он не уединился в Закрытой долине, известном в Галлии пустынном месте, где берет начало царица источников Сорга; разве не провел там в созерцании и поэтических трудах почти всю свою цветущую молодость, довольствуясь услугами одного-единственного крестьянина? Именно так он и поступил; остаются и останутся надолго следы его пребывания там: маленький домик и сад, и, богу угодно, живы многие свидетели! Если это так—а я мог бы привести еще много примеров,—то поистине незачем тратить силы, гоня из города поэтов, когда они сами оттуда бегут.

Я хотел бы, однако, слышать от наших противников, неужели они думают, что, когда Платон писал книгу о государстве, в которой он советует делать то, о чем они говорят, он имел в виду Гомера,—то есть его изгнание из города, случись так, что ему бы понравилось там жить?

Не знаю, что мне ответят, а я поверить тому не могу, читая о Гомере очень много похвального. Ведь святые законы цезарей называют его отцом всех добродетелей, и очень часто законодатели в желании сделать свои законы более достойными почтения и подкрепить их как бы священным свидетельством перемежают их гомеровскими стихами. Например, в конце вступления к Кодексу Юстиниана читаем стих из «Илиады», и то же — в статьях «О правосудии и праве», «Об условиях продажи», «Об отряжении послов и доверенных» и в других местах, как неверчивые могут прочесть в пизанских Пандектах. Больше того, многие славные греческие города жаждали числить умершего в нищете Гомера своим гражданином и начали о том спор между собой, как явствует из слов Цицерона в защиту Архия: «Колофонцы называют Гомера своим гражданином, хиосцы отстаивают его, саламинцы требуют к себе, а Смирна уверяет, что он был ее жителем, так что даже посвятила ему в городе храм; да и еще очень многие борются за него и спорят»⁹¹. Так говорит Цицерон. Мне тоже помнится, что об этом говорят стариннейшие греческие стихи, достаточно известные среди людей ученых:

Ἐπτά διεΐξουσιν πόλεις διὰ βίης δμήρου
 σάμος, σμύρνη, χίος, κολοφών, πίλος, ἄργος, ἀθήναι.⁹²

Наконец, сам Платон в той же книге «Государства» и в других местах то и дело приводит слова Гомера в свидетельство собственных утверждений⁹³. Если даже в законах он именуется отцом добродетелей, если он — украшение государственных уставов, если столько городов хотят считать его своим гражданином, если сам наш наставник Платон призывал его в свидетели, то глупо считать, будто такого мудрейшего мужа, такого поэта Платон же велел бы изгнать из государства!

Следуя приговору Платона, нам пришлось бы тогда изгнать и поэта Энния, который, довольствуясь честной бедностью, был так ценим за свою добродетель Сципионами — родом, не только знаменитым воинской доблестью и благородством крови, но и дружившим с философией и известным святостью нравов, — что после его смерти они пожелали смешать его прах с прахом своим и своих предков и погребли в семейной гробнице⁹⁴! Вы, может быть, изгоните такого человека, я — нет; мне даже кажется, Платон был бы рад видеть все свое государство полным людьми подобных достоинств. Что скажем потом о Солоне, который, дав афинянам законы, посвятил себя поэзии, хоть был уже стар? Неужели велим гнать из города того, кто вернул распавшееся было государство к гражданской доблести и добрым нравам? Что, наконец, скажем о нашем Вергилии, который, между прочим, так краснел и стыдился, когда слышал среди сверстников непристойное слово, что молодым его называли за это парфенией, что по-латински значит «дева» или «девственность»? У него, как уже часто говорилось, столько добродетельных советов, сколько слов в его песнях. Чтобы не была сожжена его божественная поэма, как приказывал перед смертью сам Вергилий, цезарь Октавиан Август, отложив великие государственные дела, сочинил воспевающие это

делать стихи, читаемые вплоть до нашего времени. До сей поры его имя окружено в Мантуе таким почетом, что, не имея возможности поклониться его праху, перенесенному Августом, мантуанцы свято хранят его старое поле, записав его за поэтом как за живущим; старцы и родители показывают это поле сыновьям и юношам как великую святыню и любят говорить о нем чужестранным гостям, как бы к своей вящей славе. Такого не бывает без свидетельств высочайшей добродетели, а поверим ли, чтобы Платон велел изгнать из своего города добродетельных? О глупые головы!

Я мог бы много еще сказать о Горации Флакке, о Персии из Вольтерры, об аквинате Ювенале, откуда бы совершенно стало ясно, что не их Платон думал изгонять из городов, но хочется привести зримые примеры и представить вещи, которых противникам не отвергнуть уже никакими уловками.

Так вот, неужели я поверю, чтобы Платон был настолько безумен, что приговорил бы к изгнанию из своего города Франциска Петрарку? Ведя от юности целомудренную жизнь, этот поэт так ненавидит непристойную и грязную похоть, что для знающих его служит чистейшим образцом благородства. Его смертельный враг ложь, ему ненавистны все пороки, он почтенный храм истины, украшение и торжество добродетелей и пример католической святости, человек благочестивый, мягкий, преданный и такой скромный, что его можно было бы назвать второй парфенией. Сверх всего он — слава поэтического искусства, пленительный и красноречивый оратор, перед которым распахнуты все глубины философии; острота его ума превышает человеческие способности, а цепкая память полна знаний, насколько это возможно для человека. Оттого как прозаические, так и метрические его произведения, а их много, сияют таким светом, дышат таким нежным ароматом, влекут такой цветущей красотой, медоточивой и прелестной музыкой слов, удивительной и сочной мудростью суждений, что кажутся скорее художеством небесного ума, чем произведением человека! Да что говорить? Он безусловно превосходит людей и силы его выше сил простого смертного. Хвалу эту я возношу не так, как славил бы мужа древности, ушедшего из мира много веков назад; нет, богу угодно, чтобы я славил достоинства ныне живущего и здравствующего человека, и во всем, доблестные язвители, можете удостовериться собственными глазами, если не верите моим ничтожным писаниям. Я не боюсь, что при этом случится то, что обычно бывает с великими людьми, чье присутствие, как говорит Клавдиан, умаляет их славу; нет, я смело говорю, что его присутствие затмит его славу! Он сияет таким величием нрава, таким даром мягкой убедительности и ко всему такой тонкостью обращения и таким достоинством преклонного возраста, что о нем можно сказать словами Сенеки о Сократе⁹⁵: его слушатели извлекают больший урок из его нрава, чем из его слов. Мне хотелось бы говорить о нем непрестанно, но прошу, наконец, сказать, таких ли поэтов Платон гонит из своего города? Если изгоняются подобные ему, то откройтесь, каких после этого граждан Платон хочет к

себе принять,—мотов, развратников, Гнатонов⁹⁶, любителей пирушек, рыбных торговцев, или, может быть, каких-нибудь колодников и тому подобное? О счастливая, о долговечная Платонова республика, изгоняющая поэтов и желающая иметь таких граждан и таких стражей нравственности и человеческой жизни! Нет, вздор! Чтобы у мудрейшего философа я предположил этот смысл, который приписывают ему наши толкователи? Наоборот, я уверен, что в совершенном государстве или республике знаменитые поэты и подобные им люди будут не просто гражданами, а предводителями и наставниками.

Вы скажете в досаде: «Если не их, то каких же поэтов велит изгнать Платон?» Таким, как вы, надо бы ответить: спросите самих себя, негодные цензоры! Но надо жалеть всякое невежество, и значит, даже невежество людей, мало заслуживающих жалости.

Как во всех винах, так и в искусствах есть свой осадок; хоть он противен на вкус и негоден, отстоявшийся напиток хуже от этого не делается. Так и искусства. Что правдивее философии, всеобщей наставницы? Ее отстоем были, не говоря о многих других, киники и эпикурейцы, которые, запутавшись в невообразимых заблуждениях, пытались во многом обесчестить саму философию, так что они скорей ее враги, чем служители. Но спрашиваю, должны ли мы после этого отвергнуть Сократа, Ксенократа, Анаксагора, Панеция и прочих, украшенных одним с теми званием? Это было бы делом глупца и подлого отступника! Что священнее христианской религии? Но и она имела Доната, Македония, Фотина и много более зловонный осадок других проклятых ересиархов, а ведь из-за них мы не называем оскверненными Василия Великого, Иоанна Златоуста, Амвросия Миланского, папу Льва и других святых и почитаемых людей. Подобно тому поэзия, если не говорить о других искусствах, имеет свой осадок, так называемых комических поэтов, и пускай среди них были благочестивые люди, как Плавт и Теренций, но по большей части своими гнусными вымыслами комики готовы были запятнать сияющую славу поэзии. В чем-то к ним можно причислить и пелигна Овидия. То ли по врожденной повадливости ума, то ли из жажды выгоды и желания известности у толпы они сочиняли непристойные басни и нанимали мимов представлять их на сцене, чем склоняли к пороку сердца распущенных людей, искушали добродетель стойких, так что расшатывался почти весь строй нравственности. Всего пагубнее было, что хоть и без того языческая религия отвратительна, комические поэты доводили до такого безобразия ее святыни, что и своим они должны были казаться постыдными. Таких вот поэтов, как часто говорилось выше, не только христианская религия ненавидит, но и само язычество отвергает. Они и есть, кого Платон велел изгнать из государства; а по мне, их надо искоренить не в одном государстве, а на всем белом свете. Только надо ли из-за них гнать Гесиода, Еврипида, Стация, Клавдиана или подобных? Не думаю. Так проведите различие и, если вас не одолевает недостойная ненависть, укоряйте тех, кто не заслужил ничего другого, но оставьте в покое прославленных мужей.

О том, что муз не может осквернить
порочность чьего-то ума

Наконец, славный государь, обуянные невероятным безрассудством, гонители поэзии дерзают проникнуть в священные покои, в далекую сень тенистых гротов Горгоны⁹⁷, в чистые недра святой поэзии, в среду поющих божественные песни и водящих свои хороводы девственных муз. Там они начинают кричать хриплыми голосами и, вооружившись словами святейшего и ученейшего Боэция⁹⁸ — теми, которые читаем почти в самом начале его книги «Об утешении», где ведущая речь философия говорит: «Кто позволил этим непотребным лицедейкам приступить к больному? Они не только не облегчат страданий какими-нибудь лекарствами, но напоят его сладкими ядами...» и так далее,— на манер победителей наполняют все вокруг своими восклицаниями и изо всех сил стараются возмутить позорными оскорблениями невинные души играющих. Не понимая, что хотел сказать Боэций этими словами, и видя только внешнюю оболочку, они называют целомудреннейших муз нечестивыми, непристойными отравительницами и блудницами, будто те становятся плотскими женщинами оттого, что носят имена женского рода; а оттого, что Боэций пользуется пренебрежительным словом, они считают их существами последнего разбора, валяющимися в распутных домах под ногами у подонков толпы. И этого им мало, заодно поэтов они тоже считают людьми мелкими, умозаклучая так: если музы, по слову Боэция, непотребные блудницы, непристойные женщины, то и близкие к ним тоже должны быть бесчестными людьми, ведь дружба или знакомство могут возникнуть и сохраниться только из-за сходства нравов; но то, что музы очень дружны с поэтами, очевидно, как свидетельствуют уже их песни; значит, согласно сказанному, они низкие люди. Замечаешь, мудрейший государь, куда клонит их хитрость? Но как бы там ни было, пусть ясная истина посрамит их.

Кто такие музы, сколько их, какие они носят имена и что через них подразумевали знаменитые люди, я показал, если не ошибаюсь, выше в XI книге этого моего труда, но поскольку нечестивая ярость наших врагов не утихает, нам предстоит еще немного потрудиться. Из предыдущего, по-моему, легко можно понять, что есть два вида поэтов, один благородный, славный и всегда приятный серьезным людям, другой — распутный и низменный, к ним принадлежат поэты, которых я был готов прогнать не только из государства, но и со света. То же приходится сказать о музах, род которых хоть и один, но в нем можно назвать два вида: пускай через каждую действуют одни и те же силы и законы, но разными давилами выжимается сок, и у одних он сладок, у других горек, один вид мы с полным правом можем называть прекрасным, другой безобразным. Одни из них, достойные высшего почета, населяют лавровые рощи вблизи кастальского ключа и все места, перед которыми мы чувствуем святое благоговение; подруги Аполлона, украшенные цветами и венками, они

чаруют сладостью пения и звучностью голоса. Другие — те, которых бесчестные шуты тащат на сцену, в театры и на площади, где, не блеща никакой похвальной красотой, они безвольно кривляются перед бездельной толпой, представляясь за плату в грязных вымыслах. Эти ни добродетельным утешением, ни очищающими противоядиями, ни святыми лекарствами не утишают и не исцеляют болезнь страждущих, а только среди жалоб и стонов растрavляют недуг до смерти теми развлечениями, какими развлекаются опутанные мирскими страстями люди. Не вполне ли очевидно отсюда ненавистникам поэтов, что, именуя муз непотребными лицедейками, Боэций подразумевает театральных? Наши цензоры давно могли совершенно ясно понять все, если бы подумали о следующих затем словах философии у Боэция, где она говорит: «Но оставьте его мне, чтобы я излечила и исцелила его своими музами». А чтобы очевиднее явствовало, что речь идет о другом виде муз, дальше в той же книге Боэция философия для исцеления и утешения часто вводит радостные песни и поэтические изображения. Раз философия переплетает их со своим собственным искусством, то надо считать их тоже благородными, а если они благородны, с необходимостью благородны и те, кому они близки, если пользоваться умозаключением наших противников. Итак, честны и благородны музы, честны и благородны и поэты, сколько бы ни пытались вы принизить грязной клеветой тех и других!

ГЛАВА 21

Автор обращается к королю

Милосердный государь! Я отразил злословие этих чересчур усердных ревнителей всеми доводами, какими мог, и если бы меньше щадил собственное достоинство, то гораздо более обидными словами и с более колкой язвительностью напал бы на их дерзкое самомнение, их образ жизни и нравы. Думаю, впрочем, что сверх уже сказанного они еще много бы чего наговорили, и наш ответ бы слишком затянулся, а чрезмерное обилие слов часто раздражает не только умы, озабоченные великими предметами, каковы государственные дела, но даже умы праздные и ничем не занятые. Чтобы не наскучить твоему величеству и чтобы не показалось, будто я хочу прогнать своих бегущих противников за край земли, — ведь все-таки надо скорее сострадать их невежеству, чем доводить их до заслуженной гибели, — думаю поэтому остановиться здесь, и, чего никогда бы не сделали первыми мои враги, хочу с твоего благословения перед концом этой книги оставить праведный гнев, простить их вину и обратиться к ним с дружескими словами в надежде на исправление их образа мысли.

Автор просит врагов поэзии
переменить к лучшему свой образ мысли

Итак, переборите свой гнев, мудрые мужи, раз уж вы так разумны, и дайте покой распаленной груди; довольно, даже слишком уж долго шло между нами яростное сражение. Вы первые подняли оружие против невинных, желая сжечь их со света; я смело выступил с противоположной стороны и, Богом спасаемый и ободряемый важностью дела, постарался изо всех сил, чтобы злобные враги не потеснили достойных мужей,— хотя, правду сказать, если бы те сами вышли против вас на ровное поле, то с запоздалым раскаянием вы увидели бы, насколько их сила превосходит и вашу и мою. Так или иначе, сражение произошло и кончилось тем, что с небольшой славой для нападающих, хоть и при огромности вложенных ими сил, у них постепенно была отбита всякая охота домогаться победы, и теперь можно заводить речь о справедливом мире. Поспешим же к нему, обнимем его с сердечной готовностью и отдохнем от трудов; боевые награды розданы, и вы уносите с собой добычей науку, я—небольшое утешение, и таким образом высвободилось достаточное место для мира. По-моему, вы его хотите, жалея, что затеяли дело; так воспользуемся его благами. Чтобы вы убедились, что я говорю от чистого сердца, я, задетый первым, первый начну соблюдать законы дружбы; вы, отвечая мне тем же, благодушно и спокойно выслушаете мое краткое соболезнующее обращение.

Итак, почтенные мужи, я, как умел, показал, что такое поэзия, которую вы ни во что не ставили, кто суть поэты, каково их назначение и каковы нравы тех, кого вы обличали как баснословов, греховных людей, порочных соблазнительей, переносчиков злой заразы. Намекнул я потом и что такое музы, которых вы называли блудницами и, может быть, считали продажными женщинами. Если поэты столь возвышенны, заслуживают такого почитания, вы должны вовсе не проклинать их, а лелеять, превозносить, любить и изучать их книги, чтобы стать лучшими. Пусть вас не смущают ваши преклонные лета или пройденная школа более громких наук; стремитесь и вы к тому, чего не стыдился престарелый государь и примерный венец добродетелей, славный король Иерусалима и Сицилии Роберт. Давно уже известный как философ, выдающийся наставник медицины и замечательный среди своих современников баснослов, он еще на шестьдесят шестом году жизни принижал Вергилия и, подобно вам, называл его, как и других поэтов, баснописцем и чуть не бесполезным человеком, если не считать красоты стиха. Но стоило ему услышать объяснения Франциска Петрарки, указавшего скрытый под внешним украшением тайный смысл стихов, как он, пораженный, упрекнул самого себя за свои прежние мнения. Как я слышал от него⁹⁹ собственными ушами, он уверял, что никогда раньше не мог предположить, что под такой смехотворной оболочкой, каким бывает поэтическое изображение, мог скрываться настолько блестящий и высокий смысл, как

ему открылось после разъяснений тонкого художника. С дивным смирением он бранил свой разум и судьбу за то, что так поздно познал поэтическое искусство, не стыдился, и даже старость и краткость оставшейся жизни не остановили его, отложив занятия блистательными науками, посвятить свои труды постижению полного смысла Вергилия. Слишком скоро преждевременная смерть прервала новые занятия, но если бы они продолжались, то можно ли сомневаться, что труд такого ученого вылился бы в великое увенчание поэтов и принес пользу исследующим подобные предметы итальянцам?

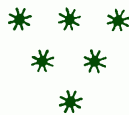
Так что? Неужели сочтете недостойным взяться за дело, показавшееся святым и великим мудрейшему королю? Едва могу поверить этому, ведь не считаю я вас какими-то тиграми или дикими зверьми и не думаю, что ваш разум, как их свирепость, неспособен склониться к лучшему. Но если вопреки моей доброй доверчивости в ваших сердцах не остынет ярость вражды к безвинным, то заклинаю вас святым лоном философии, к сосцам которой и вы, возможно, когда-то припадали, хоть ради собственного вашего достоинства не обрушиваться на поэзию вообще всякий раз, как чесотка языка заставляет вас говорить, а хранить остаток здравого смысла и быть разборчивыми там, где это необходимо. Разборчивость приводит к согласию разногласие, рассеивая туманы невежества, она просвещает разум и прямым путем ведет его к цели. Вспомните о ней, чтобы не смешивать с нечестивыми поэтами достойных, которых, как мы доказали, было много среди язычников. Нападайте на лъстивых шутов, на них изливайте свой гнев, против них кричите; на них, оставив прочих в добром мире, направьте весь свой огонь!

Наконец же и еврейских пророков пощадите, которых нельзя задеть, не гневя величия божьего; ведь мы уже говорили раньше, приводя в свидетели Иеронима, что некоторые из них по внушению Святого духа сложили свои пророчества в поэтическом стиле. Заодно и христиан надо охранить от оскорблений, потому что среди наших поэтов было много таких, есть и сейчас, кто под покровом вымысла изложил заветные и святые истины христианской веры. Чтобы указать пример из многих: наш Данте, писавший искуснейшим стилем, хоть и на народном языке, прекрасно и в согласии с учением священной теологии описал троякое состояние усопших в книге, которую назвал «Комедией». А славный новейший поэт Франческо Петрарка в своих «Буколиках» под оболочкой пасторалей в удивительных красках запечатлел хвалу Богу и святой Троице и свой гнев на бездушных осквернителей Петровой ладьи. Его книги целы, их смысл открыт для желающих понять. Потом, свежи в памяти песни Пруденция¹⁰⁰ и Седулия¹⁰¹, прикровенно выражающие святую истину. Аратор¹⁰², не просто христианин, но священник римской церкви и кардинал, по образу поэтов воспел в героических стихах деяния апостолов. Наконец, Ювенк¹⁰³, родом испанец, но тоже христианин, под внешними образами человека, быка, орла и льва в подобном же вымысле описал деяния Христа, Сына Бога живого и спасителя нашего. Не стану перечислять множество других, но если в вас нет человеколюбия, чтобы

пощадить хотя бы наших поэтов, не будьте строже матери нашей церкви, которая с осмотрительной прозорливостью не гнушается снисходить ко многим писателям, особенно к Оригену. Столь велика была способность этого человека к сочинительству, что, казалось, его ум никогда не истощался и не уставала писать рука, из-под которой, говорят, вышло до тысячи томов на разные темы¹⁰⁴. Как разумная дева, которая собирает цветы среди шипов, не повреждая пальцев, и оставляет бесполезно торчать острия, церковь отобрала и пожелала сохранить в числе своих сокровищ похвальное, отбросив менее достоверное.

Рассматривайте же, исследуйте. Взвесьте слова поэтов на справедливых весах и отставьте все, в чем не найдете святости, но не осуждайте хорошо сказанного и не надейтесь попусту, что если вы поднимете вдруг крик против поэтов, невежественный народ сочтет вас Августинами и Иеронимами. Эти мужи, чья мудрость была равна святости, никогда и не возвышали голос против поэзии или поэтического искусства, а только против повторяемых поэтами языческих заблуждений, которые они неустрашимо осуждали всегда, даже теснимые отступниками и врагами католической истины; в остальном они неизменно чтили поэтов, понимая, что их сочинения составлены с таким словесным искусством, с такой сладостной тонкостью, так сдобрены солью глубоких суждений и овеяны такой красотой, что каждому желающему придать какую-то красоту латинской речи почти неизбежно приходится искать ее у них.

Чтобы не задерживать вас дольше разговором, закончу словами Цицерона в защиту Архия: «Эти занятия направляют юность, развлекают старость, украшают в достатке, дают убежище и утешение в бедствиях, услаждают в уединении, не мешают в обществе, ночуют с нами, путешествуют, живут в деревне, и пускай мы сами не могли бы ни отдаться им, ни насладиться ими по своему разумению, все равно мы должны были бы дивиться им у других»¹⁰⁵ и прочее. Если вы теперь чувствуете, что поэзию, значит, поэтов надо не принижать и отвергать, а любить и беречь, то сказанного достаточно; а если вы упорствуете в закоренелой злобе, то я, конечно, жалею вас, но для таких извергов уже никаких писаний не хватит.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Такой был приблизительно порядок предыдущего описания богов в порядке их родословной: от нижних богов, начиная с Демогоргона (кн. I—VI), к потомкам Океана (VII) и Нептуна (X), Олимпу и Юпитеру (XI—XIII).

² Гипотеза о трех Юпитерах, очень помогшая Боккаччо упорядочить хаос древней мифологии, восходит к Цицерону («О природе богов», III, 23).

³ *Гнатонизм*— идеология паразита и прихлебателя Гнатона в «Евнухе» Теренция (II, 2, 25—33).

⁴ То есть ко всем свободным искусствам,— соответственно, грамматике, логике, риторике (тривимум), арифметике, геометрии, астрономии. На месте музыки, недостающей до полного квадривиума, по-видимому, поэзия.

⁵ Тема, кровно близкая Боккаччо, который карьере юриста предпочел необеспеченность литератора.

⁶ Таким образом, несмотря на явление Данте, понятие «поэт» для Боккаччо пока еще ассоциируется с языческой древностью.

⁷ О поэтическом уединении см. гл. 11.

⁸ То есть библейская поэзия.

⁹ *Плиний*. Естественная история, VII, 47, 1; *Валерий Максим*, VII, 1, 2.

¹⁰ *Лука*. Фарсалия, V, 519—531.

¹¹ Там же, I, 584 слл., но взято явно у Данте. Астрологическое искусство Арунсу Боккаччо приписывает тоже вслед за Данте («Божественная комедия», I, 20, 46—51). Ср. примечание Боккаччо об Арунсе к «Фьямметте» (*Джованни Боккаччо*. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. М., 1968, с. 234).

¹² Вариация на тему Петрарки из «Инвективы против врача», кн. I (т. 1, с. 18 настоящего издания). Дальше о Солоне— по Платону, «Тимей» 21 сд.

¹³ Псалтирь, LXVIII, 10.

¹⁴ Ср. об этом выражении Бозция у Петрарки в «Инвективе», кн. I (т. 1, с. 25 настоящего издания).

¹⁵ Ответ на первый вариант обвинения (в ничтожестве, см. начало главы): поэзия— не ничто, она есть во всяком случае нечто; поскольку она получила название от определенного действия («высокой речи», гл. 7), она явно имеет собственный предмет и, значит, может быть наукой. Дальше— ответ на второй вариант обвинения (в том, что она— ничемное умение).

¹⁶ Высказывают предположение, что Боккаччо здесь имеет в виду «Последний суд» Джотто, который он мог видеть, например, при посещении Падуи в 1368 году. Возможно, Боккаччо лично знал Джотто в Неаполе, где тот писал по заказу короля Роберта Анжуйского фрески в Кастельнуово. О Джотто у Боккаччо очень высоко говорится также в «Любовном видении», 4, и «Декамероне», VI, 5.

¹⁷ О дурной поэзии— гл. 9 («выдумки старух»); гл. 14 («паразиты-скоморохи»); гл. 16 («Бавий и Мевий»); гл. 19 («и в искусствах есть свой осадок»); гл. 20 («порочных умах»).

¹⁸ Изобретение, или нахождение— термин средневековой риторики, первая из пяти (по Цицерону) ее частей: «придумывание истинных или правдоподобных вещей, восходящих к вероятной причине» (*Цицерон*. Об изобретении («Риторика»), I, 7; то же в приписывавшемся Цицерону трактате неизвестного автора «Риторика к Гереннию», I, 2).

¹⁹ В первую очередь— Данте. Интересно, что переход на народный язык связывается с забвением правил грамматики и риторики: это не столько новый язык, сколько более низкая ступень культуры.

²⁰ *Poïēsis* через несуществующее *poetes* возводится к *poiotēs* («[высокое] качество»), как у Петрарки («Письма к близким», X, 4), который, по-видимому, взял это у Исидора Севильского («*Etymologiae*», VIII, 7, 2 «О поэте»: «Поскольку здесь создается некая форма, которая называется *poiotēs*, ее стали называть поэмой, а создателей— поэтами»). Ко всей этой главе см. «Похвальное слово Данте» («Жизнь Данте»), XXI (*Джованни Боккаччо*. Малые произведения. Л., 1975, с. 550—552).

²¹ Это место приводилось и Петраркой в «Инвективе против врача», кн. I (т. 1, с. 23 настоящего издания).

²² Едва ли Боккаччо имеет в виду соответствующие образы у святого Иоанна Лествичника и других ранних богословов; скорее всего, у него перед глазами символика повседневной проповеди, и он призывает тех своих церковных современников, кто принижал поэзию от имени христианства, оглянуться на самих себя. Та же мысль— ниже в гл. 14, где приводимые примеры взяты у Петрарки («Письма к близким», X, 4).

- 23 Положение, идущее от Аристотеля («Риторика», III, 1—2, 1403b 1 слл.).
- 24 «Книга Бытия», IV, 3—4; VIII, 20—21; XIV, 8—20.
- 25 «Книга Исход», XXIV—XXXI.
- 26 Эта и нижеследующая хронология восходит к «Хроникону» Евсевия Кесарийского (I, 25) и его латинскому переводу-дополнению Иеронима Стридонского (PL, XXVII, 121).
- 27 *Леонтий* Пилат — ученый монах, грек из Калабрии, которого Петрарка в 1358—1359, а Боккаччо в 1365—1367 годах нанимали для перевода «Илиады» на латинский язык. Учился у греко-латинского гуманиста Варлаама Калабрийского, преподававшего в 1341—1342 годах греческий язык Петрарке (известен еще по «паламитским спорам» в Византии).
- 28 Петрарка? В его «Письмах к близким» (X, 4) есть сходные описания.
- 29 Говоря, что Мусей и другие пели во славу истинного Бога, Боккаччо имеет за собой авторитет Августина (см. «Град Божий», XVIII, 14).
- 30 В значении «говорящий о божественных началах вещей». По известной Боккаччо (см. у него ниже) фразе Аристотеля («Метафизика», I, 3, 983b 28), первые поэты были теологами.
- 31 Гуманиста Паоло Перуджино (ум. к 1348) Боккаччо знал в 1330-х годах при дворе короля Роберта. Незавершенные «Собрания» выписок по древней мифологии, которые Перуджино составлял всю жизнь, могли подсказать Боккаччо идею «Генеалогии».
- 32 Поскольку третий, критский Юпитер рассматривается Боккаччо как обожествленный царь, «похищение Европы» тоже естественным образом учитывается как реальное событие.
- 33 По «Этимологиям» Исидора Севильского (I, 39, 11), который в свою очередь опирается на Иеронима. На это сообщение о поэтической форме оригинала Библии внимание Боккаччо обратил, наверное, Петрарка.
- 34 Этимология Исидора Севильского (VIII, 73 со ссылкой на Варрона). «Поистине, как божии люди...» — скрытая полемика с мнением, что *vates* только в значении «пророк» происходит от *vi mentis*, а в значении «поэт» — от *vies*, «плести», как предположил, едва ли впервые, монах-проповедник Джованнино из Мантуи в литературной дуэли с Альбертино Муссато (1261—1329). См. A. Zardo, Albertino Mussato, Padova 1884, p. 302—310; Vossaccio on poetry, by. Ch. G. Osgood, N.Y., p. XLI—XLII, p. 97.
- 35 *Fabulae*. Значение латинского слова шире: «сюжет», «миф», «пьеса».
- 36 Евангелие от Луки, XXIV, 14—15.
- 37 Возможно, Боккаччо опирается здесь на Данте («Народное красноречие», I, 2): у животных нет языка, как нет и разума; ангелы и сами прозрачны и видят все насквозь, не нуждаясь поэтому в знаках; только человеческому общению нужен язык.
- 38 Здесь и дальше — большое, но не буквальное сходство с теорией басни (фабулы) у Макробия («Комментарий на «Сон Сципиона», I, 2).
- 39 *Аристотель*. Риторика, II, 20, 1393b 9 слл. Эзоп упоминается Аристотелем еще примерно в десяти местах.
- 40 *Овидий*. *Метаморфозы*, IV, 31—415; III, 582—686.
- 41 Пренебрежительное отношение к фольклору, прочно укорененное в классической традиции, пошатнулось только в эпоху романтизма.
- 42 «Книга Судей», IX, 8—15.
- 43 В первую очередь Августин.
- 44 *Тит Ливий*, II, 32.
- 45 *Апулей*. *Метаморфозы* («Золотой осел»), IV, 28—VI, 24 (сказка об Амуре и Психее).
- 46 Евангелие от Иоанна, VIII, 7.
- 47 О бессилии сочиняемой только для удовольствия речи — «Риторические наставления», V, 12; о необходимости истины для ритора — во многих местах.
- 48 *Вергилий*, *Эклога* VI, 31—86.
- 49 «*Георгики*», IV, 219—227.
- 50 «*Энеида*», VI, 724—751.
- 51 «*Георгики*», IV, 415 и «*Энеида*», VI.
- 52 *Петрарка*. *Эклоги* IV и VI.
- 53 *Горацій*. *Послания*, II, 2, 65—86.
- 54 Толкования на Псалом 126, 11 (по поводу стиха I, 3 из Книги пророка Исайи).
- 55 «Град Божий», XI, 19.

⁵⁶ Толкования на Псалом 126, 11 (PL, XXXVII, 1675).

⁵⁷ Толкования на Псалом 146, 12 (PL, XXXVII, 1907).

⁵⁸ Евангелие от Матфея, XII, 6.

⁵⁹ О четырех «видах басен» см. гл. 9.

⁶⁰ «О лжи», 14 (PL, XL, 505).

⁶¹ «Энеида», II, 689 (слова Анхиза).

⁶² Евангелие от Иоанна, I, 9; от Матфея, XXII, 2; Откровение Иоанна Богослова, XIX, 9.

⁶³ «Дар свыше...» — из Послания апостола Иакова, I, 17.

⁶⁴ Ср. Гораций. Искусство поэзии, 140—152, о композиции у Гомера. Но в «Генеалогии», XI, 40 Боккаччо сообщает о сходном наблюдении Леонтия Пилата, который мог опираться на еще не известную в Италии аристотелевскую «Поэтику» (8, 1451a 22—29 о построении «Одиссеи» и «Илиады» вокруг одного действия).

⁶⁵ «Энеида», IV, 622—629.

⁶⁶ Взято явно из «Града Божия», II, 9 и 13, где Августин говорит, что цитирует IV книгу Цицерона «О государстве» (до нас целиком не дошла).

⁶⁷ Очевидно, иронически подразумевает Боккаччо, они занимаются этим от недоверия к способности первоиздателя (бога) двигаться самопроизвольно.

⁶⁸ Флорентийский университет (Studium generale) был основан в 1321, окончательно оформился в 1349 году.

⁶⁹ В тексте Евангелия от Иоанна слова «поэзия» нет, но ученый богослов, о котором говорит Боккаччо (Франческо Нерли?), мог в ходе толкования приводить слова апостола Павла перед Арсепогом: «Ибо мы Им живем и движемся и существуем, как и некоторые из ваших поэтов говорили: "Мы Его и род"» («Деяния апостолов», XVII, 28) или другие новозаветные цитаты из античной литературы.

⁷⁰ Иронически перечислены как раз мудрейшие законодатели древности.

⁷¹ Образцово дурные поэты у Вергилия (Эклога III, 90—91):

«Бавия кто стерпел, пусть и Мевия песни полюбит,
Тоже пусть ждет от козлов молока и лисиц запрягает»,

и у Горация (Эподы, X, 1—2):

«Дурной знак кораблю для отправления,
когда зловонный Мевий там».

⁷² О них у Боккаччо говорилось в «Генеалогии», VII, 29 и XIII, 1.

⁷³ Евангелие от Матфея, XXVII, 63. В латинском *seduco* «соблазнять» могло иметь хороший смысл «уводить от чего-то опасного».

⁷⁴ В «Генеалогии» выше, IV, 42.

⁷⁵ Звучит как пророчество: возбужденная проповедями Савонаролы (впоследствии тоже был сожжен как еретик), флорентийская толпа жгла в конце XV века «Декамерон».

⁷⁶ Взято явно из Петрарки, («Инвектива против врача», кн. I—т. 1, с. 20 настоящего издания).

⁷⁷ То есть апостол Павел («Деяния апостолов», IX, 15).

⁷⁸ Боккаччо имеет в виду мистико-символическое толкование Иеронимом (Письмо 18, PL, XXII, 362) видения пророка Исайи, указывая на поэтичность контекста, в котором «осуждается» поэзия.

⁷⁹ Епископ Фульгенций (468—533) ввиду своего интереса к древней мифологии в некоторых источниках отождествляется даже с одноименным позднеантичным мифографом.

⁸⁰ Например, в «Граде Божием»: I, 3 «славнейший из всех», V, 12 «знаменитый», VIII, 19 «славный», X, 1 «великий совершенствователь латинской речи», X, 27 «благородный».

⁸¹ Иероним говорит там, что будет «продолжать Теренция, который в защиту своих пьес писал к ним прологи».

⁸² Греческого поэта Арата (ок. 310—ок. 245 до н.э.), см. «Деяния апостолов», XVII, 28 («... мы Его и род»).

⁸³ Первое послание к Коринфянам, XV, 33.

⁸⁴ Послание к Титу, 1, 12—14.

⁸⁵ Частое прозвище апостола Павла (ср. II Послание к Коринфянам, XII, 2—4).

⁸⁶ *Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии, 2, 1. Далее у Дионисия—апология «фигур».

⁸⁷ Сохранилась принадлежащая Боккаччо рукопись Теренция, где против этих слов («Формион», I, 2, 27) есть приписка рукой Боккаччо: «Отсюда Павел»,—то есть слова, которые слышит Павел-Савл на пути в Дамаск («Деяния апостолов», IX, 5).

⁸⁸ Евангелие от Матфея, VII, 2; от Марка, IV, 24; от Луки, VI, 38.

⁸⁹ Гора Гибла в Сицилии славилась разводившимся там медом.

⁹⁰ Джованни Барилли, рыцарь и сенешаль неаполитанского короля в Провансе, выполнял культурные миссии; должен был сопровождать Петрарку перед его поэтической коронацией из Франции в Неаполь, потом водил его по окрестностям этого города в Поццуоло, древние ПUTEОЛЫ, и Байю, античный курорт. Ср. *Петрарка*. Письма к близким, XII, 14—16; XIII, 10.

⁹¹ Речь в защиту поэта Архия, 19.

⁹² «Спорят семь городов о происхожденье Гомера—
Смирна, Самос, Хиос, Колофон, Пилос, Аргос, Афины».

См. следующее примечание.

⁹³ По-видимому, Боккаччо слышал это от Леонтия Пилата. Последнему, вероятно, он обязан и примерно пятьюдесятью греческими цитатами (все из Гомера, кроме известного двустишия о споре семи городов), приведенными в «Генеалогии». Это—первые греческие цитаты у ренессансного гуманиста.

⁹⁴ Здесь и ниже—некоторые повторы из 4 главы.

⁹⁵ *Сенека*. Письма к Луцилию, I, 6, 6.

⁹⁶ См. выше примечание 3.

⁹⁷ То есть, надо думать, пещер источника Гиппокрены. Этот источник стал бить из-под копыта Пегаса, порождения Горгоны.

⁹⁸ См. выше примечание 14.

⁹⁹ Поскольку Боккаччо уехал из Неаполя в 1340 году, а беседа Петрарки и Роберта («экзамен») состоялась, видимо, в марте 1341 года, слова «от него» приходится понимать в смысле «от Петрарки» (тем более что Петрарка примерно теми же словами рассказывает об этом в «Достопамятных делах», I, 2, 26), а нижеследующее «он уверял» относить к Роберту.

¹⁰⁰ *Пруденций* (348—ум. после 405)—крупнейший латинский христианский поэт, автор первой аллегорической поэмы на Западе «Психомахния»; античная поэтика и риторика были поставлены у него на дело борьбы против язычества.

¹⁰¹ *Седулий*—латинский христианский поэт V века, автор «Пасхальной песни» в гекзаметрах.

¹⁰² *Аратор* (VI в.)—очень влиятельный на протяжении всего средневековья христианский поэт, автор эпоса «О деяниях апостолов» (2336 гекзаметров) с мистически-аллегорическими толкованиями евангельской истории.

¹⁰³ *Ювенк* (IV в.)—первый поэт, подчинивший технику античного эпоса христианской идее (поэма «Евангельская история»).

¹⁰⁴ Ориген написал якобы 2000 книг. Некоторые его учения были осуждены, но следы чтения Оригена есть у многих христианских богословов.

¹⁰⁵ *Цицерон*. Речь в защиту поэта Архия, 7.



HIERONIMVS VIDA



МАРКО ДЖИРОЛАМО ВИДА

1485—1566

Марко Джироламо Вида (в миру Маркаитонио) родился в Кремоне, в небогатой патрицианской семье. Первым его наставником был кремонский гуманист Николо Лукари; затем Вида продолжал образование в Падуе, Кремоне и Мантуе, где прожил несколько лет и сблизился с подверженным гуманистическим влияниям кружком герцога Галеаццо Гонзага. Именно здесь Вида воспринял культ Вергилия, существовавший на родине римского поэта. По возвращении из Мантуи в Кремону Вида принимает священнический сан, а в 1511 году переезжает в Рим, где становится одним из каноников церкви Сан-Джованни-ин-Латерано. К этому времени им уже написаны две небольшие латинские поэмы: дидактический эпос о разведении шелковичных червей в двух книгах и шуточный мифологический эпиллий «Об игре в шахматы». Эти произведения обеспечили Вида-поэту признание в папском Риме, где он продолжает писать латинские стихотворения и собирается даже создать эпопею о воинских подвигах покровительствовавшего ему папы Юлия II. Хотя этот замысел остался неосуществленным, мысль о христианской эпопее на латинском языке не оставляет Вида. Лев X указывает ему в качестве темы жизнь и страсти Христа и, чтобы дать поэту возможность спокойно трудиться, предоставляет ему выгодный бенефиций и место настоятеля в монастыре святого Петра под Римом. Однако, прежде чем приступить к большой поэме о Христе, Вида создает тридцать семь латинских гимнов (главным образом на случай) и «Поэтику» (1520).

Работа над «Христиадой» отняла у Виды более десяти лет. В Риме с нетерпением ожидали поэму, долженствующую стать христианской «Энеидой» и оттеснить всеми любимую языческую поэму. В то же время от поэзии он отходит: в последние годы жизни им создано лишь несколько эпиграмм.

Законченная в начале тридцатых годов, «Христиада» увидела свет в Кремоне в 1535 году. Встреченная весьма восторженно, она доставила своему автору титул «царя латинских поэтов» и место епископа в

пьемонтском городе Альба, куда он был назначен Клементом VII в благодарность за посвящение. Изданная в окончательной редакции самим Видой в 1550 году (с прибавлением других произведений, отобранных автором), поэма вскоре была переведена на итальянский язык и многократно переиздавалась в оригинале в течение всего XVI века. Однако вскоре очевидные слабости поэмы — подражательность ее формы, композиции, стилистики и лексики и несоответствие их предмету изображения — привели к тому, что она была предана забвению.

Епископское кресло в Альбе Вида занимал с 1533 года до самой своей смерти 27 сентября 1566 года. Сперва он живет в Альбе, с оружием в руках обороняет ее от французов, помогает разоренным войной жителям, отказавшись в их пользу от двух третей епископского дохода. Позже Вида живет в родной Кремоне, где пишет три речи в защиту сограждан против их врагов — горожан соседней Павии. Вида участвует в нескольких сессиях Тридентского собора, однако он не принадлежит к числу самых пылких ораторов — делу контрреформации епископ Альбы служит больше пером публициста. В 1556 году он выпускает диалог «О достоинстве государства», в котором отстаивает идею верховенства духовной власти, призванной «воспитывать народы и наставлять повелителей».

Из всех произведений Виды наибольшей и самой прочной славой пользовалась «Поэтика». В 1520 году, немедленно по ее написании, родной город поэта издал ее на средства коммуны, а школы Болоньи, Мантуи и Сиены стали пользоваться ею как учебным пособием. В течение XVI века «Поэтика» много раз переиздавалась вместе с другими сочинениями Виды, в следующие века ее издают отдельно и часто ссылаются на нее.

«Поэтика» состоит из трех книг. Первая книга посвящена воспитанию будущего поэта. Основой поэтического творчества, согласно Виде, служат «studia» в том особом значении, какое придали этому слову гуманисты, то есть углубленное изучение античных авторов. Начав с рассуждения о «божественном происхождении» стихов, Вида дает краткий обзор истории поэзии у древних и говорит о возрождении ее в последнее столетие, а затем он переходит к задачам воспитателя и к тем средствам, которые пробудят в ученике любовь к studia. Изучение античных авторов, прежде всего Вергилия и Цицерона, дает все необходимое для творчества, оно может возместить и недостаток таланта, и малый жизненный опыт. Далее следует «общее место» о благодатности сельского досуга для поэзии и созданный самим Видой миф о похищении муз с неба Прометеем.

Тему второй книги Вида определяет так:

«Как подходящее вам найти и то, что найдете,

Правильно расположить по порядку, вас научу я».

Поэту следует избегать напыщенности и темноты, не перегружать повествования эпизодами, не относящимися прямо к действию, чрезмерно подробными описаниями и отступлениями, то есть всего «неподходящего» для того или иного места. Нужно избегать чрезмерного обилия материала, внося вместе с тем приятное разнообразие с помощью сравнений. Отысканию «подходящего» способствует вдохновение, однако все создан-

ное благодаря ему должно подвергнуться потом проверке разумом. Только он может помочь найти важнейшее соответствие — соответствие изображаемого природе (даже если изображены события мифические). Прежде всего требование соответствия природе предъявляется к обрисовке людских характеров. Величайшим ее мастером признается Вергилий, обильные примеры из которого рассыпаны и в остальных местах поэмы. Книга заканчивается хвалой Вергилию и дому Медичи.

Третья книга посвящена вопросам языка и стиля. Основное внимание уделено переносному употреблению слов и их воздействию на читателя, а также соответствию выбираемых слов описываемому предмету и жанру произведения. Главный источник тут — поэзия древних, и «кражи» из нее похвальны, в отличие от любых новоизобретений. Заканчивается поэма хвалой Вергилию.

Все интересы Види устремлены к поэзии древних, он как бы не знает о существовании Данте, Петрарки, современной ему итальянской поэзии. Более того, подобно современным ему «цицеронианцам», видевшим единственный образец для подражания в прозе Цицерона, Вида усматривает также единственный образец — поэзию Вергилия. Поскольку творчество почти приравнено к подражанию, а основой его являются *studia*, постольку важнейшей из творческих способностей поэта оказывается память, возведенная в ранг величайшей добродетели еще гуманистами предшествующих поколений. Наряду с памятью первостепенную роль играет разум, позволяющий определять «подходящее», уместное. Эти свойства, укрепленные усердными *studia*, позволяют поэту овладеть «искусством» (*ars*), то есть достигнуть выучки, которая важнее врожденного дара (*ingenium*), бессильного без нее. Таким образом, традиционный еще для античной эстетики вопрос о соотношении *ars* и *ingenium* как бы заранее решен для Види. Вместе с тем поэт отдает дань и воспринятой им через итальянских неоплатоников теории вдохновения, не замечая, что она противоречит его взгляду на творчество как на работу разума и памяти по преимуществу.

Классицистическая по своей сути поэтика Види встретила горячий прием именно среди младших гуманистов, подготовивших эстетику классицизма. Скалигер писал, что Вида «рассуждает об искусстве искуснее Горация»; высоко оценивал «Поэтику» и Джанджорджо Триссино, создатель итальянской классицистической трагедии. Позже, в эпоху классицизма, по-прежнему часто цитируют и переиздают авторитетную «Поэтику» Види. Переведенная на французский язык в 1557 году, она многократно переиздается вплоть до конца XVIII века, причем однажды — вместе с «Поэтиками» Аристотеля, Горация и Буало (1771). В английском переводе «Поэтика» появляется в 1562 году; на рубеже XVII и XVIII веков появляются новые ее переводы, в их числе — принадлежащие Сэмюэлу Джонсону и Александру Поупу. Лишь в XIX веке авторитет Види падает.

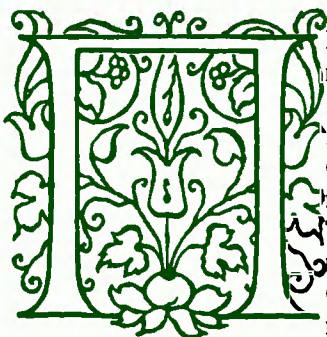
На русский язык фрагменты из «Поэтики» переводятся впервые. В основу перевода положено издание: *The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida and Boileau*. New York, 1926.





ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

I, 62—215



ПРЕЖДЕ чем парус поднять
и отплыть в открытое море,
Прежде чем труд свой начать,—
подготовить ты должен достойный
Слов и предметов запас;
присмотри непременно заране
То, что обычно певцам
в их твореньях бывает потребно:
Срок подойдет—и будешь ты рад
всему, что накопишь.

Много такого, о чем мы в тот миг и не думаем вовсе,
Нам само приходит на ум; и напротив, быть может,
То, что забыли мы раз, никогда уж на зов не вернется,—
Сколько ни бейся, а всё ожидать понапрасну ты будешь.
Более всех угодит мне тот, кто, кладя основанья
Новым трудам, и ночью и днем в прославленных песнях
Роемся древних певцов и в подмогу себе собирает
Все, что согодится, впрок, и из глаз ничего не упустит.

Будет полезно тебе неразумной речью заране
Будущий труд изложить¹, чтобы образ целого видеть,
Чтобы друг с другом связать по порядку части, чтоб встали
Все предметы чредой, чтобы ясно наметить пределы
И уж по ним направлять потом свой путь без опаски.

Парус пора распустишь навстречу зовущему Эвру,²
Первые для твоего начертать творенья законы.
Прежде, однако, сказать надлежит мне о возрасте юном,
Как детей просвещать, отягчать их насколько трудами.
Ибо вовек не стяжает венца сверкающей славы
Тот, кто сызмальства был хороводу муз непричастен.

Мальчик, едва лишь начнет приобщаться к словесным искусствам,
Тотчас пусть подойдет к родникам питающим ближе
И привыкает любить Пиерид отрадных и Феба.
Только хотелось бы мне, чтобы тот, кто к начаткам искусства
Первым дитя приобщал и учил его речи законам,
Искренен был бы в словах и чист устами и нравом,
Ибо иначе, не зная о том, что грешно, что безгрешно,
Слов дурных семена неразумный ребенок воспримет,
И, чему бы потом ни учил ты его, не сумеешь
С корнем вырвать их из души, затронутой порчей.
Пусть же меня потому и не просят, чтоб я примирился
С теми, кто, воле богов вопреки, взлететь над землею
Хочет и хвалится, будто науке неведомой учит:
Рад наставник такой в окруженьи толпы малолетней,
Словно бы на смех, вести необычные, странные речи,
Пригоршни темных словес высыпать на народ неразумный—
Гнусной грязи поток, череду небывалых уродов.
Да, в помраченье своем от рассудка, от здравого смысла
Так же они далеки, как тот, кто, отвергнув кувшины
Чистой воды, предпочтет из болота зловонного черпать.
Пусть из таких ни один не приблизится к детскому слуху,
Пусть уносит свои словеса и потчует ими
Гетов³, другой ли народ, что глупее всех прочих на свете.

Отрок, о ком я пекусь, да вступит в святилище славных
Древних певцов, омывшись пред тем струей Аонийской.
Пусть от юности он певца почитает святого⁴,
Коего музы вскормили над Минцием в гротах зеленых,
Некогда пусть от богов он таких же потребует песен,
Чуду искусства дивясь, восхищаясь вымыслом славным.
Юла⁵ пусть поскорей полюбит он, пусть он оплачет
Сверстников юных своих, прочитав о том, как свирепый
Марс их сгубил и унес во мрак могилы до срока.
Пусть о Лавзе не раз и пусть о Паланте убитом
Спросит он, пусть оросит слезами строки, в которых
Об Эвриале прочтет, как похищен у матери бедной
Смертью жестокой он был, как тело прекрасное залил
Крови алый поток, как поник герой, умирая.
Пусть и к греческим он приступает певцам понемногу,
Сызмальства слух приучить к языкам обоим стараясь,
И, про лень позабыв, то за тот, то за этот берется.
С нашим Энеем пусть он скорей сравнит Эакиды⁶,
Пылкого духом, сравнит итакийского также скитальца,
Пусть обоих певцов в состязанье сводит почаще.

Ныне, мой мальчик, ко мне обрати и слух и вниманье.
С той и с другой стороны ты увидишь много поэтов—
Наших и греков—и все союз предлагать тебе будут.

Я же, чтобы в обман введен ты не был, открою,
Можно кому доверять, от кого держаться подальше.
Труд невелик показать тебе греческих авторов, мальчик;
Держит меж ними престол Гомер, увенчанный славой.
Всеми певцами он чтим, от него исходит святая
Сила, что полнит им грудь, и любовь к геликонским богиням⁷.
Счастлив рожденный на свет многославным Гомеровым веком
Или тотчас же вослед за певцом богоравным. Настолько
Он превосходит других, насколько к Гомеру он ближе.
Стали с течением лет вырождаться все больше потомки,
Всё позабыв, что создали встарь знаменитые предки.
Ныне угасла почти языка инахийского⁸ слава,
Сброшены были цари аргосские с отчих престолов
Силой враждебной, и вслед ушли на чужбину в изгнание
Граждане их и по всем рассыпались странам далеким.
Сирые, всюду они скитаются; варвар владеет
Всеми; перемену судьбы оплакала Греция горько.

Наши⁹, едва лишь начав почитать богинь геликонских,
В Лаций их привести пожелали; но всё оставался
Стих и нескладен и груб; к пеласгийским глухи искусствам,
Пели песни они, научаемы сельскою музой,
В чащах меж фавнов лесных, и вторил напеву кустарник,
Вторила шорохом сень листвою изобильных рощи¹⁰.
Битвы и бранный строй неискусными славить устами
Энний-отец¹¹ не пытался еще, хоть первым он вскоре
Греков зеленый венюк возмечтал добыть для латинян.
После причины вещей и природы скрытые тайны
Дерзко исследовать стали певцы¹² и в сладостной песне
Их воспевать, весь мир окропив пиерийским нектаром.
Грубые прежде стихи обретать прекрасную форму
Начали тою порой, и нехитрый сельский обычай
Лаций стал забывать понемногу — и вот, как бывает
В час, когда тучи уйдут и проглянет ясное небо,
Лик священный явил Вергилий, Феба потомок;
Грубости древней следы он вскоре стер без остатка,
Дивным искусством своим возвысил всё и украсил,
Духом подобен богам и голосом; лилий кошницы,
Музы, несите сюда¹³ и такого почитите питомца!
Он один превзошел искусством и дивным талантом
Всех богоравных певцов, что в народе были ахейском, —
Песен бессмертных творец золотой! С изумленьем взирают
Греки на них, хоть и чтут исполина Гомера, как прежде.
Лаций в другие века таким уж не мог похвалиться:
Лучшее все, что явить способен язык авзонидов¹⁴,
Явлено было тогда; вознеслась Италии слава
Ввысь до небес; грешно и мечтать поэтам о большем.

Краткое время спустя все к худшему, вспять устремилось,
Стали и души людей и все их дела вырождаться.
Лишь на талант полагается тот, позабыв об искусстве¹⁵;
Этот ярится, шумит, заглушить старается трубы
Голосом зычным, везде громыхает стихами без толку;
Третий пустые слова слагает в никчемные песни,
Ибо пленяет его одна лишь голоса сладость.
И наконец уж совсем покинули Рим Пиериды,
Изгнаны в дальнюю даль с берегов италийского Тибра.
В том причина беды, что часто суровое племя
В Лаций, открытый для всех, вторгалось—и побежденный
Нрав изменил и слова победителей диких усвоил.
К музам исчезла любовь; недостойным тотчас же искусством
Все занялись, лишь в стяжанье богатств являя усердые.
Только недавно опять посещать Авзонию стали
Музы, призваны к нам Медицейского дома¹⁶ трудами,—
Дома, который затем в наш век возник среди тусков,
Чтобы средь гибельных бед утешенье узнала Европа.
Это они, пожалев несчастьем постигнутых греков,
Дабы данайская доблесть не сгнула с именем вместе,
В Лаций приплывшим мужам молодым и наставникам юных
Этих мужей, чтоб хранили они искусства пеласгов,
Муз повелели любить, даровав им досуг безопасный.
Это они в города полоненные слали посланцев,
Им поручив выкупать ученые хартии—память
Древних мужей—и спасать от огня, которому варвар
Их предавал, завладев и богатством и царством данайцев.
Мы же и ныне хотим покорить нашей власти чужие
Земли, мы же в ножны межусобных мечей не влагаем!
Вот каковы времена, вот судьба старинных поэтов.
Так почитай же душой прежде всех песнопевцев Марона,
И, сколько можешь, идти по его лишь следу старайся.
Если же дать он тебе один всё, что нужно, не сможет,
Прочих возьми ты певцов, рожденных в эти же годы.
Ими себя ограничь, у других не ищи ты уроков,
Пусть не сжигает тебя чрезмерная жажда ученья.
Время придет—и когда ты окрепнешь духом с годами,
Сможешь тогда без вреда за любого взяться поэта.

I,420—458

Далее так я велю: пусть начнет ученик даровитый
В эту уж пору слова подчинять законам размера:
Пусть вполголоса он слагает первые песни,
Не забывая о том, что у древних певцов почерпнул он.
Тут, чтобы сто ушей, сто глаз ему дали, он молит
Вышних богов, сомневаясь во всем, всего опасаясь.

Надвое рвется душа, по всей вселенной блуждает
Юный певец, то туда, то сюда свой ум устремляя:
Как ему взяться ловчей за предмет свой? Какая для песен
Благоприятна пора? Мелькают образы в сердце,
Отдыха нет ни на миг; в душе, сомненьями полной,
Мысль за мыслью встает; то и дело меняет обличья
Сам он, не знает того, что твердо знал, цепенеет,
То на долгий совет свой слух призывает, то душу,
Духом мятется и ждет: не придут ли сами собою
Те, что он слышал, слова. Подгоняет он память, богатства
Из кладовых извлекает на свет и, трудам ненапрасным
Радуюсь, в дело берет накопленья свои. И внезапно
Все преподносит ему неожиданный случай, хотя бы
Думал он о другом. И теперь в неустанных стараньях
Пробует это и то он, и ткет, и ткань распускает.
А попадется ему то, что трудно выразить словом,—
Медлит усердьи его и в трудах терпеливое сердце.
То с одной стороны, то с другой подступиться пытаюсь,
Средства он пробует все в борьбе с отвесным утесом,
Легкий пока не откроется путь; и, добившись победы,
Силой своей иль приняв ее в дар от небес и Фортуны,
Духом возносится он, усмирив небывалого зверя.
Но если путь проложить ни счастливый случай, ни сила
Не помогают ему, если копит он силы, чтоб снова
Попусту их расточить, если миг подходящий для песен
Не удастся поймать,— оставляет он, опечален,
Начатый труд и отходит назад: так путник порою,
Если дорогу в полях неожиданно ему преграждает
Вздувшийся пенный поток, который с горной вершины
Шумные воды несет после ливней обильных к равнине
И затихает на ней, заливая берег отлогий,—
Вспять печально идет, уstraшенный, чтоб новой дорогой
Путь продолжать иль срок отложить, пока воды отхлынут.

I, 515—563

Музы—дар от богов; невежды, чуждые таинств,
Прочь!¹⁷ В былые века дочерей Юпитера с неба
Хитростью к нам на землю низвел Прометей¹⁸ многоумный,
Ярко горящий огонь даровавший смертному роду.
Он, прозорливый, постиг, насколько сердце и разум
Грубы еще у людей, и над ними сжалился. Боги
Звали его на пиры и по звездам ходить позволяли;
Там с восхищеньем внимал он звукам певучим и громким
(Их издает, вращаясь, Олимп¹⁹ и сферы эфира,
Каждую ибо из них приводит муза в движенье
На расстояньях неравных); немедля решил он, что людям

После огня этот дар будет самым полезным,—и кражу
Стал замышлять... Уступили дары небесные вскоре
Боги по воле своей. хоть несет на кручах Кавказа
Дерзкий хитрец за козни свои жестокою кару.
В страхе пред казнию такой неискусные люди впервые
Только лишь долго спустя обратились к божественным музам,
Прежде же в песнях одни открывали грядущее боги²⁰,
Смертным давая ответ, пребывавшим в тяжких сомненьях.
В песнях стал прорицать средь Додонских роц и Ливийских
Первым родитель богов; невдалеке в пещере Фокидской
Голос Фемиды благой зазвучал; Аполлон златокудрый
Дельфы прославил свои прорицаньями; в песнях когда-то
Фавн судьбу предрекал меж дерев латинянам древним.
После святы сивиллы и в древнем Солиме пророки,
В горнем чертоге небес преисполнясь божественным духом,
Бога в душу свою восприяли в неистовстве дивном.
Вскоре песням, что встарь певали пророки и фавны²¹,
Люди по всем городам научились —и начали славить
Песнями после пиров²² деянья отважных героев.

Дивный, божественный дар от небес человеку ниспослан!
Смертный чувствует род твою священную силу,
Боже, кто ни был бы ты,—но бог ты, конечно!—живущий
В сердце певцов, возносящий их дух превыше эфира.
Нам без тебя не в радость ничто, ничто не любезно.
Силы священной твоей свидетельство—разноголосый
Птичий напев; и звери, и скот, и рыбы немые—
Все на властный твой зов спешат; твой дар увлекает
Твердые камни вослед и ведет леса²³ за собою.
Некогда силу твою почувствовал Тартар жестокий:
Бледные сонмы теней застыли на месте; утихла
Ярость Эриний, и лай умолк привратника Орка.
Ты нам место даешь на пирах за столом Громовержца,
Ты со всевышними нас равняешь, ты сладостный отдых
Нам даешь от трудов и тягот жизни суровой.
Слава тебе, отрада людей и бессмертных услада!
Шествую сам я теперь—и певец и служитель бессмертных,—
И, дерзновенно тебе воздавая великую почесть,
Жертвы несущ на алтарь в окружении юных питомцев.

II,395—471

Что ж, когда в душу войдет исступленья священная сила?
Души меняют свой вид; то одно, то другое волнует
Чувство наши сердца, и нередко те чувства несхожи,—
Иль, может быть, потому, что, с часу на час изменяясь,
Наши меняет сердца погода; или способность
Чувствовать в нас не всегда одинакова: ей не под силу

Часто труды, и слабеет душа в слабеющем теле;
Или в печальной груди иногда тревоги, заботы
И беспричинная боль слепым бушуют прибоем.
Боги—это они тем жаром наш дух зажигают,
Боги—это они! Блажен, кто умеет дожидаться
Вновь прихода богов и возврата священного пыла
И понемногу отвлечь от работы отложенной душу,
Небо пока не смягчится и милости снова не явит.
Время придет само—торопить его не пытайтесь!
Ведь и в лесах опадает листва, и в ключах иссякает
Влага, и не всегда побеждает река полноводьем
Берег, и поле весна не всегда одевает цветами.
Жребий тот же сужден и поэтам, душою нестойким.
Часто песню сложить неспособны иссякшие силы,
Ум о привычных трудах забывает, бодрость уходит,
В сердце холодная кровь не струится; скованы чувства
Оцепененьем тупым; отступились, мнится, Камены,
И никогда в знакомую грудь Аполлон не вернется.
Помощи нет ни от муз, ни от Феба, создателя песен.
О, как часто урок привычный выполнить тщится
Жалкий поэт и не видит того, что противится небо,
Боги враждебны ему и воля их непреклонна.
Все ж и такие нашлись, кто желанное мог вдохновенье
Вновь возратить, распевая певцов старинных творенья;
Нежную в душу любовь он заманивал так понемногу,
Силы покуда опять не накопит, воспрянув душою,
Бодрость пока не вернется к нему: так блещет в эфире
Солнце после дождя... Откуда внезапное ведро?
Бог возвращается!²⁴ Бог томит сердца и тревожит,
В жилы проникнув и в кровь, по всем разливается членам
И под грудью певца беспощадный факел вращает.
В сердце снедающий жар не вмещается, и огневая
Сила бушует, и бог по всему уже мечется телу.
Тут в иступленье певец не свои слова произносит
И, позабыв о людском, вещает дивно; нет мочи
Пламя избыть; на диво себе он мчится, влекомый,
Феб, тобою одним, тебя, о Феб, призывая;
Богом мучительным полн, он летит, остриями язвимый
Неумолимых стрекал; о покое, о сне и о пище
Он уж не помнит, одной неизбывной заботой тревожим.
Бьется даже во сне над урочной Феба работой,
Не позабывшись, поэт; и любой не однажды в дремоте
Дивные песни слагал, достойные Музы и Феба.
К славе любовь такова и сила присущего бога!

Но чересчур доверять ты не должен пылу, мой мальчик!
Мы не позволим тебе всегда лишь случай счастливый

И вдохновения миг ловить, покуда владеет
Сердцем безжалостный бог. Пусть вниманье и ум не сдаются!
Дух иступленный уздой усмирай, умей его ставить
В строй, укротив, иль в свой срок осторожно ослабить поводья.
Выждать тебе мы прикажем всегда, пока, успокоясь,
Дух не остынет твой и порыв его не угаснет;
Тут, когда тишина в твоём сердце опять воцарится,
Все просмотри, что душе слепым подсказано пылом.

Помни, что никаким заниматься не должно искусством
Так, чтоб с природой оно не стремилось к ближайшему сходству.
Пусть певец изберет наставницей только природу:
Что б он ни делал, за ней пусть идет по пятам неизменно.
Разные нравы людей, всего живущего нравы,
Также пристрастия те, что возрастам разным присущи,
Нужно в обличии слов передать и наглядно представить,
Что подобает зеленым юнцам, или женской породе,
Или седым старикам, и чем отличается пахарь
Или слуга от того, кто рожден от царственной крови.
Вряд ли понравится мне, не по возрасту если степенным
Станет вдруг Телемах, иль старик будет тешиться Нестор
То ли игрой, то ли сворой собак, то ли пестрым колчаном.
В песнях коль скоро у нас говорят немало герон,—
Пусть отвечают слова, что даем мы им, их положенью
Иль обстоятельствам; пусть подобающим образом будет
Каждый почтен—будь то муж, иль жена, или бог олимпийский.

II,496—525

Брать урок не ленись у ораторов, ибо наставить
Могут в искусстве они, которым Синоп вероломный²⁵
Тевкров сумел обмануть, направляя души, как хочет,
Или которым Улисс удержал²⁶ речистый ахейцев,
Хоть и решились они из-под Трои уплыть невредимой.
Надо ли мне вспоминать и о Несторе сладкоречивом²⁷,
Кто среди аргосских вождей прекращал не однажды словами
Самые тяжкие ссоры, владея великим искусством
Души людей укрощать и сердца смягчать увещаньем?
С тем же искусством сама Киферея сына просила
В ход оружие пустить иль, изменой обидев Вулкана,
Вновь уещала его и словами любовь разжигала.
Действуя из глубины, незаметно это искусство,
В сети тайные слов уловляет дух человека.
Так научись же у них, как читателя разум и чувство
Можно склонить, как душу ему взволновать—чтобы ею
Правил как хочет певец, своим искусством могучий.
Ибо, о чем бы ни пел—о веселом он или о грустном,
Дух людской он полнит всегда наслажденьем безмолвным.

Кто хоть однажды певца фракийского²⁸ жребием скорбным
Не был тронут,— когда одиноко на бреге пустынном,
Лирой любовную боль утишая, тебя, Эвридика,
Звал Орфей на восходе дня и звал на закате?
Иль, когда кровь залила Эвриала прекрасное тело,—
Горе!— когда на плечо голова бессильно склонилась,
Весь он поник, как цветок, проходящим срезанный плугом,—
Разве не жаждет душой читатель в схватку вмешаться,
И на Вольсцента²⁹ напасть, и рукой поддержать при паденье
Юношу, и, хоть вотще, попытаться унять изобильный
Алой крови поток, белоснежную грудь запятнавший?

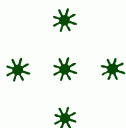
III, 170—256

Слушай, как должно слова выбирать, какого держаться
Правила— ибо не все слова для песен пригодны
И между ними нельзя никакого не делать различья.
Нет и в стихах одинаковых слов: насколько несхожи
Песни между собой, отличаться настолько же будут
В них и слова, хоть немало найдешь ты и общих речений,
Что во многих стихах рассыпаны часто по строкам.
Эти уместны слова на сцене— но избегать их
Нужно тому, кто хвалу воспевает богам иль героям.
Выше взор устремляй³⁰, неустанно вокруг озирайся
В частом словесном лесу, выбирай только то, что пристало
Музам, реченья срывай, что высоких полны достоинств,—
И засверкает твой стих, сияющий золотом чистым.
Чуждую блеску толпу хутородную прочь отменяя,
То, что прекрасно, бери, запасайся только достойным.

Как такого достичь, тебе покажет тропинка
Древних певцов: с нее не сходи, по ней приближайся
К их твореньям и вновь их глазами читай и душою.
Если один из певцов остальных превосходит намного,
Я повелю у него искусству речи учиться:
Лучшие свойства его узнай, на него постарайся
Сам походить, подражай и походке его, и осанке,
Если позволит судьба, если Феб не будет враждебен.
Тою порой и других творенья певцов непрестанно
Ты изучай и слова, коль твои привлекают вниманье,
Все собирай и в казну отовсюду сноси пополненья.
Не поколеблюсь подчас и поэта косматого³¹ строчку
Пристальной всю рассмотреть, что-нибудь в ней приметить, читая:
А не окажутся ль вдруг у места эти реченья
В собственных строках моих, не смогу ли себе на потребу
Я использовать их при лучших знаменьях вскоре,
Ржавчину с них соскоблив и сгладив шероховатость?
Реки нередко узришь, от нечистого мутные ила;

Люди, однако, из них питьевую черпают воду
И относят ее к водоемам, высоко лежащим;
Сверху стекает она, просочившись по скрытым протокам,
В жадном до влаги песке всю муть и грязь оставляет.
Пусть не отделана речь, но всегда засверкать она может,
Если достанет тебе и вниманья, и зоркой заботы,
Чтобы в уме ее удержать и подумать над нею.
Да, мы у древних должны учиться, как говорить нам,—
Но, золотые слова срывая у них, похищаем
Алчно и лучшие мы из описанных ими предметов.
Видишь,—прекрасный доспех, оставленный древними, все мы
Жаждем надеть на себя и берем то вымысел лучший,
То и слова, и душу тех слов, и даже порядок,
И не стыдимся порой говорить чужими устами.
Кражу свершаешь когда у самых искусных поэтов,
Будь осторожен и, помня о том, что украл, постарайся
Слов приметы слегка изменить иль порядок хотя бы,
Чтобы читатель был их новым обличем обманут.
Вскоре после того как урок твой выполнен будет,
Сам пересмотришь слова измененные древних поэтов.
Многие краж не скрывают: повсюду слыть за бесстрашных
Хочется им, и рады они, если их уличают
В том ли, что в тех же словах, не меняя даже порядка,
Новые чувства они передать искусно сумели,
Прежнюю душу у слов отняв без вреда и ущерба;
В том ли, что древних они победить в состязанье стремились,
Ибо отрадно лишить побежденных того, чем владели
Долго они, но без пользы, и место найти для добычи
Лучшее. Так иногда, пересажен на новую почву,
К небу тянуться росток на глазах у нас начинает,
Так изобильней плоды родятся, когда позабудут
Прежде питавший их сок; так фригийский герой³² при счастливых
Знаменьях мог перенести пенатов Трои и царство
Азии в Лаций, хоть он, когда судьбы богов его звали,
Твой против воли своей, финикийка, берег покинул,
И ни отрады любви, ни брачный гимн недопетый
Не преклонили его суровую душу; погибла,
Сломлена муками, ты, но в смерти печаль не избыла;
Если б твоих берегов дарданцев корма не касалась,
Страсти бы ты не сдалась и вины, быть может, не знала.
Что же! Со мной заодно совершайте кражи без страха
Вы, питомцы мои, и повсюду берите добычу.
Горе тому (хоть таких находилось немало поныне),
Кто, лишь в искусство свое и силы веря надменно,
Мнит, что помощь ему не нужна, и по верному следу
Древних не хочет идти, и в добыче воздержан чрезмерно,

И — предрассудок пустой — от чужого добра отказаться
 Хочет любую ценой — и без воли божественной Феба.
 Но, увы, коротка эта радость: хвалы не узнавший,
 Часто бывает поэт долговечней своих сочинений;
 И, оплавав детей, обреченных скорой кончине,
 Видит при жизни он погребенье собственной славы.
 Как бы хотелось ему не трудиться весь век понапрасну
 И, с родней наравне, обучиться другому искусству.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Стих 77—76. ...*неразмеренной речью... труд изложить...*—Вида имеет в виду метод, который, по свидетельству Доната, применил в работе над «Энеидой» Вергилий.

² Стих 80. *Эвр*—восточный ветер.

³ Стих 108. *Геты*—фракийское племя, обитавшее в устьях Истра (Дуная); в их область был сослан Овидий.

⁴ Стих 111—112. ...*лева* ...*святого*...—Вергилия. *Минций*—река близ Мантуи, на родине Вергилия; упоминается в «Буколиках».

⁵ Стих 115—122. *Юл* (или Асканий)—сын Энея, один из героев «Энеиды», как и упоминаемые далее *Лавз*, *Паллант* и *Эвриал*. Все трое—юные воины, погибшие во время войны, которую Эней вел в Лации с племенем рутулов и другими итальяскими народами. В последних стихах, говоря о смерти Эвриала, Вида использует, контаминируя их и слегка изменяя, соответствующие строки Вергилия («Энеида», IX, 433—434).

⁶ Стих 126—127. *Эакид*—Ахиллес; *итакийский скиталец*—Одиссей (Улисс).

⁷ Стих 137. *Геликонские богини*—музы.

⁸ Стих 143. *Язык инахийский*—греческий, названный так по имени мифического основателя Аргоса Инаха.

⁹ Стих 149. *Наши*—итальянцы. Далее Вида излагает историю латинской поэзии, какой она представляется на основании свидетельств Горация и других поэтов Рима.

¹⁰ Стих 154. *лиственной изобильная роща*...—Говоря о старолатинских стихах, Вида пользуется грамматической формой, архаичной уже во времена Вергилия. Мы пытались адекватно передать ее старославянской формой.

¹¹ Стих 156. *Энний* (III—II в. до н. э.)—один из первых римских поэтов, автор поэтического изложения событий римской истории—«Анналов», создатель латинского гекзаметра.

¹² Стих 158—159. *причины вещей и природы скрытые тайны... исследовать стали певцы*...—Намек на Лукреция и его поэму «О природе вещей».

¹³ Стих 168—169. ...*лилий кошницы*... *несите сюда*...—Перифраз строки из «Энеиды» (VI, 883).

¹⁴ Стих 177. *Авзониды*—итальянцы (Авзония—одно из древних названий Италии).

¹⁵ Стих 180. *Лишь на талант полагается тот, позабыв об искусстве*.—Вопрос о соотношении врожденного таланта (*ingenium*) и искусства (*ars*) был одним из основных вопросов античной эстетики. Признавая преимущественную роль искусства и создавая образ «дикого поэта», Вида в этом месте опирается на «Науку поэзии» Горация и отчасти вступает в противоречие с излагаемой им далее теорией вдохновения как божественного исступления.

¹⁶ Стих 193—194. *Медицейский дом*—флорентийские Медичи. *Туски*—этруски, исконные жители Тосканы (в древности—Этрурии).

¹⁷ Стих 515—516. *...невежды, чуждые таинств, прочь!*—Этот культовый возглас, связанный с обрядами мистерий, Вида заимствовал у Вергилия («Энеида», VI, 258) и Горация (Оды, III, I, I), стихи которых Вида контаминирует.

¹⁸ Стих 516—529. Миф о похищении муз Прометеем создан самим Видой.

¹⁹ Стих 523. *Их издает, вращаясь, Олимп...*—Подобно Вергилию, Вида употребляет слово «Олимп» как синоним неба. Представление о «музыке сфер», широко известное из Цицерона («Сон Сципиона», XVIII, 18—это место Вида использует цитатно) и восходящее к Пифагору, было широко распространено.

²⁰ Стих 532—539. *...открывали грядущее боги...*—Ответы оракулов в древних прорицалищах были облечены в стихотворную форму. Далее Вида перечисляет известные прорицалища: оракулы Зевса в Додоне (Эпир) и Зевса-Аммона в одном из оазисов Ливийской пустыни, Фемиды, а затем Аполлона—в Дельфах, которым принадлежала и близлежащая область Фокида; о Фавне, лесном божестве и родоначальнике латинских царей, дававшем предсказания в священной роще, см. «Энеида», VII, 81—91. Экстатические пророчицы Сивиллы сопоставляются Видой с библейскими пророками (Солим—Иерусалим); это единственная ветхозаветная аллюзия во всем произведении Виды.

²¹ Стих 542. *...невали пророки и фавны...*—Вида цитирует один из сохранившихся фрагментов «Анналов» Энния.

²² Стих 544. *...песнями после пиров...*—Речь идет о так называемых «пиршественных песнях» эпического характера, упоминаемых Цицероном и некоторыми другими латинскими авторами. В классическую эпоху эти песни уже не были известны, и вопрос о них принадлежит к числу самых спорных в истории римской литературы.

²³ Стих 553. *...твердые камни... леса...*—Намек на мифы об Амфионе и Орфее.

КНИГА II

²⁴ Стих 429—431. *...бог возвращается!*—В описании поэтического исступления Вида опирается на Вергилиево описание исступленной Сивиллы («Энеида», VI, 79—80, 101).

²⁵ Стих 497. *...Синон вероломный...*—см. «Энеида», II, 58—199.

²⁶ Стих 499. *...Улисс удержал...*—см. «Илиада», II, 278—335.

²⁷ Стих 501. *...о Несторе...*—см. «Илиада», I, 247—284.

²⁸ Стих 515. *...певца фракийского...*—Орфея.

²⁹ Стих 519—525. *Вольсцент*—италиец, убивший Эвриала. Стихи Виды представляют собой близкий перифраз соответствующего места у Вергилия.

КНИГА III

³⁰ Стих 179. *Выше взор устремляй...*—Еще одна аллюзия на «Энеиду»: Вида уподобляет поэта, ищущего слова, Энею, ищущему в лесу золотую ветвь, которая должна открыть ему дорогу в Аверн.

³¹ Стих 196. *...поэта косматого...*—Намек на слова Горация:

Как-то сказал Демокрит, что талант важнее ученья
И что закрыт Геликон для поэтов со здравым рассудком.
Не оттого ли теперь не хотят ни стричься, ни бриться
Наши певцы...

(«Наука поэзии», 295—298. Перевод М. Гаспарова).

³² Стих 234. *Фригийский герой*—Эней, *финикиянка*—Дидона. Далее некоторые строки являются перифразами или почти неизменными цитатами из «Энеиды»: 237—VI, 460; 238—IV, 316; 241—IV, 658.





HIERONYMVS FRACASTORIUS

De Larmessin, scul.

ДЖИРОЛАМО ФРАКАСТОРО

1478—1553

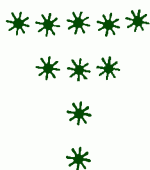
Потомок старинного веронского рода, Фракасторо учился в Падуанском университете, где проявил ранние математические и философские способности, некоторое время преподавал логику, но посвятил себя медицине; врачом участвовал в походе венецианской армии 1509 года. К 1510 году по приглашению граждан Фракасторо вернулся в родной город, где занимался широкой врачебной практикой, заслужив всеобщее уважение упорядоченной жизнью и неутомимым трудолюбием. Как один из лучших ученых врачей своего времени приглашался в разные города Италии, был «ординарным медиком» при Тридентском соборе, затем лейб-медиком папы Павла III (1534—1549). Вместе с тем Фракасторо оставлял немалое время для занятий в своем родовом имении латинскими древностями, математикой и астрономией (на почве которой он еще в Падуе сдружился с Коперником), ботаникой, космографией, музыкой, в каждой области достигнув выдающихся для своего века знаний; он изучал также греческий и арабский языки. Все эти разнообразные познания нашли применение в написанной тщательным латинским гекзаметром эпической поэме «Сифилис, или О французской болезни» (1521—1530). В первой ее книге добрый Юпитер на столетнем совете богов печально вынимает дурной жребий для человечества: допускается крайне неблагоприятная «конституция светил», зародыши неслыханной болезни заполняют эфир, миазмы разливаются по широким слоям околоземного воздуха; на примере страдающего юноши описываются симптомы болезни и возносится мольба к богам о бедной Италии. Во второй — предписываются образ жизни, лекарства и выражается уверенность, что, хотя недружелюбное сочетание светил преследует нас, болезнь удастся обуздать «железными оковами нашего искусства». В третьей книге воспеваются «храбрый челн открывателей» Америки и заключенный с туземцами мир, благодаря которому новый материк завещает европейцам свои древние тайны: в преданиях индейцев хранится память о прародине Атлантиде; о древнем пастухе Сифиле (это придуманное имя и вошло в обиход как

название соответствующей болезни), который, не стерпев летней жары, обвинил богов в безделье за то, что они пасут только одного Овна, стал поклоняться царю как владельцу множества овечьих стад и был в наказание поражен неслышанной болезнью; о священном дереве жизни гваяке, из которого делают спасительное лекарство. Посвященная Пьетро Бембо, эта дидактико-эпическая поэма в условиях губительной эпидемии неведомой болезни и всеобщей паники стала незаменимым психологическим и санитарным руководством. Характерно для эстетического практицизма Возрождения, когда было естественно ожидать от поэзии прямой политической, воспитательной, в данном случае медицинской пользы, что поэма Фракасторо была встречена как полноправный эпос и высокое искусство. «Божественную поэму» (выражение из надписи на памятнике Фракасторо, открытом в Вероне в 1555 году) сравнивали с классическими образцами и находили его автора «величайшим поэтом Вероны», «лучшим поэтом века», «лучшим поэтом после Вергилия» (Скалигер, 1561), «итальянским Вергилием» (Отто Менкен, 1731), просто «лучшим поэтом»; рассказывали, что Ариосто не хотел издавать «Неистового Роланда», не показав его сначала Фракасторо. Важная причина такой аберрации в художественной оценке, которую теперь невозможно повторить,— зачарованность возрожденческого гуманизма Вергилием: искусное фракасторовское подражание со множеством скрытых цитат и парафраз, а главное, с блестящим воспроизведением духа просвещенной эпикки ярко сияло отраженным светом классического образца, пока сиял Вергилий.

Стихотворно (то есть помимо еще не утративших значения медицинских трактатов) Фракасторо писал литературные письма, тоже в латинских гекзаметрах, приветственные и соболезнующие стихи разным лицам по случаю родов, дней рождения, смертей (наиболее известное — «К Иоанну Баптисту Туррию»). В последний год жизни он создал библейский эпос «Иосиф», где следовал существовавшему в Италии жанру версификации и распространения в духе Вергилия библейских эпизодов («О рождестве Богородицы» Якопо Саннадзаро, «Христиада» Види), но эта поэма даже современниками была признана неудачной. Одновременно Фракасторо осмыслял поэтическое творчество в диалоге «Наугерий, или о поэзии» (1540, вторая редакция 1553; Наугерий — латинизированное имя поэта А. Наваджеро, 1483—1529), в свою очередь применяя нормы, о которых здесь говорил, к своему «Иосифу». Центральными в диалоге понятиями идея-подражание-польза-удовольствие Фракасторо обязан, конечно, трем властителям умов позднеренессансного гуманизма, Платону, Аристотелю и Горацию, особенно последнему, чье «Искусство поэзии» составляет легко просматривающийся каркас диалога. Насколько непререкаемый авторитет они представляли для Фракасторо, настолько же непоколебимой теоретической основой оставалось для него понимание поэзии через подражание: мимесис — безусловная стихия творчества, вопрос только в том, чтобы как можно больше и лучше подражать («идее искусства», Вергилию); абсолютно прекрасное, всегдашний идеал поэзии, возвышалось перед ним с такой же убедительностью, с какой для Ренессанса

вообще существовала идеализированная классическая древность. Диалогу придает спокойно-умиротворенный настрой выросшая на почве вергилианского эпоса атмосфера сублимации через мифологизацию: на последней ступени изошренного и трезвого научного познания ожидается новое возвращение к мифу; когда истина открыта вполне, она готова к тому, чтобы снова затаиться в поэтических образах, для грубого глаза нереальных, на деле укорененных в извечных складках человеческой природы. Поэт—первопроходец глубин естества, добываемое им первое слово, слово «просто», хоть оно еще не научно и не технично, предвосхищает всякое будущее человеческое знание и умение. Поэт стоит тем самым у ранних истоков культуры, но та же поэзия, мифологически сублимируя, возвращает к этим ненарушимым истокам самые поздние, самые совершенные достижения наук. В этой поэтике, как и в собственной поэзии, Фракасторо показал, какие зрелые плоды могло принести миметическое понимание творчества и как могла бы осуществиться идея искусства, хранящего жизнь в согласии с совершенным строем природы. Впоследствии не это тысячелетнее миметическое понимание искусства оказалось неверным,—и непонятно, как столь продуманная философско-эстетическая система могла бы оказаться неверной,—а с подрывом традиционализма как стержня культуры сама по себе установка на подражание стала терять актуальность. На европейской сцене появился самодостаточный субъект, проблемой которого было уже не подражание, поскольку он не хотел иметь внеположного себе образца, а выражение, проявление вовне собственных интимных глубин.

Перевод (здесь примерно на четверть сокращенный) сделан по изданию Hieronymi Fracastorii opera omnia, Venetiis, 1584, p. 112r—120 v.





НАУГЕРИЙ, ИЛИ О ПОЭЗИИ

Иоанну Баптисту Рамнузию



ОЗМОЖНО, кто-то удивится, что в преклонном возрасте я задумал пересказывать дела давно прошедшей юности и юношеские речи. Но только по-настоящему, думаю, здесь нечему удивляться; если поймешь, что такое поэт сам по себе, и хорошенько рассмотришь его, то обязательно признаешь достойным, чтобы и старцы тоже его слушали и изучали, а изучив — почитали. Недаром Демокрит, как мы знаем, уже в старости написал двадцать две книги о поэзии; Аристотель, наверное, не меньше прославился одной своей «Поэтикой», чем всей остальной философией. Поэтому и нам не должно быть стыдно чтить поэта и передавать для твоего сведения речи наших друзей о нем.

Помнится, как-то в дни Каникул, когда Верону посетили венецианский дворянин и сенатор Андрей Наугерий, муж глубокой греческой и латинской учености и выдающийся летописец современной истории, а также мантуанский гражданин Иоанн Якоб Бардоло, тоже большой знаток обоих языков, все мы с братьями Турриями, Иоанном Баптистом и Рамундом, решили из-за страшной жары уйти в загородный сад Бальди. В это место, называемое Меоном, добрались вечером. С наступлением темноты, пока другие подкрепляли себя телесно, Бардоло, один из первых математиков и великий знаток всей астрономии, погрузился в созерцание звездного неба, — оно, кажется, никогда еще не было таким ясным, — и мы сумели оторвать его от этого занятия только поздно ночью. Наутро, едва забрезжил первый свет, он опять поднялся и, пробудив нас от сна, позвал в близкую сторожевую башню, откуда мы приветствовали зарю и восходящее солнце; едва ли раньше мы видели его восход в таком величии и блеске. Леса и горы вокруг стали уже наполняться мычанием и блеянием скота; впрочем, при почти полном безлюдье повсюду царил пустынный покой, кроме редких пастухов со своими стадами не было

видно ни души. Постояв там немного, мы решили направиться к ближайшему источнику, куда шел легкий подъем через орошаемый этим источником луг. Здесь из разных пещер добывался жесткий туф и каждая пещера сочилась родниками, вода которых, стекаясь в один чистейший источник, с журчанием бежала вниз по зеленеющему лугу. У ручья росли тенистые буки, в чьих ветвях со сладостным пением хлопотали поселившиеся возле родника птицы.

Когда мы уселись вблизи источника, одна странная вещь дала нам увлекательнейшую материю для беседы: Андрей Наугерий и Иоанн Баптист Туррий пришли в совершенно противоположные состояния. Наугерий, словно осененный музами или ужаленный оводом Аполлона, обвел взором все вокруг и сначала запел слова какой-то песни, а потом, достав карманного Вергилия, с которым никогда не расставался, стал читать с такой выразительной силой, но и с такой гармонией (ты ведь знаешь, его чтение было чудно прекрасным), что, нам показалось, и он впал в безумие восторга, и мы не слыхали ничего более прекрасного. Прочитав с жаром «Буколику» чуть не до половины, он от полноты чувств отбросил книжку. Иоанн Баптист, наоборот, за все утро не произнес ни слова; словно в оцепенении, изумленный, молчаливый, он сидел, неподвижно глядя перед собой широко раскрытыми глазами. Заметив такое различие, Бардоло сказал: «Туррий! Если мне будет позволено нарушить твоё молчание, я попросил бы тебя разрешить мне одну важную задачу». «Конечно, будет,— отвечал Туррий,— а то уж и моё молчание может показаться невежливым. Только о какой задаче ты говоришь?»— «О той, которую задали мне вы с Наугерием: в одних обстоятельствах вы испытываете явно противоположные чувства. В самом деле, скажи мне, ради богов, почему мы пришли в эти места вместе, и вот ты сделался молчалив и дик, как Беллерофонт, а Наугерий, словно объятый какой-то более веселой музой, начал петь в неудержимом восторге?» (...)

[Туррий полушутливо предположил, что маны, населяющие уединенные места, рощи и гроты, пробудили в Наугерии его поэтическую душу, а в нем, Туррии,— философскую. Тогда собравшиеся попросили Наугерия, как признанного поэта, рассказать о природе поэзии, а на философскую тему понимания согласился в следующий день говорить Туррий.]

«Подумай, Бардоло,— сказал Наугерий,— за какую цену ты приписываешь мне это прозвание поэта. Если поэзия—упоение и безумство, то несправедливо клеймить таким позором друга. А если поэзия—скорее, что-то божественное, то тем более я недостоин столь великого имени, да и мало знаю людей, достойных его в нашем веке. Но поскольку я сам очень хочу услышать от Туррия, как в нас совершается понимание, то, чтобы не сорвать удовольствие по собственной вине, доложу вам кое-что о поэзии, частью из читанного, частью из слышанного, частью из продуманного мной самим. Только придется немного собраться с мыслями и припомнить все в нужном порядке».

Одобрив это предложение, мы встали и разбрелись, куда каждому

нависало. Немного спустя прозвучал пастуший рожок, извещавший, как мы поняли, о приготовленном обеде. Под высоким буком у берега ручья отроки накрыли стол, вокруг которого сошлись и принесли разнообразные молочные изделия пастухи, с которыми во время обеда мы много говорили о пастушеской жизни. Убрали столы, еще целый час прошел в разговорах и чтении, а когда потом мы вернулись к источнику и уселись полукругом, глядя на Наугерия, он начал так:

«Друзья! Мы собрались говорить о поэзии и назначении поэта, что как нельзя лучше подходит и этому месту и этому окружению. Но неправильно было бы приступать к важному делу, не начав, как принято у поэтов, с призывания богов; мы оскорбили бы тогда и все божества этой горы и самого поэта. А потому — о, все боги и богини, населяющие здешние леса, горы и источники, вы, которых познали и благоговейно показали остальным смертным первые поэты, и прежде всего вы, боги здешнего источника, Аполлон, Палеса-Немия и Пан, бог здешних пастухов, а также и ты, Бальд, отец лесов, нимф и источников! Придите все, слушайте и покровительствуйте!» После этих слов Наугерий повернулся к нам и продолжал. «Поскольку мы разыскиваем поэта самого по себе, считаю сначала полезным рассудить о его предназначении, для какого дела один из вас мне нужен спутником в разыскании,—например, ты, Бардоло; высказывай мне свое мнение всякий раз, как я буду к тебе обращаться. Так мы сможем все сделать и с меньшим трудом и с меньшей скукой». Бардоло согласился. «Будем отправляться,—сказал Наугерий,—от общепринятых мнений о назначении поэта и посмотрим, не пригодятся ли какие-то из них нам. Вот и скажи мне, Бардоло, что ты слышал или сам думал о призвании поэта?»

«Я слышал,—отвечал тот,—что поэты призваны развлекать; да и мы, наверное, можем так думать. В самом деле, о чем другом говорит изысканная музыка стиха, все сложные перипетии вымысла, все с таким старанием изобретаемые прелести? Комедии и трагедии, сценические и мимические представления тоже кажутся мне просто чем-то приятным для слуха и толпы; еще одно свидетельство в том, что спутники поэтов — музы, нимфы, силены, да и сам Вахх, а также инструменты, кифары, лиры. Словом, все призвание поэтов и состоит, видно, в увеселении. Лишнее доказательство тому — происхождение самой поэзии, которая, по Аристотелю, впервые возникла так. Раз от природы нам свойственно подражать, то от природы свойственно и петь и двигаться под музыку. Сначала, конечно, подражали грубым и несовершенным пением; потом, находя в этом удовольствие, усердием и старанием превратили умение в искусство, и родилась поэзия». «То же самое,—подхватил Наугерий,—и я слышал о призвании поэта, но только надо получить об этом предмете самое точное представление. Если бы назначение поэта было только увеселять себя и других, то, боюсь, не оказался бы поэт у нас легкомысленным и нелепым существом, каким, мы знаем, считали Энния в других сословиях: Сципион однажды велел ему сочинить стихи к какому-то случаю. Поэт выйдет наподобие одного старика, моего соседа,

который мне сейчас припомнился. Этот старик купил в собственность долго снимавшееся им поле, посадил кустарник, маслины, смоковницы, окружил его розами, так что оно стало настоящим местом увеселения. Но его дом стоял на вершине холма, и оттуда он мог бы непрестанно наблюдать свое поле, да мешал лес и часть горы. Хоть великих трудов стоило снести древние деревья и целую скалу, он впал в безумное намерение убрать и лес и гору и без малейшего промедления начал валить вековые дубы, отвозить на подводах стволы, вставать ни свет ни заря, бранить домохозяев за сонливость, не жалеть никаких трудов, а когда соседи, потешаясь, спрашивали, что он созидает столь великим трудом, он отвечал, что хочет наслаждаться ежечасным лицезрением столь прекрасно возведенного им сада. Так вот и поэты колют и рубят, думаю, не меньшие скалы и леса, день и ночь упорствуя в занятиях, вечно бледные, забыв все другие занятия, отойдя от общественных и прочих дел; и если на вопрос о цели таких радений они смогут назвать только увеселение самих себя и других своими песнями, я назову их обезумевшими не меньше старика, моего соседа,—а это будет очень далеко от мнения о поэтах, которое я только что имел, с таким восхищением перечитывая Вергилиевы «Буколики». Нет, Бардоло, и вы все, не будем столь низко думать о поэте, который наделен таким искусством, таким талантом, таким знанием; которого Платон называет божественным, и греки, изобретатели всех благородных искусств, и потом латиняне считали достойным увенчивать короной наравне с императорами; устами которого, наконец, верховные боги пожелали изречь свои оракулы. Словом, Бардоло, надо искать другую и гораздо более достойную цель поэта, чем здесь было сказано».

«Видно, так,—согласился Бардоло,—но какая же еще другая? Может быть, польза, как многие говорят, что поэты хотят развлечь и научить?» «Рассмотрим и это. Правда, брать ли обе цели вместе или отдельно, они еще, по-моему, не составят подлинной цели поэта. И если говорят, что поэты стремятся принести пользу, не можешь ли мне объяснить, в чем они прежде всего хотят быть полезными?» «Что ж!—отвечал тот.—Пожалуй, почти во всем! Бог мой, чему только поэты не учат? Они передают множество историй, описывают разные страны, природу различных местностей, нравы и обычаи, много пишут о государе, войне, отце семейства, общественном устройстве, сельском хозяйстве, мореплавании, искусствах и всевозможных человеческих занятиях, потом о небесных светилах, природе вещей, растениях и животных, о боге, аде, оракуле, религии, древности—словом, явно учат всему и могут научить любого; недаром Гомера называют первым воспитателем всей Греции». «Прекрасно, Бардоло!—воскликнул Наугерий.—Поэты действительно учат почти всему, принося тем чудесную и многообразную пользу. Только скажи теперь мне: когда говорится, что поэты учат истории и описывают разные страны, не будет ли особой наукой обучение писанию истории и писание ее? И еще особой наукой—выяснение местоположения земель и различия племен?»—«Конечно, особой».—«Отличной от поэзии?»

БАРДОЛО. Разумеется, отличной—и та и другая.

НАУГЕРИЙ. Что это за науки?

БАРДОЛО. Одна—география, другая—история.

НАУГЕРИЙ. Чье же, скорее, дело писать истории и определять местоположения земель—поэта или того, кого называют историком, географом?

БАРДОЛО. Скорее, этих последних, мне кажется, потому что уже от них учится поэт, а они сложились сами собой, по свойству своих занятий.

«Верно,—сказал Наугерий.—Но тогда опять скажи мне, не особая ли наука рассматривает устройство человеческой жизни, и особая—изучает государство, и еще особая—сельское хозяйство?»

БАРДОЛО. Естественно.

НАУГЕРИЙ. Они отличаются от поэзии?

БАРДОЛО. Даже очень.

НАУГЕРИЙ. Чье же тогда дело преподавать правила жизни, писать о государстве, хлебопашестве,—этих наук или поэта?

БАРДОЛО. Безусловно, этих наук; когда о том же начинает писать поэт, я с уверенностью скажу, что он заимствует здесь от них.

«<...> Например,—продолжал Наугерий,—поэт может сказать:

«Уж Андромеды светлый отец явил
огонь сокрытый; уж с Прокционом Льва
свирепого ярятся звезды»,¹

или:

«Весы ли кротко, страшный ли Скорпион—
грознее область—смотрят на моего
рожденья час, иль гесперийских
волн властелин Козерог жестокий...»²,—

но ясно, что он сказал это не как поэт, а как ученик астронома. Так что если поэт способен научить, он делает это не своей наукой, а чем-то явно отдельным от своего изначального предназначения—прежде всего потому, что иначе мы не оставим поэту ничего собственного, раз и все писатели тоже хотят и развлечь и научить читателя для его пользы. Не знаю, так ли вам это кажется». «Конечно, так,—отвечал Бардоло,—но только если отделим от главной цели поэта пользу, то явно ничего не остается, кроме развлечения! Так мы опять придем к недостойному и смехотворному, разве что кто-нибудь скажет нам, что поэт служит пользе иначе, чем другие. Очевидным образом другие приносят пользу обучая, а поэт—изображая. В самом деле, хоть поэт и показывает, каким должен быть повелитель, воин, отец семейства, умеренный, вспыльчивый и так далее, однако он *изображает* повелителя, воина, отца семейства, умеренного, вспыльчивого, благочестивого, милосердного, жестокого, робкого, великодушного, дерзкого, гордого, нерадивого, гневного, мудрого, безрасудного и так далее. Ты ведь знаешь, что Платон и Аристотель называют поэзию подражательным искусством, а нет никакой разницы, сказать ли «подражание» или «изображение». Потому и есть мнение, что цель поэта—польза через подражание».

«Основательно сказано. Но думаю, надо внимательно рассмотреть это поэтическое подражание или изображение. И в первую очередь надо разобраться, все ли из того, о чем пишут поэты, должно называться изображением, или подражанием; скажем, если поэт пишет о звездах, растениях, о животных, будет ли это тоже подражанием наравне с тем, когда выводятся лица, или есть какое-то собственно поэтическое подражание,—положим, касающееся только лиц. Такое разыскание не уведет нас от нашей темы. Ты что об этом думаешь?» «Не могу сейчас сказать ничего определенного,—признался Бардоло.—Но что нам мешает допустить по очереди одно из двух и посмотреть, что получается?»

НАУГЕРИЙ. Ничто, конечно, не мешает.

БАРДОЛО. Допустим тогда, что подражание—всё, что пишет поэт, а не только когда он вводит лица.

НАУГЕРИЙ. Допустим. Но при таком допущении не вижу, чем поэт отличался бы от других и что присуще собственно ему, ведь все другие тоже хотят принести пользу, уча тому, о чем пишут, и изображая это для читателей и слушателей. Если сам поэт достигает этого иначе, нам надо исследовать, что это и в чем заключается. Причем мы не имеем права говорить, что поэзию отличает только стихотворная форма, иначе опять впадем в ребячество. Перейдем поэтому ко второму допущению, если не возражаешь.

БАРДОЛО. Не возражаю. Тогда допустим, что у поэта есть какая-то собственная материя, отличающая его от всех других способов употребления речи,—скажем, выведение лиц, что, собственно, и называется подражанием, как, я знаю, говорят многие. Доказательством здесь трагедии, комедии и самый эпос, высший и превосходнейший род сочинения для поэта; недаром если кто-то возьмет другую материю, его не считают поэтом, как Аристотель не хотел назвать поэтом Эмпедокла³.

НАУГЕРИЙ. Верно, Бардоло; и тем тщательнее должны мы рассмотреть это дело. Сначала надо сказать, однако, что каждый пишущий должен обладать двумя вещами: во-первых, материей, то есть предметом повествования, во-вторых, способом ее выражения. Значит, особенное свойство поэта, отличающее его от других, идет или только от материи, или только от способа выражения, или от того и другого вместе. Но явно нельзя свести все только к материи, скажем, к подражанию лицам, так чтобы сразу называть поэтом всякого изобразителя лиц и не поэтом—всякого, кто их не изображает, ведь тогда придется и Бавиев и Мевиев записывать в сословие поэтов за то, что они выводят лица, как и скульптором называть всякого, кто колет мрамор. Если скажешь, что хоть поэтом не будет непременно всякий, кто изображает лица, однако нельзя называть поэтом и того, кто не избрал такой материи, как Эмпедокла, то, конечно, это будет слишком круто. Во-первых, очень странно считать, будто Вергилий поэт в «Энеиде» и не поэт в «Георгиках». Потом, так не считал сам Гораций, сказавший, что всякая обыденная и общая материя становится подлинно поэтической, если поэтически обработана⁴,—как этот вот бочонок стал собственностью того ремесленника,

который придал ему округлость, неплоскую форму и прочее, что обычно делают ремесленники. Наконец, не вижу, чем подражание лицам лучше подражания другим предметам, например природе. Поэтому, если ты слышал о каких-нибудь добавлениях, можешь теперь сказать.

БАРДОЛО. Я всё-таки и сам интересовался этими вещами и часто думал о них; если уж что-то можно тут сказать, то изображение лиц кажется мне выше тем, что больше всего способствует мудрости и благоразумию. Скажем, введя говорящим царя, поэт изобразит все его великолепие, всю мудрость, всю благопристойность; то же самое он сделает в отношении повелителя, воина, отца семейства и вообще человека в каждом его состоянии: для того и комедия, и трагедия, и весь эпос. Наверное, именно по этой причине справедливо говорят, что цель поэзии — польза через подражание.

«Если даже можно считать,— отвечал Наугерий,— что подражание лицам очень способствует человеческому благоразумию, то, с другой стороны, все равно явно нельзя согласиться, что вся поэзия учреждена как наука благоразумия и что поэт только и должен стараться о таком подражании. Раз две составные части человека — это воля и разум, причем цель воли благоразумие, а цель разума познание и понимание, то поэт будет вполне отвечать своему предназначению и тогда, когда будет подражать не только лицам, но и природе, при подражании лицам способствуя мудрости, а при подражании природе и всему остальному — познанию: ведь здесь он тоже будет изображать совершенства и превосходные качества вещей. В конце концов, если даже совсем уступить тебе, и назначение поэта — польза через подражание, все равно тут еще не сказано, в чем особенность поэта самого по себе и чем он отличается от других, ведь другие делают то же, например историки. Если подражание поэта — одно, историка — другое, нужно указать, чем отличается поэт и от историка и от всех других изобразителей, тем более если нет никакой собственно поэтической материи и все, преподаваемое тем или иным образом, надо называть подражанием. Здесь я подхожу к способу выражения, который у поэта несравненно отличен от всех других, и опять-таки надо разобраться, не в нем ли вся суть поэзии, или еще требуется какая-то материя. И мне представляется, что явно только в способе выражения подлинное существо поэта, а его материя никак не определена. <...> Словом, Бардоло, надо подумать, не окажется ли целью поэта другое, не развлечение и не польза, а нечто более великое и возвышенное и в то же время не могущее не доставлять наслаждения и пользы». «Так оно и представляется,— сказал Бардоло.— Тогда не умолчу еще об одной вещи, которая приходит в голову. Вспоминаю об Акции Синцерии Саннадзаре, что, будучи много моложе Иовиана Понтана⁵, он не раз спрашивал доброго старца о назначении поэта, и тот отвечал ему обычно или очень подробно, или так, что назначение и цель поэта — выражаться на удивление удачно». «Вижу,— воскликнул Наугерий,— что вам постепенно приоткрывается назначение поэта; однако для изгнания последней тьмы разберем и эти слова Понтана, потому что и они еще

недостаточны для нашего разыскания. Разве риторы и историки не стараются тоже говорить удачно и так, чтобы вызвать удивление? Не забыл ли ты прекрасные слова Цицерона об ораторе, которому он приписывает такую силу и действенность речи, что он влечет и побуждает слушателей куда хочет — к милосердию, удивлению, гневу, наконец, к слезам?⁶ Да и самого Цицерона кто способен перечитывать без удивления и восхищения? То же самое бывает с читателями историй. Чем же, Бардоло, способность поэзии удивлять отличается от такой же способности прочих искусств? Ведь если при добавлении сюда просто стихотворного размера мы опять придем к ребяческим забавам, то, видно, надо искать что-то другое, настолько точно описывающее назначение и цель поэта, чтобы это уже не было свойственно никому, кроме него». «Видно, так, — сказал Бардоло, — но только что бы это могло быть? Не то ли, что скрыто в кратких словах Аристотеля, о которых я до сих пор молчал из-за их крайней темноты? У него поэт отличается от других тем, что все рассматривают единичное, а он — всеобщее»⁷.

На лице Наугерия обозначилось тут необычайное оживление. «Поистине, наш Бардоло уже близок к цели! <...> Мне кажется, друзья, в скупых словах великого философа проясняется и обнаруживается перед нами назначение поэта: другие рассматривают единичное, поэт — всеобщее; другие как бы подобны тому художнику, который изображает лицо и прочие члены точно такими, каковы они на деле, а поэт уподобляется живописцу, который не хочет изображать то или это лицо таким, каким ему случается быть, со множеством его недостатков, но, созерцая универсальную и прекраснейшую идею своего художества, делает вещи такими, какими им пристало быть. Все, кому присуща способность искусного словесного выражения, говорят, конечно, и хорошо, и удачно, и как пристало каждому предмету; разница только в том, что, кроме поэта, никто не выражается *просто* хорошо и удачно, а только так, как надо для поставленной ими себе цели. Этот учит, тот убеждает или преследует какую-нибудь другую цель, но поэт движим только задачей *просто хорошо выразить* любой предмет. Он, разумеется, сам тоже хочет и научить, и убедить, и многое рассказать, но не только как необходимо для разъяснения предмета, не будучи связан этой целью. Создавая себе другую идею, свободную и *вообще* прекрасную, он отыскивает всё изящество и красоту, какие можно приписать его предмету. <...> Поэтому справедливо Понтан говорил, что цель поэта — выразиться удачно на удивление, надо было только добавить: «*просто* выразиться согласно всеобщей идее хорошего словесного выражения», чтобы понять, чем поэт отличается от всех других, стремящихся выразиться удачно: те изображают единичное, голый предмет как он есть, поэт — простую идею, одетую им во все доступные ему красоты, что Аристотель и называет «всеобщим». И если этого о назначении поэта достаточно, перейдем к другому, а если нет и требуются разъяснения, мне ничего не будет стоить вывести весь этот предмет из его первых оснований».

«И меня и остальных, — попросил Бардоло, — ты бы очень обрадовал

(ведь и время терпит, и дело требует), если бы от самого начала и подробнее объяснил этого твоего поэта: его отличие от других, причину отличия и почему только он пожелал говорить *просто* хорошо». «Поступлю, как нравится тебе и другим, Бардоло,— отвечал Наугерий.— Только надо будет начать немного издалека, зато потом не придется ни жалеть, ни особенно скучать. Итак, скажи мне, считаешь ли ты, что всякий говорящий пользуется речью всегда правильно и хорошо?»

БАРДОЛО. Ничуть. Мыслимо ли, чтобы все пользовались ею правильно?

НАУГЕРИЙ. Кто тогда пользуется ею правильно?

БАРДОЛО. Выдающиеся или опытом и искусством словесного выражения, или природой, подражающей этому искусству.

НАУГЕРИЙ. Говоришь, значит, в области речи есть некое искусство?

БАРДОЛО. Да, разумеется.

НАУГЕРИЙ. А это искусство словесного выражения ты считаешь общим для всех или для каждого разным—своим для философа, своим для историка, своим для ритора, своим для поэта и так далее?

БАРДОЛО. Думаю, у разных писателей оно разное.

НАУГЕРИЙ. При различии этих искусств ты считаешь, что они различны до полного отсутствия точек соприкосновения или же в чем-то совпадают, в другом расходятся?

БАРДОЛО. Полагаю, они все совпадают в вещах, которые приходится говорить каждому, и расходятся в вещах, для каждого своих.

НАУГЕРИЙ. Но тогда скажи мне, занят ли кто-нибудь рассмотрением как раз этого общего в целом?

БАРДОЛО. Разумеется.

НАУГЕРИЙ. <...> Скажем, придется ли философу, желающему писать о своем предмете, продумывать одновременно и собственное искусство словесного выражения, и общее всем прочим, или, наоборот, знаток общего будет продумывать и то, что свойственно философу, или, наконец, философ будет рассматривать только свое, а общее—кто-то другой, не он сам?

БАРДОЛО. Из всего этого, Наугерий, я, пожалуй, остановлюсь на том, что рассматривающий общее рассматривает и все свойственное каждому, а философ со своим частным искусством не может рассмотреть ни собственное искусство словесного выражения, ни всеобщее, ни свойственное другим, причем свое искусство речи он не может рассмотреть потому, что одно дело знать то, что от природы, и другое—уметь хорошо говорить об этом; словом, считаю, что есть некое искусство и учение, преподающее словесное выражение одновременно и вообще и в частности. «Правильно считаешь,— подтвердил Наугерий.— Есть как бы господствующее и главное всеобщее искусство, которое сначала продумывает вообще все формы и идеи хорошего словесного выражения и учит им, а потом, рассматривая разнообразные цели речей, учит еще, что подобает каждому. <...> Знающий общие идеи искусства речи, если движем разными целями, учреждает в своем подчинении много разветвляющихся искусств словесного выражения: желающего описывать человеческие

деяния делает опытным в искусстве речи историком, желающего писать о естестве — опытным в искусстве речи философом и так далее, становясь неким господином и судьей словесного выражения, философом, историком и кем угодно; то есть он рассматривает, что важно философу, историку и так далее, приобретая тем самым способность судить, что каждому подобает для хорошего языка.

БАРДОЛО. Это так.

НАУГЕРИЙ. Каким же именем назовем и это первое руководящее главное искусство, и пользующихся им?

БАРДОЛО. Может быть, назовем его ораторским искусством, а пользующегося им — оратором или ритором? Никакого другого имени ему, кажется, не дали.

НАУГЕРИЙ. Можно, конечно, назвать и так, только этого ритора-наставника и судью в искусстве речи придется отличать от того, кто имеет дело с толпой и судопроизводством. Последний тоже хочет называться оратором и ритором, а разница огромная: один слуга, другой господин, один исполнитель, другой наставник, и цель того, кто слуга, убеждать, а того, кто господин, преподать общие правила искусной речи всем, включая исполнителя, о котором мы говорим; ведь если этот наставник и господин захочет писать свое, то он даже и себе так же предписывает закон, делаясь своим собственным слугой и носителем частного искусства речи не хуже прочих; наставник и глава он лишь поскольку учит и продумывает. Словом, ничто не мешает назвать его оратором или ритором, пока мы имеем в виду его главенствующее положение⁸. Назначение этого ритора, если кратко перечислить его обязанности, — во-первых, рассмотреть слова, которыми мы говорим, их различия, их природу: какие из них собственные и несобственные, новые и древние, родные, чужие, обычные, редкие, первичные, производные, простые, составные, переносные, мягкие, грубые, звонкие, глухие, музыкальные, негармоничные и так далее. Потом ему надо исследовать и связь слов, заменяя, перемещая, рассматривая различия между ними, находя созвучия, музыку, размер, ритм, гармонию, потом все фигуры, те прибавления и изъятия, от которых зависит приятность или грубость речи, ее достоинство или пошлость, ясность или темнота. Не меньше ему понадобится знать различия и природы вещей, о которых речь, — громадность, скромность, красоту, безобразие, веселость, унылость, благочестивость, серьезность, смехотворность, изящество, неловкость, простоту или трудность для выражения и все прочие различия того же рода. Потом наш наставник должен будет рассмотреть порядок говоримого, расположение, последовательность, паузы, отступления и фигуры. Он обратит внимание на стили (characteres) — величественные, напыщенные, обыденные, торжественные, смиренные, легкие, трудные, цветистые, сухие, суровые, жесткие, явные, темные, манерные. Наконец, он должен будет учесть и назначение речей — основать учение, записать исторические события, приветствовать, соболезновать, утешить, убедить, восхвалить, принизить, обвинить, защитить, растрогать, — и укажет всему свое

место, как требуют обстоятельства. И вот, когда наставник все это разберет и установит и к нему обратится какой-нибудь выдающийся исторический писатель, скажем, Павел Иовий или наш Гвиччардини⁹, спрашивая, какая манера уместна для летописания, чему, думаешь, наш ритор научит такого просителя? Всем тонкостям и красотам речи, которые он вообще рассмотрел, или только тому, что достаточно для данной цели?

БАРДОЛО. Конечно, тому, что достаточно для цели.

НАУГЕРИЙ. Раз его цель — записать события как урок мудрости и благоразумия, ему достаточно воспользоваться прямым, ясным, сильным и правдивым языком, не лишенным, конечно, своей музыкальностью. Ему понадобится также ввести риторические обращения и сентенции для лучшего преподавания мудрости, что и мы, по мере сил следуя Цезарю и Полибию, автору возвышенному, пытались сделать в нашей «Истории Венеции»; такие отступления, однако, никак не должны вредить ни силе, ни истине исторического описания, а во всех других украшениях наш ритор ему откажет. <...> Обрати внимание, Бардоло: все ограничены и связаны своей целью, все имеют в виду не прекрасную речь просто, а только прекрасную в своем роде, что у Аристотеля и названо единичным. Но если вот найдется такой, кто подойдет к нашему ритору, наставнику и судье в искусстве речи, и скажет, что хочет говорить о тех же вещах, что и другие, однако так, чтобы в его речи нашлось место для всего изящества, всей прелести, всего благолепия, — что, по-твоему, наш ритор даст такому просителю?

БАРДОЛО. Наверное, все красоты, если сказать одним словом.

НАУГЕРИЙ. А каким именем назовем получившего такой дар?

БАРДОЛО. Право, не знаю; разве что ты имеешь в виду поэта.

НАУГЕРИЙ. Конечно! Тот поэт, чья задача и цель — не упустить ничего, способного сделать речь *просто* прекрасной и совершенной. Только вижу, если судить по выражению лица, что тебя берет какое-то сомнение.

БАРДОЛО. И не ошибаешься. Когда ты говоришь, что поэт добивается в своей речи красоты просто, у меня возникает какая-то раздвоенность. Ведь если, как сам говоришь, для речи нужны две вещи — материя, или предмет изображения, и способ выражения, — то из-за желания поэта достичь в них обоих просто красоты поэзия попадет в очень трудное положение. Во-первых, вещей, которые просто прекрасны, очень мало: боги да герои и их подвиги. Тогда способ выражения, который был бы просто и во всех отношениях прекрасен, окажется чрезвычайно редким, прямо-таки уникальным; не будут частью поэзии ни комедия, ни трагедия, ни эклога, ни большая часть лирики. Не получается и того, о чем ты говорил раньше, — что любая самая обыденная материя может стать собственно поэтической.

НАУГЕРИЙ. Твое сомнение справедливо и уместно, Бардоло, но под речью, прекрасной просто, я подразумеваю, что эта красота согласна и прилична предмету изображения и всем сопутствующим обстоятельствам,

а не только сама по себе. Как златотканая одежда, сколь ни прекрасна она сама по себе, на сельском жителе не только не придаст красоты и достоинства, но, скорее, вызовет смех, так и героическое величие в смехотворном предмете все испортит. Наоборот, если будешь писать, соблюдая во всем это согласие и приличие, то и комедия, и лирика, и все остальное будет частью поэзии, лишь бы в каждом роде сочинения было избрано прекрасное просто. Абсолютно прекраснейший род—скажем, героический,—скорее всего, действительно уникален. Но не всякий хочет писать в нем, да и не всякий способен, а достаточно достичь прекрасного *просто* в одном из родов. Тебя ввела в заблуждение двусмысленность слова «просто»: иногда оно относится к самой по себе всеобщей и абсолютной красоте, иногда—к красоте в своем роде. Если объяснение тебя удовлетворяет, вернемся туда, где мы оставили поэта в беседе с тем ритором, наставником в искусстве речи.

БАРДОЛО. Вернемся, пожалуй; все вполне принимаю.

НАУГЕРИЙ. Ты верно тогда говорил, Бардоло, что наш ритор дает поэту все красоты языка. И вот поэт начал напевать слова, выбирать из них музыкальные, все немusикальные отбрасывать или по возможности скрадывать, больше всего ценить переносные, а у собственных замечать величавость или мягкость звучания и остальные достоинства; потом он захотел рассмотреть размеры и ритмы и стал составлять стихи, разбирая, что подобает каждой идее, а обратившись к вещам, решил выбирать из них только самые яркие и возвышенные, приписывать им только прекрасные и дивные свойства, и если их недоставало, принимался изобретать их с помощью метафор, изыскивать в лирических отступлениях и сравнениях. Не упустил он и ничего другого, способствующего великолепию речи: расположений, сочленений, фигур и прочих украшений неведомой в наши дни прелести. И когда он соединил вместе все красоты слов и вещей и дал им сказаться в своей речи, то ощутил, как в нем поднимается чудесная, едва ли не божественная, небывалая и несравненная гармония, а вместе с тем обнаружил, что сам исступает из себя в каком-то восторге, не может сдержать сердца и упоен священным безумием не хуже, чем на мистериях Вакха и Кибелы, «где фригийский топот под свирель, где тимпаны грохочут». Отсюда, друзья, и платоническое неистовство у Иона, которое Сократ считает посланным с небес. Но не бог причиной этого неистовства, а сама полная безудержного и буйного восторга музыка, которая сотрясает возбужденную ритмами, словно подгоняемую яростным оводом вдохновения и уже не помнящую себя душу, приводя к тому же, что случается у экстатиков при восхищении. За такое неистовство поэтов называли божественными, как бы носящими на себе прикосновение бога, и пророками, и в преданиях о первых изобретателях всех вещей происхождение поэтов всегда божественно; Лина, Орфея и древнейших поэтов называют сыновьями богов. Поистине поэты заслужили название божественных: им одним удалось изобрести ту божественность речи, при которой и боги через оракулов удостоили говорить с людьми. <...> Недаром только поэтам позволителен вымысел.

Если вещам недостает красоты и величия или если те же вещи могут оказаться величественнее и прекраснее от добавления, эти добавления совершенно необходимы, если помнить о цели и назначении поэта. Оттого поэты и одушевляют и обожествляют многие вещи, поклоняются лесам и источникам, вводят богов в среду людей, что это может придать речи или великолепие, или удивительную необычность. Но, кажется, мы уже надоели вам слишком долгими разговорами, и у вас, наверное, давно готовы вопросы и прекрасные дополнения.

«Наугерий,—сказал Бардоло, на которого тот взглянул в конце своих слов,—я безмерно благодарен поэту, который совсем недавно казался мне безумным мечтателем, и думаю, что к твоей речи нечего добавить. Но целиком я ее одобряю, когда ты развяжешь мне один узел в нити твоего рассуждения. Допустим, поэт говорит дивно, удачно, музыкально, и здесь его обязанность и цель; но, Наугерий, ради бога, какая отсюда польза и какое употребление? Вначале ты сказал, если правильно помню, что поэт доставляет пользу не в качестве непосредственной цели, но благодаря заимствованному знанию; стало быть, при всей красоте и божественности поэтической речи сама по себе она совершенно бесполезна, если не считать доставляемого ею развлечения, и кажется, что мы опять скатились к ребячеству. Мастер кораблестроительного искусства, если бы после постройки всех кораблей, служащих определенной цели и пользе (купеческих, трирем, рыболовных челнов), вздумал построить громадный и прекрасный, но ни для какого употребления не годный корабль, только сгубил бы время и труды; но точно так же поступил бы твой ритор, наставник искусства речи, если бы вслед за учреждением других искусств, обладающих изяществом словесного выражения и приносящих пользу, из его рук вышел в конце концов поэт и начал истощаться в напрасных трудах, бежать людей и общественных дел, вмешиваться во все науки, сочиняя прекрасные и даже, если угодно, божественные, но ни для чего не полезные стихи. Желаящий изучить науку земледелия раскроет, думаю, не Гесиода или Вергилия, а Магона Карфагенского или Варрона; ищущий жизненных правил придет не к Гомеру, а к Академии и стойкам; к Феофрасту и Аристотелю, а не к Эмпедоклу и Лукрецию обратится исследователь природы вещей. Так что само желание знать заставит всех уйти от поэта и читать его разве что для удовольствия, как отобедавшие велят подавать сладкое».

«А как, Бардоло,—сказал, усмехнувшись, Наугерий,—не кажется ли тебе философия великой и божественной наукой?»

БАРДОЛО. Кажется.

НАУГЕРИЙ. Но когда ты имеешь в виду пользу и удобство для людей, кто тебе покажется нужнее — философ или плотник и строитель?

БАРДОЛО. Эти мастера, конечно.

НАУГЕРИЙ. Сам ты больше хочешь быть плотником и архитектором или философом?

БАРДОЛО. Конечно, философом.

НАУГЕРИЙ. Так и о поэте, Бардоло, приходится сказать то же, что о

философе. Разумеется, если видеть только пользу для людей и человеческие нужды, поэт наравне с философом окажется гораздо менее полезным, чем многие другие. Недаром среди наук и искусств одни называются полезными, другие почетными, или свободными, то есть достойными свободных и благородных людей. Но только, Бардоло, и все вы, друзья, пусть даже поэт действительно далеко уступает многим в пошлой пользе, что вы скажете, если мы тем не менее докажем, что из всех писателей, приносящих пользу своей речью, поэт и самый нужный и самый полезный,—поскольку они писатели?

БАРДОЛО. Ты обещаешь удивительные вещи, Наугерий, только что значит «поскольку они писатели»?

НАУГЕРИЙ. Это, Бардоло, добавлено потому, что если во всякой речи есть две стороны—опыт, знание описываемого предмета и способ выражения,—то я сейчас сравниваю поэта со всеми другими не в отношении этого опыта, а сопоставляю только род словесного выражения и говорю, что он у поэта и нужнейший и полезнейший, причем поэт учит и большему, и прекраснейшему, и лучшему. <...> Ведь в каждой частице его речи мы можем познакомиться со всеми великолепиями, всеми красотами. Но знающий норму и красоту с необходимостью может распознать и безобразие и искажение, больше того, может судить о всех других речах, насколько они отступают от вершин. И вот если речь, отличающая людей от животных и одного человека от другого, есть нечто великое и желанное, то познавший ее совершенство, изящество и красоту поистине получил огромную пользу. Добавь, что поэт без большого труда может овладеть всяким другим родом словесного выражения, чего не скажешь о желающих стать поэтами. Перейдем теперь к вещам, в которых, мы говорили, как и в способе выражения, поэт не упускает ничего из красоты и совершенства. Если он изображает вещи, относящиеся к воле и способные укреплять благоразумие и другие добродетели, то польза от такого подражания прямо исключительная: пример и реальная действительность гораздо лучше учат нас благоразумию и жизненному умению, чем поучения, а ведь нет различия, видим ли мы императора на совете о предстоящем сражении или читаем об этом у поэта. <...>

БАРДОЛО. Но смотри, Наугерий, за счет чего у тебя поэты учат большему. Ведь ты, наверное, скажешь, у них надо принимать и то, что вымышлено постороннего предмету изображения; а что касается познания вещи самой по себе, опять не знаю, почему поэт здесь учит большему, особенно ввиду сказанного выше об обычае поэтов намеренно отбрасывать многое, как видим у Вергилия и других; они прослеживают только ничтожную часть относящегося к их предмету и прибавляют много другого для украшения, вроде живописцев, которые, нарисовав первоначально намеченных человека, коня или что еще, пририсовывают для красоты озеро, горы и зеленые ветви.

НАУГЕРИЙ. Не спорю, поэт, конечно, многое намеренно отбрасывает, когда видит, что это безобразно или не может быть развернуто с блеском¹⁰, но если сравнить, то прибавляемого гораздо больше, чем

отброшенного, и не случайно уроки поэта богаче, чем чьи-либо еще. Что касается добавляемого к вещи вымысла, то надо еще посмотреть, Бардоло, что в твоём понимании будет посторонним изображаемой вещи. Если к зданиям добавляют колонны, перистилы и так далее, они посторонни постольку, поскольку для цели дома — защитить нас от ливней и морозов — достаточно стен и крыши. И наоборот, если будем видеть вещи такими, какими им пристало быть и с точки зрения их возможного совершенства, все подобное окажется не только не посторонним, но существенным и необходимым. <...> Это совершенство, это изящество открыто только великим художникам. Оголив вещи, сразу отнимешь у них некоторым образом их душу. Добавления, вносимые живописцами и поэтами, не посторонние вещи, если рассмотришь вещь не голой, как ее изображают низкие ремесленники или писатели, ограниченные и связанные определенной целью, а совершенной и одухотворенной, как ее видят высокие художники и преимущественно поэт, во всем стремящийся творить на удивление. Поскольку, таким образом, эти привносимые свойства являют совершенство и благородство вещей, то разве не должны все признать здесь великую и желанную пользу? Чтобы уж вернуться к нашему предмету, можно ясно видеть, что, как мы и обещали, во-первых, доказать, от поэта учатся большему, чем от любого другого из пишущих. Остается теперь доказать, во-вторых, что наука поэта прекраснее. Ну, с этим, по-моему, ты согласишься без большого сопротивления, раз уже говорилось, что другие делают свою речь прекрасной только в одном отношении и отчасти, а поэт — прекрасной просто, причем имея в виду красоту как материи, так и способа выражения. Если ты и здесь в чем-то сомневаешься, смело говори.

БАРДОЛО. Уж и не знаю, Наугерий, должен ли я тебе так легко уступить, что изображаемое и утверждаемое поэтом прекраснее, тогда как это прекрасное по большей части состоит из прибавленного, то есть из вымысла. Ведь все это отчасти придумано, отчасти даже ложно и лежит за пределами истины; ты и сам ясно сказал, что поэты измышляют много совершенно несуществующего. Раз все это ложь, совершенно не вижу, откуда здесь может быть красота; безобразно все, состоящее из несуществующего, да и в изучении лжи не видится никакой пользы. Но извини меня, Наугерий, если я слишком наседаю на твоего поэта.

НАУГЕРИЙ. <...> Поэт, заслуживающий этого имени, не должен вымышлять или утверждать ничего, открыто враждебного истине, как, я вижу, делают некоторые, у кого реки высыхают от пыла любовников, корабли подгоняются вздохами и тому подобное. Но всякий допустимый вымысел создается или на основании внешней видимости, или благодаря переносу значения и иносказанию, или в соответствии с убеждениями всех или многих людей; другой род вымысла отвечает самому по себе всеобщему, то есть прекрасной идее просто, а не единичной вещи. На основании внешней видимости говорится, например: «Трижды, мы видели, пена, взметнувшись, обрызгала звезды»¹¹; на переносе значения и иносказании строятся мифы, особенно древние, из которых одни означа-

ют некие таинства религиозных жертвоприношений, сокровенные сущности вещей, утаивавшиеся от понимания толпы, а другие запечатляют истории царей и их пороки или добродетели. Далее, согласно древнему убеждению, внешний облик может преображаться; не противоречило убеждениям многих людей считать рощи священными, приписывать рекам и источникам покровительство богов, верить, что лары, пенаты, сатиры, сельваны и другие существа заботятся о нас; было общепринятым считать, что боги общаются с людьми, говорят с ними, иногда сочетаются с женщинами, и сходные мнения существовали об оракулах, предзнаменованиях. Все такие и сходные вещи как раз и вымышляются поэтами. А все, что они прибавляют поверх единичного, выводится из природы вещи или — через метафоры, эпитеты и другие присущие ее простой природе атрибуты — из ее причин, последствий и подобных привходящих черт. Ничто из этого не может поэтому называться ложным. <...> Невероятна и несравненна приносимая поэтами польза, если только правильно их понимать. Больше того, Бардоло, я бы даже прибавил, и призываю здесь в неложные свидетели божества этого леса, что, не будь поэтов, у красоты мира не было бы никого, способного ее познать; недаром у некоторых народов, где поэтов нет, нет никакого изящества, блеска, ничего прекрасного. Поэтом я называю сейчас не только пишущего и сочиняющего стихи, но и того, кто поэт по природе, хотя бы ничего и не писал; а по природе поэт тот, кого способны захватить и взволновать истинные красоты вещей и кто может, когда ему случится говорить, дать им сказаться и в речи и в писании. Конечно, одни красоты истинные, другие кажущиеся, и поэт тот, кто волнуем истинными. Все вообще художники тоже делятся на поэтов по природе и нет; поэты те, кто, взирая на идею своего искусства, не хочет упустить ничего прекрасного. Чтобы снова вернуться к нашей теме, Бардоло, то если главный и верховный кораблестроитель, о котором ты говорил, построив тот громадный и прекраснейший корабль, сделает его заодно и очень полезным, не будет ли такой корабль достоин удивления и крайне желанен помимо красоты еще и этой своей полезностью?

БАРДОЛО. Конечно. <...> Ты оказал прекрасную службу поэту, Наугерий, и я сочту, что провел этот день очень хорошо, если ты развеешь в моей душе одну маленькую до сих пор еще остающуюся тень. Скажи мне, ради богов, в чем причина и что это за несправедливость, если поэт божествен, достоин удивления и так полезен, а Платон, справедливец и даже друг поэтов, гонит его из своей республики и ни на каких условиях не хочет иметь дела с ним?

НАУГЕРИЙ. <...> Размышляя об этом сам с собой, я вижу три обвинения, которые Платон предъявляет поэтам. Во-первых, поэт — подражатель и потому не знает вещей, о которых говорит, так что если даже может говорить великолепно и делать все на удивление, предмета все-таки не понимает; сама природа подражания такова, что он не может знать того, чему подражает. Есть три идеи вещи: одна у того, кто знает цели и направляет вещи к ним, как музыкант, настраивающий кифару и

знающий цель, для которой настраивает; вторая идея у того, кто делать вещи умеет, а цели не знает, как мастеровой-плотник; третья идея у подражателя, который и изготовить ничего не может и цели не знает, как поэт и живописец. Второе обвинение Платона в том, что подражание вообще всегда скатывается к худшему. Отсюда возникает и третье: поэты слишком часто сочиняют неблагоприятные вещи и приписывают богам и героям недолжное. И вот, во-первых, когда Платон говорит, что поэтам неведомы вещи, о которых они так великолепно пишут, то если они получают у него незнающими в своем качестве поэтов и опытных в искусстве речи, то он, конечно, прав; но если он говорит о незнании вообще, то истины здесь нет, потому что не только поэт, но вообще всякий учащий чему бы то ни было свой предмет знает, причем от незнания предмета человеком в качестве опытного в искусстве речи ничего не зависит: ведь и сам философ тоже знает о природе вещей не в качестве опытного в искусстве речи, а в качестве изучившего эти вещи, и точно так же красноречивый писатель истории знает то, о чем пишет, не в своем качестве красноречивого, а поскольку их изучил. Равным образом и поэт, пишущий о земледелии или природе, знает свой предмет не поскольку он поэт и владеет искусством речи, а поскольку его изучил. Причем знать обязательно надо, если только мы хотим учить, и не только знать, но точнейшим образом знать, иначе никогда не раскрыть все красоты и совершенства описываемых предметов. Если спросим самого Платона, с таким красноречием ведущего свой диалог, знает ли он предметы, о которых пишет, думаю, он ответит утвердительно; но если мы спросим его, знает ли он их в своем качестве искуснейшего и красноречивого оратора, то он, без сомнения, ответит отрицательно и скажет, что знает их только в своем качестве философа. <...> Что же до свойственного природе подражания непрерывного ухудшения, то оно случается не по вине искусства, а по вине тех, кто дурно им пользуется. Сочинения многих поэтов действительно уродливы и непристойны, и еще мало, что справедливый Платон приговаривает их к изгнанию из своего государства, их надо гнать из любой страны; если Платону представляются недопустимыми Ахилл, стонущий на берегу моря, уклоняющийся от боя и рвущий на себе бороду, или Юпитер, в нетерпеливом ожидании почесывающий свои детородные части, то их запрещения будем требовать и мы. Но, скажем, Энея, который изображает своим ликом надежду и уверенность, подавляя в сердце глубокое горе, сам Платон, полагаю, не потребует убрать, тем менее мы. Если же, наконец, Платон захочет изгнать из своего государства всех вообще комиков и всех трагиков, то мы сочтем это благим делом в таком государстве, где, наверное, и самим философам будет запрещено чрезмерно предаваться созерцанию и раздумью; но зато им всем найдется место в республиках, учреждаемых Аристотелем.

Вот все, мои друзья, что вы пожелали услышать в отведенное нам время о поэте самом по себе, о его обязанностях, назначении и цели. Если теперь в кратком определении мы захотим подвести всему итог и охватить

все стороны в поэте — что им движет, как он достигает своей цели, чем отличается от других, — то скажем, что назначение поэта развлекать и приносить пользу посредством подражания величайшему и прекраснейшему в каждом предмете, пользуясь *просто* прекрасным родом соответствующего предмету словесного выражения. Этим, правда, дается только самая всеобщая идея поэта, а подробно и точно его можно понять только при разборе отдельных его речений, поэтому в дополнение к сказанному остается еще рассмотреть одно за другим эти речения, которые он создает для себя и которыми отличается от других: и односложные слова, и их соединение, и образы, и гармонию; и то, как он одним способом повествует, другим описывает, третьим связывает описания, четвертым пускается в отступления; и как он распределяет материал, и как вводит темы, и как достигает цели повествования, как подражает, и что отвергает, и что принимает, и многое в том же роде, для чего целого дня нам не хватило бы. Время кончить нашу беседу и проститься с поэтом.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Гораций. Оды, III, 29 («Меценату»), 17—19.

² Гораций. Оды, II, 17 («Одинаковые звезды»), 17—20.

³ Аристотель. Поэтика, I, 1447b 18—19.

⁴ Гораций. Искусство поэзии, 131—132:

«Собственностью твоей материя общая станет,
если не будешь ходить по избитому, плоскому кругу».

⁵ Джованни (Джовиано) Понтано (1426—1503) — ренессансный латинист, государственный деятель и поэт, основатель «академии», носившей его имя. Членом последней под именем Акция Синцерия был Якопо Саннадзаро (1456—1530), поэт и прозаик (писал на латинском и итальянском); ему посвящен диалог Понтано «Акций».

⁶ См.: Цицерон. Об ораторе, II, 189 и др.

⁷ Аристотель. Поэтика, 9, 1451b 5—7.

⁸ «Главный ритор» — гипотетический конструкт; если бы он реально высказывался, то должен был держаться законов речи и оказался бы тем самым уже не законодателем, а исполнителем. Он олицетворяет неуловимый авторитет языка, прообраз «правильной речи», его сущность раздваивается в зависимости от преобладания одного из двух путающихся у Фракасторо пониманий языка: с одной стороны, словесное выражение — внешняя одежда знания; с другой стороны, язык — самое первое воплощение «идеи» всякого мыслимого человеческого искусства, в нем летуче превосхищаются все другие более материализованные отрасли знания и умения. Поэт как гений языка, взятого в этом втором смысле, стоит поэтому для Фракасторо у истоков человеческой культуры, его универсальное предзнание парит благодаря проникновенности своих интуиций над более приземленными науками и искусствами, к которым он всегда может спуститься со своих высот, тогда как стать по желанию поэтом, наоборот, нельзя.

⁹ Павел Иовий — по-видимому, Павел Диякон из Фриули (ок. 720—799), ученый монах бенедиктинского монастыря в Кассино, автор «Истории лангобардов» и «Римской истории» (продолжение «Краткой истории от основания города» Евтропия). Франческо Гвиччардини (1483—1540) — политический публицист и дипломат, автор образцовых «Флорентийской истории» и «Истории Италии».

¹⁰ Ср.: Гораций. Искусство поэзии, 150.

¹¹ Ср.: Вергилий. Энеида, III, 567 (у Фракасторо неточность в цитировании).

FRANCISCI ROBORTELLI
V T I N E N S I S

D E

CONVENIENTIA SVPPVTATIONIS

LIVIANAE ANN. CVM MARMORIBVS

ROM. QVAE IN CASPI.

TOLIO SVNT.

EIVSDEM DE ARTE, SIVE RATIONE
corrigen*di* veteres Authores, disputatio.

EIVSDEM EMENDATIONVM

LIBRI DVO.

Ad Clariss. virum Ioannem Bernardi F. Donatum
Patritium Vencum.

*Com Privilegio Pauli III. Pont. Max. Caroli v. Imp.
Henrici Regis Gallie, Philippi Hispanie,
Senatusque Vnceri;*



P A T A V I I,
Apud Innocentium Olmum.

M D LVII.

ФРАНЧЕСКО РОБОРТЕЛЛО

1516—1567

Робортелло — ученый профессор историко-филологической специализации. Родом из Удине, он учился в Болонье, потом занимал кафедры «красноречия», то есть языкознания и филологии, в Лукке, Пизе (с 1543), Венеции (с 1549) и, наконец, в Падуе (с 1552), где читал лекции по «гуманитарной словесности» до самой смерти, если не считать трех лет (1557—1560), проведенных снова в Болонье. Робортелло успел охватить почти всю область будущей классической филологии. Он исследовал риторику Цицерона, переводил Элиана и Каллимаха, надолго оставил след в культуре как редактор комментированных изданий Эсхила, Катулла, Лонгина, Цицерона («Письма к близким»), Горация, Тита Ливия. Может быть, самым значительным событием для него была встреча с Аристотелем; своим «уточненным» переводом и обширным комментарием Робортелло начинает эпоху бурной ассимиляции аристотелевской «Поэтики», этого крошечного, но, наверное, самого весомого в европейской эстетической и литературоведческой мысли трактата, хотя его латинский пересказ по арабскому переводу Аверроэса был издан уже в 1481 (потом еще в 1522), первый латинский перевод с греческого — в 1498 (потом еще в 1536), а *editio princeps* — в 1508 году. До Робортелло главным опорным текстом по поэтике было известное стихотворное послание Горация, который, правда, сам в свое время усвоил Аристотеля. Вновь обретенный и возрожденный Аристотель послужил вместе и расширению кругозора и окончательному оформлению филологии в самостоятельную и самозамкнутую дисциплину. Ренессансный синтез, соединивший Моисея, Соломона и Давида с Орфеем и Гомером в интуиции единства мировой поэзии, Платона и Прокла с Аристотелем, с Аверроэсом и с христианством в любви к единой Премудрости, смог обеспечить себе такое всепонимание и такое право на всевосполнение только округлой завершенностью цельного внутри себя метода. Недаром свое «Искусство, или Разумный прием исправления старых авторов» (Падуя, 1557) Робортелло предлагает как учение, «никогда раньше не излагавшееся и лишь теперь впервые мною

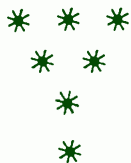
изобретенное, однако не произвольное, а старательно и на разумных основаниях разработанное... так что всякий может убедиться, что не только в великих, но и в относящихся к языку вещах возможна преподаваемая наука». Эта самодовлеющая обоснованность, знаменем которой становится Аристотель, у кого ученый «заимствует принципы всех своих изложений», позволяет ему «добавлять» к своим «Толкованиям на аристотелевскую «Поэтику» еще «Толкования о сатире, об эпиграмме, о комедии...» (оба тома вышли во Флоренции в 1548 г.), чтобы «во всем относящемся к поэзии не могло оставаться никаких пропусков». Эту научность подхода Робортелло сохранял в любом предмете. «Я все время сохраняю тот же порядок, которого держался Аристотель...», заявляет он в кратком трактате «Об истории». «Я всегда считал, что данную область можно описать яснейшим образом без какой бы то ни было вульгарности. Написанное мной в этом роде сочинения проработано у меня до такой степени, что я уже не увлекаюсь пристрастным копаньем и не хочу в любопытствующем исследовании угнаться за всем, но стремлюсь сам род писания совершенно свести к искусству, к знаменитому аристотелевскому *methodon*, чтобы возникла новая, как бы отделенная своим особым названием от прочих, историческая дисциплина, или наука. Я не знаю никого, кто писал бы об этом предмете или так тщательно, или так упорядоченно, как мы». Едва возникнув, научная специализация уже активно распространяется здесь на все сферы знания. Под «вульгарностью» Робортелло понимает прежде всего личный элемент в исследовании. Известно, какое место в возрожденческом гуманизме занимали споры. Страсти разгорались из-за толкования одного слова, прочтения одной буквы. Последние годы Робортелло тоже были омрачены тяжбой с венецианским издателем Мануче (Младшим),— «не люблю слишком усердных печатников», говорил о нем Робортелло, «особенно если столь великое усердие происходит от незнания»,— и с литератором Карлом Сигонием, который в целых томах с немалым занудством перечислял сотни найденных им у Робортелло ошибок («Место Цицерона неверно процитировал... Что такое авлетика и кифаристика, не понял... Место в «Поэтике», где говорится о Маргите, не понял...»), каждую книгу заключая ядовитыми характеристиками и позорящими стихами. Надо было иметь железные нервы, чтобы сохранить ясность ума в подобной грызне, которая была скорее правилом, чем исключением в жизни гуманиста. Методическая наука, провозглашенная Робортелло, должна была, наконец, подняться над стихией страстной склоки. «В наш век можно видеть множество смехотворных людей, которые, не имея знаний ни в одном предмете, осмеливаются называть себя исправителями книг, хотя было бы лучше назвать их губителями. О, если бы каким-нибудь законом было запрещено всем заниматься этим делом!» И Робортелло строит идеал овладевшего методом ученого, который обладал бы «бесконечной эрудицией... много читал, много думал, много слышал...»

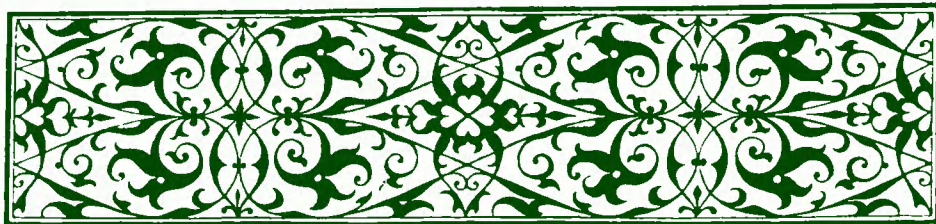
Стремясь исключить слишком личный элемент, Робортелло освобождает творчество и его теорию от прямой проповеди нравственности.

Нравственная роль искусства, по его мнению, должна осуществляться через медленное воспитание в человеке того, что, собственно, и делает его человеком,— самосознания. «Философ, устанавливая назначение человека и объясняя суть и природу его счастья, учит, каким образом мы его достигаем... учит, что надо бежать от душевной сумятицы, показывает, какой образ жизни надо избирать, постепенно отвлекает людей от пороков к добродетелям и изображает все так, чтобы они считали похвальным только связанное с добродетелью и нравственно прекрасное. Того же стремится достичь и поэт своими подражаниями, как комическими, так и трагическими» («Об истории»). Все это, идя в ногу со временем, Робортелло называл «пользой». И он верил, что сама строгость его науки непосредственно служит такой пользе.

Приводимый ниже целиком трактат, призванный восполнить оставленную Аристотелем лауну в области комедии, демонстрирует и сухую научную тщательность, и широту эстетического суждения автора, благодаря которой только и можно было не потеряться в море новооткрываемых текстов, отводя всему место в новом, но уже задуманном как цельное единство корпусе знания. Робортелло непринужденнее обращается с текстом Аристотеля, чем принято в наше время, но это не от пренебрежения к науке, а от большей широты ее рамок: специализация тогда еще не коснулась текстологии; лишь когда последняя довела размежевание с античностью до благоговения перед любой, пусть непонятной, оставшейся от нее черточкой, пережиток средневековья, долго сохранявшийся в виде разрешения не только осмыслять древних, но и додумывать за них, из работы над текстом был решительно изгнан.

Перевод сделан по книге: *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*. A cura di B. Weinberg. Vol. I. Bari, 1970, p. 517—529.





ТОЛКОВАНИЕ ВСЕГО ОТНОСЯЩЕГОСЯ К ИСКУССТВУ КОМЕДИИ



КОМЕДИЯ имеет одну цель с другими родами поэтических сочинений: подражание нравам и поступкам людей. Всякое поэтическое подражание (= изображение) складывается из трех средств: речи, ритма и гармонии, и в комедии тоже обычно применялись все эти три, только по отдельности в разных частях, а не вместе, как в некоторых других родах, что, впрочем, одинаково у комедии с трагедией, как показывает в книге «Поэтика» Аристотель. От других родов комедия

отличается еще содержанием представляемых предметов: она подражает мелким и худшим человеческим поступкам, отличаясь этим от трагедии, подражающей более возвышенным, как там же говорит Аристотель. Третье различие между родами поэзии идет от неодинакового способа изображения: комедия изображает людей как бы через их дела и занятия; впрочем, и это у нее общее с трагедией, недаром как комедии, так и трагедии древние называют «драмами», то есть «действиями», от δράω, что значит «действовать», «заниматься делами»¹.

Аристотель излагает потом в «Поэтике», хоть темновато, возникновение в старину между афинянами и мегарянами, жившими в Дориде, спора о том, кому приписать славу изобретения комедии. И дорийские и сицилийские мегаряне (те доряне были выходцами из Сицилии) утверждали, что комедия изобретена именно у них во времена, когда в их городах процветало народное правление; они опирались на тот довод, что Эпихарм жил прежде Хионида и Магнета, которыми афиняне гордились как древнейшими комедиографами. Второй довод был взят из принадлежности и употребления самого наименования; дело в том, что афиняне называли свои селения «демами», а мегаряне «комами», и наименование комедии произошло от этого последнего слова потому, что сначала ее начали играть в деревнях и селениях: в сумерках люди ходили по деревням и

селениям и шутливо бранили тех, от кого потерпели обиду. Этим они приносили пользу, потому что очень сдерживали наглость и развязность дурных людей, отчего такие бранные песни было разрешено распевать в театре, из них постепенно возникла комедия. Варрон таким же образом рассказывает о ее изобретении, и то же Донат², однако они оба приписывают ее Афинам, чего явно не думает Аристотель. Третий довод таков: у афинян «делать» значит *prattein*, у мегарян — *drān*, и поскольку «драма» получила название от *drān*, то правдоподобнее, что и комедия впервые изобретена мегарянами³.

Причин возникновения и расцвета комедии, очевидно, две: во-первых, люди вообще склонны к подражанию, и это присуще им с детского возраста; во-вторых, всякое подражание радует. Поскольку не было недостатка ни в удачных подражателях, ни в охочих зрителях подражаний, такой род поэтического сочинения очень возвысился. Сначала, конечно, комедия была груба, очень коротка и недостаточно разнообразна, но со временем разрослась, потому что в нее, как ручейки в реку, влилась, как разъясняет в «Поэтике» Аристотель, фаллическая поэзия, по причине некоего сродства или близости этих вещей (что такое и какова фаллическая поэзия, я к тому месту подробно рассказал)⁴. Аристотель явно не берется решить, достигла комедия его времени законченности и совершенства или нет; думаю, он не вполне одобрял обычную тогда, называемую нами старой, форму комедии, потому что она была полна бранью и изображала много чуждого правдоподобию, к которому прежде всего должен стремиться поэт. Там же Аристотель признается, что пути развития комедии ему неизвестны, и объясняет это тем, что подобного рода поэзия долго была в небрежении, поскольку мало кто занимался ею из-за резкости применявшейся здесь брани, причем и закон неодобрительно относился к изображению комических предметов в театре, а правительство только изредка, с промежутками в несколько лет, разрешало представление комедии. Правда, говорит он, известно по крайней мере, что первыми сочинили комическую фабулу Формий и Эпихарм в Сицилии, а в Афинах — Кратет⁵, который, оставив ямбическую поэзию, где был опытен, посвятил себя, как рассказывается, писанию комедий; но кто изобрел в комедии пролог, хор или много действующих лиц, Аристотель совершенно не знает. (Следует помнить, впрочем, что пролог у Аристотеля понимался иначе, чем у латинян: в прологе, первой части фабулы, помещается какой-нибудь эпизодий, распространяющий и украшающий фабулу, иначе пролог был бы кратким и слишком легковесным.)

На вопрос, возникла прежде комедия или трагедия, Донат в своем толковании Теренция отвечает, что раньше возникла трагедия, приводя то соображение, что человек лишь постепенно перешел от звериного образа жизни и диких нравов к мирному и гражданскому образу жизни, связанному с увеселениями⁶. Однако исследовав все более тщательно, Аристотель как будто бы дает понять в «Поэтике», что обе возникли из самой человеческой природы в одно и то же время; недаром он говорит, что, поскольку одни люди были всегда *semnoteroi*, то есть почтенными и

суровыми, а другие *eutelesteroi*, то есть легкомысленными и игривыми, те стали писать торжественно, а эти легко и шутивно, и так возникли два рода поэтических произведений, один суровый, другой шутивный⁷. Что дело обстоит именно так, он подкрепляет примером Гомера, в котором можно заметить обе природы, и легкую и торжественную, причем в меру суровости и торжественности своего таланта он написал «Илиаду» и «Одиссею», в меру легкости и игривости — «Маргита». С превращением повествования в драматическое изображение первый род дал трагедию, второй — комедию. Да сам же Гомер первым и писал в драматическом роде⁸. Соответственно, драматически описывая шутивные предметы, он явно первым преподавал правила комедии. Но постепенно «из импровизаций»⁹ возникла так называемая «старая» комедия, в роде которой писал Аристофан, где подмешивалось много сказочного, чего нет в возникшей позже «новой». В старой комедии часто видим действующими богов, как у Плавта в «Амфитрионе»; новая больше стремится к изображению нравов, наблюдаемых повседневно в общежитии людей. Поскольку в век Аристотеля, думаю, новая комедия еще не возникла, он и дает понять в «Поэтике», как мы показали в наших разъяснениях, что еще не считает комедию достигшей высшего изящества, как она его достигла потом. Плутарх в той книге, где сравнивает Менандра с Аристофаном, тоже достаточно приводит такого, что говорит о неодобрении старой комедии и гораздо большей похвальности новой; автором последней выступает Менандр, которому в первую очередь подражал наш Теренций. Для лучшего понимания дела приведу здесь слова Плутарха¹⁰: «Аристофан и толпой не любим, и для разумных несносен; толпа не выдерживает наглости, а достойные люди гнушаются распущенности и недобропорядочности этой завывающей поэтической гетеры, которая еще строит из себя замужнюю. Наоборот, Менандр как нельзя лучше проявил свое изящество и силу, стал общепринятым чтением, поучением и развлечением в театрах, при увеселениях, на пирах, представил прекрасное поэтическое изображение всего, что принято Элладой, и, приступая к каждому предмету с неотразимой убедительностью и владея всеми оттенками эллинской речи, показал, что такое и какова может быть меткость слова».

В старой комедии было много язвительности и злословия, так что не щадили даже известных лиц. Это можно наблюдать везде у Аристофана, особенно в «Облаках», где высмеивается Сократ, прекрасный и благочестивейший человек. Об этой язвительности прекрасно сказал Гораций во второй книге Посланий, в письме к Августу¹¹. Пришлось все такое злословие обуздать законом, и тогда оно перешло в сатиры, какие писал Гораций, до него — Варрон и Луцилий, а после него — Ювенал и Персий. В древности сатира была другой, как мы подробно писали об этом в рассуждении о сатире. Впрочем, кто хочет знать о старой и новой комедии больше, пусть читает сочинение, оставшееся от Платония, толкователя Аристофана¹².

У древних была какая-то комедия, называвшаяся «мимом» из-за своей крайней подражательности¹³. Она содержала непристойные вещи, которые

актеры стремились выражать даже самым жестом; не случайно Цицерон во второй книге «Об ораторе» советует оратору из-за этой непристойности избегать мимических острот. Что касается мимических комедийных актеров, то их насчитывалось много родов: одни гилареды [«певцы-весельчаки»], другие маgedы [«певцы-волшебники»], затем сикионские мимы, фаллофоры; у римлян все они получили название босоногих, потому что мимы игрались без сокков. В книге «О пляске» Лукиан изображает пантомимического актера этого рода — плясуна, который умел похоже изображать что угодно движениями рук и ног; как известно, такой способ пляски назывался «хирономией» [жестикуляцией]. о ней говорит Квинтилиан во второй книге¹⁴.

У римлян так же часто перечисляются и роды комедии: стартарная, моторная, смешанная, тогата, паллиата, табернария; стартарная — как «Андриянка», от более спокойной игры; моторная — более бурная, как «Евнух»; смешанная из обеих — как «Адельфи». Претекстаты назывались так от сенаторской претексты, в них изображались общественные или частные деяния высоких лиц; в претексту одевались начальники и должностные лица, почему Цицерон в пятой книге «Писем к Аттику» и пишет (письмо первое): «Я был в то время важным претекстатом». Остальные сходным порядком назывались по изображаемому в них¹⁵. Существовали еще шуточные ателланы, от города Ателлы; о них пишет Донат, толкователь Теренция¹⁶.

Из частей комедии одни касаются ее сути и могут называться существенными, другие касаются ее количества и могут быть названы составными частями ее величины. Сначала скажем о существенных. Их числом пять или, по другому мнению, шесть: фабула, нравы, суждение, слог, декорации (*apparatus*), мелодия. Что их именно столько, доказывает Аристотель в «Поэтике»¹⁷. Никакая комедия не может разыгрываться без мелодии, поскольку таков установившийся обычай, и декораций, благодаря которым действие представляется происходящим как бы в городе или каком-нибудь селении; таким образом, эти части — мелодия, декорации — необходимы.

Гораздо более необходимы, однако, другие, без которых комедию невозможно даже написать. В самом деле, желающему писать комедию надо сначала придумать, что он будет изображать, и этим уже предполагается фабула. Вместе с тем опять-таки фабула, раз она разыгрывается в подражании, должна быть характерной (*morata*), то есть точно изображать нравы [=характеры] разных людей, почему необходима и эта вторая часть, нравы. Не всякая речь выдает нрав, например речь математиков, врачей, натурфилософов, диалектиков. Но в свою очередь душевные настроения с необходимостью должны выражаться речью, поэтому необходимо добавить следующую часть, суждение (*sententia*). И опять-таки: поскольку суждение состоит из определенных слов, обязательно прибавляется еще четвертая часть, слог. Все это должен соблюдать каждый, желающий должным образом написать комедию. Однако скажем о них по отдельности.

Комической фабуле естественно охватывать события мелкие и пошлые, в этом ее отличие от трагедии, хоть она тоже должна изображать не много, а только одно простое действие, могущее произойти за одно обращение солнца, как ученейший Аристотель советует в «Поэтике», говоря о трагической фабуле¹⁸. Но одно обращение солнца, я бы считал, надо относить не к так называемому у математиков естественному дню, а к искусственному, о чем у меня подробнее сказано в разъяснениях к книге «Поэтики».

Фабула должна иметь величину и порядок. Благодаря величине фабула отличается от каких-нибудь импровизированных и коротких поэтических произведений; благодаря порядку все ее части согласуются между собой, так что она не может произвольно кончаться и начинаться где угодно. Самое надежное правило для предписания величины фабулы таково: она должна настолько распространяться в развитии единого действия, насколько ей подобает, то есть пока она оказывается от этого увлекательней; иначе сказать: правильная величина комической фабулы та, в пределах которой с непреложностью выявляется перелом в тревогах и столкновениях и их поворот к развязке. А все части фабулы должны быть так связаны между собой, чтобы ни одну нельзя было убрать или переставить без разрушения и распада целого.

Потом, в комической фабуле все имена действующих лиц вымышляют, что не принято в трагедии, потому что та строится вокруг таких вызывающих сострадание вещей, которые случились с какими-то известными людьми, чьи имена обязательно надо назвать, а комедия все вымышляет, следуя только правдоподобию, почему имена в ней тоже придумываются, как блестяще показывает Аристотель в «Поэтике»¹⁹. Фабула ни в коем случае не должна быть эпизодичной, это порок. Эпизодичной я называю такую, где кроме наметившегося в начале главного действия вставлено много эпизодов; неопытные поэты делали это прежде на состязаниях, чтобы фабула казалась длиннее и больше развлекала. С другой стороны, поскольку в комедии изображается не только пошлое и ничтожное, как дела простых людей, но и тревожения,— это в ней тоже должно быть, если она выражает природу обычных человеческих дел, где всегда есть доля суеты и неразберихи,— то к действию обязательно примешивается что-нибудь неожиданное и непредвиденное, какие-нибудь случайные события, вызывающие внезапную радость, горе или удивление. Исходя из этого, мы считаем, что комические фабулы бывают двух родов: одни простые, другие с переплетениями, как и сами изображаемые действия. Просты те, в которых нет ничего против ожидания и не происходит никакого узнавания; с переплетениями— в которых есть одно из этих двух или то и другое вместе.

Узнавание есть переход от незнания какой-то вещи к знанию, откуда возникает радость или горе, но почти всегда радость; дело в том, что комедийные узнавания приурочиваются к завершению действия, когда путаница начинает проясняться, пример этого рода можно взять из «Андрянки» Теренция и многих других комедий с узнаванием. Есть пять

родов узнавания. Первый—по знакам и приметам, из которых одни врожденные, другие приобретенные, причем последние опять-таки двух видов: телесные, как шрамы, или внешние, как памятные драгоценности; из этих знаков или примет одни действнее, другие слабее, одни искусственные, другие естественные. Искусственные измышляются иногда поэтом, естественные присущи самим вещам и бросаются в глаза по ходу фабулы; врожденными знаками и приметамы мы называем те, которые обыкновенно приписываются облику действующих лиц, как палица и львиная шкура Геркулеса. Узнавание второго рода—по припоминанию, когда, видя что-то в одном, мы невольно вспоминаем о сходном и так узнаем подобное по подобному. Узнавание третьего рода происходит путем необходимого умозаключения; например, известно, что во всей стране есть только один похожий на кого-то человек, и действительно, видя такого похожего, мы заключаем, что, значит, это он. Еще одно узнавание, четвертое, получается через ложное умозаключение и оно, конечно, обманчиво, раз выведено из неверного основания, подобно паралогизмам диалектиков. Узнавание пятого рода—то, которое возникает из правдоподобных догадок при более внимательном рассмотрении и сопоставлении. Здесь мы сказали об узнавании вкратце; подробнее мы говорили о нем в книге об аристотелевской «Поэтике»²⁰.

Надо браться за комическую фабулу не опрометчиво, а следуя твердому закону и методу. Он, пишет Аристотель, должен быть примерно таков. Поэт сначала составляет фабулу, кратко записывает ее в сжатом изложении и внимательно просматривает, так что может без труда заметить, что в ней удачно, а что неподходяще, наподобие того как это делает зритель, когда действие разыгрывается на сцене. При таком изложении фабулы он должен пользоваться ясным и простым языком, чтобы легче заметить возможные несообразности, от которых ведь идет большая часть ошибок, совершаемых при написании комедии плохими и неопытными поэтами. Изложив так суть всей вещи, поэт должен придумать удобные для изображаемых лиц имена, потом ему надо подготовить и распределить по своим местам эпизоды, благодаря которым произведение распространяется, действие украшается и развертывается. Все это так, и, приведя здесь примеры из фабул Теренция и Плавта, я выразился бы не ясней, а, пожалуй, только многословней, мне кажется поэтому достаточным сказать все кратко и без примеров.

К искусству писания комедии относится еще умение разметить ее протяжение как бы двумя пределами, а именно развязкой (*solutio*) и завязкой (*connexio*). Завязкой называется все то, что находится от начала произведения до места, где в нагромождении событий происходит перелом и они начинают клониться к своему прояснению, как у меня сказано выше; развязкой называется часть, которая идет от начала этой перемены до исхода фабулы. Кто будет иметь это в виду, сможет и легко судить о произведениях старых поэтов, и сам с большей легкостью напишет комедию. До сих пор мы говорили, однако, только о фабуле; теперь надо сказать о нравах.

В отношении нравов требуют внимания четыре вещи. Во-первых, надо позаботиться, чтобы они представляли присущую людям определенного рода доблесть или порочность²¹. Доброму надо приписывать и добрые нравы, а выражаются нравы в речи и поведении, поскольку из них мы узнаем, хорош человек или дурен. Соблюдать это правило приходится для каждого рода людей отдельно, ведь часто бывает, что нравы, похвальные в одном, не годятся другому, в зависимости от человека приобретая совершенно разный смысл. Покажи мне не вороватого слугу — у слуги это высшее достоинство и добродетель, у свободного не представляет ничего похвального; у женщины похвально умение ткать, вышивать, прясть, мужа за это хвалить нельзя. Александра Македонского его отец Филипп выбрал, застав как-то поющим среди певцов, поскольку это не очень подходит царю; у Нерона была слабость считать себя опытным певцом, у Коммода — хорошим метателем копья и борцом. Словом, заслуги, украшающие простых людей, перестают быть заслугами, когда их приписывают выдающимся, и если наделить нравами доброго слуги благородного и славного мужа, он станет не только хуже, а просто дурен: высшая доблесть слуги в нем — высший порок.

Второй род²², необходимый в том, что касается нравов, — гармоническое соответствие; скажем, телесная крепость, конечно, высокое достоинство, но приписав ее женщине и изобразив женщину такой, каким Гомер изобразил Ахиллеса, поэт заслуживал бы резкого порицания.

Третье, что должно быть в нравах, Аристотель в «Поэтике» называет «похожесть», то есть изображение нравов действующего лица должно вытекать из уже установившейся славы и общего людского мнения о нем; «похожесть» соблюдается, когда поэт выводит кого-либо с такими действиями и словами, какие, всем известно, для него обычно делать и говорить. Например, Ахиллеса мы знаем крутым и неумолимым и так о нем думают все, значит, таким его надо описывать; Одиссеей, рассказывают древние, был многоопытен и хитер, значит, так его и следует изображать. Об этом много у Горация в «Поэтике» и в «Послании к Августу», во второй книге [«Посланий»]²³.

Четвертое, что обязательно должно быть вложено в нравы, — это «ровность»: надо, чтобы нравы лица повсюду в произведении были одинаковыми, так что если ты показал кого-то робким, жадным, гордым, таким его показывай всегда, а не то робким, то дерзким, то жадным, то щедрым, что было бы огромным пороком пьесы. Опять-таки и об этом Гораций подробно написал в своей «Поэтике».

Надо знать, что нравы изображаются двояким образом, или «по правдоподобию», или «по необходимости», как говорит в книге «Поэтики» Аристотель. Значит, если выводятся известные лица, то, раз мы знаем, что они существовали в действительности, их нравы изображаются по необходимости такими-то. Если, наоборот, лица выводятся новые, впервые вымышленные самим поэтом, их нравы приходится изображать по правдоподобию, и, чтобы уметь и мочь сделать это, поэт должен

наблюдать нравы всех возрастов и состояний, как со знанием дела советует Гораций в «Поэтике» и Аристотель во второй книге «Риторике к Феодекту»²⁴. Не нужно только забывать и того, что в комедии, как мы тоже говорили выше, все действующие лица вымышленные и поэт может называть их любыми именами, так что подобные сценические произведения допускают только создание характеров «по правдоподобию»; правда, старая комедия иногда включала действительных лиц, но я говорю о новой, которая гораздо более похвальна. В трагедии иначе: поскольку трагедийное подражание представляет действительные события, имена тоже должны сохраняться истинными, а нравы—изображаться «по необходимости». Хотя даже в трагедии не все действующие лица реальны и известны; ведь достаточно, если в ней сохранены некоторые настоящие имена тех, с кем случились несчастья, остальные поэт может вымыслить произвольно, исходя из правдоподобия, как, мы говорили, делается в комедии. Таким образом, сказано и о нравах, от описания которых зависит почти все искусство комедии.

Теперь подходит время сказать о суждении. Достоинство суждения—в подобающем выражении внутреннего смысла, увещания, побуждения, запрета, утешения, насмешки, презрения и множества подобных вещей²⁵. Поскольку комическая речь—легкая и, как говорят греческие риторы, *arhelês* [приземленная], суждения в ней тоже должны быть ни в коем случае не высокопарными, а скромными, иначе ее речь не будет отличаться от политической, то есть такой, какую употребляют ораторы на площадях. Ритор Аристид совершенно правильно различил это в книге «О простой речи»: «Рассуждения политиков более резкие, броские, строящиеся на ярких противопоставлениях, страстные и вызывающие в ответ страсть, причем броские они от своей лапидарности; а ход приземленной речи—простой, общедоступный, неброский и строится на непритязательных умозаключениях». Кроме этого различия между ораторской и комической речью, различия «от хода мысли», есть и другое, «от способа изложения»: в политической, или ораторской, речи объявляются вопросы и ведется их тщательный разбор, с тем чтобы слушатель внимательно следил за словами и уверялся в говоримом; наоборот, в комической речи никаких вопросов нет, а все говорится так, словно давно уже «рассуждено» и доказано. Есть и еще одно различие, «от формы»: в политической речи все кажется «резким», «опровергающим» и «понуждающим», а в комической, то есть «приземленной»,—«простодушным, простым, не содержащим ни опровержения, ни разыскания», но «обыденным и наивным»; как в первом случае речь получается важная и возвышенная, что и называется «политическая», так во втором—«приземленная», то есть собственно комическая, поскольку «разговорная и простонародная»²⁶. Сказанного о суждении будет достаточно.

Упомянем теперь о слоге. Он в комической речи должен быть чистым, простым, понятным, прозрачным, обиходным, взятым из общего употребления. Как говорит тот же ритор Аристид, «приземленная» речь, свойственная комедии, не допускает возвышенности слога, поскольку и

мысли в ней, как говорилось, непритязательны и будничны; наоборот, судебная и политическая речь по своей возвышенности и строиться тоже должна в высоком слого. Таким образом, в отношении слога между комической и политической речью разница та, что «в приземленной (это слова Аристиды)... слог выходит таким, как получится, выражая непритязательность и никакой изысканности»; наоборот, в политической речи слог должен быть блестящим, украшенным и благозвучным. Добавлю и другое отличие, которое подметил там же у Аристиды: в политической речи желающий назвать что-то должен выражать каждую вещь отдельным для нее словом (по-гречески это так: «Слово в политической речи должно выражать только одну и ту же вещь»); наоборот, в легкой комической речи одно и то же слово часто обозначает две или три вещи (в греческом дословно так: «В приземленной речи единое слово часто означает как одну, так две и три вещи... например, *коновод*»), причем от такого наложения [значений] получается много блеска и изящества. После того как мы рассмотрели слог, остается рассмотреть снаряжение.

Снаряжение составляют сцена, наряд и одежда действующих лиц; скажем о них в отдельности. Витрувий насчитывает три рода сцен²⁷: трагическую, сатирическую и комическую. Последняя, говорит он, устраивалась таким образом, чтобы изображать жилища простых людей с окнами и дверьми, как делается и теперь. Валерий Максим пишет, что впервые цветное обрамление сцены ввел Аппий Клавдий, раньше она делалась обычно из неразрисованных досок²⁸. Украшением такой сцены служат занавесы, покрывала, завесы, кулисы и тому подобное. Как утверждает на основании одного стиха в «Посланиях» Горация Кринит, который первым верно разъяснил это место²⁹, сцена усеивалась цветами и шафраном. На сцене, пишет Донат, устраивали обычно два алтаря, о чем есть намек у Теренция, который говорит³⁰:

«Вербены здесь кладите к алтарю».

Один алтарь посвящался Либеру, другой—богу или богине, в честь которых праздновались игры; ведь, как можно судить из сохранившихся прологов к фабулам Теренция, комедии ставились в дни мегалезий или цирцензий, а их устроителями были обычно эдилы³¹. Сцена имела «оркестр», где находились мимы и плясуны, и подмостки, на которые вставали говорящие действующие лица, почему Гораций и говорит:

длинным плащом подметать стал небрежно подмостки»³².

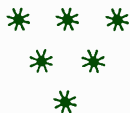
Под сценой устанавливались машины, например «бронтеум», которым изображались удары грома, и «круг» для трагедий, на котором зрителям показывали нарисованными те события и вещи, на которые нельзя было смотреть без ужаса; он делался в виде круга для легкости поворачивания и выдавался с одной стороны над подмостками. Впрочем, об этом достаточно.

Комические одежда и костюмы, рассказывает Юлий Поллукс³³, были таковы: старцев наряжали в светлые одежды, потому что такой наряд

считался древнейшим; юношей— в пурпурные и разноцветные платья; рабам назначались бедные и заплатанные одежды для обозначения бедности; паразиты выступали в темных плащах. Счастливому давали белые одеяния, бедствующему и угрюмому— черные, соблазнителью— разноцветный плащ и ветвь, которую он держал в руке. У жрецов были длинные до пят белые облачения, у пожилых женщин и матрон— желтые. Обувью комедии были сокки, как трагедии— котурны. Бороды, как пишет тот же Поллукс, делались или черные, или седые, короткие или отпущенные. Актеры с какого-то времени стали играть в масках, тогда как раньше гримировали лицо винным осадком; изобретателем масок Гораций в «Искусстве поэзии» называет Феспиду, Аристотель считает это неустановленным³⁴. Мы сказали бы нечто и о музыке, исполнявшейся по большей части на флейтах, если бы не знали, что это и так всем достаточно известно.

До сих пор я разъяснял сущностные части комедии; о ее частях в количественном отношении и о том, какие они, говорит Донат³⁵: это пролог, экспликация (prothesis), кульминация (epitasis), концовка (catastrophē). Думаю, что Аристотель писал об этом во второй книге «Поэтики», которая, мне кажется, погибла; ведь в первой, сохранившейся книге он подробно прослеживает подобные же части трагедии. Комедия должна укладываться в пять действий, как наставляет Гораций в «Поэтике»³⁶. По замечанию Доната, действующему лицу подобает выходить на сцену только пять раз; в трагедии, однако, это иногда получается еще реже.

Скажем в последнюю очередь о хорах. Они были приняты в старой комедии, но поскольку новая их отвергла, не приходится говорить о них подробнее, тем более что в наших толкованиях на книгу Аристотеля о поэтическом искусстве мы подробно разъясняем все, что касается хора, в том числе комического, и приводим основание, почему он отпал позднее в новой комедии³⁷.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Аристотель. Поэтика, I, 1447b 24—1448a 18; 27—28. Для уровня образованности читателя, на которого ориентировался Робортелло, характерно, что его сочинения усеяны греческими терминами и цитатами. По техническим соображениям они передаются у нас в латинской транскрипции, часто просто в переводе.

² Варрон. О латинском языке, VII, 89; Евантий (ему принадлежит часть дошедшего под именем Элия Доната комментария к Теренцию), De comoedia, I, 3.

³ «Три довода» — по Аристотелю, «Поэтика», 1, 1448a 29—b 1.

⁴ Там же, 4, 1449a 7—11. Отсылки Робертелло здесь и ниже — к своим «Толкованиям на книгу Аристотеля о поэтическом искусстве» (страницы у нас приводятся по изданию: Francisci Robortelli Utinensis paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur. Eiusdem Explicationes... Florentiae, 1548).

⁵ О первых сочинителях комедии — Аристотель, «Поэтика», 5, 1449b 5—8.

⁶ *Евантий*. De comoedia, I, 4.

⁷ *Аристотель*. Поэтика, 4, 1448b 24—27 (в пер. Гаспарова — «важные» и «те, что попроще»).

⁸ Там же, 24, 1459b 7—16; 1460a 5—10. Через голову «старой», не одобряемой им за «грубость» комедии (Аристофана) Робортелло обращается к Гомеру как авторитету, легитимирующему «новую» комедию: какой должна быть драма вообще, показал Гомер, в старой комедии произошла вулгаризация, а в новой, благодаря усилиям культурных писателей, восстановление той древней нормы.

⁹ Там же, 4, 1448b 23.

¹⁰ *Плутарх*. Моралии, 854 A (у Робортелло по-гречески без перевода).

¹¹ *Гораций* (Послания II, 1, 139—155) объясняет дерзкую язвительность ранних поэтических игр разгулом деревенских праздников, на которых они расцветали; со временем «жестокая шутка В злость превращаться стала и честным семействам грозить Безнаказанно». Тогда «закон Был с наказаньем введен, запретив оскорбление песней Злой, и манеры под страхом палочным вскоре сменились, К речи изящной придя и забавам приятным».

¹² «О различии комедий» («старой» и «новой»). Сохранившийся отрывок из этого введения Платония к своему комментарию на Аристофана вместе с подборкой других новонайденных греческих текстов вошел предисловием в editio princeps Аристофана 1498 года у Альдо Мануче Старшего в Венеции.

¹³ Dicta mimus a nimia imitatione. Робортелло или понимает mimus в духе тогдашней этимологии как слово, сложенное из nimia «чрезмерное» и imitatio «подражание», или — что приближало бы его к современной лингвистике — как некую усилительную форму к imito «подражаю».

¹⁴ *Лукиан*. De saltatione, 67, 78; *Квинтилиан*. Риторские наставления, II, 18. 1.

¹⁵ Тогата (от названия древнеримской гражданской верхней одежды) — комедия из римской жизни; паллиата (от греческого плаща, паллиума) — из греческой; табернария — из жизни низов. Претекста — трагедия с изображением «одетых в претексту» (вышитую пурпуром тогу), то есть римских сенаторов, полководцев, жрецов; Робортелло говорит о ней в ряду комедийных жанров, возможно, просто из-за сходства в образовании названия.

¹⁶ *Евантий*. De comoedia, IV, 1.

¹⁷ Порядок и удельный вес частей — по Аристотелю («Поэтика», 6, 1449b 30—1451a 15), но Робортелло усиливает логическую последовательность вытекания частей друг из друга.

¹⁸ Там же, 5, 1449b 13. Отказываясь понимать выражение Аристотеля в смысле одних суток, Робортелло заранее встает в стороне от будущих жестоких споров вокруг классических «трех единств».

¹⁹ О произвольности комедийных имен — там же, 9, 1451b 11—12.

²⁰ «Поэтика», 16, 1454b 19—1455a 21; *Робортелло*. Толкования на книгу Аристотеля о поэтическом искусстве, с. 108—109.

²¹ Четыре аспекта «нравов» (характеров) — по «Поэтике» (15, 1454a 16—b 18), кроме этой добавки «или порочность», с помощью которой Робортелло заранее решает для себя проблему, о которой спорят все последующие века: почему трагические характеры, говорит Аристотель, обязательно должны быть только «хорошими»? (ср. Лессинг, Гамбургская драматургия, часть 83 о спорах его эпохи; о безрезультатности современных споров на ту же тему — А. Ф. Лосев, История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 441—446).

²² «Род» — многозначительная оговорка: Робортелло явно считает, что «четыре цели» изображения нравов (характеров) у Аристотеля — это по сути дела четыре разнородные вещи: нравственная ответственность как необходимая черта героя; определенность его нрава, врожденного характера; верность своему образу, «типичность»; верность самому себе.

Ср. прим. М. Л. Гаспарова в кн.: Аристотель и античная литература, М., 1978, с. 134, к 14, 1454а 16.

²³ Гораций. Искусство поэзии, 114—124; «Послания», II, 1, 170—176.

²⁴ Гораций. Искусство поэзии, 112—127 и 156—178; *Аристотель*. Риторика, 1, 1378а 20—30.

²⁵ О суждении, сентенции, или «мысли» (Гаспаров)—*Аристотель*. Поэтика, 9, 1456а 33—б 7.

²⁶ Вся терминология (у Робортелло по-гречески без перевода)—тоже из ритора Аристида (Элия?).

²⁷ *Витрувий*. Об архитектуре, V, 6.

²⁸ *Валерий Максим*, II, 4, 6.

²⁹ *Гораций*. Послания, II, 1, 79—81:

«С правом иль нет шафран и цветы комедия Атты
Топчет, лишь стоит спросить—об утере стыда начинают
Разом кричать мне отцы...».

Тит Квинций (Квинтий) Атта, ум. 77 до н. э.—автор комедий из римской жизни (тогат); сочинение Петра Кринита «О латинских поэтах», где содержится (II, 23) догадка об устилании древней сцены цветами, было под рукой у Робортелло в издании Грифиуса 1543 года.

³⁰ *Теренций*. Андриянка, 726; Элий Донат, *Commentarium in Terentium*, VIII, 3.

³¹ Либер—староитальянский бог оплодотворения, потом отождествлявшийся с Вакхом. Мегалезии—ежегодные (начало апреля) игры в честь «великой матери» Кибелы в Риме; цирцензии, «цирковые»,—вначале общее название всех подобных игр, потом преимущественно главных сентябрьских Римских игр в честь Юпитера.

³² *Гораций*. Искусство поэзии, 215 (о флейтисте).

³³ *Юлий Поллукс*. *Onomasticon*, IV, 118.

³⁴ Изобретатель масок у Горация («Искусство поэзии», 278—296)—Эсхил, а Феспид—изобретатель трагедии. Аристотель об этом—в «Поэтике», 4, 1449б 2—4.

³⁵ *Элий Донат*. *Commentarium in Terentium*, VII, 1; *Евантий*. *De comoedia*, IV, 5.

³⁶ *Гораций*. Искусство поэзии, 189.

³⁷ *Робортелло*. Толкования на книгу Аристотеля..., с. 118—119.



NOVA
DE VNIVERSIS
PHILOSOPHIA

Libris quinquaginta comprehensa . .

*IN QVA ARISTOTELICA METHODO, NON PER MOTVM,
sed per lucem, & lumina ad primam causam ascenditur. Deinde noua quadam, ac
pauulari methodo tota in contemplantionem venis diuisa. Postremo
methodo Platonica rerum vniuersitas à conditore Deo deducitur.*

AVCTORE FRANCISCO PATRITIO

*Philosopho eminentissimo, & in celeberrimo Romano Gymnasio summa cum laude
eandem Philosophiam publice interpretante.*

QVIBVS POSTREMO SVNT ADIECTA.

Zoroastis oracula CCCXX. ex Platonis collecta.

Hermis Trimegisti libelli, & fragmenta, quocumque reperimus, ordine scientifico disposita.

Alephij discipuli tres libelli.

Mystici Aegyptiorum, à Plarone dictata, ab Aristotele excerpta, & perscripta Philosophia.

Platoniorum dialogorum nouus penitus à Francisco Patritio inuentus ordo scientificus.

Capita decem, in quibus Plato Concors, & libelli vero Catholice fidei aduersarius ostenditur.



Venetijs, Excudebat Robertus Meietus. 1593.

ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ

Франческо Патрици работал над своим сочинением о поэтическом искусстве с 1586 по 1588 г. Первые две декады («Историческая декада» и «Декада спора») были опубликованы двумя изданиями в Ферраре в 1586 году. Остальные декады при жизни автора напечатаны не были. Полная рукопись трактата была найдена профессором Паулем Оскаром Кристеллером в 1949 году в Палатинской библиотеке Мантуи.

Настоящий перевод сделан по критическому изданию: Francesco Patrizi da Cherso. *Della Poetica*. Edizione critica a cura di Danele Aguzzi Barbagli, vol. I, Firenze, 1969; vol. II, *ibid.*, 1970; vol. III, *ibid.*, 1971.

«Декада спора», книги первая и третья, переведены по второму тому данного издания (с. 7—35 и 62—74); «Декада восхищения», книги первая и третья,— также по второму тому (с. 233—246 и 257—269).

*



ПОЭТИКА ДЕКАДА СПОРА

КНИГА ПЕРВАЯ

О ПОЭТИЧЕСКОМ ВДОХНОВЕНИИ



НИНЕ, когда мы в предыдущей декаде собрали и привели в порядок все, относящееся к поэтам, поэтическим произведениям и поэтике, пора показать, из чего же строится поэтическое искусство и какова его суть. Но поскольку на пути, который к этому ведет, уже пустили очень глубокие корни некие противоположные истине теории и мнения всевозможных знатоков литературы, мимо которых мы не можем пройти, не нанеся серьезного ущерба себе и читателям, то необходимо прежде всего расчистить этот путь, освободив его от всевозможных терний и колючек, которые на нем попадаются, с тем чтобы затем шагать по нему свободно и, пройдя полем истины, перенестись в прекраснейшие сады поэзии и поэтического искусства и беспрепятственно взойти на Геликон¹. По этим причинам настоящая декада вся будет посвящена опровержению теоретических суждений, высказанных и приводимых ранее Платоном, Аристотелем и множеством комментаторов небольшой книжечки этого последнего — «Поэтика». Большинство из них, как нам кажется, во многих случаях сильно отклоняются от прямой дороги и оказываются очень далеки от цели, особенно в предметах важнейших, а именно в том, что они считали основаниями поэзии, на которых они и строили свое искусство.

Поэтому, оставив частные вопросы для последующих отдельных трактатов, мы задались целью тщательно рассмотреть именно эти основы, ибо они, если останутся неясными, закроют нам весь путь, и мы не сможем ни увидеть, ни установить истину. Итак, начнем с вопроса о божественной природе поэзии.

На основании многих свидетельств известнейших древних авторов мы показали в первой книге — истории поэзии, — что греческая поэзия ведет свое происхождение от духа Аполлона, вселившегося в Фемоною² и в Олена³ и вдохновившего их слагать свои пророчества гекзаметрами. Вслед

за ними появилось точно таким же образом целое сословие поэтов. Вдохновение это греки на своем языке называли восторгом, а также одержимостью, а людей, ими охваченных—восторженными или одержимыми [богоносцами], ибо они как бы несут в себе бога. А римляне называли его вдохновением, и божественным внушением, и неистовством, а посещаемых ими—боговдохновенными. И не знаю, прав ли был знаток латинского языка Цицерон, написав в третьей книге «Тускуланских бесед»: «Поэтому мне нелегко сказать, отчего греки называют [это] одержимостью. Однако и мы это различаем не лучше. Конечно, мы отличаем то иступление, которое широко распространено в соединении с глупостью, от вдохновенного безумия. Греки подразумевают то же самое, но недостаточно выражают это в словах. То, что мы называем иступлением, они называют меланхолией»⁴. Я говорю, что не знаю, прав ли он как относительно того, что греки называли вдохновение меланхолией, так и в том, что они были так бедны словами. Ибо Платон, выделяя в «Федре»⁵ разные виды одержимости, ни один из них не называет меланхолией. Что же касается бедности словами для выражения этого понятия, то если сравнить вышеприведенные латинские слова с соответствующими греческими, будет ясно видна бедность первых и богатство вторых. Вот греческие названия: одержимые, боговдохновенные, иступленные, восторженные, энтузиасты, богоносцы, несущие бога. Можно было бы привести еще множество слов, но и так достаточно ярко видно их обилие в сравнении со скудостью латинских наименований, передающих все эти оттенки лишь оборотами «боговдохновенный», «богом осененный» и немногими тому подобными. А слово «вдохновение», которое мы принимаем для обозначения множества греческих синонимов, выбрано нами не столько за точность, сколько по необходимости, так как у римлян не было другого более подходящего слова для передачи этого значения, а также потому, что это слово с добавлением эпитетов «поэтическое», «пророческое» и прочих много раз употреблялось другими сочинителями.

Ныне один из современных комментаторов «Поэтики»⁶ Аристотеля осмеливается отрицать значение поэтического вдохновения, в которое верила вся античная древность, полагавшая, что оно вселяется во многих поэтов и творит с ними чудеса: он полностью игнорирует это столь древнее верование и пытается убедить в его ложности. Но, понимая, что против него слова Аристотеля и громадный авторитет Платона, он нашел способ ускользнуть из их рук. Для этого он приспособил или, вернее, калечил смысл слов Аристотеля: «Поэтому поэзия есть область человека одаренного или одержимого»⁷, как ему хотелось, и представил дело так, будто там не «или», а «не», сделав таким образом фразу отрицательной: «Поэтому поэзия есть область человека, одаренного природой, а не одержимого»⁸. Объяснил он сделанное тем, что не хотел, чтобы Аристотель сам себе противоречил, утверждая, что обе причины, порождающие поэзию, происходят от природы. По поводу этих слов комментатор произнес длинную речь, опровергая изречение, которое некоторые, по его словам, приписывают Платону: «Поэзия вселяется в людей благодаря

божественному вдохновению»⁹. А чтобы избежать необходимости приводить множество цитат из Платона, он говорит, что «это мнение было порождено невежеством народа, а укрепляло его и поощряло тщеславие поэтов», чему он приведет доказательства¹⁰. Далее он утверждает, что Платон говорил об этом вдохновении в шутку¹¹. Но если, как мы полагаем, вдохновение является причиной возникновения греческой поэзии, общим признаком для множества поэтов и свойством почти всех видов поэзии, то было бы очень хорошо в труде общего характера, каким является настоящая декада, и именно в начале ее, попытаться доказать со всей возможной тщательностью истинность этого положения. И прежде всего следует взвесить отрицательные аргументы выдающегося толкователя, из чего бы они ни исходили, а затем понять, в шутку или всерьез говорил о вдохновении Платон и отрицал ли его Аристотель. А разобравшись в этом, нужно попытаться выяснить, что такое вдохновение, каково его происхождение и воздействие на поэтов, а также каковы результаты этого воздействия.

Итак, первый довод, при помощи которого комментатор вознамерился опровергнуть существование вдохновения, выражен следующими словами: «Поскольку нечто, совершаемое другими, удивительно для тех, кто не может этого сделать, они почитают чудом и особым даром бога то, чего, как они понимают, им никогда не достичь собственными силами и чего достигли другие»¹². Это суждение в качестве первой посылки, силлогизма, мы признаем верным, однако вторую его часть почитаем ложной: «Поэтому невежественный народ считал, что первые поэты исполнены божьего духа и осеняются божественным покровительством». Ибо все изложенное нами в исторической части показывает, что первые поэты не только почитались, но и действительно были вдохновляемы Аполлоном. Поэтому не следует говорить, что невежественный народ чрезмерно поражался изобретательности фабулы в их творениях или их величиной. Ведь в «Освящениях» Фемоной ничего не вымыслено, и сочинения ее не велики: первый ее ответ Акризию состоит из одного-единственного приведенного Плутархом стиха, который мы цитировали ранее. А Павсаний¹³ в десятой книге приводит пример другого предсказания Фемоной, состоящего из трех строк; там же встречаются предсказания женщин-прорицательниц, пифий и сивилл¹⁴, заключенные в немногих строках; а другие очень короткие предсказания приводятся Геродотом, Плутархом, Стефаном¹⁵, Евсевием¹⁶ и другими. Таким образом, первый вид поэзии не имеет фабулы и не отличается величиной. По-видимому, таковы были первые гимны, созданные Оленом¹⁷, а затем Меланопом¹⁸, Антом¹⁹, Фамиром²⁰ и Панфом²¹, поскольку творения Орфея, жившего одновременно с ними или немногим позже, по свидетельству Павсания²², отличались поразительной краткостью, как и произведения, которые ему приписывают. Вернее предположить, что в вышепоименованных гимнах их создатели, преданные своим богам, говорили им о своих действительных нуждах и, восхваляя их, вымаливали у них какую-либо милость, а не наполняли эти гимны лживыми вымыслами. До Орфея мы насчитали одиннадцать

поэтов, и ни об одном из них наш комментатор не смог сказать, что тот вставлял в свои сочинения вымыслы или растягивал их на множество стихов; мы же, напротив, изучив первое стихотворение, а также и другие, последовавшие за ним, показали, что они состоят из небольшого числа строк, в которое невозможно было бы заключить длинную фабулу. Таким образом, этот первый довод частично вымышлен, а частью противоречит истории; таким же является другой его аргумент: «Невежественный народ в то время был убежден, что божественные оракулы Аполлон дает в стихах и что такими стихами боги разговаривают между собой»²³, ибо, поскольку он не приводит никаких тому доказательств, несомненно, что такие верования греков вымышлены им самим. Не более заслуживает внимания и следующий довод: «...народ этот, внимая стихам, зачарованный чрезмерной их сладостностью, не понимал причин испытываемого наслаждения и поэтому считал поэзию божественной и небесной, и нисходящей на поэтов по особой милости бога»²⁴. Однако свидетельства в пользу этого своего суждения он также не приводит, а нам причина наслаждения кажется совершенно очевидной, и истинным мы признаем следующее изречение Мусея, приводимое Аристотелем: «Смертным петь— всего приятней»²⁵. Пение специально сопровождается гармоничными звуками и ритмичными танцами, которые придуманы если не первыми поэтами, то по крайней мере близкими к ним. Все эти три вещи: пение стихов, музыкальное сопровождение и танец, как видно и из опыта и из доводов, приводимых Платоном и Аристотелем, приятнее всего для нашей человеческой природы. Поэтому неверно, что именно из-за непонятности причины наслаждения, доставляемого поэзией, народ уверовал, что она осеняет поэтов по особой милости бога. У греков были основания в это верить, так как они могли наблюдать действительные результаты этой благодати на примере Фемонон, Олена, множества пифий и сивилл, а также многих других. И убеждение это отнюдь не ложно, как некоторые утверждают, но истинно, и приятно поэтам его поддерживать, но не из тщеславия, а потому что они действительно ощущают в себе этот божественный дар. И поэтому они взывают к богу, чтобы тот вселился в них, а также призывают на помощь муз, обучавших первую поэтессу Фемоною, как наставниц в искусстве поэзии. При таком положении вещей что же удивительного, если последующие поэты, подражая своим предшественникам, надевавшимся и жаждавшим помощи от Аполлона и муз, просили их благоволения в начале своих сочинений и при этом особо оговаривали: «Так делают все, даже самые искусные стихотворцы, когда берутся за дело, превышающее их силы»²⁶. Пусть это и будет ответом на доводы сего достойного мужа.

Теперь пора выяснить, в шутку или всерьез говорил Платон, и есть ли основания утверждать, что «мысль о вдохновении, внушаемом поэтам богом, неправильно приписывалась Платону и, упоминая об этом в своих книгах, он несомненно шутит, особенно если учесть, что он всегда так поступает в аналогичных случаях, например в «Федре»²⁷. Мы, разумеется, не отрицаем, что Платон в своих книгах много иронизирует, главным

образом над юношами и софистами, но, пожалуй, никогда — над истинно мудрыми людьми, ибо это и есть три разряда людей, с которыми ведет разговоры Сократ. И хотя «Федр» — один из диалогов с юношами — имеет ироничное начало, однако в нем много серьезного и возвышенного, и шутовское перемешано с серьезным. Но посмотрим, в которой из этих двух частей он рассуждает о поэтическом вдохновении. Высокомудрый комментатор утверждает: «Говоря в этой книге, что любящим овладевает вдохновенное неистовство, он не хочет этим сказать, что это нечто дурное». И добавляет, что бывают благие виды неистовства, охватывающие женщин-прорицательниц в Дельфах, и жрецов в Додоне, и Сивиллу, и других прорицателей, и поэтов; тем самым он не доказывает, что поэтами овладевает божественное вдохновение, а только приводит аналогичные примеры, поскольку так думали все. И он специально оговаривает, что «так делают все, даже самые искусные стихотворцы, когда берутся за дело, превышающее их силы»²⁸. На это мы прежде всего ответим, что если Платон и не стремился доказать, что поэтами овладевает божественное вдохновение, то этим высокомуудрый толкователь не доказывает, что он (Платон) над этим шутил, и из этого рассуждения никоим образом не явствует, чтобы это была шутка. Поэтому ему (толкователю) следовало бы приложить больше стараний, дабы доказать, что Платон в этом случае шутил, а не только хотел сказать это или предположить. Далее заметим, что это рассуждение не ставило своей целью доказать, что поэтами овладевает божественное и вдохновенное неистовство, поскольку речь в нем шла главным образом не об этом вдохновении, но о вдохновении любящих, и в подтверждение приводилось вдохновение пророков, а также поэтов и жрецов, как явления, в которые не все верят, но явные следствия которых видят каждый день. И в-третьих, добавим, что пример женщин-пифий из Дельф и Сивиллы, бывших поэтессами, приведен был в доказательство того, что в них действительно вселялось поэтическое вдохновение. Из этого неопровержимо следует, что Платон не шутил над явлением, происхождение которого считалось божественным и которое столь почиталось всеми и в его время и в прошлые времена; а упоминание о поэтах рядом с пророками ясно показывает, что он считал поэтическое вдохновение такой же истиной, как и вдохновение пророков.

Так же мало видно, что он говорит шутя, и из «Иона». «Ибо говорят, что он на примере одного лишь Тинниха доказывает существование поэтического вдохновения, утверждая, что Тинних создал свою прекраснейшую хвалебную песнь Аполлону по внушению муз, как будто можно верить свидетельству поэта в том, что служит его прославлению, или как будто из-за того, что он случайно сложил хорошие стихи, другие, случайно их сочинившие, тоже должны говорить, что творят по вдохновению, ниспосланному богом»²⁹. Всей этой речью высокомуудрому удалось доказать, что Тинних или другие поэты творили случайно, не больше, чем то, что Платон привел этот пример в шутку. Ибо, хотя вначале Сократ шутит над бесцельным хождением Иона взад и вперед и над его похвалой тем, что он знает Гомера лучше, чем Метродор³⁰ и другие, и

заслуживает от Гомеридов золотого венка, однако затем, говоря о вдохновении, он больше не шутит. И кончается шутка вопросом Сократа к Иону, так же ли тот знает Архилоха³¹ и Гесиода, как Гомера. Получив в ответ, что тот знает только Гомера, Сократ принимается сбивать его с толку и ввергать в противоречия. Когда же тот признает себя побежденным, заключив, что знает только Гомера, но не других, Сократ делает вывод, что поэтому поэзия — не искусство, а проявление божественного могущества. И заканчивает он следующими словами: «Так и Муза — сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь к другим, одержимым божественным вдохновением. Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения»³². А немного погодя добавляет: «И каждый может хорошо творить только то, на что его подвигнула Муза: один — дифирамбы, другой — энкомии, этот — гипорхемы, тот — эпические поэмы, иной — ямбы, во всем же прочем каждый из них слаб. Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе»³³. Из этих слов Платона, или же Сократа, людей столь благочестивых в своих верованиях, как это видно почти по всем диалогам, неразумно заключать, что, шутя над хвастуном, они глумились над божеством. И не только Тинних приводится в доказательство в этом диалоге, но все хорошие поэты, как мы сейчас видим: эпические, мелические, сочиняющие дифирамбы, энкомии и ямбы, то есть творящие во всех не сценических поэтических жанрах. Каждый из этих поэтов, хорошо сочиняя в своем жанре, не мог этого делать в других; если же допустить, что благодаря искусству поэтического вымысла, природным способностям, дару речи и умению версифицировать можно творить также и в других жанрах, то при своем искусстве они добились бы успеха во всех. Но раз они не смогли в этом преуспеть, то несомненно, что они творили не благодаря искусству и вовсе не случайно, ибо хорошо сочиняли не одну какую-либо гипорхему или дифирамб, но все создаваемые ими стихи в этом жанре, каковой довод, хотя, может быть, и не слишком сильный, вовсе не является шуткой. И если из обоих вышеприведенных диалогов нельзя заключить, что Платон шутил, говоря о поэтическом вдохновении, то еще гораздо меньше у него было оснований над этим шутить там, где для этого было меньше возможностей и желания. Имеется в виду «Апология Сократа», которую высокоумный комментатор приводит в качестве третьего доказательства. Эту апологию Платон сочинил для того, чтобы произнести ее всерьез перед лицом судей, в руках которых находилась жизнь и смерть столь мудрого, столь доброго и столь им любимого учителя; поэтому он был бы буйным сумасшедшим, если бы вздумал насмеяться над судьями, зная, что из-за его насмешек учитель будет неминуемо осужден на смерть.

Не многого стоит и последний довод комментатора, по его мнению, совершенно бесспорный: «Ведь если он (Платон) всерьез верил, что стихи приистекают от божественного вдохновения, то почему же он запретил

поэтов в своем государстве?»³⁴ Дело в том, что Платон запрещает в своем государстве не всех поэтов, а лишь тех, которые могут оказаться опасны для молодежи, то есть для нравов³⁵. И среди них — Гомера, который выдумывал ужасные вещи о богах, и никак нельзя поверить, чтобы он был на это подвигнут божественным духом. Кроме того, нет ничего необычного в том, что одно и то же божественное проявление в разные времена, в разных местах и в разных человеческих состояниях ценится по-разному: примером тому служат частые изменения религий, священных обрядов и ритуалов, обращенных к одному и тому же божеству.

Теперь, ответив в достаточной степени на все аргументы высокоумного комментатора, посмотрим далее, считал ли Платон или кто-либо другой из великих людей древности, что поэты творят по вдохновению, внушенному им богом. Несомненно, что Платон почти никогда не называет имени какого-либо великого поэта без прибавления «божественный». Более того, Феогида³⁶ и Тиртея³⁷ он называет «божественнейшими». О божественном происхождении поэзии он говорит не только в трех отрывках из «Федра», «Апологии» и «Иона», приведенных высокоумным толкователем, но и в «Меноне»: «Значит, мы правильно назовем божественными тех, о ком только что говорили,— прорицателей и провидцев и всякого рода творцов которые, движимые и одержимые от бога, своим словом совершают много великих дел, хотя и сами не ведают, что говорят»³⁸. А во второй книге «Государства» он говорит так: «И потомки богов, поэты и пророки»³⁹ И равным образом в третьей книге «Законов»: «Ибо поэты — это божественное и вдохновенно поющее племя; нередко, под воздействием харит и муз, они касаются истинных происшествий»⁴⁰ А в четвертой книге того же труда: «Есть одно древнее поверье, законодатель, постоянно рассказываемое нами, поэтами, и принятое всеми остальными людьми: поэт, когда садится на треножник музы, уже не находится в здравом рассудке»⁴¹. Здесь следует отметить, что не только сам Платон, выступающий в данном случае под именем Афинянина, но и Мегилл, и Клиний, мудрецы с Крита и из Лакедемона⁴², подтверждают истинность вдохновения, нисходящего на поэтов, и называют это верование древним и всеми одобряемым. Одного их авторитета достаточно, чтобы заткнуть рот тому, кто думает иначе. А среди древних, придерживавшихся такого же мнения о вдохновении, был Гераклит, который, по свидетельству Плутарха, говоря о Сивилле, изрек следующее: «Сивилла с вдохновенными устами, без смеха и без прикрас, охватывает словом тысячу лет»⁴³ А, как мы знаем, все сивиллы были одновременно прорицательницами и поэтессами. А еще, по утверждению Плутарха, тот же Гераклит написал так: «Царь, оракул которого находится в Дельфах, не говорит, не утаивает, а указывает»⁴⁴. Это сказано о прорицании, однако все это ведь делается при помощи поэзии. Кроме Гераклита можно упомянуть Демокрита, который, по некоторым свидетельствам, написал о поэтическом искусстве двадцать две книги. В них он, несомненно, говорил о поэтическом вдохновении, ибо Гораций открыто заимствовал у него следующее изречение: «пусть говорит Демокрит, что гений счастливей искусства, пусть здравомыслящих

поэтов склоняет с высот Геликона!»⁴⁵ А Дион Хризостом пишет⁴⁶, что Демокрит говорил о вдохновении Гомера. Через несколько лет после Демокрита появились Сократ, а затем Платон, которые считали божественную природу поэзии непреложной истиной и всегда ставили поэтов рядом с пророками. Но что скажем мы об Аристотеле, наставнике и верховном судье этого и других комментаторов в искусстве поэзии? Как понимал он поэтическое вдохновение? Если тот, кто исправил, или, вернее, испортил его вышеприведенное суждение, помнил одну фразу из третьей книги «Риторики», то он либо ее отбросил, либо не нашел в себе сил и ее испортить. Вот эта фраза: «Однако поэзии подобает быть боговдохновенной»⁴⁷. Он (комментатор) не говорил бы, что Тинниху нельзя верить в том, что служит его прославлению, если бы помнил, что тот же Аристотель в «Проблемах» поставил с ним рядом Марака Сиракузского, о котором писал: «Марак Сиракузский бывал наилучшим поэтом в состоянии восторга»⁴⁸. А в последней книге «Политики» разве не говорит Аристотель о поэтическом восторге (энтузиазме), разве не признает и не подтверждает его существование? Вот его слова: «Мы принимаем то подразделение мелодий, какое установлено некоторыми философами, различающими мелодии этические, практические и энтузиастические»⁴⁹. И разве не говорил Аристотель далее: «Энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику»⁵⁰, добавляя, что таковы были фригийская музыка и флейта, и дифирамб, и мелодии Олимпа, пробуждавшие в душах восторг.

Итак, поскольку из множества цитат совершенно ясно, что Аристотель признавал и подтверждал существование одержимости, восторга и поэтического вдохновения, то не следовало высокоумному комментатору превращать союз «или» в отрицательную частицу из страха противоречия, которого в этой фразе совершенно нет. Кроме того, имеется свидетельство вышеназванного Диона о том, что Аристотель рассуждал о поэтическом вдохновении во многих диалогах. Но, по словам Аристотеля, ставшим древней пословицей у его последователей, «обращающие внимание на малое легко выносят суждение»⁵¹. Одного мнения со своим учителем, по-видимому, придерживался Теофраст и его слушатель Стратон, прозванный Физиком. По свидетельству Лаэртция⁵², они написали книгу о поэтическом восторге, и такую же книгу написал Гераклид Понтийский⁵³, ученик Теофраста. Если же добавить к ним позднее появившихся Страбона и Плутарха, не остается сомнения в том, следует ли оставить вдохновение за поэтами древних веков и по своей ли заслуге они творили. Однако надо исследовать причины, порождающие поэтический восторг, выяснить, как он нисходит на поэтов, какое на них оказывает действие, и рассмотреть другие связанные с ним проблемы. По этому поводу существуют немалые разногласия среди тех же самых авторов, свидетельства которых послужили решению первого вопроса. Насколько мы понимаем, они приписывали это явление трем разным

причинам, две из которых нам представляются мнимыми: некоему божеству, подземному испарению и (что нам не кажется верным) меланхолии, преобладающему свойству темперамента пророка и поэта. Рассмотрим, какая из этих трех причин—истина или ближе всего к истине. Аристотель, объясняя, что такое меланхолия, указывал на эту причину. Во-первых, он высказал в своей книге о прорицании во сне следующее суждение: «Меланхолики благодаря своему темпераменту догадываются о том, что происходит далеко от них, а поскольку они способны меняться, то быстро представляют себе последующее, и говорят как одержимые, и понимают поэмы Филогида, создававшиеся благодаря уподоблению, например «Венеру»⁵⁴. Поскольку из объяснений Темистия⁵⁵ и Эфезия не ясно, ни каковы поэмы Филогида, ни как они создавались благодаря уподоблению, ни что такое «Венера», то нам достаточно понять, что, по мнению Аристотеля, меланхолики благодаря своему пылкому нраву догадываются об отдаленных событиях и явлениях, а благодаря некоему подобию этих явлений и событий пророчествуют. А в «Проблемах», говоря более пространно о Мараке, он поясняет свое мнение следующим образом: «Те, в ком очень обильна и горяча меланхолия, становятся маньяками, одержимыми, сильно подвержены гневу, вожделению и любви, некоторые становятся красноречивыми, а так как этот жар располагается близко к тому месту, где находится рассудок, то заболевают недугами одержимости и восторженного неистовства. Таковы сивиллы, вакханки и другие одержимые, и такими становятся благодаря природному темпераменту; и Марак Сиракузский бывал наилучшим поэтом в состоянии восторга»⁵⁶.

Приписывая, таким образом, поэтический восторг природной меланхолии, он употребляет те же два слова «одержимый» и «исступленный», что и в поэтике, не разделяя их, как там, союзом «или», а объединяя союзом «и», как два разных обозначения одного и того же следствия меланхолического нрава. Оба эти слова утвердительные и употребляются в применении к сивиллам и к вакханкам из нашей истории и из «Федра», согласно Платону. А чтобы Тинних не боялся ходить один в темноте, то ему был дан в спутники Марак. Но другая часть этого высказывания очень трудна для понимания. Ибо если, как указывал Гиппократ и признавал Гален и все прочие врачи, с которыми Аристотель согласен, меланхолический нрав соответствует стихии земли и поэтому холоден, сух, медлителен и мрачен, то почему же Аристотель говорит, что он от природы холоден, а становится горячим? А если он холоден, как он может вселять в людей любовь, и вожделение, и гнев, то есть горячие и пылкие страсти? И если он медлителен, то как же он побуждает людей двигаться? Слова «если он имеется в изобилии» не исправляют дела, так как чем больше объем, тем он тяжелее и медлительнее. И на деле видно, что он пробуждает вожделение медлительнейшим образом. И как он делает молчаливых красноречивыми? И чем подтверждается, что этот холодный темперамент расположен вблизи места, где заключается ум, а таковым, согласно учению самого Аристотеля, является сердце? Разве вблизи сердца не

располагаются пары других темпераментов, питающие его и вырабатывающие для него жизненные соки? А если к нему одинаково близко находятся все четыре темперамента, то почему же ум и дар прорицания порождаются мрачным меланхолическим, а не ясным сангвиническим? Ведь эта способность с гораздо большей вероятностью проистекает от излишнего света, нежели от мрака. И почему такими людьми овладевают недуги одержимости и восторга? И каким образом отсюда ведут свое происхождение сивиллы, вакханки и другие одержимые? А если это недуги, то как же говорится, что ими становятся не из-за болезни, но благодаря природному темпераменту? Ведь это все равно что сказать, что они больны именно в то время, когда находятся в здоровом уме и в нормальном состоянии. А если это допустить, то почему сивиллы не всегда прорицают, а вакханки не всегда неистовствуют? Ведь тогда получается, что они всю свою жизнь проводят в состоянии, промежуточном между болезнью и здоровьем. И почему Марак был лучшим поэтом, когда бывал в исступлении и вне себя, чем когда пребывал в нормальном состоянии и в здоровом уме? И каким образом вызывает возбуждение вялый темперамент, который неспособен быстро меняться? И как он догадывается о последствиях вещей и явлений?

Все эти сомнения, и еще многие другие, пришлось бы разрешить тому, кто продолжает считать, что прорицание и поэзия порождаются меланхолическим темпераментом. И еще спрашивается, почему среди тысяч и тысяч мужчин и женщин древности с таким нравом столь редки поэты и еще более редки пророки? Лучшим нам кажется объяснение врача Павла Эгинеты в третьей книге, где он как раз ведет речь об одержимости и о меланхолии и где есть следующие слова: «Это показывает, что некоторые люди вступают в сношения с высшими силами и предсказывают будущее, будучи как бы одержимыми присутствием божества, и их так и называют «одержимыми»⁵⁷. Здесь причиной полагается не темперамент, совершенно противоположный двум столь великим следствиям, а высшие силы. Благодаря им дельфийский оракул, по свидетельству Плутарха, пророчествовал более тысячи лет, и невероятно, чтобы все девственницы, которые восседали на этом треножнике, имели одинаковый меланхолический темперамент; тот же, кто это утверждает, не приводя аргументов, тот своим упрямством навлечет на себя насмешки и стыд.

Теперь следует обратиться к другой причине, которая больше походит на истину. В нее верили многие, и Страбон в девятой книге, описывая дельфийские таинства, касается этой проблемы следующим образом: «Прорицалище представляет собой пещеру, вырытую глубоко в земле, с не очень широким отверстием для входа, откуда поднимаются испарения, вызывающие божественную одержимость; над отверстием стоит высокий треножник, восходя на который, пифия вдыхает испарения и затем изрекает оракулы в стихах и в прозе»⁵⁸. Но поскольку греческое слово «рпешта», употребленное здесь Страбоном, означает не только «испарение», но также «ветер» и «дух», то Павсаний, как бы указывая, что его надо понимать как «ветер», пишет в десятой книге: «Слышал я также

рассказ, будто пасшие скот люди, натолкнувшись на прорицалище, были охвачены священным вдохновением вследствие исходящих оттуда паров и стали пророчествовать по внушению Аполлона»⁵⁹ Он употребляет не слово «pneuma», как Страбон, а «atmos», что значит «испарение» и «дым». А Плутарх в книге под названием «Почему пифия не дает больше ответов в стихах» вкладывает в уста некоего человека такие слова: «Одно из двух: либо пифия не приближается более к месту, где пребывает божество, либо совершенно исчезло испарение и угасла сила Аполлона»⁶⁰ В другой его книге «Почему исчезли оракулы» долгий спор заключается выводом, что это испарение, выходящее из-под земли, было как бы орудием прорицания и поэтического творчества, и душа пифии воспринимала его как некое вещество⁶¹ Аполлон, олицетворяющий собой солнце, был побудительной причиной и творческой силой, порождающей в земле это испарение. А дух, осеняющий эту женщину, пробуждал ее фантазию, и все эти причины вместе создавали пророчества, а также, скажем мы, и поэзию, в тех случаях, когда пифия давала ответы в стихах. Но если бы мы занимались в настоящее время исследованием пророческого вдохновения, то спросили бы Плутарха, каким же образом другие греческие оракулы, которых он насчитывает более сорока и у которых не было ни пещеры, ни подземного испарения, давали тем не менее ответы истинные и приятные, точно так же как дельфийский оракул? И следуя ходу этого спора, он бы, несомненно, ответил нам, что божество, отвечавшее через посредство других оракулов, было главной побудительной причиной пророчества, дух жреца — непосредственным возбудителем его фантазии, а язык — орудием сообщения. Таким образом, оказалось бы, что он исключает меланхолию и испарение и признает причиной поэтического вдохновения силы сверхъестественные и сверхчеловеческие, те самые демонические божества, которые, и до и после греков, и в Египте и в Халдее предсказывали будущее через посредство статуй и устами людей, без всякого вмешательства меланхолии или испарения. Кроме того, слишком очевидно существование множества пророков, вдохновленных истинным богом, которые в разное время появлялись среди евреев. Благодаря силе этого бога Давид одновременно и пророчествовал и слагал божественные псалмы⁶². Но так как не дозволено смешивать священное с мирским, упомянем только из евреев-прорицателей Каиафу⁶³, пророчествовавшего единожды силой духа, не знаю, благого или преступного, египтян и вышеназванных халдеев, чтобы показать Павсанию и Страбону, что пророков и поэтов порождает не подземное испарение, а высшие силы. Какового мнения вовсе не отрицали греческие и латинские отцы святой церкви.

Но, оставив пророческое вдохновение, вернемся к поэтическому, существовавшему и в Дельфах и в других городах Греции и порождаемому той же причиной, что и вдохновение пророков. Как же мы определим теперь, что это такое, отвергнув в качестве объяснения и темперамент и испарение? В юном возрасте мы несколько раз, следуя некоему платонику, указывали на его небесное происхождение. Но Аристотель во многих

других местах из своих сочинений, уже не называя меланхолию причиной поэтического восторга, ставит его в один ряд с теми страстями человеческой души, которые мы называем аффектами. Это он высказывает в конце «Политики» следующим образом: «Что музыка оказывает известное влияние на наши моральные качества, доказывают, помимо многого иного, в особенности песни Олимпа, которые, по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть аффект этического порядка в нашей психике»⁶⁴. Далее он поясняет: «Эта страсть, которая сильно воздействует на некоторые души, свойственна всем, только в большей или в меньшей степени, так же как сострадание и страх. Поэтому некоторые движимы именно ею»⁶⁵. Из этого видно, что он приравнивает поэтический восторг к страху и состраданию, то есть обычные и столь часто встречающиеся движения души ставит наравне с редчайшим и исключительным, общие для всех людей чувства—с даром, которым обладают единицы. <...>

Но если восторг подобен другим страстям и движениям нашей души, то почему он не является, как они, общим свойством всех людей, а лишь отличает столь редких пророков и жрецов, но не всех, а лишь корибантов⁶⁷, и вакханок, а также поэтов и влюбленных, но не каждого из них? По мнению Платона, вдохновение свойственно также политикам; по мнению Аристотеля и Аристида Ритора⁶⁸—ораторам; по мнению Плутарха—военным. Но почему оно охватывает их только во время политической деятельности, при произнесении речей и в сражениях? И почему оно свойственно не всем им подряд? Ведь они, как и все люди, наделены от природы всеми человеческими страстями? Поскольку нам не объясняют вразумительно, не прибегая к софизмам, причин столь большого различия, то мы не можем согласиться ни с одним мнением и среди множества воображаемых причин поищем другого пути.

Свида дает такое определение восторга, по-видимому, заимствованное у какого-то серьезного античного автора: «Восторг—это когда вся душа осиянна богом»⁶⁹. Но прежде всего призовем на помощь те отрывки из Платона, в которых об этом говорится. И первый—из «Федра»: «Третий вид одержимости и неистовства—от муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»⁷⁰. Другой отрывок—из «Апологии Сократа»—представляет собой следующее рассуждение: «После государственных людей ходил я к поэтам—и к трагическим, и к дифирамбическим, и ко всем прочим,—чтобы хоть тут уличить себя в том, что я невежественнее их. Брал я те из их творений, которые, как мне казалось, всего тщательнее ими обработаны, и спрашивал у них, что именно они хотели сказать, чтобы кстати научиться у них кое-чему. Стыдно мне, афиняне,

сказать вам правду, а сказать все-таки следует. Одним словом, чуть ли не все там присутствовавшие лучше могли бы объяснить творчество этих поэтов, чем они сами. Таким образом, и о поэтах узнал я в короткое время, что не благодаря мудрости могут они творить то, что творят, но благодаря некоей природной способности, как бы в исступлении, подобно гадалкам и прорицателям; ведь и эти тоже говорят много хорошего, но совсем не знают того, о чем говорят. Нечто подобное, как мне показалось, испытывают и поэты; в то же время я заметил, что из-за своего поэтического дарования они считают себя мудрейшими из людей и во всем прочем, а на деле это не так»⁷¹. <...> Действительно, на поэтов, как на пророков и помазанников, нисходит от муз божественное начало, и в это время они изрекают множество прекрасных вещей, но ничего не знают о том, что говорят, точно так же как пророки. Поэтому Платон говорил, что творения здравомыслящих затмятся творениями неистовствующих, и очень ясно повторил это в третьей книге «Законов»: «Есть одно древнее поверье, законодатель, постоянно рассказываемое нами, поэтами, и принятое всеми остальными людьми; поэт, когда садится на треножник музы, уже не находится в здравом рассудке, но дает изливаться своему наитию, словно источнику. А так как искусство его — подражание, то он принужден изображать людей, противоположно настроенных, и в силу этого вынужден нередко противоречить самому себе, не ведая, что из сказанного истинно, а что нет»⁷². Есть также подобное место в «Меноне», где говорится: «Значит, мы правильно назовем людьми божественными тех, о ком только что говорили, — прорицателей и провидцев и всякого рода творцов; и с не меньшим правом мы можем назвать божественными и вдохновенными государственных людей: ведь и они, движимые и одержимые от бога, своим словом совершают много великих дел, хотя и сами не ведают, что говорят»⁷³. Столь многократное повторение мысли о божественности и божественном вдохновении поэтов, как и пророков, и о непонимании ими смысла собственных слов достаточно убеждает в том, что Платон твердо в это верил и вовсе при этом не шутил. Незнание пророками того, о чем они говорят, несколько веков спустя с очевидностью проявилось на примере Каиафы, который, прорицая, не знал, что предсказывает. Знатоки божественного не сомневаются, что сивиллы прорицали точно таким же образом благодаря озарению, истекающему от некоего доброго или злого божества. И Платон, видя одинаковое действие, оказываемое вдохновением на поэтов и пророков, не был не прав, утверждая, что оно и порождается одинаковыми причинами. Страбон же, как бы противореча себе самому, написал в пятой книге, что восторг, по-видимому, порождается неким божественным вдохновением и присущ всему племени прорицателей⁷⁴. Согласен с ним был Плутарх, писавший о пифии: «И голос, и речь, и размер принадлежат не богу, а женщине; но они освещают душе будущее, ибо таков уж восторг»⁷⁵. И далее он говорит о двух одновременных движениях тела: неистовом вращении и природной тяге вниз, и, объясняя это явление вдохновением, добавляет: «Итак, то, что называется восторгом, по-видимому, представ-

ляет собой сочетание двух движений, одно из которых возносит душу, а другое направляет ее согласно природе»⁷⁶. А еще раньше высказывается следующим образом: «Итак, пророческий восторг, как и любовный, использует предрасположение и побуждает каждого, им охваченного, к тому, к чему он склонен от природы»⁷⁷. Это означает, что в одном божество пробуждает любовь, в другом — дар прорицания, в третьем — поэтический дар, а в остальных — другие вышеназванные страсти.

Итак, из приведенных суждений Платона и Плутарха можно заключить, что вдохновение — это движение духа, одновременно природное и вызванное тем, что воображение озаряется светом, проливаемым в душу неким божеством, или духом, или демоном; а действие, оказываемое вдохновением, и его последствия зависят от того, на кого изливается этот свет, и ни сам он, ни человек, им осиянный, не ведают, что творят. И из этого общего определения можно вывести одно или несколько более узких, то разделяя, то объединяя пророческий и поэтический восторг.

Таким путем разрешаются три сомнения, а именно: что такое вдохновение, какое действие оно оказывает на душу и каковы его последствия; а также вопрос о неведении пророком и поэтом того, что он вещает. И я считаю, что Платон, говоря об этом неведении, основывался на опыте, ибо прорицатели и пифии пророчествовали, когда бывали одержимы духом, а когда дух их покидал, то они не могли ничего воспроизвести из того, о чем говорили, и не помнили этого. То же самое говорил Сократ о поэтах в вышеприведенном отрывке из «Апологии», и потому он утверждал и здесь и в других приведенных отрывках, что поэты творят не благодаря искусству, ибо ему представлялось, что те, кто творит благодаря искусству, могут объяснить то, что делают, поэтому неумение или невозможность это объяснить он считал очевидным доказательством бессознательности творчества. Но это бессознательное творчество, не имея отношения к искусству, может порождаться либо природными способностями, либо высшими силами. Поэтому, добавляет Сократ, он пришел к выводу, что поэты творят не благодаря умению (мудрости), но благодаря некоей природной способности и вдохновению, как и пророки.

Отсюда, по-видимому, Аристотель заимствовал свое дважды повторенное изречение: что поэзия — удел человека одаренного или одержимого, иначе говоря, человека, от природы способного и склонного легко слагать стихи, либо человека, одержимого неким божественным духом. Эти две причины Платон и Аристотель различали, считая, что одни способны к поэтическому творчеству от природы, а другие — по вдохновению. Плутарх же в своем душевном движении, слагающемся из воздействий природы и некоей высшей силы, объединил обе эти причины в одну. Итак, из приведенных высказываний ясно видно, что Платон и Аристотель признавали причинами, породившими поэзию, те же три причины, которые указывал и сравнивал по значимости Демокрит: одаренность (то есть природную способность), искусство и душевную болезнь, иными словами, вдохновение. Что касается Платона, то очевидно, что, говоря обо всех трех, он ни во что не ставил искусство и придавал значение лишь

природной одаренности и вдохновению. Аристотель же признавал и эти две и искусство, выразив это следующими словами: «Гомер, как во всем прочем выгодно отличается [от других поэтов], так и на этот вопрос, по-видимому, взглянул правильно благодаря ли искусству или природному таланту»⁷⁸. Тем самым он указывает, что в поэтическом творчестве немалое место может принадлежать искусству. Таким образом, Демокрит, Платон и Аристотель знали три источника поэтического творчества: вдохновение, природную одаренность и искусство.

Но как же это получается? Если Демокрит впервые написал о поэтическом искусстве более чем через девятьсот лет после зарождения поэзии у греков и более чем через шестьсот лет после появления Гомера, то как же мог Гомер творить благодаря искусству? И как обстояло дело с искусством у тех почти тридцати поэтов, которые до Демокрита прославились во всех родах поэзии и среди которых — величайшие и известнейшие? Как, повторяю, быть с этим искусством, если столькие лучшие поэты творили без всякого искусства? А ведь выше них не появилось никого, за исключением, быть может, Каллимаха Старшего⁷⁹, после того как Демокрит, множество последователей Сократа, Аристотель, Теофраст и стоики написали книги о поэтическом искусстве и подчинили его определенным правилам. Но если столь многие, и наилучшие, поэты творили без всяких правил, то следует, по-видимому, признать, что поэзия либо совсем не нуждается, либо очень мало нуждается в искусстве, что поэт может создавать свои произведения без его помощи, откуда и истекают, наверное, слова Аристида Ритора: «Все великое безыскусственно»⁸⁰. Но эти две первостепенные причины, если можно так выразиться, сопровождаются третьей: мудростью. Этой мудростью, как видно, были наделены Лин⁸¹, Орфей, Мусей, Меламп⁸², Евмолп⁸³, Гесиод и некоторые другие, пример которых подтверждает изречение Горация: «Прежде чем станешь писать, научись же порядочно мыслить!»⁸⁴ — хотя Платон, как мы видели, отрицает мудрость одержимых поэтов. Но это противоречит другому его суждению в «Лизисе», где он говорит о поэтах: «Они являются наставниками и учителями мудрости»⁸⁵. Страбон считает, что античная поэзия являла собой философию, и это подтверждается также тем обстоятельством, что Лин, Орфей, Евмолп, Гесиод, Ксенофан⁸⁶, Парменид⁸⁷, Эмпедокл⁸⁸, Теогон и многие другие излагали в поэтической форме системы философии. А Плутарх пытается показать, что все семеро философствующих заимствовали основы своей философии у Гомера. Из этого необходимо вытекает, что величайшие поэты поистине были отцами и наставниками потомков во всех видах мудрости. А поскольку нельзя дать другому то, чего у тебя нет, то приходится признать, что они были наделены этой мудростью, проникающей и наполняющей их произведения. Таким образом, они знали, что говорят, а это противоречит заключению Сократа. Для того чтобы это противоречие разрешить, следует, мне кажется, делать различие между поэтами, творящими благодаря мудрости, божественному вдохновению и природной одаренности. Этими причинами, по словам Аристотеля, и объясняется

возникновение поэзии. Другие же стали поэтами благодаря умению строить фабулу, слагать стихи, нанизывать вымыслы и сводить их воедино таким образом, чтобы поэма являла собой законченное целое. И хотя до Демокрита правил поэтического искусства не существовало, поэты творили при помощи искусства, подсказанного им природным здравым смыслом и мудростью. А Демокрит затем, исходя из этого искусства, создал свои правила и указания. Можно было бы попытаться выяснить, как пытались это сделать и древние и наши современники, какая из этих трех причин больше всего дает поэту. Но и те и другие рассматривали этот вопрос только в отношении искусства и природной одаренности, не касаясь вдохновения и мудрости.

По правде говоря, так как почти все античные поэмы исчезли и мы не знаем, какая из них была продиктована вдохновением, а вышеназванные произведения являют лишь некоторые немногочисленные следы мудрости, то определить это трудно. Но, как нам кажется, можно утверждать одно: что вдохновение, внушенное благостным божеством, способно было пробудить природную одаренность, наполнить собой душу и поэму и сделать ее совершенным произведением искусства. Таковы были, по-видимому, поэмы великих родоначальников поэзии, и это ясно видно в нескольких сочинениях Орфея, дошедших до нас в отрывках, и еще более — в сочинении, дошедшем целиком: они свидетельствуют и о высочайшей мудрости, и о необыкновенной природной легкости творчества, и о счастливейшем искусстве стихосложения. А доказательством того, что он творил по вдохновению, является количество его произведений, ибо сам человек, вероятно, не мог бы столько сделать. Но поскольку мы знаем об этом не много, то, оставив это, посмотрим, как обстоит дело с природной одаренностью и искусством (при том, что мудрость служит обоим), которые порождают поэзию. Гораций, следуя мнению Демокрита, показывает в уже приведенных стихах, что природный талант приносит больше удачи, нежели искусство, и, следовательно, полезнее поэту. Но сам он далее решает вопрос иначе, а именно: что одно без другого не может породить ничего хорошего:

«Что совершенству поэмы способствует
больше: природа
Или искусство? — Странный вопрос! Я не
вижу, к чему бы
Наше учение было без дара и дар без науки?
Гений природный с наукой должны быть
в согласье взаимном»⁸⁹

Однако комментатор, высказывания которого приводились уже много раз, утверждает, что Гораций и Квинтилиан⁹⁰, размышлявший над искусством ораторов, рассуждают о том, чего не понимают. «Ибо искусство не столь отлично от природы, и не может перейти за ее пределы, и стремится создавать то же самое, что и природа. А озарение встречается в виде природного дара у разных людей, в разные времена и в разных местах, и включает в себя также и искусство, и проявляется кратковременно у

людей среднего таланта, но способных разумно мыслить. И оно никогда не сосредоточивается все целиком, или даже в большей своей части, в одном человеке. Поэтому, чтобы правильно решить вышеуказанную проблему, следует рассматривать, с одной стороны, человека настолько совершенных природных способностей, насколько это возможно, а с другой — человека, обладающего настолько совершенным, насколько это возможно, искусством. Но, здраво рассуждая, следует предположить, что гораздо выше будет поэт, наделенный совершенным искусством; не потому, что искусство может превзойти совершенство природного дара или что-либо к нему добавить, но потому, что легче обучить не совсем неотесанного человека искусству во всем его объеме, чем найти человека, соединяющего в себе все природные способности, которые никогда никому не достаются разом. Таким образом, искусство благодаря легкости обучения и множеству даваемых им указаний гораздо полезнее для поэтического творчества, нежели природная одаренность»⁹¹. Это суждение, хотя и может считаться достаточным для решения рассматриваемого вопроса в соответствии с воззрениями автора на природу и искусство, кажется нам, однако, не относящимся к вопросу, затронутому ранее Горацием. Ведь в приведенных выше стихах тот размышляет не о природном даре или обучении, но о том, отчего некоторые люди с младенчества обладают способностью к поэтическому творчеству. А эта способность выражается не только в легкости стихосложения, но и в легкости нахождения поэтического сюжета и поэтических фигур и приемов. И, упоминая об обоих этих свойствах как об источниках возникновения поэзии, Аристотель говорил или подразумевал, что оба они даруются природой. Несомненно существуют талантливые люди, которые измышляют поразительные вещи, и возможные и невозможные, и истинные и ложные, и сводят их воедино без всякой помощи искусства или познания, с такой легкостью, которой другие не могут достичь, несмотря на долгое обучение и величайшие старания. Таковы одержимые, о которых дважды упоминает Аристотель. Некоторые из них переносят свое мастерство на прозу, и такими талантами написаны кастильские романы. Другие предаются поэтическому творчеству, и есть такие, которые, по-видимому, все, что хотят сказать, говорят стихами. Тем, что он принадлежит к их числу, гордился Овидий:

«Что бы я ни пытался сказать, все оказывалось стихами»⁹².

Много таких и в наши дни. И вопрос Горация относится именно к людям, обладающим природной способностью к слаганию стихов, а не к людям, обученным или не обученным этому. А под искусством, противопоставляемым этой природной способности, следует понимать только искусство поэзии, побуждающее столько же к поэтическому вымыслу, сколько к рождению стихов. И только при таком сопоставлении следует вести спор о том, что из двух важнее для совершенства поэтического произведения.

Этот спор, по нашему мнению, легче разрешить на примере поэтов и их опыта, нежели при помощи рассуждений. Примером природной одаренности могут служить Овидий и Гомер, а в качестве примера искусства мы

противопоставим Овидию Горация, а Гомеру — Вергилия. Овидий, ум которого полон множества самых разнообразных замыслов во многих родах поэзии, слагает стихи с такой легкостью, как никто другой, и такое изобилие идей и легкость поэтического творчества вознесли его так высоко, что он как будто совершенно забыл об искусстве. Напротив, Гораций являет пример поэта, ничем не обязанного природе в смысле поэтического творчества, но во всем полагающегося на искусство, при этом жалкое и истощенное. С другой стороны, Гомер, как о том свидетельствуют и его произведения и упоминание Геродота о его импровизациях, имел огромный природный дар. Напротив, Вергилий, бедный идеями, заимствовал почти все сюжеты у Гомера, Писандра⁹³ и Аполлония⁹⁴, а перейдя к прозе, заимствовал приемы и обороты почти у всех греческих поэтов. И хотя писали, что он утром сочинял много стихов, а затем весь день их отделывал, однако ему было очень трудно их сочинять, и это видно из того, что «Буколики», содержащие не более восьмисот тридцати двух стихов, он писал три года, а «Георгики», заключающие две тысячи семьдесят восемь строк, — семь лет. А «Энеида», в которой девять тысяч семьсот семьдесят пять строк, потребовала для своего завершения не менее одиннадцати лет, что составляет, если сосчитать количество дней и количество стихов, немногим более двух с половиной строк в день, и при этом ему еще казалось, что поэма остается несовершенной. И так во все эпохи. А Гомер, почти нищий, терпевший всяческие бедствия и бывший большую часть своей жизни слепым, сочинил две поэмы общей сложностью в двадцать семь тысяч восемьсот семьдесят один стих, а ведь он написал еще четырнадцать поэм, хотя в них и часто повторяются одни и те же стихи. Из поэтов же, пишущих на нашем языке, всех своих латинских и греческих предшественников затмил Матео Мария Боярдо одним-единственным произведением, пронизанным множеством разнообразнейших идей и сюжетов. Ибо если он изобразил двор Карла Великого, воспетый до него множеством неизвестных поэтов, то точно так же Гомер изобразил Троянскую войну, воспетую до него многими известными поэтами, и Боярдо⁹⁵ внес в изображение своих паладинов гораздо больше нового, нежели Гомер — в изображение своих героев, и написал такое количество стихов, которого хватило на поэму, хотя и несовершенную, зато большую и по количеству книг, и по количеству строк, чем обе поэмы Гомера. И он дал Ариосто⁹⁶ столь обильный материал, что тот, добавив несколько собственных фантазий, сделал из него другую, очень длинную поэму. <...>

КНИГА ТРЕТЬЯ ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ ПОЭЗИЯ ПОДРАЖАНИЕМ

Аристотель не только считал подражание одним из двух источников, порождающих поэзию, но говорил также, что эпопея, трагедия, комедия, дифирамбическая поэзия — словом, все или почти все поэтические жанры — являются подражанием. Каковое положение, высказанное им без

всяких доказательств и без объяснения или определения понятия «подражание», всегда вызывало у нас сомнение, ибо мы всегда склонны были верить самим фактам и объяснениям этих фактов больше, нежели чьему бы то ни было авторитету. Поэтому приведенное суждение не может нас удовлетворить, ибо, как нам кажется, оно влечет за собой множество сомнений и суждений, противоречащих фактам. Желая идти далее, мы неизбежно вынуждены проверить истинность этого догмата и прочность его оснований. А чтобы правильно определить понятие подражания и не страдать от его неопределенности, необходимо прежде всего выявить все значения слова «подражание», выбрать из них (если такое существует) то, которое имеет отношение к поэзии.

Итак, я нахожу у Аристотеля целых шесть значений слова «подражание», и все они отличаются друг от друга и от своих производных. В третьей книге «Риторики» написано: «слова являются подражаниями»⁹⁷ Это определение заимствовано из платоновского «Кратила», в котором идет спор о том, являются ли слова подражаниями, символами, знаками, подобиями, изображениями или объяснениями. Второе значение слова «подражание» Аристотель в той же третьей книге определяет так: «наглядность является подражанием»⁹⁸. А под наглядностью он понимает способ выражения, силу которого он выразил следующими словами: «поставить, или поместить перед глазами»⁹⁹ и в отношении которого советовал в «Поэтике»: «Нужно так создавать и излагать сюжеты, чтобы сделать их как можно более наглядными»¹⁰⁰ Третье значение слова «подражание» — миф, что и выражено им в следующей форме: «миф есть подражание действию»¹⁰¹. Руководствуясь четвертым значением, он называет подражанием трагедию и комедию: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному»¹⁰². В соответствии с этим Платон в третьей книге «Государства» дает следующее определение: «Один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это, как ты говоришь, трагедия и комедия»¹⁰³ Согласно пятому значению, несценические жанры — эпическая и дифирамбическая поэзия — являются, по мнению Аристотеля, подражанием. И, наконец, шестое значение дает ему возможность утверждать, что игра на флейте, на кифаре, на сиринге и хореографическое искусство (если их можно считать поэзией) являются подражанием, или вместо них энкомии, гимны и другие роды поэзии, которые он далее перечисляет.

Итак, все эти шесть значений могут либо совпадать, либо отличаться друг от друга, либо частью совпадать, частью отличаться. Если мы скажем, что они все — одно, то, в силу первого значения, любое слово, которое по определению является подражанием, сможет образовать миф, трагедию, эпопею, пеан и прочие жанры; и либо все роды поэзии будут состоять из одного слова, либо любое слово, входящее в поэтическое произведение, будет образовывать поэтическое произведение, и таким образом в поэтическом произведении будет столько поэтических произведений, сколько в нем слов. А поскольку это смехотворно, то, значит, поэтическое подражание — это нечто иное, нежели подражание словесное,

не говоря уже о том, что это последнее свойственно также и любому виду прозы и, таким образом, любая проза оказалась бы поэзией. Итак, первым пусть будет отвергнуто словесное подражание.

Если бы второе значение слова «подражание» составляло одно с остальными четырьмя, то наглядное описание немногими словами какого-либо явления равнялось бы созданию мифа, трагедии, эпопеи и пеана. Поскольку это не так, то нельзя считать наглядность описаний тем же видом подражания, что и последующие. Кроме того, описать что-либо наглядно можно точно так же прозой, как и стихами, тогда как трагедию, дифирамб, пеан и многие другие роды поэзии, за исключением мифа и эпопей, нельзя переложить на прозу. Если третий вид подражания, каковым является миф, это то же самое, что и остальное, то любой миф является и трагедией, и эпопеей, и пеаном, и между ними нет никакого отличия. Кроме того, поскольку любой миф можно изложить прозой, то нет никакой нужды в стихах. Если четвертый, сценический вид подражания одинаков с пятым и шестым, то любую эпопею и любой пеан можно поставить на сцене, а комедия—это трагедия, чего никто никогда не говорил. Если же пятый вид подражания—эпическая поэзия—и шестой—пеаны и многие другие виды лирической поэзии—были бы одно, то все они без различия составляли бы эпическую поэзию. А так как все это вопиюще противоречит здравому смыслу и ни с чем не сообразно, то следует признать, что все эти шесть видов подражания различны между собой и хотя обозначаются одним и тем же греческим словом, однако означают все разное. Поэтому если Аристотель мог сказать, что все виды поэзии являются подражанием, то только употребляя это слово как многозначный термин. А если кто скажет, что он, напротив, считал это обозначение однозначным и общим для всех видов поэзии, как обозначение «животное» является общим для человека, лошади и вола, то мы на это ответим, что в таком случае Аристотелю следовало понятие подражания либо описать, либо определить, либо иным образом объяснить, что это такое. Ибо в таком смутном виде оно, как нам кажется, не может быть общим обозначением для столь разных видов искусства, как живопись, скульптура, поэзия и комедия. Но, оставив остальные, поговорим о поэзии, где подражание достигается сочетанием слов, музыкального сопровождения и ритма, и прежде всего рассмотрим словесное подражание. Если мы скажем, что поэзия является подражанием, так как состоит из слов, а слова являются подражаниями, то получится, что все речи и философские труды и пр. являются поэзией, ибо состоят из слов, являющихся подражаниями, и по той же причине все ораторы и философы, оперирующие словесным подражанием, являются поэтами. Поскольку это никоим образом не может быть верно, то неизбежно оказывается, что словесное подражание не является тем поэтическим подражанием, о котором идет речь и которое составляет форму и сущность поэзии, и это настолько очевидно, что не требует доказательств.

Перейдем теперь ко второму виду подражания: к наглядности, которую Аристотель называл Энаргией, а другие—очевидностью и которая заклю-

чается в том, что что-либо описывается так, что ты это как будто не слышишь, а видишь собственными глазами. Именно это понимал под поэтическим подражанием Гермоген, говоривший: «Высшим достижением поэзии является наглядное воспроизведение»¹⁰⁴. А Лонгин, прославляя Гомера, говорил: «Ты рисуешь образы»¹⁰⁵. Эта наглядность, создаваемая при помощи метафор, восхищает Аристотеля у Гомера, который как будто наделяет жизнью и движением безжизненные и недвижимые предметы. И действительно, наглядность изображения, где бы она ни встрети-лась, обладает такой поэтической силой, что один современный исследова-тель причисляет ее к трем основным свойствам поэзии: благоразумию, разнообразию и сладости. Мы же, отдавая ей должное, назовем ее «малой поэзией», но не скажем, что она и есть тот вид подражания, который, по мнению Аристотеля и его сторонников, является источником всякого рода поэзии и составляет ее сущность, тем более что она встречается не во всех частях больших поэм, а только в тех, которым Аристотель дал имя праздных.

Со всем этим в большое заблуждение впал один из наиболее проница-тельных комментаторов «Поэтики» Аристотеля, который счел нагляд-ность видом подражания, составляющим форму и сущность поэзии. Указывая несчетное число раз в своем «Комментарии», что поэзия есть уподобление, но нигде, если память нам не изменяет, ни одним аргументом не доказывая, не описывая, не определяя и не объясняя, что такое уподобление, он наконец, завершая свой длинный комментарий, дает следующее определение поэзии: «Искусство поэзии заключается в умении уподоблять, то есть ясно показывать духовным очам при помощи гармонизованных слов то, что от нас удалено либо во времени, либо в пространстве, и заставлять видеть это так, как будто оно находится перед нашими телесными очами. Такая поэзия и будет совершенной»¹⁰⁶. На это мы скажем, что во многих частях поэтических произведений нет никакой наглядности и не может быть. Второе: если бы именно этот прием придавал поэзии точность и совершенство, то либо все части поэтического произведения были бы наглядными, либо немногие ее наглядные места были бы поэзией, а многие, в которых нет наглядности, поэзией бы не были. И такая поэма была бы разделена на совершенные и несовершен-ные куски, на поэзию и непоэзию; и в поэмах Гомера было бы больше несовершенства, чем совершенства. Даже Аристотель, столь восхваля-ющий Гомера, не говорил никогда, что наглядные описания составляют всю его поэму, да и не мог этого сказать, как мы дальше увидим. Кроме того, говорить, что такое уподобление или подражание и составляет поэзию, значит утверждать, что любой выдающийся сочинитель, оратор и историк, наглядно что-либо описывающий, является поэтом, а любая проза, и правда и вымысел, в которой этот прием встречается или может встретиться, является поэзией. А сколько раз применяли наглядность Демосфен и Цицерон и другие знаменитые ораторы; а Геродот и Ливий, Лукиан и Гелиодор, Боккаччо — все они оказались бы поэтами благодаря одному лишь подражанию. И не было бы никакой разницы между ними и

Гомером с Вергилием и прочими. А если такова сила этого уподобления, что оно как будто ставит у нас перед глазами предметы и явления, удаленные во времени и пространстве, то трагедия и комедия, которые для нас изображают события, и речи, и самих персонажей, и не нуждаются при этом в словесной наглядности, оказываются не поэзией. Если же наглядность, которая, по мнению Кастельветро, делает поэзию совершенной,—это не то подражание, которое придает ей форму, то получится, что существует не одно, а два поэтических подражания: образующее поэзию и составляющее ее суть. Этого никогда не говорили ни Платон, ни Аристотель.

Итак, не этот, а другой вид подражания порождает поэзию и помогает ей достичь совершенства. По-видимому, таким является третий вид подражания, то есть миф, являющийся подражанием действию. Если это принять, то получится либо, что любой миф является поэзией, либо, что любая поэзия является мифом. И то и другое неправильно; но о последнем пойдет речь в следующей книге. А выявляя ложность первого, скажем, что писатели древних времен сочиняли множество мифов и басен, которые вовсе не были поэзией, и среди них басни Эзопа, написанные прозой и переложенные в стихи сначала Сократом, а затем Габрием¹⁰⁷. Платон, как и многие другие, четко разделял поэтов и мифотворцев и писал в третьей книге «Государства»: «...один род поэзии и мифотворчества»¹⁰⁸ и еще: «все, о чем бы ни говорили сказители и поэты»¹⁰⁹. Часто разделяет их и Диодор¹¹⁰, который, повествуя в первых пяти книгах о людях древности, относит к сказителям Гекатея; а этот Гекатей¹¹¹, по свидетельству многих античных писателей, причисляется не к поэтам, а к первым историкам и был одним из двух (вторым был Кадм Милетский)¹¹², которые во времена Ферекида Сиросского¹¹³ или немного раньше превратили стихотворный язык поэтов в прозаический—философов. Итак, раз мифология и мифотворцы отличаются от поэзии и поэтов, то отсюда неизбежно вытекает, что не всякий миф является поэзией. Поэтому не являются поэзией ни сочинения Гелиодора, ни труды Ахилла Татия¹¹⁴, разве что кто-либо переложит их в стихи, как Сократ—басни Эзопа. Вот силлогизм Аристотеля: всякая поэзия есть подражание; всякий миф есть подражание; следовательно, любой миф есть поэзия. Вывод этот чрезвычайно далек и от посылки и от истины. Если же перевернуть одну или обе посылки, то получится: первое—всякое подражание есть поэзия, что неверно; второе—что любое подражание действию есть миф, что также неверно. Поэтому неверно все, что вытекает из этого догмата. Итак, поэзия—это не тот вид подражания, которым является миф, и не он порождает поэзию и придает ей форму.

И хотя мифологическое подражание все же свойственно поэзии, однако оно не является ее отличительным признаком, ибо свойственно всем мифографам, какими были Кадм Милетский, Гекатей, Гелланик¹¹⁵ и Геродот, а также тем философам, которые либо набрасывали покровы вымысла на свою философию, либо вставляли вымыслы посреди своих наставлений. К первым принадлежит Ферекид, создатель прозы, от

которой до нас дошел лишь обрывок, а ко вторым — Платон, вставлявший в свои диалоги множество мифов. Кебет¹¹⁶ же заключил в оболочку вымысла целую философскую мораль. Вымысел присущ также софистам, одним из которых был Продик¹¹⁷, вставлявший мифы в свои поучения, о чем упоминает Ксенофонт. Встречается миф также у диалогистов (сочинителей диалогов), и очень много мифов у Лукиана. Не чужд он также Гелиодору, Татию, тому, кто описал любовные похождения Эраста, Апулею, который придал мифу вид истории; немало таких историй сочинил Боккаччо, и множество их в кастильских романах, излагавших мифы под именем новелл. А ведь все эти авторы, как сейчас будет доказано, никоим образом не были поэтами. Итак, поскольку этот вид подражания одинаково характерен для писателей, историков, философов, софистов, диалогистов, романистов и новеллистов, то, следовательно, он не являлся и не является отличительным признаком даже тех родов поэзии, в которых встречаются мифы, не говоря уже обо всех остальных. Таким образом, Аристотелево определение подражания как начала начал всей поэзии оказывается, если взять слово «подражание» в третьем его значении, и неверным и не характерным для поэзии. Что противоречит тому, что наш друг Тассо пытался вывести из одного нашего труда.

Обратимся теперь к четвертому виду подражания: к трагедии и другим видам сценической поэзии. Если признать, что они ставятся на сцене при помощи подражания, то это не то подражание, которое является общим свойством всякой поэзии: ведь есть столько других видов поэзии, которые не ставятся и не могут быть поставлены на сцене; это показывает сам Аристотель на примере бегства Гектора, которое, по его словам, на сцене выглядело бы смехотворным. Значит, это особый вид подражания, порождающий особый — сценический — вид поэзии. И не благодаря этому виду подражания являются поэзией Аристотелева эпоса, дифирамб и все остальные жанры, создаваемые и предназначенные не для сцены. Кроме того, этот вид подражания свойствен также диалогам Платона, которые, по свидетельству Плутарха, ставились на сцене, что можно было бы сделать также со многими диалогами Лукиана. Далее, этот вид подражания характерен также для комедий, создаваемых в наше время в прозе, и для комедий Кратина¹¹⁸, если они действительно были написаны прозой. Таким образом, хотя определение трагедии и комедии как подражания верно, однако этот вид подражания распространяется также на диалоги, прозаические комедии и некоторые религиозные действия, которые во времена наших отцов и дедов обыкновенно представлялись на сцене.

Относительно пятого вида подражания — эпического — заметим, что оно вносит в понимание Гомера и других эпических поэтов больше несообразностей, чем все предыдущие. Получается, например, что Гомер в большей части «Илиады» и немалой — «Одиссеи» не является поэтом и что дифирамб не есть подражание, а следовательно, не есть поэзия, что полностью противоречит мнению нашего дружественного противника. А порождается эта несообразность словами Аристотеля, сказанными в похвалу Гомеру¹¹⁹. <...> [Аристотель] рекомендует поэту как можно

меньше выступать от своего лица, поскольку в этом он не является подражателем, а становится им, только когда заставляет говорить и действовать мужчину, женщину или кого бы то ни было другого. Если этим руководствоваться, то Гомер в большей части «Илиады», несомненно, не является подражателем, а следовательно, поэтом. <...>

Таким образом, в пределах одной поэмы он в большей ее части не будет поэтом, а будет им в меньшей, и поэма такая в меньшей своей части будет поэмой, а в большей — не будет. «Одиссея» же, наоборот, в большей своей части будет поэмой и автор ее — поэтом, а в меньшей — не будет. Эта смехотворная несообразность возникает оттого, что все ставится в зависимость от наличия или отсутствия подражания; в таком случае смехотворно эпическое подражание вообще, порождающее такие несообразности. Однако в этих словах Аристотеля заключена не только указанная ошибка, но и другая, может быть, не менее серьезная: именно, он признает тех, кого противопоставляет Гомеру, поэтами, а их произведения — поэмами, хотя эти поэты все время говорят от своего лица; ведь, согласно его определению, они не подражатели, а следовательно, не поэты, и сочинения их — не поэзия. Кроме этих двух столь серьезных ошибок в этом высказывании есть несоответствие истине, ибо Аристотель утверждает, что Гомер после короткого вступления от своего лица быстро выводит на сцену прочих персонажей, тогда как никоим образом нельзя назвать короткими отступления, составляющие большую часть столь длинной поэмы, как «Илиада». А в «Одиссее» он выступает от своего лица хотя и коротко, однако столь часто, что эти отступления составляют немалую часть поэмы, и, согласно вышеприведенному суждению, в этой части «Одиссея» не является поэмой, а ее автор — поэтом. Что касается остающихся частей, то можно было бы с полным основанием считать, что они тоже не поэзия: ведь поэт, согласно учению Аристотеля, должен создавать фабулу, то есть сочетание обстоятельств и подражание действию; «Одиссея» же в тех местах, где поэт не говорит от себя, состоит почти вся из речей, не являющихся ни тем действием, которому подражает фабула, ни тем сочетанием обстоятельств, которые образуются благодаря фабуле. Таким образом, если не вся эта поэма, то большая ее часть представляет собой не обстоятельства и не действия, а рассуждения, и из составляющих ее двадцати четырех книг лишь немногие имеют отношение к поэзии.

Сверх того из поименованного учения ясно следует, что дифирамб, в котором поэт непрерывно говорит от своего лица, не был и не есть подражание, а это противоречит суждению Аристотеля об этом жанре. А не будучи подражанием, он не является и поэзией.

Таким образом, суждения Аристотеля, почитаемые истинными, правильными и достаточными для оценки поэтических произведений и для их создания, ввели в сильное заблуждение дружественного нам оппонента. Но посмотрим, может ли шестой вид подражания, находимый Аристотелем в искусстве игры на флейте, кифаре, сиринге и в хореографическом искусстве, быть именно тем, который порождает всю поэзию и составляет

ее сущность. Если Аристотель считает все эти виды искусства поэзией, то как же можно верить его наставлениям в поэтическом искусстве? Если же он не считает музыкальные звуки и движения поэзией, то почему он поместил их среди основных поэтических жанров, что совершенно неуместно, ибо искусство музыкальных звуков никоим образом нельзя считать поэзией? Я не знаю никого, кто бы называл поэзией хореографическое искусство, которое хотя и является подражанием, но не может быть поэзией. Однако пусть позволено будет законодателю метафор употреблять столь несоразмерные метафоры, мы же выясним, насколько в действительности в поэзию входит подражание, даваемое искусством игры на кифаре и флейте. Чтобы это понять, надо вернуться к нашей истории поэтических произведений и их музыкального сопровождения, и мы увидим, что первые поэмы в большинстве своем пелись под аккомпанемент: произведения Амфиона¹²⁰, Лина, Грисотема, Филаммона¹²¹, Фамиры, Орфея, Евмолпа сопровождалась игрой на лире и на кифаре, произведения Марсия¹²², Олимпа¹²³ и Кепиона и прочих, а также Клона¹²⁴, Полинеста и Саккада¹²⁵ — игрой на флейте. Терпандр¹²⁶, его последователи и все прочие лирики: Алкман¹²⁷, Алкей¹²⁸, Сафо аккомпанировали себе на кифаре, Писандр и Коринна¹²⁹ — на лире, а Филоксен¹³⁰, Фалес¹³¹ и Тимофей¹³² — на флейте. Видов этой поэзии, в противовес общему мнению, множество: гимны, причитания, элегии, мелические стихи, эпиграммы, просодии, энкомии, любовные оды, погребальные песни, панегирики, брачные песни, эподы, гипорхемы, монодии и многие другие. Все они пелись или могли петься под звуки названных или каких-либо других инструментов. Под музыку создавалась и эпическая поэзия, в частности поэзия Гомера; у него Демодок¹³³ и Фимий¹³⁴ воспевают под звуки форминги любовь Венеры и Марса и возвращение греков с войны, и все это является поэзией и божественной и эпической. Орфей, по его словам, пел свою «Аргонавтику» под звуки кифары, и, по-видимому, множество других своих произведений тоже, ибо считают, что звук его кифары сдвигал с места леса и горы. И сам дифирамб, по свидетельству того же Аристотеля, приведенному в конце «Политики», пели под аккомпанемент флейты, а из «Проблем» явствует, что так же обстояло дело с трагедией и комедией. Таким образом, поэтические творения всех видов, за исключением лишь произведений Гесиода, Теогона, Фокилида¹³⁵, Ксенофана, Солона¹³⁶, Периандра¹³⁷ и некоторых других, исполнялись под звуки какого-либо музыкального инструмента самими поэтами, рапсодами или комедиантами. И по этому признаку короткие поэтические жанры не отличались от длинных. Но если эти малые поэтические жанры относятся к тому же виду подражания, что и большие, то их можно ставить на сцене наряду с трагедией и комедией, и все они будут и эпическими, и божественными, и природными, что смехотворно. В самих этих малых жанрах те места, где поэт говорит от себя, не будут ни подражанием, ни поэзией, точно так же как в произведениях Гомера; те же, где фигурируют другие персонажи, — будут. А повествовательные жанры, например дифирамб, не будут ни подражанием, ни поэзией. И поскольку

Аристотель это сказал, они были бы подражанием и поэзией, не будучи ни тем, ни другим.

Итак, если шестое значение слова «подражание» порождает столько нелепостей, то нельзя утверждать, что это то подражание общего характера, которое порождает и формирует всю поэзию. Это — один частный вид подражания, отличающийся от эпического подражания, а также от сценического, равно как и от подражания третьего вида, ибо в малых поэтических жанрах нет ни действия, ни фабулы.

Таким образом, все шесть видов подражания отличаются друг от друга, и некоторые из них не относятся к поэзии, другие характерны не только для поэтов, но и для других родов сочинителей, третьи рождают и поэтические и непоэтические произведения, и ни один из них не порождает все виды поэтического творчества, в противовес убеждению нашего друга и оппонента.

Итак, поскольку утверждение Аристотеля о поименованных шести видах подражания не подтвердилось, следует попытаться найти какой-либо другой вид подражания, который является общим отличительным признаком всех родов поэзии и все их формирует.

ДЕКАДА ВОСХИЩЕНИЯ

КНИГА ПЕРВАЯ О СВОЙСТВАХ ПОЭЗИИ

Покончив с долгим и скучным ниспровержением заложенных Аристотелем основ поэтики и неверных суждений его последователей и толкователей, пора нам ныне раскрыть другие, истинные правила поэтического искусства, которые не только объясняют это искусство в целом, но и могут помочь поэтам создавать произведения, отвечающие их замыслам и стремлениям. А чтобы делать это разумно и по определенному плану, прежде всего нужно показать, чем отличаются поэты в целом от других сочинителей, каковыми являются историки, философы, софисты, ораторы или сказители и пр. Тогда нам не грозит то, что произошло с большинством мэтров поэтического искусства, которые, считая, что излагают правила поэтики, на самом деле излагали правила риторики; тогда мы проникнем в сущность поэта, поймем его цели и задачи, отличные от целей и задач других указанных сочинителей. А для этого нужно, как нам кажется, свести воедино некоторые отличительные признаки поэзии, выявленные древними, и добавить к ним другие, выявленные нами.

Итак, начиная с древних, вспомним, что сказал Платон в «Алкивиаде втором»: «Но и эти и почти все прочие поэты говорят прекрасно и загадочно»¹³⁸, добавив: «и вся поэзия по своей природе загадочна, и никто ее не понимает»¹³⁹. Плутарх, далее, считал несомненным, что поэзия

нисколько не заботится об истине, о чем свидетельствуют следующие его слова: «много лгут поэты, как будто поэзия без лжи—не поэзия, а до истины поэзии нет дела»¹⁴⁰. И еще: «Не заботясь об истине, поэзия максимально пользуется разнообразными фигурами и оборотами»¹⁴¹. И еще: «Она расцветивает и украшает сюжеты и характеры»¹⁴². И еще: «Поэты создают все это при помощи притворства и вымысла»¹⁴³. Равным образом Гермоген, говоря о некоторых свойствах поэзии, заметил: «В наивысшей степени свойственны поэзии всякие вымыслы. Она повествует о богах, обуреваемых человеческими страстями. Она говорит парадоксами о людях и о животных. Она рассказывает о делах, превосходящих человеческие возможности, как о действительных и достойных веры. Она представляет неодушевленные предметы одушевленными и показывает невозможное и неправдоподобное. А в общем, все это и поэтично и весело»¹⁴⁴. Кроме того, он говорил: «Высшее в поэзии—наглядность подражания и соответствие его сюжету»¹⁴⁵. И еще: «Скрупулезное изображение подробностей»¹⁴⁶, и еще: «по природе своей поэты стремятся к грандиозному и приятному»¹⁴⁷. Ему вторит Квинтилиан: «Все сословие поэтов одинаково хвастливо, а кроме того, их единственное удовольствие—измышлять не только небывалое, но и неправдоподобное»¹⁴⁸. То же самое писал о величии Макробий: «Поэтическая труба всегда возвышает»¹⁴⁹. Кроме того, относительно поэтической техники Гермоген писал: «Для всех видов поэзии характерны стихи»¹⁵⁰. И наконец: «Метода всегда одна: говорить как будто не от себя, но взывать к музам, к Аполлону или к какому-либо другому божеству и делать вид, что слова эти исходят от них»¹⁵¹. А Цицерон говорил: «Поэты говорят как будто на совершенно чужом языке»¹⁵².

Итак, отличительные признаки поэзии, упоминавшиеся древними, таковы: она говорит загадками, не заботится об истине, много лжет, разнообразит, расцветивает и украшает сюжеты и характеры, притворяется, сочиняет сказки, наделяет богов человеческими страстями, говорит парадоксами о людях и о животных, повествует о сверхъестественном как о действительно происшедшем, одушевляет посланцев богов, показывает невозможное и неправдоподобное, описывает предметы и явления в мельчайших подробностях, делает их зримыми, преувеличивает их, стремится быть приятной, сочиняется в стихах, делает вид, что вещает от лица муз, говорит как будто на иностранном языке—всего двадцать два свойства. Сюда же нужно добавить пение стихов, которому предавались все поэты, называя себя певцами, а свои произведения—песнями. Недаром Пиндар сказал: «Песни—дочери муз»¹⁵³. А к пению следует добавить то, что его всегда сопровождало, по словам Платона, Аристотеля, самих поэтов и всей античности: музыкальное сопровождение и ритм пляски и жестикуляции. Эти четыре признака, прибавленные к перечисленным выше, составляют двадцать шесть признаков, упоминаемых древними. Не обошли они молчанием также восторг и вдохновение, которые порождают поэзию и должны почитаться первейшими свойствами поэтов как по указанной причине, так и за то, за что Платон назвал

поэтов «потомками муз»¹⁵⁴ и «детьми богов»¹⁵⁵, а Лин и Орфей, Амфион, Фамир, Мусей, Евмолп и другие называли себя сыновьями Урании, Каллиопы и других богов. А так как этот восторг и вдохновение объединяли поэзию и прорицание не только в Дельфах, но и во всех прочих греческих оракулах, то все пророки были также поэтами. Благодаря этому стихи слагали не только Фемоноя и Олен, но и все остальные пифии, сменявшие друг друга в течение тысячи лет после Фемонои, и то же самое делали пифии в Додоне, в Кларе и Колофонии, и все сивиллы, о чем сохранилось свидетельство Лактанция: «Песни всех этих сивилл рассказываются и распространяются только в Кумах. Книги же кумских сивилл от римлян скрываются, и читать их дозволено лишь пятнадцати жрецам. Это особенные книги, ибо туда сивиллы вписывают свои имена, искаженные, смешанные и неразличимые, а свое к ним подписать может только Эритрея, которая вставила в песнь свое настоящее имя»¹⁵⁶. А по свидетельству Свида, первая, древнейшая сивилла — Замбете Халдейская — писала свои прорицания в виде двадцати четырех стихотворных строк, и говорят, что и некоторые другие прорицательницы — Дафна, Манто¹⁵⁷, Элиза, Лампуза Колофонийская, Кассандра и прочие — пророчествовали стихами. Также и многие мужчины были и пророками и поэтами: Меламп, а из последующих — Эпераст, Амфиарай¹⁵⁸, Анфикол, Орфей, Мусей, Ономакрит, Эврекл Киприйский, Бакиротий и Анфилит Ахарнанский. Поэтому Платон и другие имели веские основания называть таких поэтов-пророков «толкователями воли богов»¹⁵⁹. А так как предсказание будущего есть высшее знание, и не человеческое, а божественное, то люди пришли к убеждению, что боги знают также прошлое и настоящее — словом, все. И оттого Гораций сказал: «Боги знают все»¹⁶⁰. К богам причисляются музы, о которых Гомер писал: «Все ведать должны вы, могучие боги»¹⁶¹. Поэтому считалось, что боги являются покровителями всех видов познания и внушают эти познания своим толкователям — поэтам, и потому тот же Платон называл их «отцами и учителями знания»¹⁶². И он был прав, говоря это с уверенностью, ибо, как мы видим, поэты первыми излагали все виды знания. Поэтому Страбон¹⁶³ утверждал, что поэзия была первой философией, и это правда. Ведь за много сотен лет до появления прозы все науки и все сведения о божественном, природном и человеческом излагались в поэтической форме. Например, в первом веке из ста двадцати семи поэм, сочиненных тридцатью одним поэтом, девяносто три были теологическими, девятнадцать исследовали природу, а остальные — людей, не говоря о множестве других, созданных в последующие века. Именно благодаря восторгу, нисходящему на поэта милостью муз, Гесиод назвал поэта «посланцем муз»¹⁶⁴, а поэзию — «священным даром муз»¹⁶⁵, и говорил:

«Ибо от муз и метателя стрел, Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят, и лирники-мужи»¹⁶⁶.

И еще: «...И дар мне божественных песен вдохнули,

Чтоб воспевал я в тех песнях, что было и что еще будет»¹⁶⁷.

Тем самым он подразумевает все, включая и настоящее, находящееся между прошлым и будущим. Таким образом, не только музы, будучи богинями, знают все, но и поэты, ими порождаемые и вдохновляемые, воспевали в своих творениях все, почему и почитались родоначальниками и учителями всякого знания. Эту всесторонность познаний должно причислить к первейшим их свойствам. Но так как музы говорили Гесиоду:

«Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду,

Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем»¹⁶⁸ —

то следует заметить, что в поэзии воспевалось не только действительно происходящее — в виде пророчеств, научных и исторических сведений, — но в не меньшей степени — мифы, басни и явная ложь. Однако эти выдумки, хотя и были по видимости лживыми, заключали аллегорию, о чем свидетельствуют и Платон и Аристотель; Гераклит Понтийский толковал выдумки Гомера, платоники Порфирий и Сириан¹⁶⁹ — Орфея, а Прокл — Гомера и Гесиода. И многие другие серьезные авторы оставили свидетельства о существовании и светских и священных аллегорий. Климент Александрийский говорил об Орфее: «Благодаря тайному знанию он много философствовал»¹⁷⁰. Итак, к вышеназванным свойствам надо добавить еще два: аллегорию и вымысел. Первая проистекает от знания, даруемого поэтам музами, а второй — от некоей чудной силы, которой поэты, по их собственному утверждению, обладают. Ведь сочинение вымыслов составляет славу муз, которые своей властью как бы заново создают мир, творя из ничего новое по своей воле, порождая его из крохотного зернышка и вновь разрушая, преувеличивая и преуменьшая, меняя и превращая на тысячу ладов и образуя его из противоположностей, все время меняемых местами. Все это, как мы дальше увидим, и является источником поэтического вымысла и новым сотворением чудес. Но поэты и другими путями заставляли верить в свою магическую силу. Ибо Анфиона, по свидетельству Павсания, считали волшебником и верили, что он пением поднял камни и сложил из них стены Фив. Об Орфее рассказывали, что он пением зачаровывал диких зверей, змей и птиц, побуждая их следовать за собой, а Коинто добавляет устами Каллиопы, что за ним следовали также камни, леса, горы и реки, и ветры утихали, заслышав его пение. И сам он не преминул в «Геммах» назвать себя волшебником, не говоря уже о том, что хотел прослыть таковым из-за своего схождения в ад. О Мелампе было известно, что он понимает язык птиц, о Мусее — что он летает на крыльях по воздуху, а Абарий¹⁷¹ — на стреле, а Аристей¹⁷² будто бы отпускал свою душу бродить по свету, отделив ее от тела, а затем возвращал к себе; Эпименид¹⁷³ спал сто лет, и не ел, и множество раз умирал и воскресал; Фалет¹⁷⁴ и Терпандр вылечивали музыкой всякие недуги телесные и духовные; Ариона за сладкое пение вынес из моря дельфин; Стесихор потерял и вновь обрел зрение; Эмпедокл, врач и волшебник, хотел и в жизни и в смерти прослыть богом; а Эсхил и Пиндар стали поэтами, увидев сон.

Итак, способность творить чудеса, проявляющуюся и в самой поэзии, и

вне ее, мы считаем еще за два признака могущества поэтов, даруемого им богами, как и одиннадцать других. Таким образом, сложив эти тринадцать с двадцатью пятью вышеперечисленными, получим тридцать восемь отличительных признаков поэтов; и все они проистекают от вдохновения, этого главного источника поэзии, будь оно истинным, мнимым или притворным.

Кроме вдохновения Теофрон упоминает еще два источника поэзии: радость и печаль, которым поэты обязаны возникновением большинства своих песнопений. Ибо не только людям, но и некоторым птицам от природы свойственно петь либо от радости, либо от горя; например, лебедям, с которыми себя сравнивают поэты. По мнению Сократа, лебеди, умирая, поют слаще оттого, что радуются предстоящему возвращению к пославшему их богу. Другие же считали, что они поют, горюя о приближающейся смерти. Петрарка полагал, что пение соловья—это плач.

«О чем так сладко плачет соловей?»¹⁷⁵

Щебечет Прокла, стонет Филомела»¹⁷⁶.

Нам же представляется, что он поет от радости любви, охватывающей весной его и других певчих птиц. Но как бы то ни было, человек, несомненно, поет и от радости и от горя, и первые поэты начали слагать стихи по обеим этим причинам, и со временем образовалось множество специальных поэтических жанров. Родоначальником скорбной поэзии погребальных песен был Лин Эвбейский, а впоследствии появились мидийская элегия, олимпийская элегия, монодии, эпитафии и многие другие жанры. С другой стороны, от радости проистекают все роды поэзии, в которых прославляется величие бога и восхваляются жертвоприношения: гимны, пеаны, просодии, дифирамбы, гипорхемы и прочие. Верно сказал Платон, что музыку (частью которой является поэзия) дали людям по приказу богов Аполлон, Вакх и музы, для того чтобы на посвященных им празднествах мы находили в музыке, пении и плясках утешение и забвение жестокости жизни. По-видимому, он подразумевает Филамона, который первым ввел танцы и хороводы в празднества Аполлона Дельфийского. Это подтверждает Страбон, говоря, что люди в веселье сердца устраивали празднества и услаждали себя музыкой. От поэтических произведений, рожденных и спетых на веселых праздниках в честь божества, произошли другие, исполнявшиеся на праздниках людей: эпиталамы, брачные песни, эпиникии, парении, схолии, пародии и прочие, а также радостные и сладострастные песни Анакреона и других, тогда как песни Сафо порождались любовной печалью. К произведениям, порожденным радостью, надо отнести также все сценические жанры: трагедию, комедию, сатиру, мим и другие, ибо они исполнялись со смехом и шутками в честь Вакха, бога празднеств, а сатиры сопровождали Озириса и Вакха. И, как повествует Климент, и трагедии и комедии ведут свое начало от празднеств в честь Вакха.

Однако ни Теофрон, ни двое других не видят, что кроме трех упомянутых источников поэзии есть еще четвертый: гнев, порождающий

псоги, или обличения. Древнейшими из них считаются псоги Анфиона и Фамиры, появившиеся при зарождении поэзии или позже; гневом порождены ямбы Архилоха против Ликамба, и Гиппонакта, и других; и ямбы, и гемиямбы, и мимиямбы, и сатиры, и элегии, и античная комедия порождены были гневом и исполнялись с ненавистью. Но поэма «Маргит», созданная Гомером, и трагикомедия Ринтона порождаются, по-видимому, не радостью, не печалью и не гневом, а некоей душевной склонностью к веселости и шутке. Она-то и является пятым источником поэзии и, в соответствии с человеческой природой, в немалой степени проявляется у древних и в названных жанрах, и в комедиях, и в мимах, и в пародиях, и в схолиях. А в наше время она сильно чувствуется у Буркьелло¹⁷⁷, в макаронической поэзии, в бурлеске и в пасквиадах.

Из этих четырех источников аффективной поэзии два первых — радость и печаль,—хотя и противоположные по своей природе, с одинаковой силой побуждают людей петь и слагать стихи. При этом, жалуясь и плача, человек незаметно для себя все более и более преувеличивает и силу своей скорби и ее причины. Таким образом, он выдумывает, не выдумывая, и притворяется, не притворяясь; следовательно, скорбной поэзии свойственны преувеличение, выдумка и притворство. То же самое и с радостной поэзией: поэты преувеличивают причины и силу радости и незаметно для себя начинают лгать и выдумывать странные и невиданные вещи. Эти же свойства — преувеличение, выдумка и притворство — в меньшей степени характерны для поэтов, творящих от гнева и ради шутки. Ибо гнев преувеличивает пороки ближнего и в порыве страсти усердно измышляет для него разные новые недостатки. Насмешливый же поэт, предаваясь удовольствию шутить и осмеивать ближних, впадает в то же преувеличение и притворство, для того чтобы вызвать смех. Таким образом, кроме всех этих свойств, проистекающих от божественного вдохновения, а также от четырех природных страстей, существует еще искусство подражания. Его можно назвать шестым источником поэзии, и оно тем более похвально, чем более походит на истинное вдохновение, и стремится к тому же, и несет те же обязанности, и облекает материя в те же формы, что истинная поэзия.

Итак, перечисленные и рассмотренные здесь свойства отличают поэта от всех остальных сочинителей с самого зарождения поэзии и до наших дней; ибо нигде нет упоминания о том, что истинный философ был подвигнут к созданию философского труда вдохновением, да и здравый смысл этого не допускает, и еще менее вероятно, чтобы он писал его с горя, или от радости, или от гнева, или по склонности к шутке. Поэтому ему не присуще ни одно из вышеперечисленных свойств, кроме, может быть, стремления найти научную истину, к которой одной он должен стремиться со всем усердием. Но это было вначале свойство поэта, которое философ у него отнял много сотен лет спустя, но не полностью, ибо и потом поэты слагали в меру своего таланта философские стихи. Равным образом историк, который должен всячески искать и проверять факты, заимствовал это свойство у поэта, а ни одно из остальных свойств

ему не подошло; если же первые историки — Кадм, Гекатей и Гелланик, — а также некоторые другие, вплоть до Геродота, смешивали истину с вымыслом, то делали это, по утверждению Страбона, потому, что надеялись сравняться с поэтами, прославившимися благодаря своим выдумкам; но с ними произошло обратное, ибо другие после них лучше поняли и лучше выполнили истинный долг историка: те, кто, оставив вымыслы сказителям, принимали в расчет только правдивость повествования. Сказители же, хотя и похожи на поэтов своими вымыслами, однако отличаются от них другим: они не смешивают вымысла с истиной, как это делают поэты, и не вставляют в свои вымыслы аллегорий; а если кто-нибудь из них это и делал, то оказывался во всех отношениях ниже поэтов. И если софист, восхваляя ближнего, преувеличивает его достоинства и преуменьшает недостатки, то делает это не в порыве божественного вдохновения или природной страсти и не выходит за узкие рамки своего искусства, тогда как поэт в пределах одного и того же произведения летает под небесами и спускается в пропасти. А оратор, выступающий на площади, или на форуме, или в сенате, заимствовал все у поэтов, и родоначальником его искусства был поэт Эмпедокл, а свои вступительные слова он много позже взял у Терпандра и других поэтов и расцветил свое искусство такими же историями и движениями страстей, и все это гораздо бледнее, чем у поэта, не говоря уже о многих других достоинствах, которыми богат поэт и которых у оратора нет вовсе.

Итак, поэт в изобилии обладает всеми перечисленными свойствами, в то время как другие сочинители обладают только некоторыми из них; если же кто-то и обладает всеми, то, значит, он заимствовал их у поэта, и его произведения становятся тем лучше и тем больше ценятся, чем больше они похожи на поэтические. И верно пишет Страбон: «Прозаическая речь (я имею в виду художественную прозу) есть подражание поэтической. Ибо поэзия как искусство первой выступила на сцену и первой снискала себе уважение. Затем появились Кадм, Ферекид, Гекатей и их последователи с прозаическими сочинениями, в которых они подражали поэзии, отбросив стихотворный размер, но сохранив все характерные особенности поэтического стиля. Далее, последующие писатели в свою очередь постепенно отбрасывали какую-нибудь из этих особенностей и, придав прозе ее теперешнюю форму, как бы низвели ее с некоей высоты»¹⁷⁸. Известно также, что те, кто в своих произведениях, опускаясь до прозы, сохранял нечто от поэзии, пользовались большим уважением; и Платон оттого почитался божественным и богом среди философов, что привносил в свои диалоги многое от поэзии, перелагал мифы, говорил почти поэтической речью: потому-то чтение его сочинений всегда доставляет наслаждение и никогда не пресыщает. Гермоген же, великий учитель красноречия, ставил Геродота выше всех остальных историков за то, что тот и приемами и языком походил на поэтов, а Демосфену отводил первенство среди ораторов за его риторические приемы, более всего подходящие на гомеровские.

Таким образом, поэт как в силу божественного происхождения своего

искусства, так и в силу других своих свойств не только стоит особняком от всех прочих сочинителей, но также был и остается выше их всех. Ибо более семисот двадцати пяти лет он один царил полновластно, и если другие захватили его достояние и обогатились им, то он своего не потерял; он остался обладателем всех своих владений, непрерывно двигаясь вперед и приобретая все большее величие. Прочие же, напротив, свои достоинства все время теряют; ведь величие философов уже почти исчезло, и от него остался лишь слабый отзвук, а величие историков не ощущается уже более тысячи пятисот лет, и вместе с ним исчезла слава ораторов, затем—софистов, и до нас дошла лишь тень их бывшего величия. Возросло, по-видимому, только число сочинителей мифов, на многих наречиях, в новой манере, с новыми персонажами и приемами, и то только оттого, что они как обезьяны подражали поэтам; и так как поэтическими красотами расцветивают свои произведения сочинители всех родов, то поэты могут и должны с полным основанием требовать титула императоров или даже монархов.

КНИГА ТРЕТЬЯ

НАСКОЛЬКО УДИВИТЕЛЬНЫ ПОЭТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА

Однако недостаточно выделить поэтов среди других сочинителей благодаря названным нами свойствам, подробно эти свойства рассмотреть и распределить по порядку: необходимо выявить еще одну общую особенность всех поэтов, которая, однако, у каждого окрашивается по-разному. К этой особенности как к исходной точке возводятся все остальные, и она дает жизнь и форму всем родам поэзии. Эту особенность мы нарекаем «удивительное», понимая под этим все, что вызывает или способно вызвать у человека изумление.

Итак, рассмотрим, как проявляется эта особенность прежде всего в семи вышеперечисленных свойствах, затем в других, менее распространенных, и, наконец, еще в некоторых, являющихся дополнением или усилением первых. И начнем снова с пения, которое, несомненно, следует назвать удивительной вещью, если оно способно вызывать изумление. А как показывает Вергилий, оно изумляет даже животных; он говорит о двух пастухах,

«Пенью которых, забыв о траве, дивилась корова»¹⁷⁹.

Об Орфее же говорят, что его пение вызывало изумление не только людей, но и птиц, рыб, лесных хищников, лесов, гор, рек и ветров. И сам он говорил о себе:

«Дабы я сладостным пением завораживал диких животных»¹⁸⁰ —

и употреблял глагол κτλεω, означающий: «Силой своей завораживать, вызывая потрясение». А потрясение—это, как будет показано ниже, сильное изумление. Таким образом, поскольку пение изумляет, свойство это по справедливости следует считать удивительным.

Не менее удивителен стих, что признает также и нынешний ученый

наставник поэтического искусства, написавший: «Сюда же нужно добавить стих, который по многим причинам является способом выражения удивительным и доставляющим наслаждение»¹⁸¹. Одну из этих причин он излагает следующим образом: «Верно, что бог вещает гораздо более удивительным языком, каким люди обычно не говорят»¹⁸². И далее: «Равным образом вызывало изумление количество стихов. А то, что божественные оракулы Аполлона были в стихах, вызывало убеждение, что ими говорят между собой боги»¹⁸³. Это сказано с полным основанием, ибо этот язык почитался божественным, а потому вызывал изумление, и верно изречение Плутарха: «Все божественное вызывает изумление»¹⁸⁴. А стих, как мы видим, проистекает от божества. И даже если считать его творением человеческим, то и тогда он вызывает удивление: известно ведь изречение Никомаха, или его отца Аристотеля: «Люди, сознающие свое невежество, теми, кто изрекает нечто возвышенное, восхищаются»¹⁸⁵. Кроме того, если человек видит, что другой делает то, чего он сделать не в состоянии, это повергает его в изумление. Итак, по природе своей стих — поистине удивительный язык.

Столь же удивительна способность говорить на чуждом языке; ибо предполагается, что первые поэты были одержимы вдохновением, исходящим от Аполлона и муз, а так как эти божества знают все на свете, и все языки, то употребление их сообщает произведениям поэтов новизну. А благодаря новизне и странности чуждый язык неизбежно вызывает удивление. Добавим, что это признавал и Аристотель, удостоивший это свойство высшей похвалой не только в поэтах, но и в ораторах: «Необходимо делать свою речь чуждой, ибо такая речь более всего удивительна, сладостна и приятна»¹⁸⁶.

Сладость, которая должна пропитывать поэтические произведения, слита и с тремя вышеназванными свойствами и со всеми остальными, о которых речь пойдет впереди. А главной и наиболее неизменной составной ее частью является удивительное, в котором, по приведенному высказыванию Аристотеля, много раз повторенному и им и другими, заключается нечто сладостное и приятное. Таким образом, приятными являются те куски поэтического произведения, в которых присутствует удивительное, а поскольку оно рассеяно повсюду или почти повсюду, то делает приятной всю поэму. А так как приятное порождается удивительным, то оно должно пронизывать всю поэму, не говоря о том, что пение, гармония стиха и прочие свойства поэзии сами по себе приятны. И эта приятность в соединении с приятностью, заключенной в удивительном, доставляет необычайное наслаждение.

Величие, к которому стремятся поэты как к неотъемлемому своему свойству, равным образом должно быть удивительно. Ибо если оно божественного происхождения, оно удивительно само по себе согласно изречению Плутарха: «Все божественное удивительно»; если же оно порождается природными способностями, превосходящими обычные, то, как сказал Лонгин, «в вещах естественного происхождения величие заключается в удивительном»¹⁸⁷. Если же величие заключается в челове-

ческом творении, поднявшемся выше обычного уровня, то, по словам того же Лонгина, «вещи, превышающие естественные возможности, повергают в восторг»¹⁸⁸, каковой восторг есть не что иное, как великое и сильное изумление. Если же речь идет о малом или о среднем, то поэты превращают его в великое и невероятное, о чем свидетельствует Палефат¹⁸⁹: «Некоторые вещи, действительно случившиеся, поэты превратили в невероятные и удивительные, для того чтобы изумлять людей». Ибо все, что необычно, менее правдоподобно, нежели обычное, и более удивительно. Таким образом, поэтическое величие так же удивительно, как другие сопутствующие ему поэтические свойства. И столь же удивительно разнообразие, ибо это одна из вещей, превосходящих возможности заурядных талантов, и одно из удивительнейших творений высших гениев, и можно поверить, что это свойство даровали первым поэтам боги вместе с вдохновением. О том же гласит следующее изречение Аристотеля: «Вызывают изумление те, кто изрекает нечто возвышенное и превышающее их возможности»¹⁹⁰. И не всякий может придумывать различные сюжеты, слова, обороты речи, но лишь человек божественный или вдохновленный божеством; а такие вызывают изумление, равно как и их речи.

Загадочность же не менее удивительна, чем другие свойства, так как вначале исходила от божества и сопутствовала прорицаниям, восхвалениям бога и мудрости, а также мифу и аллегории, и вымыслу, порождаемому четырьмя аффектами или страстями. Причина этого в том, что сочетание неясного с ясным, порождающее загадку, делает сомнительным понимание ее, а сомнение — брат удивления. Как сказал Аристотель, «тот, кто испытывает недоумение и изумление, считает себя незнающим».

Итак, можно сделать вывод, что все семь наиважнейших поэтических свойств по природе своей удивительны. А из второстепенных — наглядность также влечет за собой удивительное; ибо обыкновенный человек не может словами описать вещь так, чтобы тебе казалось, что ты видишь ее собственными глазами. И хотя этот прием характерен также для историка, оратора, софиста и сказителя, тем не менее, поскольку им часто пользуются поэты, его следует поместить среди свойств поэтических и вызывающих удивление. Ибо благодаря этому свойству словами можно сделать то же, что в живописи — красками, как бы рисуя неотличимо похожие портреты людей и предметов. О чем Плутарх говорил так: «Созерцание изображения ящерицы или лица Терсита изумляет нас и доставляет нам удовольствие не из-за красоты их, а из-за схожести с действительностью»¹⁹¹.

То же самое мы скажем о приеме подробного описания чего-либо, который, по свидетельству Гермогена, более характерен для поэтов, чем для историков и прочих. Прием этот недоступен человеку среднего ума и с обычным слогом; следовательно, он необычен; следовательно, вызывает удивление.

Такое же удивление вызывают восторг и поэтическое вдохновение, имеющие божественное происхождение и редко встречающиеся. Они

породили сверхчеловеческие явления: поэзию и пророчества, которые и тогда и много веков спустя поражали весь мир; а одно из них — поэзия — продолжает поражать и ныне. И действие их на людей было поразительным.

За пророческим родом поэзии следует и по времени и по своему характеру хвалебный. Его создал в свое время Олен, и это было необходимо: ведь если боги даровали ему способность поэтического прорицания, подобало вознести им за это благодарность и сделать это стихами в таком же роде, в котором он и Фемоноя пророчествовали, ими вдохновленные. А в такого рода изъявлении благодарности резонно было преувеличивать мудрость и могущество богов, насколько возможно. Какое преувеличение, несомненно, соединяло в себе удивительное и божественное, согласно много раз цитированному изречению Плутарха. То же самое по другому поводу говорит Аристотель: «Хвала — это речь, провозглашающая величие добродетели»¹⁹². Итак, гимн, являющийся приношением богам и восхваляющий их доброту, мудрость, силу, провидение, заключает в себе удивительное.

Почти столько же восхищала и изумляла всю античность удивительная мудрость, которой насыщены стихи древних поэтов, и прежде всего Орфея. Она бывает четырех видов: мудрость учености, мудрость искусства, мудрость нравственности и мудрость истории. Во всех них заключалось удивительное в разных видах. Во-первых, из-за общего правила: «Сознающие свое невежество восхищаются теми, кто изрекает нечто возвышенное и превосходящее их возможности». Кроме того, потому, что все божественное вызывает изумление, особенно божественное знание. Если же этот род поэзии проистекает от природного дара, то он также удивителен, ибо удивление породило поэзию, как о том говорит Аристотель: «Вследствие удивления люди и теперь и впервые начали философствовать»¹⁹³. А еще потому, что, по словам Платона, «как раз философу свойственно испытывать... изумление, ибо оно и есть начало философии»¹⁹⁴. О природных же вещах Аристотель говорит: «из явлений, происходящих в природе, изумляют те, причина которых неизвестна»¹⁹⁵. И хотя многое из происходящего в природе кажется совсем или почти совсем не важным, тем не менее Никомах говорил: «все происходящее в природе имеет в себе нечто божественное»¹⁹⁶. Это признавал также и Вергилий:

«На удивленья тебе расскажу о предметах ничтожных»¹⁹⁷.

Равным образом удивительно знание вещей, относящихся к искусствам, ибо тот же Аристотель писал: «а из того, что к природе не относится, изумляет то, что делается благодаря искусству для пользы людей»¹⁹⁸. А Лонгин утверждал: «В искусстве изумление порождает наибольшую точность»¹⁹⁹. Что же касается наставлений нравственных и правил поведения в обществе, то и в них есть нечто удивительное, ибо они по своей природе превосходят обычные человеческие возможности, а оттого, согласно изречению Никомаха, вызывают изумление и восхищение. Именно поэтому они впервые были продиктованы людьми, которые

почитались божественными: Мусеем, любимцем Орфея, который их первый составил, а впоследствии Гесиодом, Тиртеем, Пифагором, Фокилидом, а также законодателями Драконтом²⁰⁰, Солоном, Периандром, Питтаком²⁰¹ и Анахарсисом²⁰². Тот же, в ком и ныне, спустя столько сотен лет, не вызывают восхищения и изумления сочинения Гесиода и некоторых других в этом роде, либо ничего не понимает, либо слишком уж искушен в мудрости.

История—ибо это четвертый вид поэтической мудрости,—та, что способна создавать поэзию или предоставлять ей материал, удивительна сама по себе, особенно если она из тех, что египтяне записывали на обелисках, о чем повествует Прокл: «... в которых излагались вещи парадоксальные и достойные удивления, бывшие в действительности или выдуманные»²⁰³. Если же эти истории сами по себе незначительны, поэт делал из них то, о чем говорил Палефат: «некоторые вещи, действительно происходившие, поэты превращали в невероятные и удивительнейшие, для того чтобы изумлять людей».

Итак, все четыре вида дидактической поэзии непременно заключают в себе нечто удивительное. И точно так же обстоит дело с поэзией мифологической, ибо, согласно Аристотелю, «миф слагается из вещей, вызывающих удивление»²⁰⁴. Удивление это, среди прочих причин, объясняется новизной; как говорил Страбон, «миф есть какой-то новый язык»²⁰⁵, и еще: «Новизна же (и неизвестность сюжета) доставляют удовольствие», имея в виду удовольствие, доставляемое удивлением. То же самое выражает Плутарх: «а каждому ясно, что новое и необычное всегда вызывает удивление и привлекает слушателей»²⁰⁶. Новизна имеет особую прелесть, о чем он и говорил: «... и ясно, что новизна выражения имеет особую прелесть»²⁰⁷. Итак, миф есть некий новый язык, и новизна эта вызывает изумление и доставляет удовольствие: потому-то и сказано, что он слагается из вещей, вызывающих удивление; имеется в виду не только новизна, но и другие, равно удивительные его свойства, например парадоксы, которые хотя и входят в понятие новизны вместе с прочими, перечисленными Гермогеном, однако заслуживают благодаря своим особенностям специального рассмотрения. Лонгин говорил: «парадокс всегда вызывает удивление»²⁰⁸. Плутарх же, говоря о мифологической поэзии Гомера, пишет следующее: «он всегда повествует о вещах парадоксальных и мифических, чтобы вызвать у читателей ужас и изумление и ошеломить слушателей»²⁰⁹. Об удивительности необычных и сверхъестественных явлений, из которых в большинстве своем слагается поэзия, говорил Лонгин: «сверхъестественное всегда приводит в восторг, и во всем удивительное всегда потрясает больше, чем правдоподобие или же красота изложения»²¹⁰. Плутарх рассматривал это подробно на примере Гомера: «оттого-то, по-видимому, он говорит некоторые необычные вещи, ибо правдоподобное у него всегда следует за парадоксальным и возвышенным. Ведь он преувеличивает и возвышает над обычным не только явления, но и способы выражения»²¹¹. И то же самое показывал на примере Эсхила, говоря о мифологическом жанре: «каждому ясно, что мифотворчество и

вымысел созданы для того, чтобы вызывать удовольствие или потрясать слушателя»²¹². А за много веков до него то же самое говорил Пиндар:

«Благодаря множеству удивительных вещей
Умы смертных, более чем правдивой
речью, окрыляемые разными вымыслами,
вводятся в обман»²¹³.

Таким образом, миф вообще и наиболее древняя мифологическая поэзия слагались из вещей, вызывающих удивление, каковыми являются: новизна, парадоксы, сверхъестественные и необычные явления. А так как каждое из этих свойств само по себе способно вызывать изумление, то Аристотель с полным основанием говорил, что миф слагается из вещей, вызывающих удивление.

А поэтическая аллегория, разве она не так же удивительна? Ведь она включает в себе и загадку, и новизну, неожиданно обнаруживаемую под словесной оболочкой, и грандиозность сюжетов и их разнообразие! Поэтому она походит на демонов, которые, по словам Платона, жили в душе сатиров, силенов и Сократа, таивших под внешним уродством прекрасные и драгоценные качества, вызывавшие изумление.

Несомненно, удивительны и вымыслы другого рода, без аллегии, каковыми являются комедии, трагедии и эпопеи. Аристотель говорил: «следует и в эпосе, и в трагедиях изображать удивительное»²¹⁴, а в другом месте: «[Трагедия] есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, [когда случается неожиданно], и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо таким образом удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно, так как и из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением»²¹⁵. Сказанное относится ко всей трагедии в целом. Что же касается наиболее примечательных составных ее частей: перипетий и узнавания,—то, по словам Аристотеля, изумление должно вызывать и то и другое. О первых он говорит: «В перипетиях и в простых происшествиях чудесным образом достигают желаемого. Такой сюжет трагичен»²¹⁶. А в первой книге «Риторики» добавляет: «и перипетии, и чудесное спасение от опасностей, ибо все это вещи удивительные»²¹⁷. Об узнавании же говорится следующее: «Лучшее же из всех — узнавание, проистекающее из самых событий, причем изумление [публики] возникает благодаря естественному ходу происшествий»²¹⁸. А вот слова Гермогена о трагедии вообще: «материалом трагедии является сострадание и изумление»²¹⁹. Рассматривая далее эпопею, Аристотель заметил: «В эпопее можно изображать немислимое, благодаря которому главным образом и происходит удивительное, так как не видно действующего лица»²²⁰, а в другом месте: «Но оно [искусство] совершенно право, если достигает своей цели, указанной выше, то есть если таким образом [поэт] делает или эту самую, или другую [часть своего произведения] более поразительной»²²¹. А Лонгин

говорил обо всей поэзии в целом: «Но целью поэтических фантазий является потрясение»²²². А тот, кто сочинил этот стих:

«Ведь поэты воспевают удивительное,
но не правдоподобное»²²³,

подтвердил этим то, что здесь сказано и в целом и в частности об удивительном, относительно и вышеперечисленных общих свойств и некоторых особых видов поэзии, а также то, что говорили о ней в целом Лонгин и Пиндар. Ибо хотя Пиндар в приведенном отрывке как будто говорит только о мифологической поэзии, однако его слова «окрыленные разнообразными вымыслами» относятся не только к ней, но и к четырем другим аффективным родам поэзии.

Ведь, как мы видели, скорбная поэзия обладает тремя свойствами: преувеличением, выдумкой и ложью, при помощи которых преувеличиваются причины и воздействие печали поэта; преувеличение же тесно слито с удивительным. А вымысел, являющийся, как мы уже говорили, наиболее общим свойством поэзии, неизбежно связан с другими ее особенностями, вызывающими удивление: с загадочностью, разнообразием, величием, приятностью, с чужим языком, стихом и пением. Однако он удивителен и сам по себе, ибо нов, а новизна, как мы уже видели, удивительна и, как мы увидим далее, порождает удивление. Новизна вымысла всего больше и, следовательно, всего удивительнее, когда вымысел рождается сам собой, ненамеренно и как бы непритворно. И еще увеличивается изумление благодаря третьему свойству: лжи, если она разнообразна и многолика; ведь Пиндар, сказав: «Окрыленные разнообразными выдумками», имел в виду именно это, потому что мифы — это тоже выдумки. Но, как будет показано позже, эти три особенности — вымысел, миф и ложь — очень отличаются друг от друга, и наиболее общим свойством поэзии является вымысел, на втором месте стоит миф, а на третьем — ложь, и так обстоит дело и поныне. Те же свойства — преувеличение, вымысел и ложь — присущи противоположному — радостному — роду поэзии и вызывают такое же изумление, и в не меньшей степени вызывает изумление поэзия, проистекающая от гнева и возмущения, ибо хотя в нее преувеличение, вымысел и ложь вносятся сознательно и нарочно, однако это достигается другими способами и, следовательно, удивительно. То же верно и для насмешливого, или шуточного жанра, который хотя и стремится прежде всего вызвать смех у слушателей или читателей, однако смеху неизбежно предшествует изумление, порождаемое новизной приемов и способов выражения, которая вместе с низостью сюжета и непристойностью вызывает смех. Что же касается последнего, искусственного рода поэзии, то, поскольку он неизбежно должен походить на все рассмотренные выше, которым всем свойственно вызывать изумление, всякий поймет, что и этот род поэзии должен заключать в себе нечто вызывающее изумление, иначе он не будет ни поэзией, ни подражанием другим поэтическим жанрам, ни даже отдаленным их подобием.

* * *

КОММЕНТАРИЙ

¹ *Геликон*—гора в Средней Греции, на которой, по преданию, обитали музы.

² *Фемоноя*—дочь Аполлона. Первая жрица Дельфийского храма, считалась изобретательницей гексаметра.

³ *Олен*—ликийский поэт, автор древних гимнов, исполнившихся на Делосе. Геродот, IV, 35 (М., 1972, с. 195).

⁴ *Цицерон*. Тускуланские беседы, III, V, II.

⁵ *Платон*. Федр, 244 ае—245 в. Необходимо отметить, что греческое слово *μαῖα* передается в русских переводах как «исступление» (В. Н. Карпов и А. Н. Егунов) или «неистовство» (перевод А. Н. Егунова, исправленный для второго тома Сочинений Платона, М., 1970).

⁶ *Аристотель*. Поэтика, 1455 а.

⁷ *Castelvetro Lodovico*. La poetica d'Aristotile volgarizzata et sposta. Basilea, 1576, p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 65.

¹³ *Павсаний*. Описание Эллады (X, 6), т. II. М., 1940, с. 413—414.

¹⁴ *Пифии и сивиллы*. *Пифия*—жрица-вещательница в Дельфийском храме Аполлона (с VI века до н. э. их было три). Пифия садилась на треножник над расщелиной скалы и под влиянием ядовитых паров впадала в экстатическое состояние, в котором она выкрикивала отдельные слова, толковавшиеся как воля Аполлона. *Сивиллы*—легендарные пророчицы, относительно их числа и места их жизни древние сообщают противоречивые сведения. Наиболее знаменита Кумская сивилла, книги которой, доверенные особой жреческой коллегии, хранились на Капитолии в строжайшей тайне.

¹⁵ *Стефан*—дьякон иерусалимской общины, рукоположенный апостолами, во время спора со служителями синагоги предсказывал гибель Иерусалима и смену обычаев; разъяренная толпа побила Стефана камнями. «Деяния апостолов», гл. 6—7, о пророчествах Стефана см. гл. 6, 8 и 7, 55—56.

¹⁶ *Евсевий Памфил*, епископ Кесарийский (263—340 гг.)—церковный историк, активный участник Никейского собора, автор «Церковной истории», «Хроники» (сохранившейся в переложении св. Иеронима и армянском переводе), «Жизни Константина Великого» и ряда богословских сочинений. Здесь имеется в виду сочинение Евсевия «Евангельское приготовление», в котором опровергается языческая религия и утверждается, что в древнем мире существовали начатки христианства.

¹⁷ Павсаний пишет: «Олен из Ликии, написавший для эллинов самые древние гимны после Олена были поэты Панф и Орфей». *Павсаний*, IX, XXVII, 2.

¹⁸ *Меланоп* или *Меланой* из Кум—поэт, упоминаемый Павсанием как автор древних гимнов к Артемиде; по некоторым античным генеалогиям дед Гомера.

¹⁹ *Ант* из Линды на Родосе—греческий поэт (конец VII—начало VI в. до н. э.), сочинял вакхические песнопения, предшественник комической поэзии.

²⁰ *Фамирис*, или *Фамир*—фракийский поэт, возомнивший, что в искусстве игры на кифаре он превзошел муз, разгневанные богини лишили Фамириса зрения и способности петь.

²¹ *Панф*—поэт, автор древних гимнов, особенно чтимых у афинян; до нас дошел отрывок приписываемого ему гимна к Посейдону. *Павсаний*, VII, XXI, 9; т. II, с. 195.

²² *Павсаний*, IX, XXX, II; т. II, с. 273.

²³ *Castelvetro Lodovico*. *Op. cit.*, p. 65.

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁵ *Аристотель*. Политика, 1339 в; пер. С. А. Жебелева. Спб., 1911, с. 363. *Мусей*—мифический певец, по некоторым мифам ученик, по другим—сын Орфея.

²⁶ *Castelvetro Lodovico*. *Op. cit.*, p. 66.

²⁷ *Ibidum*.

²⁸ Ibidum.

²⁹ Ibidum. *Тинних*—поэт родом из Халкидии, сочинитель гимнов в честь Аполлона (пеанов). См.: *Платон*. *Ион*, 534d.

³⁰ *Метродор* Лампсакский (V в. до н. э.)—комментатор Гомера, толковавший его аллегорически. *Платон*. *Ион*, 530с.

³¹ *Архилох* (середина VII в. до н. э.)—греческий поэт, родом с Пароса, по древней традиции считался создателем ямбического стиха.

³² *Платон*. *Ион*, 533 е—534 а.

³³ *Платон*. Ibid., 534с.

³⁴ *Castelvetro Lodovico*. Op. cit., p. 66.

³⁵ Эти свои воззрения наиболее подробно Платон излагает во второй книге «Государства», 377—386.

³⁶ *Феогнид* Мегарский (VI—V в. до н. э.)—знаменитый элегический поэт. Платон дважды упоминает Феогнида («Менон», 95а и «Законы» I, 630а—с), но ни в одном из указанных мест не называет божественным.

³⁷ Божественным Платон называет Тиртея в первой книге «Законов» 629а—е. *Тиртей*—знаменитый поэт VII века до н. э., прославился стихами, воспевающими воинскую доблесть; по преданию, уроженец Афин, хромой школьный учитель, которого афиняне послали по совету Аполлона на помощь своим союзникам спартамцам во время их войны с мессинцами. Военные элегии и эмбатерии (песни-марши) Тиртея воодушевили спартамцев, и они одержали победу.

³⁸ *Платон*. *Менон*, 99с.

³⁹ Цитата не ясна.

⁴⁰ *Платон*. *Законы*, III, 682а.

⁴¹ *Платон*. Ibid., IV, 719 с.

⁴² Персонажи диалога «Законы».

⁴³ *Плутарх*. Об оракулах Пифии, 397а; *Гераклит*, фр. 92.

⁴⁴ *Плутарх*. Ibid., 397с; *Гераклит*, фр. 93.

⁴⁵ Сочинение Демокрита о поэзии упоминает Диоген Лаэртский (см.: *Лурье С. Я.* Демокрит. М., 1970, СХV, с. 205; *Гораций*. Искусство поэзии, 295—297; в рус. пер. 296—297. *Гораций*. Полн. собр. соч. М., 1936, с. 348).

⁴⁶ *Дион Хризостом* (40—112 гг. н. э.)—греческий писатель (до нас дошло восемь его речей), по своим философским воззрениям—эклектик. О Гомере см.: *Лурье С. Я.* Демокрит, 816, с. 381.

⁴⁷ *Аристотель*. Риторика, III, 7, 1408в; рус. пер. с. 166.

⁴⁸ *Аристотель*. Проблемы, XXX, 954а. *Марак Сиракузский* больше нигде не упоминается.

⁴⁹ *Аристотель*. Политика, VIII, 7, 1341в; рус. пер. с. 373.

⁵⁰ *Аристотель*. Ibid., 1342а.

⁵¹ См. прим. 46.

⁵² *Диоген Лаэртский*. Жизнь Теофраста XIII, V. 47. *Теофраст*—греческий философ-перипатетик, ученик и близкий друг Аристотеля, с 322 г. до н. э. (год смерти Аристотеля) он руководил Ликеем. Из его сочинений до нас дошли работы по ботанике и знаменитая книга «Об этических характерах». *Стратон* из Лампсака (340—270/68 гг. до н. э.)—греческий философ-перипатетик, после смерти Теофраста возглавлял Ликей. Считается, что некоторые из приписываемых сочинений Аристотеля написаны им.

⁵³ *Гераклид Понтийский* (390—310 гг. до н. э.)—греческий философ-академик, ученик Платона и Спевзиппа, основал философскую школу в Гераклее. По некоторым свидетельствам, учил, что планеты и Земля вращаются вокруг Солнца. Однако вопрос о Гераклиде как предшественнике гелиоцентрической системы остается в науке спорным.

⁵⁴ *Аристотель*. О предвидении будущего в сновидениях, 464 а. Это место всегда представлялось трудным для издателей и переписчиков. Реконструкцию текста сделал Я. С. Лурье. См. *Демокрит*, 472е, с. 322 и прим. 10—12 на с. 517—518. *Филегид* упоминается только в этом месте.

⁵⁵ *Темистий* (вторая половина IV в. н. э.)—греческий оратор и философ, до нас дошли

34 его речи и 4 комментария к Аристотелю: «Вторая аналитика», «Физика», «О душе» и «О предвидении будущего в сновидениях».

⁵⁶ *Аристотель*. Проблемы, XXX, 954 а.

⁵⁷ *Павел Эгинский* (VII в. н. э.)—греческий хирург и акушер, практиковал в Александрии. Его сочинения—свод медицинских знаний того времени—были использованы арабскими врачами.

⁵⁸ *Страбон*. География, IX, III, 5. М., 1964, с. 397.

⁵⁹ *Павсаний*. X, V, 7, т. II, с. 411.

⁶⁰ *Плутарх*. Об оракулах Пифии, 402в.

⁶¹ *Плутарх*. О падении оракулов, 436.

⁶² Традиция приписывает царю Давиду «Псалтирь»—сборник псалмов, то есть песнопений назидательного содержания.

⁶³ *Каиафа*—иерусалимский первосвященник, судивший Иисуса Христа. Что значат слова «пророчествовавший единожды силой духа» понять трудно; возможно, имеется в виду вопрос: «Ты ли Христос, Сын Божий?»—«Матфей», 26, 63, но вопрос был задан с явно провокационными целями. Ср. «Лука» 22, 67; «Иоанн» 18, 19—20.

⁶⁴ *Аристотель*. Политика, VIII, 5, 1340а.

⁶⁵ *Аристотель*. Политика, VIII, 7, 1342а.

⁶⁷ *Корибанты*—жрецы Кибелы, славившие песнопениями под аккомпанемент флейт и тимпанов.

⁶⁸ *Элий Аристид* (II в. н. э.)—греческий оратор, путешествовал по восточным провинциям империи, в Риме пользовался расположением Марка Аврелия. До нас дошло 55 его речей.

⁶⁹ *Свида*—автор или название византийского словаря X в., представляющего из себя компиляцию из древних словарей.

⁷⁰ *Платон*. Федр, 245 а.

⁷¹ *Платон*. Апология Сократа, 22bc.

⁷² *Платон*. Законы IV, 719 с.

⁷³ *Платон*. Менон, 99 d.

⁷⁴ *Страбон*, X, III, 9; рус. пер. 444.

⁷⁵ *Плутарх*. Об оракулах Пифии, 402b.

⁷⁶ *Плутарх*. Ibid. 404 e.

⁷⁷ *Плутарх*. Ibid. 404

⁷⁸ *Аристотель*. Поэтика, 1451 а;

⁷⁹ *Каллимах* (305—240 гг. до н. э.), александрийский поэт и филолог, был приглашен Птолемеем Филадельфом в Музей и около 260 г. стал заведовать библиотекой, его каталог был первой историей литературы. До нас дошло несколько его элегий и 60 эпиграмм. Поэтические произведения Каллимаха оказали влияние на римскую литературу, особенно на Катуллу.

⁸⁰ Цитата не ясна.

⁸¹ *Лин*—мифический певец, живший в гроте на Геликоне. Лин вступил в музыкальное состязание с Аполлоном и был убит богом. *Павсаний*, IX, XXIX, 6—9, т. II, с. 370.

⁸² *Меламп*, или Мелампод—прорицатель, понимавший язык птиц и животных; его история подробно изложена Аполлодором: Мифологическая библиотека, I, IX, 11—12. Л., 1972, с. 16—17.

⁸³ *Евмолл*—легендарный жрец Деметры, основатель Элевсинских мистерий и автор посвященных песнопений.

⁸⁴ *Гораций*. Искусство поэзии, 309; рус. пер. с. 349.

⁸⁵ *Платон*. Лизис, 214 а.

⁸⁶ *Ксенофан* (VI в. до н. э.)—греческий философ, основатель элейской школы, свое философское учение он излагал в поэтической форме; до нас дошли отдельные отрывки его поэмы «О природе» и «Насмешливой поэмы», в которых он подвергает критике гомеровский антропоморфизм.

⁸⁷ *Парменид* (V в. до н. э.)—греческий философ-элеат, от его поэмы «О природе» до нас дошли отрывки. Платон делает его центральной фигурой своего диалога «Парменид».

⁸⁸ *Эмпедокл* (V в. н. э.)—греческий философ из Агригента, сторонник демократии. От его философских поэм «О природе» и «Очищения» до нас дошли только отрывки.

⁸⁹ *Гораций*. Искусство поэзии, 408—411; рус. пер. с. 351.

⁹⁰ *Квинтилиан*. Марк Фабий (35/40—ок. 100 г. н. э.)—римский оратор, автор знаменитого сочинения «Обучение оратора». Биографические данные о нем очень неясны.

⁹¹ Castelvetro Lodovico. Op. cit., p. 69.

⁹² *Овидий*. Тростин, IV, X, 26.

⁹³ *Писандр*—легендарный поэт, о котором упоминает Аполлодор (I.VIII.5). Патрици приписывает Писандру поэму «Гераклеида», упоминаемую Аристотелем в «Поэтике» (1451 а; рус. пер. с. 65).

⁹⁴ *Аполлоний Родосский* (III в. до н. э.)—александрийский поэт, автор поэмы «Аргонавтика».

⁹⁵ *Маттео Боярдо* (1441—1494)—итальянский поэт, всю жизнь провел на службе у феррарского герцога Эрколе I. В молодости сочинял латинские и итальянские стихи, собранные в одну книгу. Его перу принадлежит комедия «Тимон», основанная на сюжете, заимствованном из Лукиана, а также переводы на итальянский язык Геродота, Ксенофонта и Апулея. Главное его сочинение—поэма «Влюбленный Роланд» (первые две части опубликованы в 1484 году, а неоконченная третья часть вышла уже после его смерти).

⁹⁶ *Лудовико Ариосто* (1474—1533)—итальянский поэт, находился на службе у различных представителей феррарского рода д'Эсте. Главное сочинение—поэма «Неистовый Роланд», задуманная как продолжение поэмы Боярдо. Поэма при жизни автора выходила трижды: в 1516 году, вторая редакция—в 1521 г., и в окончательном виде появилась в год смерти автора. В 1937 году были опубликованы пропущенные строфы. Несколько октав было переведено на русский язык Пушкиным (песнь XXIII, окт. 100—112—*Пушкин* А. С. Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1948, с. 14—18).

⁹⁷ *Аристотель*. Риторика, 1404 а; рус. пер. с. 152.

⁹⁸ *Аристотель*. Риторика, 1412 а.

⁹⁹ *Аристотель*. Риторика, 1411 в.

¹⁰⁰ *Аристотель*. Поэтика, 1462 а.

¹⁰¹ *Аристотель*. Поэтика, 1450 а; рус. пер. с. 57.

¹⁰² *Аристотель*. Поэтика, 1449 в; рус. пер. с. 56.

¹⁰³ *Платон*. Государство, III, 394 с.

¹⁰⁴ *Гермоген* из Тарса (II в. н. э.)—греческий писатель; до нас дошло несколько его риторических сочинений.

¹⁰⁵ *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном, X, 6.

¹⁰⁶ Castelvetro Lodovico. Op. cit., p. 601.

¹⁰⁷ *Бабрий* (II в. н. э.)—греческий баснописец, переложивший в стихи басни Эзопа.

¹⁰⁸ *Платон*. Государство, III 394 d.

¹⁰⁹ *Платон*. Государство, III 392 d.

¹¹⁰ *Диодор Сицилийский* (ок. 80—29 гг. до н. э.)—греческий историк, автор «Исторической библиотеки», в которой излагалась история с древнейших времен до 59 или 54 г. до н. э. От сочинения Диодора сохранились значительные фрагменты.

¹¹¹ *Гекатей Милетский* (ок. 540—после 479 г. до н. э.)—логограф, автор «Генеалогии» или «Истории» и «Землеописания».

¹¹² *Кадм Милетский*—логограф, современник Гекатея. Многими учеными признается мифической фигурой.

¹¹³ *Ферекид Сиросский* (VI в. до н. э.)—греческий философ, учился у финикийцев, считается учителем Пифагора. Один из первых греческих прозаиков.

¹¹⁴ *Ахилл Татий* (V в. до н. э.)—греческий писатель, автор романа «Левкиппа и Клитофонт».

¹¹⁵ *Гелланик* из Митилены (ум. после 406 г. до н. э.)—греческий логограф, из его сочинений ничего не дошло. Страбон считает его ненадежным источником.

¹¹⁶ *Кебет*—ученик пифагорейца Филолая, последователь Сократа, персонаж диалога Платона «Федон».

¹¹⁷ *Продик Кеосский*—знаменитый софист (V в. до н. э.). Здесь имеется в виду рассказ о

Геракле, приводимый Ксенофонтом: «Воспоминания о Сократе», II, I, 21—34; рус. пер. в кн.: Сократические сочинения. М.—Л., 1935, с. 61—65.

¹¹⁸ *Кратин* (520—423 гг. до н. э.)—афинский комедиограф; комедия «Бутылка» принесла ему победу над «Облаками» Аристофана.

¹¹⁹ См. *Аристотель*. Поэтика, 1460 а.

¹²⁰ *Амфион*, сын Зевса и фиванской царицы Антиопы, вместе со своим братом Зетом был воспитан пастухом; возмужав, они захватили власть в Фивах, убили правителя Лика, а его жену Дирку за жестокое обращение с матерью привязали к рогам быка. Этот миф послужил сюжетом для знаменитой статуи, хранящейся в Неаполе, известной под названием «Фарнезийский бык». Амфион отличался даром игры на кифаре; когда братья решили обнести Фивы стенами, камни сами укладывались, повинувшись звукам кифары.

¹²¹ *Филламмон*— легендарный музыкант, отец Фамириса (см. прим. 20).

¹²² *Марсий*—фригийский силен, подобравший брошенную Афиной флейту. Марсий дерзнул вызвать на состязание Аполлона, разгневанный бог содрал с Марсия кожу.

¹²³ *Олимп*— мифический певец, жрец Кибелы. Игре на флейте обучался у Марсия.

¹²⁴ *Клон* (VII в. до н. э.), поэт и музыкант, отличался мастерством игры на флейте; по некоторым свидетельствам, он заимствовал ее из Азии.

¹²⁵ *Сакада* (VII в. до н. э.), музыкант родом из Аргоса, трижды одерживал победу на Пифийских играх.

¹²⁶ *Терпандр* (VII в. до н. э.), музыкант из Антиссы на Лесбосе, по преданию, был приглашен спартацами для усмирения внутренних распрей. Им были обработаны народные песенные мотивы и создана музыкальная система, которой греки придерживались впоследствии. Им была создана семиструнная кифара (до этого были четыре струны).

¹²⁷ *Алкман* (VII в. до н. э.), греческий поэт, родом из Лидии, жил в Спарте, писал преимущественно парфении—песни для девушек.

¹²⁸ *Алкей* (конец VII—начало VI в. до н. э.), греческий поэт, сторонник аристократической партии, был изгнан из Митилены (на Лесбосе) после победы демократической партии; эти события нашли свое отражение в «Песнях мятежа». Большую славу принесли Алкею застольные песни.

¹²⁹ *Коринна* (VI в. до н. э.), поэтесса родом из Танагры в Беотии, по преданию наставляла Пиндара в поэтическом искусстве.

¹³⁰ *Филоксен* (ок. 435—380 до н. э.)—греческий поэт, сочинитель дифирамбов, жил при дворе Дионисия I, был сослан, так как не хотел хвалить его дурные стихи. Считается, что Аристофан высмеял его стихи в комедии «Богатство» (ст. 290 и сл.).

¹³¹ *Телест* из Селинунта (IV в. до н. э.)—греческий поэт, сочинял дифирамбы.

¹³² *Тимофей* из Милета (IV в. до н. э.)—греческий поэт, сочинял дифирамбы.

¹³³ *Демодок*—слепой певец на пиру у царя Алкиноя («Одиссея», VIII).

¹³⁴ *Фемий*—певец, развлекавший женихов Пенелопы. Одиссей пощадил его по просьбе Телемаха («Одиссея», 22. 330—360).

¹³⁵ *Фокилид* из Милета (VI в. до н. э.)—греческий поэт, писавший гимны гекзаметрами и элегическим размером.

¹³⁶ *Солон* (начало VI в. до н. э.)—афинский государственный деятель, проведенный в 594 году до н. э. реформу, положившую начало демократическому устройству Афин. Свои стихи Солон использовал как агитационное средство для пропаганды своих реформ.

¹³⁷ *Периандр* (627—585 гг. до н. э.)—тиран Коринфа, прославился как покровитель искусств; его близким другом был поэт Арнон, сочинитель трагических дифирамбов.

¹³⁸ *Платон*. Алквивад II, 147 b.

¹³⁹ *Платон*. Ibid., 25 d.

¹⁴⁰ *Плутарх*. Каким образом юноши должны слушать поэтов, 16 а, 16 с, 17 d.

¹⁴¹ *Плутарх*. Ibid.

¹⁴² *Плутарх*. Ibid., 25 b.

¹⁴³ *Плутарх*. Ibid., 20 с.

¹⁴⁴ *Гермоген*. О формах речи. Цитата составлена из нескольких мест, см.: Hermogenis opera. Lipsiae, 1913, p. 391—392.

¹⁴⁵ *Гермоген*. Ibid. Ed. cit, p. 390.

- 146 *Гермоген*. Ibid. Ed. cit., p. 392.
- 147 *Гермоген*. Ibid. Ed. cit., p. 326.
- 148 *Квинтилиан*. Обучение оратора, X, 1, 28.
- 149 *Макробий*. Комментарий к «Сну Сципиона», VIII, 4.
- 150 *Гермоген*. О формах речи. Ed. cit., p. 391.
- 151 *Гермоген*. О формах речи. Ed. cit., p. 393.
- 152 *Цицерон*. Об ораторе, II, 14.
- 153 *Пиндар*. Немейские оды, IV, 3.
- 154 *Платон*. Законы, VII, 817 с.
- 155 Цитата не ясна.
- 156 *Лактанций*. О ложном почитании богов, VIII.
- 157 *Манто*—прорицательница, дочь слепого прорицателя Тиресия, имя которого связано с мифом об Эдипе и другими мифами фиванского цикла.
- 158 *Амфиарай*—мифологический царь Аргоса, знаменитый предсказатель. Участвовал в Калидонской охоте, походе аргонавтов.
- 159 *Платон*. Ион, 534 е.
- 160 *Горацій*. Искусство поэзии, 391; рус. пер. с. 351.
- 161 *Гомер*. Одиссея, IV, 468.
- 162 *Платон*. Лизис, 214 а.
- 163 *Страбон*. I, 1, 10; рус. пер. с. 12.
- 164 *Гесиод*. Теогония, 100; рус. пер. в кн.: «Эллинские поэты». Пер. В. В. Вересаева. М., 1963, с. 172.
- 165 *Гесиод*. Ibid., 93; рус. пер. с. 172.
- 166 *Гесиод*. Ibid., 94—95; рус. пер. с. 172.
- 167 *Гесиод*. Ibid., 31—32; рус. пер. с. 170.
- 168 *Гесиод*. Ibid., 27—28; рус. пер. с. 170.
- 169 *Сириан* (V в. н. э.)—греческий философ-неоплатоник, учитель Прокла.
- 170 *Климент Александрийский* (ок. 150—ок. 215), раннехристианский писатель, признанный одним из отцов церкви, был руководителем церковной школы в Александрии.
- 171 *Абарис*—мифический жрец Аполлона, по свидетельству Ямблиха, он получил от богов золотую стрелу, на которой летал по воздуху. См. *Геродот*. История, IV, 36. М., 1972, с. 196.
- 172 *Аристей* Проконнесский (VI в. до н. э.)—эпический поэт; по преданию, его нашли мертвым в сукновальной мастерской, но через некоторое время его встретила на пути в Кизик, тело его также исчезло из мастерской. См. *Геродот*, IV, 13—16; рус. перев. с. 190—191. *Плутарх*. Ромул, XXVIII. рус. перев. М., 1961, т. I, с. 46.
- 173 *Эпименид* Критский—полулегендарный мудрец, очистивший Афины от чумы, разразившейся в 596 году до н. э. после убийства заговорщиков у алтаря богов. *Плутарх* сообщает, что Эпименид подружился с Солоном и «во многом ему тайно помогал и проложил путь для его законодательства». По свидетельству того же *Плутарха*, он был «любимцем богов, знатоком науки о божестве, воспринимаемой путем вдохновения и таинств».—*Плутарх*. Солон, XII; рус. пер., т. I, с. 109.
- 174 *Фалет*, певец и музыкант с Крита, по преданию, своим пением смягчал нравы слушателей, чем оказал помощь Ликургу при проведении его реформы. *Плутарх*. Ликург, IV; рус. перев. т. I, с. 55.
- 175 *Петрарка*. Сонет CCCXI, I.
- 176 *Петрарка*. Сонет CCCX, 3.
- 177 *Доменико Буркьялло* (1404—1448)—итальянский поэт, родом из Флоренции, по профессии парикмахер. Стихи его полны политических намеков, местных и жаргонных словечек и метафор, понятных лишь узкому кругу. По этой причине многие его стихи приобретают характер ребуса, уже в XVI веке к ним писались обширные прозаические комментарии. На русский язык два стихотворения Буркьялло были переведены Ю. Н. Верховским (см. в кн.: «Поэты Возрождения». М., 1948, с. 191—193).
- 178 *Страбон*, I, II, 6; рус. перев. с. 24.
- 179 *Вергилий*. Буколики. Эклога, VIII, 2.

- 180 Орфическая Аргонавтика, 73—74.
- 181 Castelvetro Lodovico, op. cit., p. 30.
- 182 Ibid., p. 31.
- 183 Ibid., p. 64.
- 184 Это высказывание Плутарха Патрици приводит по памяти.
- 185 *Аристотель*. Этика, 1095 а.
- 186 *Аристотель*. Риторика, 1404 в; рус. перев. с. 153.
- 187 *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном, 36, 3; рус. перев. с. 66.
- 188 Цитата не ясна.
- 189 *Палефат* из Афин—греческий грамматик.
- 190 *Аристотель*. Метафизика, 982 в.
- 191 *Плутарх*. Каким образом юноши должны слушать поэтов, 18 а.
- 192 *Аристотель*. Риторика, 1367 б; рус. перев. с. 45.
- 193 *Аристотель*. Метафизика, 982' б; рус. перев. с. 22.
- 194 *Платон*. Тезтет, 155 а.
- 195 Цитата не ясна.
- 196 *Аристотель*. Этика, 1153 в.
- 197 *Вергилий*. Георгики, IV, 3.
- 198 Цитата не ясна.
- 199 *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном, 36, 3; рус. пер. с. 66.
- 200 *Драконт* (VII в. до н. э.)—афинский архонт, проведенная им в 621 году до н. э. судебная реформа, по преданию, связывалась с введением необычайно суровых законов.
- 201 *Питтак* (нач. VI в. до н. э.)—демократический вождь и затем тиран Митилены, постоянный объект нападок в политических стихах Алкея, см. ком. 128.
- 202 *Анахарсис*—легендарный скиф, происходивший из царского рода, путешествовал по многим странам, в Афинах под влиянием Солона посвятил себя философии. В благодарность за счастливое возвращение на родину принес жертву Кибеле, за это разгневанный царь Савлий убил его у жертвенника. Геродот, IV. 76; рус. пер. с. 206.
- 203 Procli. Diodochi in Platonis Timaeum commentaria. Lipsiae. 1903 I, p. 102
- 204 *Аристотель*. Метафизика, 982 в.
- 205 *Страбон*, I, II, 8; рус. пер. с. 25.
- 206 *Плутарх*. О жизни и поэзии Гомера, II, 6.
- 207 *Плутарх*. О жизни и поэзии Гомера, II, 2.
- 208 Цитата не ясна.
- 209 *Плутарх*. О жизни и поэзии Гомера, II, 6.
- 210 Цитата не ясна.
- 211 *Плутарх*. О жизни и поэзии Гомера, II, 6.
- 212 *Плутарх*. Каким образом юноши должны слушать поэтов, 17 а.
- 213 *Пиндар*. Олимпийские оды, I, 28—29.
- 214 *Аристотель*. Поэтика, 1460 а;
- 215 *Аристотель*. Ibid., 1452 а.
- 216 *Аристотель*. Ibid., 1456 а.
- 217 *Аристотель*. Риторика, 1371 в.
- 218 *Аристотель*. Поэтика, 1455 а.
- 219 *Гермоген*. Ed. cit. p. 454.
- 220 *Аристотель*. Поэтика, 1460 а.
- 221 *Аристотель*. Поэтика, 1460 в.
- 222 *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном, 15, 2;
- 223 *Пиндар*. Олимпийские оды, I, 29.



F. THOMÆ
CAMPANELLÆ.
CIVITAS
SOLIS
POETICA.

IDEÆ
Reipublicæ Philosophicæ.



ULTRAIECTI,
Apud Ioannem à VVaesberge,
Anno clō 13 c XL.III.

ТОММАЗО КАМПАНЕЛЛА

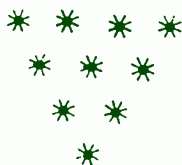
Первая (итальянская) редакция «Поэтики» была написана молодым Кампанеллой в 1596 году во время заточения в римском монастыре св. Сабины по окончании инквизиционного процесса. Сочинение было посвящено кардиналу Чинцио Альдобрандини, племяннику папы Климента VIII, известному меценату, покровителю Т. Тассо и Ф. Патрици. Текст «Поэтики» был конфискован при новом аресте Кампанеллы, и получить его обратно автору так и не удалось (по двум сохранившимся спискам итальянская «Поэтика» была опубликована Л. Фирпо в I томе Собрания сочинений Кампанеллы в 1954 году).

Вторая (латинская) редакция «Поэтики» была создана Кампанеллой в годы заключения в неаполитанских тюрьмах после провала калабрийского заговора против испанского владычества. Новая «Поэтика» составила четвертую часть свода «Рациональной философии» и была написана им в Кастель дель'Ово, то есть в 1608—1614 годах. Судя по некоторым намекам в тексте «Поэтики», время ее написания следует отнести к 1613 году. В последующие годы Кампанелла продолжал работать над рукописью, о чем свидетельствуют, в частности, упоминания в ней более поздних его сочинений и книг, вышедших в свет в 1620-х годах. Впрочем, эти добавления, вносившиеся автором в текст рукописи вплоть до 1634 года, не имели принципиального характера и касались лишь частных дополнений. Окончательная редакция была опубликована в Париже в 1638 году в составе «Рациональной философии» после ряда неудачных попыток издать ее в Риме, где она встретила возражения—сперва кардинала Роберто Беллармино, затем—врага Кампанеллы Никколо Риккарди. Парижское издание, несмотря на формальное одобрение Сорбонны, вышло при серьезном сопротивлении папского нунция, который пытался воспрепятствовать ему через начальствующих лиц доминиканского монастыря.

Латинская редакция «Поэтики» Кампанеллы представляет собой вполне самостоятельное сочинение и является окончательным вариантом, выра-

жающим взгляды мыслителя на проблемы поэтического искусства. Она находит аналогии в других сочинениях философа, в частности в его натурфилософских трактатах, в «Метафизике», в коммунистической утопии «Город Солнца» и в собственном поэтическом творчестве Кампанеллы.

Перевод сделан по научному критическому изданию, осуществленному Л. Фирпо на основе издания 1638 года и единственного известного списка: T. Campanella. *Tutte le opere*, v. I. A cura di L. Firpo. Milano, 1954. Переведены первые пять глав «Поэтики», опущена вся заключительная часть сочинения, трактующая более конкретные предметы, связанные с рассмотрением отдельных жанров поэзии. При переводе учитывался итальянский перевод Л. Фирпо, опубликованный параллельно с оригинальным текстом, однако в ряде случаев наша трактовка отдельных мест расходится с данной в переводе Л. Фирпо. В примечаниях учтены комментарии Л. Фирпо к тексту «Поэтики», а также новейшие монографические исследования о поэтической теории и поэтическом творчестве Томмазо Кампанеллы: Pasquale Tuscano. *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, Milano, 1969. Franc Ducvos. *Tommaso Campanella poète*. Paris, 1969.





ПОЭТИКА

ГЛАВА I



ОДОБНО тому как диалектика преподносится в школах философам, стремящимся к постижению истины, а красноречие в храмах и на площадях обращено к сенату и к народу и ко всякому, кто расположен ко благу, чести и пользе, поэтическое искусство в театрах, в частных домах и повсюду лестью и вымыслом завлекает тех, кто неспособен или не желает прислушаться ко благу и истине, чтобы они, ради наслаждения или под иным каким предлогом, восприняли спасительные наставления в истине и благе, которые, не будь они внушены таким именно способом, были бы отвергнуты ими отчасти или вполне.

Итак, поэтическое искусство представляется орудием внушения блага и истины, поскольку оно есть благо, которое воздействует как бы незаметно, посредством восхитительных и привлекательных речей, чего едва ли могут достигнуть иные, более строгие науки. Справедливо поэтому замечено нами в предыдущей книге¹, где шла речь о риторике, что поэтическое искусство есть некое образное и как бы магическое красноречие, которое представляет примеры для того, чтобы с великой приятностью приводились ко благу и отвращались от зла те, кто не может, не хочет или не умеет воспринять истину и благо в обычной речи. Ведь всякое искусство есть дар и порождение божественной мудрости и, стало быть, по слову апостола, даровано на пользу людям². Поэтому те искусства, что используются во вред, суть не искусства, как доказал Златоуст, но извращения и отбросы искусств. Следовательно, если поэзия есть искусство, она полезна для государства и, стало быть, является орудием в руках законодателя, поскольку обращена не к истине самой по себе, но ко благу. Она восхвалит достойных мужей и добродетель, осудит злодеев и порок; укрепит закон и религию и, доставляя наслаждение,

внушит те правила, которыми охраняется государство и общественное согласие и которые, будучи сами по себе тягостны и суровы, пропитанные наслаждением, истекающим из сосуда Высшего Блага, сладостно проникают в наши чувства и располагают к повиновению.

Ведь то, что усваивается с наслаждением, привлекает, взращивается в душе и превращается в поступки, тогда как все, приносящее нам страдание, напротив, устрашает нас, а середина не находит последователь. Оратор тоже наставляет в полезных и благородных вещах, ради чего восхваляет и осуждает, обвиняет и защищает, взывает к воле и чувствам, возбуждая их и самим предметом, и страстностью речи, и модуляциями голоса, и доводами, пленяющими душу, как мы показали в предыдущей книге. Он стремится сделать речь свою приятной, чтобы легче подчинить души слушателей. Но, поступая так, он скрывает свое искусство и не признается, что хочет доставить наслаждение или возбудить страсти, но лишь с помощью разумных доводов стремится доказать то, в чем хочет убедить. Поэтому он использует скрытую гармонию речи, но не применяет ни поэтический размер, ни поэтические фигуры. Поэт же, напротив, открыто заявляет, что он применяет все средства, пригодные к тому, чтобы доставить наслаждение, и ничего иного не обещает своим слушателям. Однако, внешне поступая таким образом и как бы приравниваясь ко вкусам толпы, он вливает в сосуд наслаждения полезные наставления и наполняет душу сокрытыми истинами. Для того же, чтобы этого достичь, он создает два сосуда — стих и идеальные изображения вещей, в которых хочет наставлять. От музыки он берет мелодию, от живописи — картины. Поэзия обладает собственным средством, которое отличает ее от всех прочих искусств: поэтическим размером, который есть свойственный душе сладчайший способ речи, удивительным образом привлекающий душу и запечатляющий в ней выраженные им мысли. Поэт скрывает наставление под личиной наслаждения, подобно тому как оратор прячет наслаждение под наставлением. Поэтому поэтическое искусство противоположно науке, ибо исходит от воли, а не от разума. Поэзия привлекает гармонией, используя благозвучие голоса и музыкальных инструментов, псалтерия, цитры, декахорды; но все это не несет в себе наставления и поучения, потому не является сущностью поэтического искусства и относится к иному, хотя и близкому роду — к музыке. Этими средствами также пользуется поэт, чтобы стихи его выслушивались с большим удовольствием, как этого восхитительно достигал Давид, сочетая оба искусства; но они не являются собственными средствами поэта и сами по себе не обладают способностью к поучению. Они возбуждают в людях различные страсти, в согласии с которыми они могут действовать или научиться тому, к чему мы стремимся. Поэтому в церкви мы пользуемся музыкой и пением, которые умиряют сильные страсти души и возвышают душу к благочестию и благоговению; в сражении употребляем трубу и барабан, резкие взбадривающие голоса, возбуждающие гнев, чтобы побуждаемая ими душа рвалась в бой, помышляя не о страхе смерти, но о победе; на брачных пирах и в театрах мы предпочитаем нежные голоса и

напевы, вызывающие радостные чувства,— и так во всех прочих случаях: где что подходит.

Мудрецы, превосходно зная силу пения, сочиняли звучные стихи, исполненные наставления, которые, привлекая, вместе с тем и учили. Вот почему неверно сказал Гораций:

«Ведь наслажденье иль пользу стремятся доставить поэты».

И гораздо лучше он же сказал далее:

«Высшей вершины достиг, кто смешал наслаждение с пользой».³

Ибо поэт доставляет удовольствие не ради самого удовольствия, как музыка, утешающая больного, но ради наставления и пользы. Те же поэты, что стремятся только к тому, чтобы развлечь слушателей, не ведают цели своего искусства, как тот, кто вступает в сношения с супругой не ради потомства, как то установлено природой, но лишь ради наслаждения. Правильно сказал св. Амвросий в «Толковании псалмов», что наставление соперничает в них с изяществом формы⁴.

Кроме того, оратор, рассуждая по частному поводу, внушает конкретное благо данному городу или царю, или народному собранию, или отдельному человеку, с учетом места, времени и обстоятельств: все ведь знают, ради чего он произносит речь. Поэт же может внушать всякое благо и всякую истину всем людям и рассуждает вообще. И хотя он изображает отдельные поступки, но представляет их в качестве идеальных образцов, которые полезны для всех вообще, подобно тому как с лица Петра делается множество изображений и подобно тому как многие люди, подражая Христу и взяв его себе в образец, становились святыми. Поэтому мы говорим, что поэт доставляет примеры оратору,— ведь он описывает героев, женщин, священников, блудниц, людей порочных и людей добродетельных, их участь и судьбу, их похвальные и постыдные деяния, чтобы мы научились правильно жить, отвращаться от зла и следовать благу. Кроме того, оратор и другие наставники обучают предмету своего искусства тех, кто желает, может и умеет слушать,— как, например, оратор наставляет нас в нашей частной пользе, физик обучает законам природы и т. п. Поэт же может наставить во всякой истине и во всяком благе, и может даже нежелающих, не умеющих и неспособных слушать заставить прислушаться и воспринять наставление. И хотя в «Риторике» мы показали, что оратор может достичь того же результата посредством поэтических фигур⁵, это справедливо лишь отчасти и лишь в той мере, в какой он пользуется поэтическим искусством, и может увлечь этим только тех, кто не хочет слушать. Поэт же причает и наставляет невежд и неспособных к обучению, ибо в поэтическом искусстве заключено больше магии, нежели в риторике, как это вскоре предстанет с очевидностью.

Наконец, различно построение поэмы и речи оратора. Последняя более ровная и следует логическому порядку; первая же более искусна и имеет в виду доставить наслаждение, посредством которого можно научить скорее

и легче: так историк следует порядку излагаемых событий, а не тому, который предписывает цель научить или доставить удовольствие. И последнее: поэт имеет дело с образами, прочие же — с понятиями.

ГЛАВА II

1

Древние авторы исследовали, почему стих и музыкальная мелодия доставляют столь сильное наслаждение, но не только не сумели этого объяснить, но даже не поняли в достаточной мере, что такое само наслаждение. Мы же рассмотрели этот вопрос в «Метафизике» и во 2 и 4 книгах трактата «О способности вещей к ощущению» и в «Великом итоге»; здесь же скажем об этом лишь то, что относится к нашему предмету⁶.

Аристотель учит в своей «Поэтике», что подражание и ритм присущи человеку по природе⁷, из чего и возникло поэтическое искусство. Это представляется очевидным, потому что дети подражают всему, что увидят, и изображают увиденное, и потому что благодаря подражанию мы обучаемся всем искусствам, ибо человек по природе своей — существо способное к обучению. Благодаря этому, говорит Аристотель, мы радуемся при виде нарисованных тигров и мертвых тел, хотя то и другое видом своим порождает не наслаждение, а ужас, но таким образом мы приобретаем знания. И мы еще больше радуемся, когда видим в изображении то, что уже знаем в действительности, так как мы узнаем в изображении известные нам вещи и рассуждаем, а рассуждая, обучаемся; в противном случае изображение не доставляло бы наслаждения, кроме как мастерством исполнения, цветом или по иной какой причине. Вот почему само подражание приятно нам по своей природе, а равным образом и поэтический размер, так как он тоже есть вид подражания.

Подражаем же мы, говорит он, либо в ритме, чтобы посредством жестов, как в танцах, представить и выразить движения души; либо в мелодии, чтобы в звучании музыкальных инструментов выразить нежные, суровые или благочестивые чувства; либо в поэтическом размере, как поступает эпический поэт, повествуя о событиях; либо при помощи всех этих средств, как тот, кто сопровождает свои стихи пением. И в «Проблемах» (раздел XIX) он доказывает, что ритм присущ нам по природе тем, что дети успокаиваются от пения, и это потому происходит, что в пении заключен ритм, а в ритме наличествует некий порядок, свойственный природе, ибо, когда мы в определенном порядке пьем, едим и работаем, то сохраняем и увеличиваем свои природные силы, а когда поступаем неупорядоченно, то извращаем природу и отклоняемся от естественного состояния⁸.

Суждение Аристотеля о том, что подражание и любовь к пению присущи нам от природы, справедливо, но недостаточно. Ибо следовало еще выяснить, почему человеческая природа испытывает наслаждение от подобных действий и почему у разных людей это происходит по-разному.

Кроме того, он ошибается, когда утверждает, что мы испытываем наслаждение от живописи, потому что рассуждаем об изображенных предметах и потому что приобретаем знания. Ведь если бы это было так, то мы испытывали бы большее удовольствие от картины, изображающей неизвестные нам предметы и доставляющей нам знание о них, нежели от той, где изображено то, что нам уже известно. Далее, при виде реальных предметов мы больше бы упражняли наш разум, чем при виде изображений их на картине; и не потому мы наслаждаемся, что обучаемся при этом искусству живописи, ибо наслаждение от живописи получают и те, кто не обучается ей. Стало быть, наслаждение произведением искусства исходит, скорее, от мастерства художника. Ведь высокое искусство вызывает в нас ощущение блага, которое, как мы говорим, и есть наслаждение. Кроме того, мы говорим, когда что-то хорошо написано: «О, как красиво!» — даже если изображено чудовище или рассеченный труп; если же написано неумело, то, будь даже это изображение прекраснейшей нимфы, мы говорим: «О, как безобразно!» Вот почему Аристотель не достигает решения проблемы. Когда же он говорит, что ритм естествен, то этого тоже недостаточно. Ибо он не объясняет, почему естествен. То же относится и к его суждению о пении. Лучше он выразил это в «Проблемах», объяснив, что ритм имеет численный порядок, порядок же — друг природы; но причину этой дружбы он не исследовал, а только заметил, что она происходит от чувства. Кроме того, он не объяснил, почему иногда нравится и неупорядоченное, а это следовало бы сказать. Ведь если художник правильно изобразит бегущее и нарушившее порядок войско, он доставит наслаждение. Напротив, некоторые испытывают удовольствие от бессвязных звуков, а скифский царь смеялся над музыкой и предпочитал ей конское ржанье. Существуют и такие необузданные люди, которые радуются нарушению порядка вещей, и, что одному кажется порядком, другому представляется беспорядком. Далее, порядок способствует познанию, а не наслаждению души, которое возникает не от ума, а от чувства. Вот почему Аристотель высказывается скорее как случайный отгадчик, а не как философ, познавший причины. А кто много говорит, у того и случайно может вырваться верное суждение.

Ученик же его Александр⁹, не довольствуясь этим ответом, в первой книге своих «Проблем» ищет убежище в учении Платона, говоря, что знание и чувство ритма присущи нам по природе, но что душа, занятая телесными трудами, позабыла их. И ребенок, благодаря пению, пробуждается и вспоминает знание жизни, которое свойственно ему по природе, как тепло по природе свойственно огню; и потому он получает от пения удовольствие, успокаивается и легко засыпает.

Но этот довод объясняет темное посредством еще более темного. Он не имеет обоснования в учении Аристотеля, и сам Афродиснец в книге «О душе» его осуждает. Кроме того, если бы дело обстояло так, то ребенок получал бы удовольствие от любой науки, и еще большее от величайших наук, таких, как метафизика и теология, — между тем как мы наблюдаем нечто противоположное. Но об этом суждении мы говорили в другом

месте. Из сказанного же следует с очевидностью, что перипатетики не могут обосновать свою точку зрения даже исходя из собственного учения.

Выясняя, что такое наслаждение, Аристотель в I книге «Риторики» говорит, что оно есть некое движение души и страсть, целиком направленная посредством органов чувств к следованию природе; страдание же ему противоположно¹⁰. Поэтому приятно то, что привычно и происходит без усилий, как музыка, праздность, игра, отсутствие страдания и воспоминание обо всем этом. Но здесь он сам не знает, что говорит! Ведь приятно не только спать, пребывать в покое, испытывать привычное состояние, но также и работать ради пропитания, или ради детей, или ради возлюбленной, а также сражаться, одерживать победу и пострадать за то, что любишь. Ведь радовались апостолы, что оказались достойными пострадать за Христа.

Вот почему наслаждение — не движение души и не чувственная страсть, целиком следующая природе,—если и в страданиях и в слезах выражаем мы наслаждение. А этого ведь и Аристотель не отрицал. Так что определение его скорее подобает гадателю, чем философу, и не выражает сущности и природы наслаждения. Оно не может объяснить, почему столь великое наслаждение бывает заключено и в болезненной любовной страсти, и во вредной пище, и во многих противных природе вещах. Кроме того, если бы наслаждение было движением души, то покой и сон были бы неприятны, ибо они противоречат движению души, как Аристотель противоречит самому себе, о чем мы уже говорили в «Метафизике»¹¹. Поэтому, оставив все это, раскроем истину в той мере, в какой это подобает в этом сочинении.

2

Итак, мы утверждаем, что наслаждение есть либо ощущение блага, либо результат этого ощущения. Благо же то, что способствует самосохранению, потому к нему и стремятся. Следовательно, наслаждение есть чувство самосохранения, страдание же есть ощущение зла и разрушения. Мы же сохраняемся либо в самих себе, либо в потомстве, либо в славе, либо в боге. Все же вещи, которые содействуют какому-либо из этих видов самосохранения или хотя бы являются их признаком, называются благими (хорошими), а «полезными» называют те, что имеют употребление и являются лишь средством, но не достигают конечной цели; а благородными — те, что почетны и достойны, то есть достигают цели.

Полезны богатства, слуги, друзья, имения, государство, жена, дети, одежда, пища и все, что способствует нашему сохранению в каждом из названных видов самосохранения. Благородны — добродетель и великие деяния, достойные увековечения, в особенности же доблесть, посредством которой мы обретаем все полезные нам блага. Телесные же блага, как здоровье, красота, сила, причастны одновременно и к пользе и к благородству. Искусства же, как порождения доблести и силы, в особенности же умения и мудрости, которые пользуются физическими силами для упражнения в искусствах, чрезвычайно полезны людям.

Вот почему, поскольку искусство есть подражание природе, а подражание — начало искусств и проявление деятельности, оно доставляет великое удовольствие, так как порождает для нас все блага, полезные для сохранения человека. Ведь удовольствие есть ощущение или чувство, следующее чувству самосохранения повсюду, где оно ощутимо. Случается же, что мы в некотором отношении разрушаемся, а в другом — сохраняемся, и тогда в самой гибели мы открываем ощущение иного рода самосохранения. Ведь для апостолов и мучения были наслаждением, не в качестве мучений и гибели тела, а потому, что они терпели их во имя бога и чувствовали, что в мучениях и посредством мучений они обретают высшее свое самосохранение в боге. Так больной радуется, принимая горькое лекарство, не из-за горечи, но потому, что ощущает в нем средство к выздоровлению. В совокуплении мы наслаждаемся потому, что ощущаем сохранение себя в потомстве, а в пище — сохраняя себя в себе самих. И хотя мы знаем, что в бесплодном совокуплении мы не сохраняемся, равно как и принимая вредную пищу, однако же, поскольку эти действия установлены природой ради нашего сохранения и так как из-за их утомительности мы не стали бы их совершать, не получая наслаждения, в каждом из них всегда существует этот источник наслаждения. Потому что природа не изменяет своему обычаю из-за наших злоупотреблений, разве если разрушится природное строение органов, и горячее семя уже не доставит наслаждения, проходя через менее теплый и узкий проток. Искусство порой уклоняется от своих задач, природа же — никогда.

Поэтому здесь происходит постоянная борьба, и наша заслуга или вина в том, что мы либо стремимся лишь к тем наслаждениям, которые заключают в себе истинное благо или несут в себе ощущение и предчувствие истиннейшего и лучшего блага, либо устремляемся к противоположному. Этот вопрос со всей тщательностью рассмотрен нами в «Метафизике»: каким образом бог создал наши тела для деятельности и придал всем вещам способность порождать наслаждение, смешав добро со злом, чтобы мудрость их различала, воля принимала или отвергала, а сила устремлялась к ним либо отвращалась от них¹².

Итак, подражание содержит в себе наслаждение, ибо обеспечивает нам полезные блага и заключает в себе чувство самосохранения, будучи его причиной. То же, что заключает в себе чувство самосохранения, как бы являясь его признаком, именуется прекрасным. Прекрасное есть свидетельство блага и представляет нам его — за то и любимо. Так, когда мы видим изображение враждебного и ненавистного нам дракона, то не потому испытываем удовольствие, что, как учит Аристотель, приобретаем знание и рассуждаем о нем, но потому, что картина раскрывает нам в творении живописца великолепие его мастерства. Искусство ведь и есть хранитель рода человеческого и потому таит в себе наслаждение. Поэтому, если кто по неумению скверно изобразит прекрасную Диану, мы назовем эту картину скверной и скверным назовем образ, ибо он окажется свидетельством искусства, лишенного способности к самосохра-

нению; в то же время мы, напротив, назовем прекрасной обезьяну, нарисованную Микеланджело¹³, искуснейшим живописцем, так как она будет свидетельством великого искусства. И «Ад» поэта Данте прекраснее его же «Рая», так как он лучше изображает людей и их мучения, описывая ад, нежели людей и все прочее в «Рае».

Итак, нам приятен поэт, который хорошо изображает то, о чем пишет; если же он бездарен, то вызовет ненависть и презрение, так как он проявит неспособность своего искусства—свидетельство гибели. Так мы приходим в ужас, видя больных, несчастных рабов, ибо это люди подобные нам, и они представляют нашему взору картину нашего же несчастья и гибели. Когда же мы видим людей здоровых, полных жизни, свободных, нарядных, то мы радуемся, потому что испытываем ощущение счастья и сохранения нашей природы. Но святой, который более возвышенным оком взирает на зло и видит могущее проистечь из него благо, возрадуется при виде страдающего бедняка, ибо провидит славу, уготованную ему в раю; и опечалится, глядя на заносчивого богача, предвидя адскую его гибель. Поэтому одни и те же вещи прекрасны и безобразны, хороши и дурны в сопоставлении с различными видами самосохранения и в зависимости от чувств тех, кто на них взирает.

Итак, подражание нравится потому, что оно есть причина сохранения; то, чему подражают, нравится как результат и как признак сохранения. Такова природа живописи, фабулы и метафоры, как это будет показано ниже. Они служат порукой сохранения не только нас самих, но и всего человеческого рода и потому несут в себе чувство наслаждения. Так же обстоит дело и с философией и со всеми науками, потому что благодаря им мы познаем добро и зло и научаемся оберегаться зла, и следовать добру, и таким путем достигать самосохранения. И хотя не мы обладаем этими науками и искусствами, но другие, они доставляют нам наслаждение, потому что мы можем сохраниться только вместе с другими людьми—кроме тех случаев, когда науками и искусствами обладают враги, которые могут использовать их против нас. Однако также и во врагах нам нравятся добродетели и искусства, поскольку они свидетельствуют о мощи и достоинстве человеческой природы, которой и мы сопричастны.

Музыка же и ритм доставляют удовольствие по причине иной, но исходящей из того же корня,—поскольку они сохраняют нас непосредственно в нас самих,—я хочу сказать, самих по себе. И акцидентально они могут нам нравиться как выражение мудрости и мощи человеческой природы, поскольку способствуют сохранению отечества и нас самих.

Дело в том, что в нас существует некий теплый, тонкий, подвижный и светлый (жизненный) дух, обитающий в мозговых впадинах и распространяющийся оттуда по нервам, даруя ощущение подвижности всему телу, осуществляя действия органов чувств, движения и питания. В нем по преимуществу помещается ум, вдунутый в нас богом, пользующийся духом как орудием для всех своих действий, как мы объяснили это во 2 книге трактата «О способности вещей к ощущению»¹⁴. Поскольку дух

этот по природе своей подвижен, он радуется движению, ибо тем самым призывается к прирожденному ему действию, именно в движении и заключенному. Таким образом, он очищается, расширяется, укрепляется и освобождается от отравляющих его примесей. Мелодия же и пение суть движения, доносимые по воздуху (этому духу мира) до барабанной перепонки внутри ушей, где дух, исходящий от мозга, ощущает воздействие внешних движений и по ним признает источник движений; на основе привычки он отличает голос Петра от голоса Фабия, и звук флейты от удара камня, и дерева, и серебра, и звук колокола от иных вещей. От чрезмерно же сильного движения дух разрушается, так как либо звуки слишком громки (например, звук пушечного выстрела) и загоняют дух во впадины мозга и терзают его, и лишают равновесия, либо они слишком резки и раздражают его, дробят на части и лишают природного строения, что является уже частью и началом его гибели.

Следовательно, дух по большей части наслаждается звуком средней громкости, хотя на войне он радуется и громким звукам, воодушевляющим на битву, а в других случаях иным звукам, смотря по обстоятельствам,—и из этих средней громкости звуков создает себе мелодическую музыку, которая состоит из звуков низких и высоких, из коих одни возбуждают, другие проникают, третьи ласкают, трогают и волнуют, чтобы способствовать своему сохранению. И правильно он радуется им, ибо чувство самосохранения есть радость. Поэтому наслаждение музыкой происходит не от случайных и внешних обстоятельств, но потому, что она содействует самосохранению духа. Происходит это не оттого, что в музыке содержится ритм, а в ритме заключен порядок, ибо она доставляет удовольствие при любом способе расположения звуков, так как она привлекает дух, благоприятствует его действиям, расширяет и очищает его. И так как у одних людей дух более тонок, у других более густ, у одних чище, у других слабее или сильнее, одни получают наслаждение от серьезной музыки, другие от нежной, одни от более резкой, другие от сладкозвучной, каждый по своей мере, подобно тому как не у всех людей одинаковый вкус, и ощущение, образующееся от смеси уксуса и оливкового масла,—создает музыку для языка, хотя в отдельности они едва ли приятны, а масло так и вовсе неприятно.

Вот почему музыка обладает способностью изменять нравы и лечить болезни, как мы об этом писали в 4 книге трактата «О способности вещей к ощущению»¹⁵. В Апулии музыка исцеляет укушенных тарантулом, побуждая их танцевать и выделять пот, с которым выходит яд; и пророк Елисей музыкой успокоил свой разгневанный дух¹⁶, чтобы расположить свой ум к озарению божественным вдохновением и к пророчеству. И Пифагор исцелял музыкой опьяненных, освежая и разрежая дух и обращая его от дурных движений к благородным. Из этого ясно, почему доставляют наслаждение стихи: ведь в них звуки речи расположены так, чтобы влечь дух к естественному его ритму, не слишком сжато, как краткие звуки, не слишком пространно, как долгие, не слишком скоро и не слишком медленно, но образуют как бы мелодию: из этого и возникло

понятие о стопах, которыми движется стих, подобно ритму, которым пользуются музыканты, обозначаемому ударами нашего пульса.

Очевидно, что все голоса в мире благозвучны для мира, хотя разные звуки благозвучны для разных его частей. Наши же голоса благозвучны только для нас, и то если соразмерены соответствующим образом. Поэтому не существует общей для всех меры, как и сладкий вкус не для всех сладок, а то бы все животные ели мед, а горькое для нас не всем горько, ведь козы питаются горчайшим для нас дроком.

Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира подобной нашей музыке — они безумствуют в этом, как тот, кто стал бы приписывать вселенной наши ощущения вкуса и запаха. Нам смердит труп, но не псу и не ворону, не небу и не земле, не ангелу и не богу: богу ведь нет ничего противоположного, ибо все сущее от бога. Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава. А существует ли между ними сходство (аналогия), об этом я говорю в другом месте. Ведь наш голос для них — как для нас голос муравья, а их самый слабый звук сильнее величайшего грома, и для нас он не музыка, а нечто намного превосходящее [наше восприятие]. Вот почему весьма справедливо полагает св. Фома, что наши души могут достичь блаженства и лицезрения бога в его сущности, только возвысившись и укрепившись с помощью возносящего к славе света¹⁷. Вот почему ясно, что стих доставляет наслаждение из-за того, что движет своим ритмом, а не потому, что подражает внешним предметам — разве что случайно, — но потому, что подражает ритму самого духа и способствует его сохранению: ведь подобное сохраняется подобным. Под этим наслаждением поэт скрывает мудрость, как скрытый приманкой крючок, которым он уловляет уклоняющиеся от добродетели души.

3

Мы правильно отметили в предыдущей книге, что одно дело — благо абсолютное, как сущее и бог, первое сущее; другое — благо данной вещи, как ее бытие и сохранение¹⁸; и иное дело — благо по отношению к нам. Из чего мы вывели, что для нас благо — то, что нас сохраняет, и оно именуется благом полезным и почетным в зависимости от способа, каким оно содействует нашему сохранению. И в природе нет отдельного от этих видов доставляющего удовольствия блага. Поэтому те, кто хочет доставить удовольствие, нуждаются в знании всех видов блага. Мы говорили, что в прекрасном заключено наслаждение, так как оно есть признак блага. Теперь нужно это объяснить, потому что поэты — последователи Аристотеля — упражняются в своем искусстве лишь для того, чтобы доставить удовольствие, отчего и происходит, что они используют в качестве предмета поэзии любой сюжет, лишь бы он нес в себе наслаждение. Так Катулл, заслуживший прозвание ученого поэта, и Марциал в искуснейших стихах развлекают читателя описанием непристойной любви. Подобным же образом поступают Гораций и Овидий, для

которых в поэме нет соли, если она не трактует о непристойной любви. Так и Вергилий создал «Приапею»¹⁹ (но Аретино превзошел его в этом сюжете²⁰), а Мольца²¹ «Фикату». Минувший век кишмя кишит такого рода поэмами и диалогами, что легко обнаружить в сочинениях Делла Каза, Франко, Берни, Ариосто²² и иных сочинителей того же пошиба. И они поступали бы правильно, если бы целью поэзии действительно было наслаждение. Ведь и древние создали пронизанную баснями философию, построенную на рассказах о низменной любви, использующую притчи для выражения идей,—и таким образом, начиная стихи наслаждением, наставляли людей. В «Метаморфозах» Овидия мы читаем о любви Аполлона к Дафне и Клитии, и Мирры к отцу, Библиды к брату, и о соперничестве Паллады, Юноны и Венеры, то есть Мудрости, Мощи и Любви²³. Египтяне тоже употребляли такого рода иероглифические изображения. Например, статуя, оскорблявшая стыдливость, представляла производительную силу божества—отсюда и культ Приапа, которому не были чужды и еврей-идолопоклонники, жрицей его была мать царя Абии²⁴. Отсюда и культ Адониса, умершего на горе Ливанской в объятиях Венеры, которому, по свидетельству Иезекииля²⁵, поклонялись оплакивавшие его киприоты и евреи. Все это возрождает в наш век распущенный Марино²⁶. Да и Гомер слова не мог сказать, чтобы не обойтись без этих наслаждений, и ради того, чтобы понравиться слушателям, воспевал прелюбодеяния и гнусный разврат богов.

Но задача искусства не в том, чтобы доставлять такого рода наслаждение. Ведь любовные дела сами по себе приносят удовольствие, и не заслуга поэта, если он сумел развлечь читателя их описанием—как если бы он доставлял наслаждение пением и музыкой, заимствованными у других искусств, а не извлекал его из сущности своего искусства. Кроме того, задача поэта—доставить удовольствие с помощью наслаждения истинного и полезного, а в распущенных стихах—погибель государству и нравам. Их автор действует противно законам своего искусства, как врач, который дает больным то, чего они сами желают, а не то, что предписывает врачебное искусство; а это, скорее, подобает искусству кулинара: ведь повар готовит яства не для пользы пирующего, а угождая его вкусу и доставляя ему удовольствие. Хороший поэт так же далек от дурного, как врач от повара, который угождает и причиняет вред. Поэт только притворяется, что услаждает тебя,—чтобы получить возможность приносить пользу. Итак, нам следует глубже исследовать природу наслаждения.

4

Наслаждение, говорю я, само по себе благо, когда оно чисто, как в боге, и тогда к нему следует стремиться ради него самого. Когда же оно нечисто, то есть когда в нем перемешано зло и добро по отношению к нам, к нему не следует стремиться ради него самого, даже если оно благо. Этому учит нас природа, ибо она ни в чем не положила наслаждение ради него самого, но всегда ради какой-либо иной цели. Наслаждение заключе-

но в любовном акте, однако же природа установила любовное соединение не ради наслаждения, но ради произведения потомства и ради сохранения вида. Ибо если бы наслаждение было самоцелью, оно было бы положено не в совокуплении, а в чем-либо ином, чьей целью бы стало оно само. Подобным же образом великое наслаждение заключено в еде и питье, но оно чуждо нам, когда мы сыты,—стало быть, оно существует не ради себя самого, но чтобы посредством пищи и питья восстанавливалось то, что тепло выводит из нашего тела, и чтобы тело росло соответственно своей мере. Есть наслаждение и в получении дохода, но не ради него самого, а потому, что богатство доставляет полезное благо самосохранения. И в чести заключено наслаждение, ибо благодаря ей мы сохраняемся, ведь люди бесчестные и злодеи не могут жить с другими людьми. Так что честь сохраняет человека посредством его доброго имени. Таким образом, где бы ни обнаруживалось наслаждение, оно оказывается существующим ради иного блага, и ведет только к сохранению; ведь все, что каким-либо образом содействует нашему самосохранению, доставляет нам наслаждение.

Поскольку бог существует всегда, и все сущее — от него, и все что нас сохраняет, эту способность получает от него,—наслаждение есть ощущение блаженства. Весьма разумно поучает нас св. Амвросий в «Прологе к псалмам»²⁷, что удовольствие ведет нас к блаженству, но дьявол превратил его в шпоры для заблуждений, когда к нему стремятся ради него самого, а не ради конечной цели: как если бы кто принимал пищу и предавался любви ради удовольствия, а не ради того, чтобы сохраниться в себе самом и в потомстве. Таким образом человек преждевременно пытается урвать часть от конечного блаженства, а не предвкушает его, бог же и природа присоединили наслаждение к земным трудам, чтобы мы не злоупотребляли им, а предвкушали в нем высшее блаженство.

Ведь человек не вынес бы столь великих тягот, занимаясь торговлей, земледелием, скотоводством, военной службой или иными делами ради хлеба насущного, или ради того, чтобы содержать, оберегать и ублажать жену, или ради сограждан и отечества в воинских занятиях, в искусствах и науках, если бы во всех этих трудах не было заключено наслаждение, которое есть чувство самосохранения—в себе самом, в потомстве и, наконец, в боге (все прочие виды наслаждения ненадежны, и лишь это вечно). Ведь мы ожидаем наслаждения в боге после всех этих трудов, в которых мы только предвкушаем его. Потом же, по словам Давида, «изопьем из реки блаженства, которая есть источник жизни»²⁸; ведь ощущение истинной жизни и есть истинное наслаждение.

Пока же мы пребываем в пути, где добро смешано со злом, не всякое наслаждение следует избирать, но лишь то, которое более содержит в себе добра, нежели зла: не ради него самого, но ради конечной цели, от которой средства заимствуют наслаждение, дабы привлечь нас и привести к ней. В том, стало быть, и заключено искусство поэта, что он наслаждением привлекает нас, как делает это природа, не к наслаждению самому по себе, но к истинному благу — это средство, благодаря которому

мы влечемся к истинному богу, именно как к средствам, а не как к цели, ибо тот, кто полагает в средствах свою цель, истинной цели никогда не достигнет. Так, если кто положил целью не здоровье, которого ищут в вине, а само вино, тот становится пьяницей и подагриком и в изобилии приобретает все болезни, лишаящие здоровья. Следует также знать, что в средствах заключено лишь предчувствие наслаждения, а в цели — полное осуществление, в средствах оно как бы ложно, и лишь в цели истинно.

Ведь наслаждение есть восприятие чувства блага, соединенное с внутренним стремлением ко благу. Желание же есть надежда на благо, и любовь к благу, и воспоминание об утраченном благе. Мы радуемся отсутствующему благу потому, что оно соединено с нами посредством образа, закрепленного в памяти или сформировавшегося ранее благодаря знанию о нем. Из этого, однако же, следует, что не бывает наслаждения, которое не заключалось бы в восприятии некоего блага, полезного или почетного. Польза же и честь не отделены друг от друга. Ведь истинно полезное почетно, и все почетное полезно. Мы называем некое благо полезным из-за его употребления, так как к нему стремятся не ради него самого, а ради использования иной вещи, как, например, пища, мотыга, писание, поместье. Почетным же называем благо из-за чести, так как оно достойно почтения. То, что содержит в себе большие блага, то приближает нас к цели, вот почему добродетель наиболее почитаема не из-за того, что к ней стремятся ради нее самой, как считают Аристотель²⁹ и стоики, но потому, что она приближает нас к Высшему благу, в большей мере способствует сохранению и обеспечивает нас полезными благами. К сохранению же стремятся ради него самого, но оно не именуется ни почетным, ни полезным, но просто благом. Люди даже больше почитают то, что им полезнее, а не то, что лучше, разве что и в этом может быть заключена некая польза. Щедрость и благотворительность более почитаются, нежели мудрость, а богатства более, чем героические деяния, хотя и то и другое полезно, одно — для самосохранения нас в себе самих, другое — в славе; но второе почетно, первое полезно. И меч и мотыга почитаются теми, кто пользуется ими, однако же не столь высоко, как одушевленные вещи и добродетели, посредством которых мы обретаем все блага, но их скорее хвалят и берегут. Во всех благах заключено наслаждение, и без наслаждения нет блага.

5

Вот почему все виды удовольствия, которые Аристотель перечисляет в «Риторике»³⁰, являются таковыми потому, что содержат в себе пользу, либо честь, либо их признаки, либо причины, либо условия, либо средства, либо нечто им сопутствующее. Он говорит сперва: все естественное нам приятно, равно как и привычное, ибо привычка — вторая натура. Но почему естественное приятно, этого он не говорит, мы же объяснили: потому что сохраняет нас в нас самих, или в детях, или в славе, или в боге. Если же не сохраняет нас в боге, то оказывается неприятным. Поэтому мы девство предпочитаем браку, поскольку оно в

большей мере сохраняет нас в боге. Ведь иногда нам приятно воздержаться от желанной пищи, чтобы ею насытился сын или близкий друг, поскольку мы полагаем, что сохраняемся в них, и предпочитаем нашему меньшему благу большее благо близких. Мы уже говорили в «Этике»³¹, что для нас предпочтительнее утратить одно из благ фортуны там, где наш друг обретет три; но не там, где он обретет два, потому что из этих трех одно наше, а два сверх того нашего друга; а если одно — наше, а другое нашего друга, то никакой выгоды нет. В благах же телесных следует предпочесть утрату одного там, где выгода товарища пятикратна; а в благах души — там, где друг выиграет одиннадцатикратно. Ведь мы сохраняемся в друзьях, и потому нам приятно потерпеть за них, даже и поплакать и пострадать. В особенности же — за возлюбленную, от которой мы надеемся получить наслаждение, и за государя, от которого чаем почестей и наград. Однако же человек ошибается, когда само наслаждение принимает за цель; и в плаче заключено наслаждение, так как мы вспоминаем об утраченном благе и этот плач как бы возвращает нам его. И св. Августин по опыту знал, что плакать о господе — сладчайшее наслаждение, так как он как бы ощущал, что в слезах любит бога и удостаивается его³².

Сладок досуг, и праздность, и сон, — сказал Аристотель³³, — потому что они отвечают природе. Я же говорю: потому что они сохраняют нас и свободны от тяжелого разрушительного труда. А если мы видим происходящее от сна и досуга зло, то ненавидим и сон, и досуг, и обманчивую их сладость — не за то, что она сладостна, а потому, что под нею сокрыт яд, как змея, которая таится в цветах.

Приятна месть, говорит Аристотель, и сладостен гнев³⁴, воспетый Гомером и Данте, — не потому, что нас улаждают чужие беды, но потому, что они избавляют нас от собственных бед. А что Аристотель говорит, будто мы гневаемся на тех, кого можем одолеть, и гнев есть признак нашей силы, то это верно. Но это наслаждение — от признака, а то, другое, — от существа дела. Победа чрезвычайно нас радует, так как дает нам власть, дело благое и почетное, и свидетельствует о нашей доблести, благодаря которой мы сохраняем себя в самих себе и в славе. Победа же, одержанная коварством, безобразна и неприятна, ибо она — признак подлости и трусости (если только она не есть результат благоразумия).

Быть почитаемым, вызывать восхищение и лесть у других приятно, ибо это свидетельствует о нашей доблести, вызывающей столь великое преклонение. Но тот, кто в мудрости своей осознает собственную порочность, тот гнушается почестями, если только не считает нужным притворяться, в особенности же те, кто хочет таким образом от почестей заслужить лучшие блага — как Давид, когда не захотел отомстить зловле Семею, чтобы снискать тем милость у бога³⁵. Благодарения, всякого рода добродетели, и владычество, и упреки другим доставляют удовольствие потому, что они суть признаки или причины наших благ, или благ для человеческого рода.

Наконец, сладостно бывает вспоминать о минувших несчестьях, как говорит Вергилий,³⁶ так как отсутствие зла есть тоже благо, по словам Аристотеля³⁷. Мы же добавим: потому что оно есть свидетельство нашего мужества или божественной помощи нам в одолении несчастий. И тот же Лукреций сказал:³⁸

«Сладко, когда на просторах морских разыграются волны,
С твердой земли наблюдать за бедою, постигшей другого.
Сладко смотреть на войска на поле сраженья в жестокой битве...
Не потому, что для нас будут чьи-либо муки приятны,
Но потому, что себя вне опасности чувствовать сладко...

Мы же добавим: потому, что мы видим доблесть людей и человеческой природы, побеждающую величайшие бедствия, и потому, что полагаем, что доблесть эта некоторым образом присуща и нам. Кроме того, мы, видя чужие несчестья, научаемся избегать бедствий, не подвергая себя опасности. Кроме того, мы принимаем в соображение и содействие небес и, рассуждая о многих вещах, философствуем, а это благо, которое весьма способствует нашему сохранению. Далее, подобно тому как, видя слабых, мы ощущаем нашу собственную слабость, видя мужественно действующих сильных людей, радуемся этому как свидетельству нашей силы. И хотя, когда такие вещи изображаются в поэме, мы знаем, что они вымышлены, мы радуемся—как при виде изображения возлюбленной.

Когда я читаю у Ариосто о доблести и благородных и героических подвигах Роланда или о низости подлецов³⁹, то переживаю, как если бы все это происходило при мне, и часто плачу. Но особенно волнуют меня слова истины, когда читаю пророка Исайю и как будто сам слышу обетования господя.

Наконец, Аристотель говорит, что подражание приятно потому, что при этом приобретаем знание⁴⁰: но мы ведь не потому радуемся, что подражаем, а потому, что размышляем о том, что изображено нечто, прежде нами виденное в жизни, и таким образом случается нам чему-то научиться. Здесь Аристотель упорствует в своем заблуждении, уже обнаруженном в его «Поэтике». В самом деле, что мы узнаем, увидев нарисованным Цезаря, если мы уже видели его живого? Что изображение представляет нам именно его. Но если это так, то я гораздо более обрадуюсь, вновь увидя его в жизни, так как на деле узнаю, что он сегодня тот же, что был вчера. Удовольствие здесь заключено вовсе не в подражании, но в том, что мы видим здесь свидетельство искусства, посредством которого сохраняется род человеческий, как мы уже сказали раньше. Действительно, если кто-нибудь рисует скверно, то даже если мы скажем: «Это он!»,—и притом после томительного размышления, поскольку изображение мало похоже, мы при этом не радуемся, а гневаемся или смеемся. Следовательно, наслаждение есть ощущение блага, и оно возбуждается чувством самосохранения и тем, что ему содействует. Страдание, напротив, есть ощущение зла. Пусть же остережется поэт завлекать нас ложным наслаждением, но пусть привлекает нас наслаждением истинным, коему сопутствует множество благ.

Мне никогда не приходилось наблюдать, чтобы было приятно то, что дает одно лишь наслаждение, безо всякого иного блага. В самом деле, хотя вредоносные пища, напитки и соития часто содержат в себе одно лишь наслаждение, это вместе с тем приносит страдание и вред, так что мы можем назвать их разве что приятными, а никак не полезными и не почетными. Наслаждение это существует все же только благодаря тому сохранению, которое заключено в пище и в любви. Но заблуждается тот, кто выбирает одно только наслаждение ради него самого. Ведь и страх дан нам для того, чтобы мы избегали зла, но если мы будем только страшиться и не обережемся и не побежим от опасности, то мы не воспользуемся этим даром природы. Ведь всякая страсть полезна, если ее употреблять во благо, и вредна—если во зло, так как тогда она становится пороком. Мы уже сказали о музыке, как она помогает духу, очищая и расширяя его, потому она и приятна. Но нужно знать, что человек—не простое существо, он состоит из ума, духа, тела, а тело из плоти, костей, нервов, крови, из головы, ног, брюха и т. п.,—из-за чего и случается, что приятное и полезное одному члену или части человека оказывается вредным и причиняет страдания другому. Холодная вода приятна человеку, страдающему горячкой, быть может, приятна она и желудку, но поскольку она ослабляет дух, который борется с болезнью, она вредна. Точно так же то, что приятно для тела, вредно для души. Поэтому тот, кто занимается поэтическим искусством, пусть правильно различает пользу и вред, и пусть подает лучшие блага в лучших сосудах, наилучшим, как только может, образом.

Но так как поэт привлекает не столько тем наслаждением, которое заключено во благе, сколько тем, что заключается в красоте (ведь в фабулах и метафорах он представляет не сами вещи, но лишь признаки вещей, признаки же блага образуют прекрасное, а признаки зла—безобразное),—он должен в совершенстве выяснить природу прекрасного.

Мы называем красоту проявлением блага. Изначальные же и сущие сами по себе блага суть Мощь, Мудрость и Любовь. Ибо эти прималитеты (первоначала) дают бытие вещам и сохраняют их; их признаки содержат в себе красоту, признаки же противного—безобразие. Следовательно, все признаки добродетелей и искусств прекрасны. Точно так же и признаки всего, что содействует самосохранению в любом из четырех его видов—настолько, что даже зло, причиненное страданием, когда оно является следствием добродетели,—прекрасно. Так, Мандрикардо называл прекрасными раны на трупах мавров, своих друзей, поскольку они были велики и свидетельствовали о необыкновенной силе поранившего их Роланда⁴¹. И св. Августин назвал прекрасными переломы костей и содранную кожу на теле св. Винцентия, так как они были свидетельствами его терпения; но в качестве свидетельств жестокости тирана Дакиана и его палачей они безобразны⁴². Прекрасно умереть в бою, говорит Вергилий, потому что

это свидетельство силы духа⁴³. Собачка возлюбленной кажется прекрасной влюбленному, потому что напоминает ему о ней. И врачи называют прекрасными кал и мочу, когда они свидетельствуют о здоровье пациента.

Нет ничего, что не было бы одновременно прекрасно и безобразно. Прекрасно — поскольку свидетельствует о сохраняющем благе; безобразно — поскольку свидетельствует о пагубном зле. Женщины прекрасны, потому что обладают способностью сохранения нас в потомстве; мужчины — поскольку обладают способностью самосохранения в самих себе; старость прекрасна как свидетельство мудрости, молодость — как признак силы, и, напротив того, безобразна старость и седина, потому что возглашают немощь и смерть, а юность — потому что говорит о глупости. Во всем этом должен быть умудрен поэт.

Во всякой красоте заложено наслаждение, как во всяком безобразии — страдание и печаль. Смотри об этом мою «Канцону о красоте»⁴⁴. Относительно красоты сложной и простой, и каким образом соотношение частей, и цвет, и легкость движений, и голос суть признаки формирующих нас, хорошо или дурно, мощи и мудрости в соответствии с обстоятельствами места и времени, — обо всем этом я подробнейшим образом сказал в «Метафизике»⁴⁵, а друг мой Джакомо ди Гаэта⁴⁶ издал об этом изящную книжку. Перипатетики же, как видно, не знают или не понимают, что такое красота.

ГЛАВА III

1

Итак, поэт, для того чтобы убедить, стремится к наслаждению и красоте. Но наслаждение и красота не содержатся в предметах, о которых он хочет говорить. Ведь часто они трудны, как наука о природе; порой не нравятся слушателям, когда это — обличение их пороков; часто скучны, когда излагаются истины морали и предметы, не явные чувствам. Вот почему поэт, не довольствуясь употреблением стиха, добавляет еще и образную речь, в которой говорит одно, обозначая этим другое, и посредством ясных образов делает очевидными трудные для понимания предметы.

Существует множество разновидностей образной речи. Можно употреблять слова в переносном смысле, и это делается тремя способами. Слова заимствуют от подобных предметов, и это называется метафорой. Например, когда я говорю: «Летит стрела». Летает ведь птица, но полет приписывается стреле, поскольку она уподобляется птице в ее движении по воздуху. О различных видах метафор мы говорили в предыдущей книге. Мы преобразуем слова, взяв их от противоположных предметов, например, когда называем рощу «lucus», потому что в ней совсем нет света (lucis); но такое заимствование не доставляет приятности, а является несколько насильственным, о чем мы говорили в «Риторике»⁴⁷. Мы заменяем слово его описанием, например, желая сказать «в третьем часу», говорим «время обедни», и этот перифраз, а не метафора является иногда

автономазией. Мы переносим признак целого на часть, и обратно, употребляя синекдоху, и от целого всеобщего, целокупного, существенно-го и численного приходим к частному—что объяснено в «Логике» и в «Риторике»—и употребляем многие иные способы перенесения значений слов.

Другой род образности есть преобразование речи, и это делается четырьмя способами. А именно иногда мы подразумеваем обратное тому, что говорим, как при иронии; иногда имеем в виду подобное, и тогда получаем аллегорию, загадку, притчу, фабулу.

Аллегория получается, когда много слов переосмыслено, но одно или несколько сохраняют свое собственное значение, и они указывают на смысл речи. Например: «Я четырнадцать лет скитаюсь по морю бедствий», что значит: «Я перенес величайшие мучения»⁴⁸. Ибо если бы здесь не было поставлено слово «бедствий», то можно было бы подумать, что речь идет о настоящем мореплавании. Бывает еще аллегория в самих предметах, когда говорят об одном, а имеют в виду другое (как говорит св. Амвросий в книге «Об Аврааме»⁴⁹). Например, два сына, один от свободной матери, другой от рабыни, обозначают у апостола два завета, данные двум народам⁵⁰; но этот вид аллегии труден для объяснения, если нет очевидного подобия и согласия между самими предметами.

Загадка же образуется тогда, когда перенесены и заимствованы все слова, и их нельзя понять в собственном их значении в отличие от иронии и аллегии. Ими пользуются Страпарола⁵¹ и другие, ради упражнения. Так, например, можно привести загадку Самсона: «Из ядущего вышло ядомое, и из сильного вышло сладкое»⁵²,—где он пользуется метафорой, синекдохой, метонимией и автономазией.

Притча получается тогда, когда предметы, выраженные словами, имеют еще и иное значение, и оно используется для примера, чтобы слушатели поняли или попытались раскрыть мысль и наставление. Притча образуется из уподоблений и может состоять из истинных или вымышленных речей, которые, однако же, должны быть откровенно вымышлены, иначе получится фабула. Такими приемами пользуется воплощенная Мудрость божия в Евангелии, для наставления в труднейших предметах, которые только на примерах и могут быть поняты, или для того, чтобы завлечь тех, кто не станет слушать иначе, как если только им, начав с одного, потом внушить другое⁵³. Она может быть построена на истине, как притча о нищем Лазаре и пирующем богаче⁵⁴, и на вымысле, как притча Иоафама против Абимелеха⁵⁵, в которой говорится о деревьях, избирающих себе царя. Подобным же образом построены и басни Эзопа, которые без разъяснения остаются загадками. Иногда притча строится на действительном подобии, как когда Натан, пожелав упрекнуть царя Давида, прелюбодея и убийцу, описал богача, присвоившего себе овечку бедняка, чтобы царь, произнеся приговор, сам бы себя осудил, так же и жена феконтянка, моля за Авессалома, привела правдоподобную притчу⁵⁶.

Всеми этими видами притч пользуется поэт. Ведь весь Ветхий завет, как учит св. Амвросий в толковании на 43 псалом, есть притча о Новом

завете, согласно стиху «Ты сделал нас примером для народов»⁵⁷, где Амвросий читает: «Ты сделал нас притчею между народами»⁵⁸. Поэтому всякая аллегория, если она построена не на одних словах, а на предметах, является притчей.

Фабула же получается, когда мы приводим правдоподобные примеры либо согласные природе, какова история о беседах и любви Энея и Дидоны, либо согласные мнению и поверию людей, как рассказ о том, что Эней спустился в преисподнюю с Сивиллой и беседовал с отцом о племени римлян, которые пойдут от него⁵⁹. Многие вводятся в фабулу и притчи такого, что само по себе не имеет значения, но дополняет построение рассказа, как заметили Августин и Златоуст⁶⁰. Трагедии и комедии пронизаны фабулами, и хвала поэту, когда он вводит их уместно, согласно с целью своего наставления, и умеет изобразить действующих лиц так, чтобы они точно выразили истину, подобно тому как хороший живописец создает изображения, чрезвычайно подобные реальным предметам. Заметим при этом, что в фабуле мы не хотим, чтобы подразумевалось не то, что там говорится, но приводим их в качестве примера, показывая на других обычаях и лицах, имея в виду наши добродетели и пороки, и показывая, чего следует избегать и к чему должно стремиться.

С этой целью написаны все комедии и трагедии; чтобы государи не верялись своей судьбе, а народ не поступал дурно, была придумана трагедия, в которой очевидны злоключения и дурной конец обоих; а чтобы народ распознавал нравы блудниц, старцев, юнцов и их участь и образ жизни, создана была комедия,—так же и другие поэтические жанры.

2

Итак, величайшая магическая сила заключена в поэтических произведениях: ведь благодаря им слушают те, кто не хотят слушать, причем им преподносится в образной речи не то, что они предполагали услышать. Далее. Те, кто хотят слушать, но по невежеству своему не могут, получают наставление, ибо воспринимают науку посредством примеров, приведенных в фабулах и притчах. Мы изображаем для них добродетели в виде богинь, а пороки в виде чудовищ и дьяволов, и предметы, недоступные чувствам, мы представляем их чувствам аллегорически, например в виде Паллады и Юноны—Мудрость и Мощь, а в театре их даже представляют в живом виде—куда уж ясней! Кроме того, мы беспмятным помогаем запомнить: ведь то, что сказано в стихах, легко удерживается памятью, потому что воспринимается ритмически, сжато и с чувством удовольствия. Кроме того, мы являем очам примеры героев, когда представляем страсти Иисуса Христа или добродетели и подвиги святых, чтобы напомнить о них и привести к благочестию. Посредством поэзии мы исправляем тех, кто поддается исправлению, но не хочет выслушивать поучения. Затем мы распространяем и увековечиваем сокрытые науки. Ибо стихи скорее ускользают от несправедливости времени и искажений письма, нежели проза, так как ничто не может быть

в них прибавлено или убавлено без того, чтобы не бросилось в глаза. Далее, мы поем хвалу богу и святым, и радуем души, и направляем их к благочестию, и смягчаем трудность обычной речи. Далее, благодаря сладкозвучию стихов мы привлекаем тех, кто умеет и может слушать, но кому слушать тяжело: кто бы стал читать философию Лукреция, если бы она не была преподнесена с поэтическим изяществом?⁶¹

Здесь не место рассуждать, пригодны ли стихи для призвания ангелов и демонов или для низведения луны с небес⁶², как рассказывают в баснях Овидий и другие авторы⁶³. Я утверждаю лишь то, что стихи благодаря своему ритму обладают способностью смягчать животный дух, как сказано выше, и благодаря этому доставлять наслаждение уму; и, как показывает опыт, способны наставить и привлечь слушателя. Но ни луну, ни ангела не сдвинет поэзия со своего места и не затмит, разве что повелит бог: ибо порядок вселенной может изменить лишь творец порядка — бог. Наблюдая затмения, древние выдумали, что можно посредством стихов затмить луну и призвать на нас благословение небес, что произошло из незнания причин затмения и из суеверной похвальбы, как рассказывал Амвросий⁶⁴ о происходившем в его времени, и как, судя по рассказам Борри⁶⁵, в Кохинхине случается и в наши дни. Стихи не могут воздействовать на те предметы, которые неспособны их воспринять, так колдун губит чужой урожай не силою стихов, но содействием дьявола, который наводит порчу на урожай; и он не может изменять предметы по своей воле, но лишь прилагая естественные причины. Призывание же демона или ангела заключается не в ритме стихов, но в чувстве и намерении: недаром ангелы являются благочестивым людям, демоны же — нечестивцам. Иногда же слова обладают силой по установлению бога, но не по собственной природе слов, как, например, в пресуществлении св. даров и в таинствах, равно как и в экзорцизме против демонов — от святости церкви. Но все это не имеет касательства к поэту. А каким образом поэзия движет страсти, об этом сказано выше.

ГЛАВА IV

1

Поскольку цель поэта — наставлять и внушать правду и добро, достигая этого посредством наслаждения, и он делает это, представляя предметы воле и чувствам, как мы писали в «Риторике», — предметы же, посредством которых распространяются науки и добрые нравы, не всем доступны и желанны, — было необходимо разъяснить их на очевиднейших примерах и внушать их неявно посредством приятнейших доводов, как бы и отличающихся, но по сходству, в сущности, тождественных; и если примеров этих недостаточно, то их выдумывали в виде фабул и притч. Такого рода вымысел есть подражание истине.

Таким образом, очевидно, что подражание и фабула в поэзии требуются не сами по себе, а акцидентально, когда не хватает действительных

(жизненных) примеров, что извинительно делать и тогда, когда надо изъяснять философские понятия.

Итак, цель поэта не в подражании и не в вымысле, но он подражает для того, чтобы представить, и представляет, чтобы привлечь и научить, учит и привлекает, чтобы внушить законы, добродетели и правила счастливой жизни. Ведь если он есть частица государства и является гражданином, он содействует общей пользе, как все члены тела каждый в отдельности приносят пользу всем остальным и каждому, выполняя свое назначение. Вот почему, как представляется, нельзя согласиться с Аристотелем, который полагает, что цель и задача поэта есть вымысел, и не причисляет к поэтам тех, кто не выдумывал фабулу. Вследствие этого он считает поэтическим жанром трагедию, комедию, эпическую поэму (и добавляет к ним дифирамб как вышедший из употребления), так как только в них заключено подражание. Мы же кроме уже названных жанров допускаем еще и сатиру, элегию, лирику, философскую поэму (как поэмы Эмпедокла⁶⁶ и Лукреция) и священную поэзию, о которой напоминают нам гимны, псалмы и кантики. И мы знаем, что эти жанры поэзии существовали прежде тех, что перечисляет Аристотель, фабулы же были введены Гомером и другими после того, как с порчей времен оказались в пренебрежении правдивые поэты, о чем свидетельствует Исократ, говорящий, что нравоучительные поэты Фокилид и Феогнид существовали раньше, чем сочинители фабул⁶⁷, и Платон многократно приводит их стихи и хвалит их. И Солон тоже изложил свои законы в стихах.

2

1. Итак, Аристотель в I главе «Поэтики»⁶⁸ утверждает, что сочинители элегий—поэты не по существу, а лишь по названию. Поэтому он исключает из числа поэтов Эмпедокла, который изложил всю свою философскую систему в стихах, а равным образом и Херемона, который написал «Гиппокентавра», используя все виды стихотворных размеров.

2. В IV главе⁶⁹ он называет фабулу началом и душой трагедии и, указав, что составными частями ее являются фабулы, изображение нравов, выражение, мысль, построение сцен и музыка, заключает, однако же, что сущность поэтического произведения составляет фабула—так что, даже если автор и не изображает нравы, он, если создает вымышленный сюжет, является поэтом. Из этого он выводит, что цель трагедии есть действие и фабула, а главное по всякой вещи—это ее цель, и, стало быть, фабула, будучи целью трагедии, есть главное в ней.

3. Это же он доказывает на примере живописи, ибо если разрисовать картину прекраснейшими красками—это не доставит удовольствия, какое доставит изображение, сделанное хотя бы одной белой краской. Следовательно, всякая поэзия есть подражание действиям того, что описывается.

4. В VII главе⁷⁰ он говорит, что исторические сочинения и поэма различаются не тем, что одна в прозе, а другая в стихах, но подражанием. Действительно, если бы изложить историю Геродота в стихах, она все равно бы осталась историей, а не поэзией, как и написанная в прозе.

Различаются же они тем, что историк предлагает события, как они произошли, а поэт—как они могли бы произойти; один имеет дело с частным, другой с общим. Ведь поэт говорит о возможном и правдоподобном, а историк—о том, что произошло в действительности или о частном. Поэтому поэт может придумать имена, а историк—нет. Стало быть, поэт является поэтом не благодаря стихотворной форме, но благодаря вымыслу (подражанию), и не всякому вымыслу, но вымыслу, относящемуся к действию. Следовательно, фабула есть подражание действиям либо простых людей, как в комедии, либо выдающихся, как в трагедии (и в том и в другом случае их представляют другие), либо рассказанных поэтом, как в эпической поэме. Об этих различиях он говорит, впрочем, в I главе.

5. Это же доказывается и самим словом «поэт», что по-гречески означает то же, что по-латыни «фиктор»—выдумщик.

6. Далее из этого следует, что бессмысленно называть поэзией сочинения Салернской школы⁷¹, излагающие медицинские предписания в стихах. Подобным образом, если бы кто изложил в стихах все декады Тита Ливия, назывался бы не поэтом, а стихоплетом.

7. Все переложения наук в стихах никак не могут именоваться поэзией.

8. Кроме того, комедия в наше время обходится и без стихов (как у Дж.-Б. Делла Порта⁷² и других); стало быть, один вымысел делает поэтом.

3

Но напротив: если бы доводы Аристотеля были справедливы, у нас вообще не было бы поэтов, кроме лжецов, а поэзия оказалась бы порождением дьявола, отца всяческой лжи. Тогда и Вергилий не поэт в своих «Георгиках», и Гесиод: ведь они пишут там о предметах действительных, а не вымышленных. Тогда не поэт и Лукреций, которого мы обычно именуем ученым из поэтов, и Эмпедокл, и Парменид, выражавшие мудрость в стихах. Тогда не поэты ни Лукан⁷³, рассказавший в стихах подлинную историю гражданской войны, ни Энний, воспевший войну Пуническую, ни Петрарка в поэме «Африка» и даже в канцонах и сонетах, где он воспел подлинную любовь, а пришлось бы признать его поэтом разве что только в «Триумфах», где он описал вымышленные им чудесные видения.

Далее, Катутлла, Проперция и Марциала, воспевавших подлинную любовь и подлинные страдания в элегиях, тоже пришлось бы изгнать из хора поэтов. Тогда не поэт и Овидий в «Искусстве любви», и в книге «О любви», и в «Печальных стихотворениях», и в «Фастах», да и в «Посланиях» тоже, если они подлинно ему принадлежат, а если они подложны? И окажется, что он поэт в одних лишь «Метаморфозах», заключающих в себе одни лишь вымыслы. Далее, Саннадзаро тоже тогда не поэт в поэме «О материнстве Девы» и в «Эпиграммах»⁷⁴, как и Феогнид с Фокилидом, излагавшие в стихах нравоучения, как и Арат, Манилий и Понтан⁷⁵, писавшие об астрологии поэты,—лишь там, где они излагали басни.

Короче говоря, по Аристотелю, кто не лжет, тот не поэт. Но это его суждение противоречит Вергилию, который ввел в свою поэму Силена, поющего о том, как семена вещей носятся в пустоте, по учению Демокрита⁷⁶. А Проперций, воспевая Мессалу, прямо говорит, что предоставляет иным поэтам воспеть природу вещей⁷⁷. Гораций называет поэтом, хотя и несовершенным, Эмпедокла, бросившегося в кратер Этны⁷⁸. И все считают поэтом Лукреция, равно как и прочих, упомянутых выше. Подобным же образом и Мусей, которого Вергилий предпочитал всем иным поэтам, изобразил действительную любовь Леандра и Геро, хотя, возможно, это и вымысел⁷⁹. Данте сопричислил Лукана к сонму поэтов вместе с Горацием, Овидием, Вергилием и Гомером⁸⁰. Да, по Аристотелю, и Гораций никак не поэт, и Персий, и Ювенал — они ведь писали сатиры и обличали пороки, — а между тем никто не сомневается, что они поэты, и в большей мере, чем те, что воспели легенды, как Кодр⁸¹ в «Тезеиде» и Флакк в «Амазониде».

Напротив того, если бы прав был Аристотель, то оказался бы поэтом Боккаччо, а еще больше Мазуччо⁸² и Эзоп, измышлявшие диалоги и изображавшие вымышленных лиц и их поступки. Тогда поэт и Платон, поскольку он придумывает беседующих персонажей, обсуждающих философские вопросы, особенно в «Пире», «Тимее» и «Атлантиде». Далее, тогда не сочинения Петрарки и Горация, а евангельские притчи окажутся стихотворениями. И тогда заблуждается Петрарка, называвший поэтом Ювенка⁸³, изложившего в стихах евангельский закон, и Аратора⁸⁴, переложившего стихами «Деяния апостолов». Тогда не поэты ни ученый Вида, написавший «Христенду», ни автор «Ангелеиды»⁸⁵. Я не говорю уже о многих, перелажавших в стихах Св. писание, и о сочинителях гимнов, сочетавших ученость со сладкозвучием, таких, как Амвросий⁸⁶, Фома, Иларий, Пруденций, Седулий — каковых всех превзошел Маттео Барберини⁸⁷. Что можно на это возразить? Все они окажутся не творцами поэтических произведений, но просто стихоплетами, а в качестве поэм мы станем полагать «Амадиса Галльского», «Амадиса Греческого», «Сферамунда», «Пальмерина «Олива», «Королей Франции», «Рыцарей Круглого стола», «Воина Мескино» и подобные им фантастические повествования⁸⁸, полные глупостей и вранья, но представляющиеся, однако же, восхитительным вымыслом, настолько правдоподобным, что многие, не зная истории, принимают многое сказанное в них за правду. И тогда напрасно жаловался Александр, что нет у него второго Гомера, какой был у Ахилла, чтобы воспеть его подвиги, коль скоро не может существовать правдивый поэт. Далее, получается, что если бы предприятия Цезаря и Помпея были выдуманы, а не действительны, то Лукан был бы поэтом, а поскольку они имели место в действительности, то он не поэт.

Наконец, эта распушенность фантазии, принимаемая за искусство, расцвела до такой степени, что никто уже нисколько не верит поэтам. Я и сам, прежде чем изучил историю, не был уверен в существовании Роланда и Карла Великого, столько сказочного понасочиняли про них. Поэтому, пожалуй, лучше для великих людей, чтобы о них не сочиняли никаких

поэм, так как поэзия только подрывает веру в их подвиги и доблесть. И поэзия, которая должна бы служить славе добрых мужей и пользе государства, достигла в наше время обратного результата. Недаром этот ловкий и праздный монах выдумал макаронические поэмы и «Хаос Триперуна»⁸⁹, чтобы внушить нам, что поэзия—это праздная игра, а не полезное для государства искусство. Но почему же поэтов называли пророками, и св. Павел назвал Арата поэтом, и критский поэт Эпименид именовался пророком⁹⁰, и саму поэзию тогда ученейшие мужи считали пророческим искусством,—если поэзия есть игра и пустое развлечение?

По правде сказать, я не решился бы назвать поэтом Давида, как называет его св. Иероним⁹¹, и элегиями—ритмический плач Иеремии, если поэт это выдумщик, а не тот, кто поет истину. Сидоний Аполлинарий создал множество поэтических произведений на сюжеты из Св. писания и св. Григорий Назианзин—трагедию о страстях Христовых и многие другие стихи, и Боэций—об утешении философией⁹²,—и все они, будучи мудрейшими и правдивейшими мужами, должны быть предпочтены Аристотелю. «Поведаша мне законопреступници глумления», говорит Давид, «но не яко закон Твой, Господи»⁹³. Наконец, историю Иова, настолько похожую на трагикомедию, что многие еретики и раввины считают ее поэтическим вымыслом в духе Аристотеля; Моисей написал с величайшей правдивостью, соответственно свидетельству Отцов, украсив ее стихами и образами людей,—так нельзя же его не считать поэтом потому лишь, что он говорит правду.

Все это опровергает учение Аристотеля. Теперь же рассмотрим его доводы.

4

Всякое искусство есть подражание природе; природа же есть искусство бога, воплощенное в вещах. Ведь очевидно искусство, с которым фиговое дерево распускает листья, чтобы предохранить плоды от солнца и стужи, чтобы сохранить в них зерна, от которых родятся новые деревья; а некоторые растения для самозащиты вооружаются шипами. И как в самом дереве, так и в семени его заключено это искусство. Поэтому, как портной изготавливает только одежды, а кузнец только железные орудия, поскольку один знает портновское, а не кузнечное искусство, другой же—кузнечное, а не портновское и не плотницкое, точно так же случается и в природе. Ибо в каштане заложено искусство образовывать, порождать и вскармливать каштаны, а не фиги, а грушевое дерево порождает груши, а не каштаны и не фиги. В качестве искусств эти их способности подобны друг другу, но в частности они различны, так как происходят от различных заключенных в божественном уме идей, которым и подражают в своих действиях.

Следовательно, как природа есть подражание богу, так и наше искусство есть внешняя природа и подражание природе. Ведь мы создаем корабли по образцу птичьей груди, крыльев и хвоста, с помощью которых

летаем по воде, как птицы по воздуху. И изготавливаем одежду по образцу кожи, и ножи наподобие зубов, и т. д. Вот почему подражание не есть исключительное свойство поэта, но присуще всем искусствам. Поэтому важнейшее его отличие, и главное в нем (в поэте)—не подражание, но то свойство, каким не обладают иные, кроме поэтического, искусства; подобно тому как главное в человеке—не одушевленность, но разумность, составляющая его собственное отличительное и образующее свойство, которого лишены прочие одушевленные существа. Ведь и живопись не в меньшей мере подражание, чем поэзия.

В речи, однако же, подражание заключено двумя или тремя способами. Первый—когда мы передаем предмет посредством звукоподражания, например, слово «бомбарда» представляет пылающее ядро, а слово «верберо» (сечь прутьями) передает звук свистящей розги, а в греческом слове «тютпо» звучит «туп-туп»⁹⁴, что мы слышим, когда камень ударяет о дерево. Но этот вид подражания становится все более редким, так как мы образуем слова, не подражая природе, а в угоду толпе, и государям, и тем, с кем мы живем.

В пении и танце более подражают действиям и чувствам, нежели предметам. Сущности же вещей не воздействуют на нас так, чтобы мы их как-то обозначали по их воздействию; может быть, подражают им ангелы, проникающие внутрь вещей, как я показал это в «Метафизике»⁹⁵.

Второй вид подражания, заключенный в речи, это подражание не предметам посредством слов, а действиям посредством действий. Как природа громом оповещает животных о дожде и порождении зачатых ею вещей, так и человек голосом сообщает человеку о своих действиях, желаниях или знаниях. И как животное, да и сам человек, звуками выражает телесные страсти, например, посредством рыдания или смеха и т. п., так человек, подражая собственному своему поведению, выражает все, что возникает у него в уме, а не только то, что испытывает и выражает естественным или насильственным образом.

Третий вид подражания есть вещественное воспроизведение голоса и характера человека, как когда мы изображаем Цезаря, воспроизводя обычные для него выражения, его походку, жесты и манеру поведения. Этот вид подражания свойствен мимам, актерам и скоморохам.

Четвертый вид подражания—это когда в речи мы представляем одни предметы посредством других, то есть посредством инверсии речи, как в притчах и в фабуле. В виде одного предмета мы изображаем другой—как Менений Агриппа⁹⁶ в притче о членах тела и желудке изобразил народ и сенат. Этот способ есть самый высокий способ подражания, так как с помощью его можно наставить тех, кто не хочет знать, и именно с этой целью, по-видимому, способ этот был изобретен. Но об этом я уже говорил в предыдущей книге⁹⁷.

Все эти виды подражания в основном достаточно просты. Поэт же создает подражания подражаниям. Ибо он не только передает вещи посредством слов, поступки посредством поступков, характеры посредством характеров, но подражает посредством вещей, уже выраженных

через подражание в словах. Действительно, и ораторы и сочинители диалогов пользуются притчами и изображают лица и нравы, как Платон в «Федоне» и «Критии» не только выводит Кебета фиванца говорящим как подлинный Кебет, но и заставляет его клясться именем Юпитера на фиванский манер⁹⁸.

Аристотель же считал вымысел главным существенным отличием поэзии, и исключил изображение характеров, которые есть третий вид подражания, и подражание посредством звуков речи, которое есть первый его вид, и подражание посредством воспроизведения чувств, которое есть второй вид и в наибольшей мере заслуживает имени подражания⁹⁹. Мы же, напротив, утверждаем, что все эти виды подражания свойственны поэту, но благодаря им он еще не является поэтом, если не пользуется ритмом, посредством которого он подражает, способствует и содействует движению духа. Мы не требуем, чтобы в каждом поэтическом произведении наличествовали все эти виды подражания, но требуем, чтобы в каждом присутствовал ритм. Кроме того, нужно добавить построение, которое есть субстанция формы, чтобы поэма была поэмой, как сказано в начале нашей книги. Построение же определяется целью, как форма меча, который должен быть заострен и отточен с обеих сторон для битвы.

Итак, Аристотель больше всего ошибается в двух вопросах: во-первых, он не знает цели поэта и, во-вторых, отождествляет цель и сущность вещей.

5

Всякое искусство изобретено ради какой-нибудь цели. Цель же не заключена ни в искусстве, ни в его орудии, но посредством их достигается, как цель кораблестроения есть мореплавание, цель же войны есть победа, следующая за войной. Вот почему весьма заблуждается Аристотель, когда учит, что цель поэзии — подражание. Ибо следовало избрать в качестве цели либо наслаждение, либо наставление (поучение), следующее из него, или что-нибудь иное. Если же он полагает целью форму, посредством которой достигается цель, как называют целью кораблестроителя самую форму корабля, которая на самом деле сама ведь направлена к дальнейшей цели, каковою является мореплавание (ибо он называет душою трагедии фабулу), то он заблуждается еще более. Потому что мастер считает целью не то, чем, а то, ради чего он работает; следовательно, к подражанию должно стремиться не ради него самого, а ради иного; а это иное есть главное и лучшее, к чему устремлено подражание. Стало быть, Аристотель ошибается трижды: поскольку он называет главнейшим в поэзии подражание, поскольку он не видит конечной цели, ради которой работает и придумывает поэт, к которой направлены и труд и вымысел поэта, и потому, что полагает, будто поэзия была изобретена ради подражания, что является общим всем искусствам, и, таким образом, общую для всех искусств цель полагает отличительной и существенной, тогда как следовало определить собственную цель поэзии. Кроме того, даже если принять, что подражание есть цель и форма, оно окажется целью и формой не искусства, а лишь орудия этого

искусства: поэтическое произведение ведь есть орудие поэта для достижения некоей цели, как для оратора речь есть орудие убеждения слушателей. Форма же орудия не есть цель мастера, как цель воина не форма его меча, а сражение, и не форма мотыги, а вскапывание и возделывание земли есть цель земледельца, и не форма кифары есть цель кифареда. Существуют и иные искусства, которые занимаются изготовлением орудий, но это рабские, а не архитектурные искусства; вот у них нет иной цели, кроме формы изготавливаемых ими орудий, как целью шорника является форма уздечки, а целью мастера музыкальных инструментов — форма кифары.

В оправдание Аристотеля можно было бы поэтому сказать, что поэт есть мастер орудий, имея в виду форму орудия, а не цель, каковою является его применение. Но если бы кто такое сказал, то ни один поэт не вынес бы подобного оскорбления. Ибо если цель оратора — не форма речи, но польза и убеждение, хотя бы он сам и создавал себе форму своего орудия, и если не лекарство является целью врача, хотя он и сам (особенно во времена Галена, а не теперь) составляет лекарства, — то еще менее можно сказать такое про поэта, который почитает себя благороднее их всех. Существует множество искусств, которые сами себе изготовляют орудия (например, искусство кузнеца, оратора, писца) — в особенности если эти орудия близки к цели искусства.

Кроме того, даже если бы поэт и был мастером-изготовителем орудий, он должен был бы изготовлять свое орудие — поэму — пригодным для достижения своей цели; стало быть, должен был бы знать заранее свою цель, иначе не сумел бы изготовить орудие: подобно тому как оптик изготовляет линзы, подходящие к глазам, и шорник должен сделать уздечки пригодными для обуздания коней, а портной должен шить одежды, пригодные для употребления и подходящие к телу, на которое их будут надевать.

Удивительно, как это, по Аристотелю, поэт не знает, чего ради он творит свою поэму, как осел или бык, не знающие, зачем они разрыхляют плугом землю, или как дровосек, который рубит деревья, не зная, пойдет ли это дерево на дрова в огонь или будет употреблено на изготовление ложа, поскольку он слишком далек от конечной цели. Кроме того, даже если поэт и не знает цели, он должен сочинить поэму по правилам, данным другими, кто знает цель, — подобно тому как шорник изготовляет уздечки по форме, которой требует всадник, а кузнец делает меч таким, какой требует воин, воин же сражается так, как велит ему полководец, который в свою очередь располагает войско так, чтобы добиться победы. Стало быть, необходимо, чтобы и поэт так создавал свои произведения, как повелевает высший мастер, знающий цель. Пусть же скажут мне тогда Аристотель с Горацием, для кого, помышляющего о цели, работает поэт. Им придется признать, что для законодателя. А так как цель законодателя — сделать граждан добрыми и счастливыми посредством законов, то поэзия должна сотрудничать с законами для достижения их цели. Следовательно, поэт — не лстец и не сеятель пороков, и не

торговец вымыслами, каковы Гомер, Катулл, Марциал и другие, пагубные для государства, те, что отвращают души от истинной цели поэзии и влекут их к гибели. Как бы они ни подражали, как бы ни выдумывали фабулы, как бы ни аристотельствовали, все равно они—не поэты, как не аптекарь тот, кто вместо того, чтобы, как это требуется от него, изготовлять лекарство по предписанию врача для исцеления больных, по своему произволу составляет яды и бесполезные напитки и порошки.

6

Выше мы объяснили, насколько заблуждаются полагающие целью поэзии наслаждение, и показали, что наслаждение заложено природой в вещах, чтобы привлечь нас на трудный путь добра, и что наслаждение есть лишь ощущение блага, и что нет искусства, которое заботилось бы только о наслаждении. Далее, мы показали, что искусство следует цели, которая всегда есть высшее благо, и что весьма заблуждаются те, кто развлекает ради развлечений, а не ради пользы, и жадно набрасываются на наслаждение, заключенное в средстве, которое есть лишь побудительная сила, устремляющая нас к цели, и которое в средстве лишь предвкушается, вместо того, чтобы дождаться и насладиться им у цели в полную меру. Они, как говорит Августин, наслаждаются тем, что должно служить к пользе, и пользуются тем, чем должно бы наслаждаться, извращая порядок природы. Но об этом сказано выше.

7

Если же кто пожелает научиться путем подражания и извлечь из этого наслаждение, то он окажется на верном пути, так как учить правде и внушать добро есть цель поэта. Но этого не понял и не захотел понять Аристотель, ограничившись замечанием, что подражание приятно, так как приятно приобретать знания, а путем подражания мы обучаемся. Поэтому, увидев нарисованную змею, которую видели в жизни, мы говорим: это то-то, и хорошо нарисовано,—и таким образом мы рассуждаем и, рассуждая, приобретаем знания, и т. д.

Поразительнейшим образом он при этом говорит полнейшую бессмыслицу: ведь он не сказал, что мы научаемся чему-то новому, но сказал, что мы узнаем в нарисованном то, что уже знали в жизни. У него не хватило соображения понять, что наслаждение заключается не в сопоставлении реального с изображенным, а в том, что мы знакомимся при этом с искусством, способствующим сохранению человеческого рода. Ведь наслаждение есть порождение чувства самосохранения, а именно этого он и не знал. Кроме того, он не понял природы истинного наслаждения, которое заключается, как мы уже сказали, не в подражании и не в сопоставлении, как говорит Аристотель, но в выявлении примеров правды и добра, явствующих из подражания. А он должен был бы понять это, если бы тщательно рассмотрел цель искусства, уж если он поучает, что такое искусство, и дает предписания поэтам. Кроме того, в живописи,

являющейся примером для поэзии, подражание не цель, а средство; а цель — изображение, возбуждение в зрителях чувств, воспоминаний и страстей. Следовательно, — и т. д.

8

Аристотель заблуждается и в том, что поэт придумывает только действия, тогда как на самом деле он иногда измышляет также и самые предметы, например крылатых дьяволов и ангелов, придает телесное обличье добродетелям и порокам. Этот вид подражания есть не фабула, но аллегория. Так Ариосто изобразил Молчание и Раздор¹⁰⁰, и их обитатели и деяния, а Овидий изобразил Зависть¹⁰¹. Кроме того, считая целью поэзии фабулу, Аристотель возвышает выдумщиков и лжецов, как если бы кто почитал живописцами лишь тех, кто изображает лишь выдуманные существа, химер, кентавров, и Бриареев, а не тех, кто пишет подлинные вещи, Цезаря, Петра и Павла, между тем как у одних больше распушенности, у других же — искусства. Кроме того, хотя фабула была введена в силу необходимости, когда не хватало подлинных примеров, которые нас больше волнуют, чем вымышленные (почему трагедия, как он считает, должна строиться только на истории), он все же считает, что фабулу поэт должен избирать свободно. Тем не менее, когда мы сталкиваемся с фактами, которые подобны желанной фабуле, он считает, что поэт, описывая их, не отходит от искусства. Он говорит в VI главе: «Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее остается поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом»¹⁰². В этих словах он как бы допускает в поэзию действительные события, подобные поэтическим, то есть вымышленным. Мы же допускаем то, что подобает поэзии, а подобающим поэзии считаем то, что отвечает ее цели. Поэтому с большей пользой воспоем подвиги действительно существовавших Цезаря или Александра, нежели вымышленные подвиги Ахилла, ибо они более пригодны для внушения поразительного мужества и презрения к праздности и порокам.

9

На первый довод Аристотеля я отвечаю, что сочинители элегий — поэты. Он отрицает это потому, что они не подражают. На это я отвечаю, что, не подражая сочинением фабулы (не подражая в вымысле), они, однако же, подражают в звуках речи, в изображении нравов и поступков. Они изображают себя или предмет, о коем плачут, вместо вымышленных персонажей или примеров, согласно тому как сказал Давид: «И стал я притчей у них»¹⁰³. Ибо фабула и введена ради того, чтобы представлять пример. Не важно, истинный это пример или вымышленный. Почему Ксенофонт взял ради примера не вымышленного, а действительного человека Кира, хотя там, где надо было, кое-что и придумал о нем? У нас

же есть подлинные истории святых, чьим нравам следует подражать, и нельзя, да и нужды нет, выдумывать для них, как для Кира или Ахилла, доблести и подвиги, не существовавшие в истории. Ибо у наших героев имеются и добродетели, и великолепные подвиги, как те, что описали Аратор и Ювенк.

На второй довод — где он отрицает, что Эмпедокл и Лукреций поэты, — скажу, что он ошибается. Гораций и другие авторы полагают иначе. Когда же он добавляет, что поэтического у них только и есть, что стихотворная форма, то я отрицаю и это. Ибо у них наличествуют и построение, и подражание в звуках и в изображении нравов, как будет показано далее, хотя у Эмпедокла и Лукреция этого нет. И хотя эти виды подражания подобают отчасти также и оратору, так ведь и фабула иногда встречается у ораторов и сочинителей диалогов, и притчами пользуется законодатель и все прочие, кто на примерах объясняет темные места своего учения. Да и сам же Аристотель говорит, что не важно, подлинны или вымышлены примеры даже в естественных науках, лишь бы они объясняли предмет. Их приводят не потому, что так обстоит дело в действительности, но чтобы понял тот, кто учится.

На третий довод Аристотеля, относительно цели поэзии, мы ответили выше.

На четвертый, где он приводит в пример животных, отвечаю, что он не идет к делу. Ибо раскрашивание картины еще не есть рассказывание истории или изображение нравов, но соответствует, скорее, бессмысленной речи, как если я скажу: «Буф-баф!» и т. п. Раскрашивание еще ничего не обозначает. Значение имеет изображение фигуры, равно как всякая поэзия и всякая осмысленная речь. Живописцы же, когда изображают действительные предметы, уподобляются поэтам, воспевающим подлинные события, когда же они изображают вымышленные вещи, вроде кентавра или гидры, они уподобляются поэтам, сочиняющим фабулы, а о фабуле мы скажем далее.

На пятый довод отвечаю, что изложенная в стихах история Геродота не будет достойной поэмой, так как поэтическая форма оказалась бы здесь приложенной к непригодному материалу. Ведь поэма — это высочайший идеальный образец, из которого мы извлекаем примеры поведения, судеб и нравов. Поэма требует точного отбора материала, подобно тому как меч, орудие войны, делается не из дерева, и не из бумаги, но из железа; а будучи сделан из меди, он не отвечает своему назначению. Так и не всякая история может послужить предметом поэмы — как не всякий металл пригоден для изготовления меча, — но лишь та, что может послужить превосходным примером. Там же, где недостает совершенных примеров, мы отыскиваем их и придумываем в фабуле. А поскольку пример требует определенного расположения и меры, не вся история Ливия или Геродота может быть превращена в поэму, но лишь какая-то ее часть, преобразованная в описание некоего военного предприятия, как в эпосе, или в описание чьей-то судьбы, как в трагедии. Дело в том, что поэма требует единства и краткости, чтобы она не выходила за пределы

примера, в котором все учение должно быть воплощено кратко и ясно. И так как пример есть идеальный образец, то хотя он и частный, но в качестве изображения и наставления он универсален. Поэт, стало быть, трактует о всеобщем. Он не тем отличается от историка, что, как полагает Аристотель, историк говорит о частном,—на самом деле частное есть предмет и историка и поэта—но тем, что историк описывает частность как факт, поэт же использует частный случай как пример. Образец же уникален по своему бытию, но является вместе с тем всеобщим, поскольку, как уже сказано, он нечто представляет собой. Поэтому историкам запрещен вымысел, так как их задача сообщать нам об истинных фактах; поэтам же разрешено придумывать даже имена—ради лучшего изображения.

На шестой довод ответим, что сочинения Салернской школы—не поэзия, так как в них нет сюжета, и они запечатлевают поэтическую форму в несвойственном ей материале, как если бы кто сделал деревянный меч или из железных опилок и шлака, какой меч либо вовсе был бы непригоден для своего предназначения, либо пригоден лишь отчасти. Такие сочинения полезны, чтобы запоминать и передавать другим медицинские предписания, как знания, выраженные в стихах, поскольку они с приятностью воспринимаются и легче сохраняются в памяти; в них наличествует подражание только в звучании и в изображении предметов. И философы склонны так строить и украшать свои поэмы, чтобы у них была приятная для восприятия форма и чтобы они воспитывали души. Но если они используют аллегория, то эти поэмы в большой мере оказываются произведениями поэтического искусства, вроде тех, что в ходу у пифагорейцев. Но об этом речь впереди.

На седьмой довод я скажу, что поэт, действительно, по-латыни звучит «фиктор»—выдумщик, но это не то, что лжец, а скорее изобразитель—ведь и гончар именуется «фигулус», то есть формовщик, как объясняет св. Григорий¹⁰⁴. И те, кто сочиняет стихи, пользуются вымыслом, И те, кто извлекает подлинные или вымышленные примеры, то ли в качестве притч, то ли в качестве подлинных историй, являются поэтами, если исходить из происхождения слова «поэт»; тогда и оратор и живописец—тоже поэт. Но если говорить о том, к кому прилагается это имя, то поэт—тот, кто наставляет и убеждает в стихах.

На восьмой довод [следует сказать, что] ничего не доказывает авторитет новых авторов, пишущих комедии в прозе. Они не поэты, а сочинители диалогов, равно как не поэмы—диалоги Лукиана и новеллы Боккаччо. Они поэмы по материалу, а не по форме. В них есть построение поэмы, являющееся частной формой, а не полной и окончательной, как зародыш во чреве матери еще не человек, пока в него не вдунута разумная душа. Действие на сцене столь живо, что мало внимания обращается на стих; здесь слуху предпочтено зрение, а при чтении требуется стих. Так и в человеческом существе господствует то разум, то чувство.

Однако и наши доводы против Аристотеля нуждаются в уточнении. Первый довод не обладает достаточной силой, когда я говорю, что вымысел есть ложь; в таком случае вообще нельзя было бы придумывать повествование. Ложь—это то, что направлено против ума: когда некто говорит то, что в уме своем не считает за истину, и для того лишь, чтобы ввести в заблуждение. Если же кто слагает притчу или фабулу, не для того, чтобы поверили в правдивость его рассказа, но чтобы поверили в истинность того, что обозначает эта притча, он не лжет, но говорит образное: например, когда я говорю: «я пришел в гавань», имея в виду не то, что я прибыл в гавань, а то, что я благополучно довел до конца свое предприятие. Это весьма учено объяснили Ориген и св. Фома: ибо когда бог посылал св. дух в виде огня или голубя, он не лгал, используя эти предметы вместо слов, ибо делал это не для того, чтобы показать, что дух—это огонь или голубь, но чтобы раскрыть силу и чистоту духа¹⁰⁵. Это притча для зрения, как в рассказе содержится притча для слуха. Вымысел же, который является изображением примера без аллегии, дозволен, когда его излагают не в ущерб, а на пользу истории и добрым нравам. Аристотель же, допуская ложь ради наслаждения, не принимает во внимание этой стороны дела и допускает в государство безнравственных рассказчиков и извратителей исторической правды, так что в исторических сочинениях греков нельзя найти ни слова правды, поскольку они не понимали, ради какой цели допустим вымысел. Взгляни, сколько зла принесли церкви истории центуриаторов и других сочинителей-выдумщиков¹⁰⁶. Всяческого осуждения заслуживает Вергилий, который стыдливейшую Дидону лживо изобразил блудницей. Ведь если позволить поэтам клеветать на добрых людей, восхвалять негодяев, извращать историю, прославлять в сладкозвучнейших стихах блудодействия богов, то придут в упадок добродетель и истина, возвеличатся невежество, преступления, нечестие, и повсюду будет бесчинствовать безбожие.

Правильно поступил Платон, удалив Гомера из своего государства; тем более следует изгнать его из государства христианского, ибо он возвеличивает лживость и непристойные деяния богов. И мы бы должны устранить Тибулла, Катутла, Марциала, Овидия, Берни, Аретино, Вергилия (но не его «Георгики») и всех распространителей нечестия и пороков, и не станем мы почитать за поэтов Боккаччо и Мазуччо, разве по видимости. Их было бы весьма полезно изгнать из государства, как и всех такого рода людей. И когда папа так поступает, он выполняет предписания не только христианского закона, но и закона природы, провозглашенного Платоном и другими. И пусть умолкнут еретики, которые осуждают этот святой декрет¹⁰⁷, чтобы отменой его создать благоприятные условия для распространения своего нечестия.

Теренций рассказывает, как Херей был увлечен ко блуду примером соращения Данаи Юпитером, превратившимся во золотой дождь, и Данте говорит, что Франческа да Римини впала в грех со своим деверем из-за чтения любовной истории Ланчелота и Изольды¹⁰⁸. Так одобрим ли мы то,

что осуждают сами поэты? У Овидия Библис и Мирра оправдывают, и по праву, свои преступления гнусностями, которые совершали боги: ведь святое же дело — подражать богам¹⁰⁹. Так велика мощь поэтов в увековечении похвал и порицаний, что Платон считал нужным добиваться их дружбы. Ведь он говорит в книге «Законы», что, хотя Минос был в высшей степени добродетелен и благороден, аттические поэты запятнали его бесславию его жены, по-скотски совокупившейся с быком, и другими бесконечными гнусностями¹¹⁰. И Ариосто в своей поэме выводит св. Иоанна, говорящего, что Август вовсе не был так хорош, как его изобразил Вергилий, и что Нерон не был так плох, как об этом говорят писатели, и что греки не были победителями, а троянцы не были побеждены, что Пенелопа не была целомудренной, как утверждает Гомер, но что все было наоборот¹¹¹. Вот почему Дион Хризостом написал против Гомера, что греки были побеждены и что победили троянцы¹¹². И, однако же, сильней оказалось сладостное красноречие Гомера.

Следовательно, если могущество поэта так велико, его следует обуздать. Из-за лживости греков искажены исторические повествования и хронология. Ведь поэты должны быть учителями народов, не сознательными, как законодатели и цари, но в качестве их орудий — если не хотят оказаться испражнениями государств и по заслугам быть изгнанными. Они обучают не только хорошему языку (как сказал Платон, Гомер научил греков говорить)¹¹³, но и законам, тайным истинам, искусству жизни, презрению к тиранам, возвышению благих и доблестных мужей, восхвалению бога, увеселению совести, возвышению духа к небесам, ненависти к порокам, страху перед преисподней, стремлению соединиться с ангелами. Воспитанный в таком духе народ не станет поддерживать тиранию, не позволит обратить себя в рабство, не примирится с нечестием. Те же, кто иначе воспитывает народ, превращают его в добычу врага и дьявола, ввергая его в пучину невежества. Ведь люди не могут, как буйволы, влечься куда угодно по нюху, и, так как народ не может обойтись без наук, он нуждается в ученых наставниках, которые бы его обучали, доставляя ему вместе с тем удовольствие. Справедливо жаловался Исая: «Народ мой был уведен в плен, потому что пребывал в неведении»¹¹⁴, и Иеремия: «Лживая трость книжников распространила ложь»¹¹⁵, и т. д. и часто жалуется он на лжепророков, которые обещают народу мир и благо даже когда он скверен, и обманывают его лестью: «Кто восхваляет тебя, Иерусалим, тот соблазнит тебя»¹¹⁶.

И чем были истинные пророки у евреев, тем соответственно были поэты у язычников, которые находили у поэтов обоснование своей религии; тем, чем были у евреев лжепророки, тем были у язычников лжепоэты, которым покровительствовал Аристотель. На этом мы закончим разговор о поэтическом вымысле.

Я полагаю, что ритм, как и пение, появился одновременно с человеческим родом. Птицам, а тем более человеку свойственно от природы тешить себя пением, издавать звуки, которые, как сказано выше, предрасполагают дух к его действиям. Уловив в речи некую меру, которая сладостно привлекает дух, люди вывели из нее ритм, как из звуков — мелодическое пение. Кроме того, желая передать потомкам нечто, достойное памяти, они сочли, что удобнее выразить это в ритмической речи, пока не изобрели искусство письма. Ведь и в наше время в деревнях, где нет грамотеев, крестьяне, когда случится что-нибудь необычное, излагают это в песне и в пении передают друг другу; этому научаются дети, и таким образом память о событии передается потомкам. Кроме того, нетрудно заметить, что, когда мы произносим нечто удивительное и необходимое для людей, мы выражаем это в поговорках и произносим в ритмически согласованных фразах. Это особенно свойственно крестьянам, так как они лучше запечатлевают в душе сказанное музыкально и легче и дольше удерживают это в памяти. Ведь подобное пробуждает воспоминание о подобном, особенно когда они согласованы, и поскольку ритм доставляет удовольствие и способствует увековечению речи, им пользовались и древние священники в хвалах богу и в вознесении ему молений, в призывании его благодетелей и чудес.

Я думаю, что ритм был создан еще до потопа, как свидетельствует Моисей относительно изобретения музыки. Но не сохранилось об этом свидетельств более ранних, чем песнь Моисея или сестры его Марии. Ибо после того как еврейский народ столь чудесным образом перешел по Красному морю аки посуху, преследуемый фараоном и египтянами, поглощенными возвратным потоком вод, народ возвеселился, стал возглашать хвалу богу за столь великое благодеяние, и была сочинена ритмическая песнь, которую пела Мария с женщинами, предводя хорами и ударяя в бубны. И потом она была передана потомкам в память о великом событии, и дети заучивали ее со слуха, поскольку люди обычно слагают песни о необыкновенных событиях. Так же возникла и удивительная песнь Моисея, в которой он превозносит закон и благодеяния бога, и наставляет народ, чтобы он не поклонялся чужим богам, и предрекает беды, которые могут от этого произойти.

По этой причине и сами древние законодатели пользовались стихами, чтобы составить и вкратце изложить, и облегчить запоминание закона. Так и Солон дал афинянам закон в стихах, и Аристотель, задаваясь вопросом (в разделе XIX, вопрос 28), почему законы именуются «песнями», отвечает: потому, что, прежде чем люди научились писать, они пели законы, чтобы их не забыть¹¹⁷

Из школы Моисея вышли пророки, описывавшие чудесное в стихах. Они пользовались всеми поэтическими фигурами, особенно метафорой, просопеей, аллегорией и перифразом; но никогда не употребляли

фабулу. Более того, Варух даже выразил свое презрение к басням и допустил в дом Мудрости божией одну лишь правду, хотя бы и украшенную благозвучными и образными речами¹¹⁸. Давид же не обошел ни одного рода поэзии в своих псалмах, как мы покажем, когда пойдет о них речь.

Таким образом, заблуждается Аристотель, когда приписывает создание поэзии и стихов своим новоявленным грекам, тогда как в действительности поэзия язычников есть лишь извращение поэзии пророков. С ним не согласен Платон, взгляды которого и в этом вопросе, как и во всех других, оказались гораздо более широкими и глубокими. Язычники восприняли поэзию из глубочайшей древности, то ли от евреев, то ли от халдеев, то ли из Египта. И в Америке тоже была обнаружена поэзия, хотя и с иными ритмами, соответственно отличиям духа, как и у нас одним нравится гекзаметр, другим же ямбический, сапфический или иной какой стих.

2

Я полагаю, что фабула произошла от аллегории, аллегория — от метафоры, метафора — от сходства вещей. Ибо там, где нам недостает собственного имени вещи, или оно неприятно слушателям либо непонятно, мы заимствуем имя у подобного предмета. Так мы говорим: «Луга смеются», так как смеющийся раскрывает уста и выражает радость, и подобным образом раскрывает и обнаруживает свою красоту цветущий луг. Когда же пошли дальше и стали использовать все слова, заимствованные из фразы, для развернутой метафоры, то создали аллегорию. Вскоре научились заимствовать целую речь, а не только слова, и так создали притчу, которая, очевидно, придумана для выражения иного, не буквального смысла. Вскоре стали придумывать таким образом, чтобы показалось, будто это не вымысел, а правда, так родилась фабула. Я думаю, что фабула существовала еще до Моисея. Так, египтяне поклонялись идолам, вознесенным в ранг (достоинство) богов посредством фабул (вымышленных историй). Всякая ложь, которая не признает, что она есть вымысел, есть фабула, хотя в поэзии мы понимаем фабулу в ином смысле. Но у Вергилия история о Дидоне не имеет иного смысла, а только представляет в лживом повествовании низменную любовь и вымышленные причины вражды между Римом и Карфагеном. И если фабула полезная (полезный вымысел) есть порождение разума, то вымысел бесполезный или вредный есть порождение безумия или орудие сознательного или бессознательного обмана, как мы показали в книге I «Логики»¹¹⁹.

Аристотель утверждает¹²⁰, что фабула была изобретена Эпихармом в Сицилии и Кратетом в Афинах, но это писатели поздние, и невероятно, чтобы не было авторов фабул до них, поскольку уже древнейшие евреи пользуются аллегориями и осуждают вымышленные сказания египтян. Кроме того, Варух пророчески называет баснословами сыновей Агари, испивших земного знания: ведь агарянин Магомет посредством ритма и басен изложил свой закон¹²¹; земное же знание почти всегда в Св. писании

понимается как политический интерес, который называют государственным интересом, особенно же так понимает его апостол Павел; почему можно полагать, что он пошел от законодателей.

И хотя Исократ¹²² хвалит Гомера за то, что, видя, что народ не прислушивается к правдивым поэтам, он ввел в употребление фабулу (вымысел) и вымышленных персонажей, после Фокилида и Феогнида, которые подобно Горацию обходились без фабулы, и чьи стихи часто цитирует Платон (они ведь построены наподобие притчей Соломоновых),—тем не менее он не утверждает, что фабула была изобретена Гомером или вышеназванными поэтами, но только что ими она была введена в употребление.

Ведь не говорим же мы, что музыку открыл Пифагор, прислушиваясь к ударам молота, поскольку она началась с сыновей Каина еще до потопа, и с самой природой.

Варрон полагает, что фабула была введена для пользы, поскольку благодаря ей законодателей считали божествами и народ с большим почтением соблюдал законы. Так, Пифагор, давая законы моим землякам, придумал, что он якобы беседовал с подземными богами, скрываясь от людей в течение двух лет. И говорил, что прежде он был Евфорбом и Эталидом, чтобы заставить людей уверовать в переселение душ¹²³. И Энний выдумал, что он помнит, как он был Гомером. Так и Замолксис¹²⁴, законодатель скифов, ложно уверял, что он общался с богами в пещере, а Минос—что он в течение двенадцати лет беседовал в пещере с Зевсом и получил от него законы, которые потом огласил Радамант.

В действительности я полагаю, что они выдумывали таким образом потому, что считали, что еще до них подобным же образом лгали, провозглашая свои законы, Моисей и Аарон,—как считают и Плиний¹²⁵ с Квинтилианом, неспособные отличить золото от меди.

Так и римские сенаторы, убив Ромула, заявили, что он был вознесен богами, и Нума Помпилий вводил законы вместе с нимфой Эгерией, выдумывая, что он в роще беседовал с богами. Может быть, они были введены в обман демонами, которые хотели, чтобы им воздавались божественные почести, для чего и установили жертвоприношения множеству богов, «ибо все боги язычников—демоны», свидетельствует Давид¹²⁶.

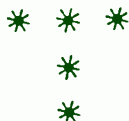
Ведь и Магомет—агарянин, по пророчеству Варуха,—мне кажется, не смог бы выдумать столь невероятную и грандиозную ложь и отвечать с такой готовностью на все вопросы, если бы в пещере, где, как он полагал, он беседовал с Гавриилом, не был он обманут дьяволом, который постоянно был у него на языке: ведь кто ознакомится с его писанием, без труда заметит, что он говорит как одержимый. И Дионисий Картузианский¹²⁷ тоже почувствовал это, о чем мы подробнее рассуждаем в «Метафизике». Ведь есть множество опытов общения демонов с людьми, о чем мы говорим в «Антимакиавеллизме»¹²⁸. Они выдают себя за богов и требуют божественных почестей; о том свидетельствуют Порфирий и платоники, и бесчисленные случаи.

Вот почему я считаю, что ложные и пагубные басни введены дьяволом

в качестве как бы активных порождений разума, но на самом деле это пассивные порождения обмана, имеющие целью установить идолопоклоннические законы. Вот почему, обосновывая свою веру, апостол Петр говорит: «Мы возвестили всю силу и пришествие Христа не хитросплетениями басен» и т. д., «и притом мы имеем вернейшее пророческое слово» и т. д.—то есть апостол Петр говорит, что мы вовсе не были введены в заблуждение. Ибо и до этого было пророчество. И Давид говорит: «Поведали мне законопреступники глумления, но не яко закон Твой»¹²⁹

Правильно поступает римский первосвященник, осуждая на костер тех, кто выдумывает ложные чудеса святых и Христа, дабы не казалось, что мы, подобно язычникам, основываемся на баснях.

Итак, всякая поэзия, будь то истинная или ложная, происходит от законодателей, а законодателей сама природа научила создавать себе такого рода орудия. Нам следует теперь выяснить, что относится к поэту, что к слушателю и что к поэме.



КОММЕНТАРИЙ

В переводе опущены очень длинные названия глав и параграфов Кампанеллы, по существу, излагающие основные тезисы каждого раздела.

¹ *Предыдущая книга*—«Риторика» Кампанеллы, предшествующая «Поэтике» в его «Рациональной философии». Указанная мысль содержится в I параграфе первой главы (с. 722 в издании Л. Фирпо).

² I Кор., 12, 7: «Но каждому дается проявление Духа на пользу».

³ *Гораций*. О поэтическом искусстве (Наука поэзии), 333 и 343 (ср. русский перевод М. Дмитриева: *Гораций*. Поли. собр. соч. М.-Л., 1936, с. 349—350: «Или полезными быть, иль пленять желают поэты»; «Все голоса съединит, кто мешает приятное с пользой»).

⁴ *Амвросий Медиоланский*. Толкование на 12 псалмов Давидовых. Предисловие, 10 (741)—J. P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series prima (doctores ecclesiae latinae)* (в дальнейшем: Migne, PL), т. 14, кол. 925—926 «В псалмах наставление соединяется с изяществом. Пение служит удовольствию, наставление—воспитанию. Ибо даже самые убедительные предписания не остаются в памяти, а то, что внедрилось в душу с наслаждением, обычно уже не ускользнет из нее».

⁵ *Т. Кампанелла*. Риторика, гл. 10.

⁶ *Т. Кампанелла*. Метафизика, кн. VI, гл. 16 (русский перевод ее см. в I томе «Антологии»). О способности вещей к ощущению, кн. II, гл. 12 и кн. IV, гл. 17 во втором, парижском издании 1636 года, с. 54—58, 195—198. «Великий итог», кн. VI, рассуждение 13.

⁷ *Аристотель*. Об искусстве поэзии, 4, 1448в (ср. русский перевод В. Г. Аппельерота. М., 1957, с. 48—49).

⁸ Псевдо-Аристотелевы «Проблемы», раздел XIX, 38, 920в 30—921а5 (раздел «О том, что относится к гармонии»).

⁹ *Александр Афродисийский*. Проблемы, I, 119 (см. кн.: *Aristoteles. Problemata. Alexander Aphrodisaeus. Problemata*. Basel, 1537, л. 80 об.)

¹⁰ *Аристотель*. Риторика, I, XI, 1371b

¹¹ *Кампанелла*. Метафизика, кн. VI, гл. 16 (см. прим. 6).

¹² *Т. Кампанелла*. Метафизика, часть II, кн. VI, гл. 15, ст. 2.

¹³ Изображений обезьян в живописи Микеланджело неизвестно. Пример носит условный характер: имя Микеланджело есть лишь наиболее очевидный для автора и читателя пример великого живописца. С произведениями Микеланджело Кампанелла мог познакомиться во Флоренции и в Риме.

¹⁴ *Т. Кампанелла*. О способности вещей к ощущению, кн. II, гл. 30, с. 103—110.

¹⁵ *Т. Кампанелла*. О способности вещей к ощущению, кн. IV, гл. 17, с. 195—198.

¹⁶ «IV Книга Царств», 3, 15: «И когда гуслист играл на гусях, тогда рука Господня коснулась Елисея».

¹⁷ *Фома Аквинский*. Свод богословия, т. I, вопрос XII, ст. V, ответ на 3 возражение; ст. VI, заключение.

¹⁸ *Т. Кампанелла*. Риторика, гл. I, ст. 3, стр. 732—736.

¹⁹ Приписываемые Вергилию «Приапические стихи» были опубликованы в качестве Вергилиевых Скалигером в Лейдене в 1573 году.

²⁰ *Пьетро Аретино* (1492—1557)—поэт, драматург, публицист. Вероятно, Кампанелла имеет в виду его соны, изданные в Риме с рисунками Джулио Романо, и «Рассуждения» — сатирические диалоги, надолго закрепившие за автором репутацию «безнравственного» и «непристойного» сочинителя. Все произведения Аретино были занесены в Индекс запрещенных книг.

²¹ *Франческо-Мария Мольца* (1489—1544), поэт. Его поэма «Фиката» была опубликована под псевдонимом в Риме в 1539 году.

²² *Джованни делла Каза* (1503—1556)—поэт; его слишком «вольные» стихи, как считали, помешали ему получить в конце жизни кардинальскую шляпу. *Никколо Франко* (1515—1570)—автор сатирических диалогов, казненный римской инквизицией за памфлет-сатиру на папу. *Франческо Берни* (1496—1536)—поэт, автор поэмы «Влюбленный Роланд», сатирических поэм и стихотворений. *Лодовико Ариосто* (1474—1533)—крупнейший итальянский поэт XVI века, автор «Неистового Роланда».

²³ *Овидий*. *Метаморфозы*, I, 452 сл. (о любви Аполлона к Дафне), IX, 190 сл. (о любви Аполлона к Клитии), X, 298 сл. (о любви Мирры к отцу), IX, 454 сл. (о любви Библиды к брату). О суде Париса в «Метаморфозах» Овидия речи нет, это ошибка Кампанеллы.

²⁴ «II книга Паралипоменон», 15, 16: «И Мааху, мать свою, царь Аса лишил достоинства за то, что она сделала истукан для дубравы».

²⁵ «Книга пророка Иезекииля», 8, 14: «И вот там сидят женщины, плачущие по Таммузе».

²⁶ *Джованни Баттиста Марино* (1569—1625)—поэт, чье творчество отличала вычурность и усложненность поэтического языка. Его поэма «Адонис» была издана в Париже в 1623 году, упоминание о ней—позднее добавление Кампанеллы.

²⁷ *Амеросий Медиоланский*. Толкование на 12 псалмов Давидовых. Предисловие к толкованию на I псалом, I (737): «Так как Бог даровал наслаждение загробным блаженством в качестве высшего побуждения к добродетели, то диавол измыслил, чтобы наслаждение служило шпорами заблуждений» (Migne, PL, t. 14, кол. 921).

²⁸ Псалом 35, 9—10: «И из потока сладостей твоих ты напоишь их, ибо у тебя истоки жизни».

²⁹ Псевдо-Аристотелева Евдемова Этика, VII, II, 30—31 (1237) и VII, XV, 7 (1249).

³⁰ *Аристотель*. Риторика, I, XI

³¹ *Т. Кампанелла*. Этика, VIII, I (в изд. *Philosophia realis*; Paris, 1637, с. 33—34).

³² *Августин*. Исповедь, IV, 5 и V, 2.

³³ *Аристотель*. Риторика, I, XI

- ³⁴ *Аристотель*. Риторика, I, XI
- ³⁵ «II Книга царств», 16, 5—13.
- ³⁶ *Вергилий*. Энеида, I, 203: «Может быть, будет нам впредь об этом сладостно вспомнить» (пер. С. Ошерова).
- ³⁷ *Аристотель*. Риторика, I, XI, 8 (1370): «приятно уже и самое отсутствие зла».
- ³⁸ *Лукреций*. О природе вещей, II, 1—5. Кампанелла, цитирующий по памяти, изменяет порядок стихов. Цитата дана в русском переводе Ф. Петровского.
- ³⁹ Имеется в виду поэма Л. Ариосто «Неистовый Роланд».
- ⁴⁰ *Аристотель*. Риторика, I, XI, 23 (1371)
- ⁴¹ *Ариосто*. Неистовый Роланд, XIV, 36.
- ⁴² *Августин*. Проповеди 274—277, посвященные св. Винцентию. См. Migne, PL, т. 38, кол. 1252—1268.
- ⁴³ *Вергилий*. Энеида, II, 317: «Кажется нам, что достойней всего с оружием погибнуть» (пер. С. Ошерова). Ближе по смыслу перевод В. Брюсова:
«И прекрасно видится пасть среди боя».
- ⁴⁴ Канцона «О красоте, признаке блага, предмете любви» написана Кампанеллой в 1606 году и включена в сборник его философских стихов с прозаическим толкованием, изданный впервые под псевдонимом Сеттимонтано Сквилла в 1622 году в Германии (вероятно, во Франкфурте). См. T. Campanella. Tutte le opere, v. I, Milano, 1954, p. 66—77.
- ⁴⁵ *Т. Кампанелла*. Метафизика, VI, 16 (см. прим. 6).
- ⁴⁶ *Джакомо ди Газта*, друг Кампанеллы, член Козентинской академии, автор не дошедшего до нас диалога «О прекрасном», упоминается и в других сочинениях Кампанеллы — в «Метафизике», VI, 16 и в сонете «К Телезю Козентинцу».
- ⁴⁷ *Т. Кампанелла*. Риторика, гл. XII, ст. 4 (с. 882—894).
- ⁴⁸ Пример носит автобиографический характер и свидетельствует о времени работы над латинской «Поэтикой» 1613 г. (14 лет со времени заточения в неаполитанскую тюрьму в 1599 году).
- ⁴⁹ Амвросий Медиоланский в книге «Об Аврааме» дает аллегорическое истолкование жизни библейского патриарха. Мысль, приведенную Кампанеллой, Амвросий высказывает в Толковании на 43 псалом, 56 (909—910): «Узнай же, что такое притча. У Авраама было два сына, один от рабыни, другой от свободной. Иудей понимал это лишь буквально... Но пришел Учитель племен и вера народов и понял, что две эти жены суть два завета, а от двух заветов пошли два народа, один — от иудеев, другой — уверовавших во Христа племен». См. Migne, PL, т. 14, кол. 1115
- ⁵⁰ «Послание к Галатам», 4, 22—31.
- ⁵¹ *Джанфранческо Страпарола* (1480—1557) включил загадки в сборник новелл «Приятные беседы», изданный в Венеции в 1550-х годах.
- ⁵² «Книга судей израилевых», 14, 14.
- ⁵³ «Евангелие от Луки», 16, 20.
- ⁵⁴ «Книга судей израилевых», 9, 7—21.
- ⁵⁵ «II Книга царств», 12, 1—4.
- ⁵⁶ «II Книга царств», 14, 4—20.
- ⁵⁷ *Амвросий Медиоланский*. Толкование на 43 псалом, 55 (909). См. Migne, PL, т. 14, кол. 1115 сл.
- ⁵⁸ Псалом 43, 15. Русский синодальный перевод совпадает с толкованием Амвросия.
- ⁵⁹ Эпизоды из «Энеиды» Вергилия, кн. IV—о любви Дидоны и Энея, кн. VI.—о схождении Энея в подземное царство
- ⁶⁰ *Иоанн Златоуст*. Гомилии на Евангелие от Матфея, 64 (65), 3 (см.: Migne, Patrologiae cursus completus. Series graeca [в дальнейшем PG] т. 57/58, кол. 613) и Толкование на псалом 48, 3 (см. там же, т. 55, кол. 225) Августин. Solilogia, кн. II, гл. XI, 20 (см.: Migne PL. т. 32, кол. 894).
- ⁶¹ *Лукреций*. О природе вещей, I, 933—934:
«А во-вторых, излагаю туманный предмет совершенно Ясным стихом, усладив его муз обаянием всюду».

(Пер. Ф. Петровского)

62 *Вергилий*. Буколики, VIII, 68—69:

«С неба на землю луну низвести заклятия могут.
Ими Цирцея в свиней обратила друзей Одиссея».

(Пер. С. Шервинского;

в оригинале имеются в виду «магические стихи» — заклятия).

63 О магической силе стихов-заклятий Овидий говорит неоднократно, в частности в «Любовных элегиях», III, 7, 28 (пер. С. Шервинского: «Или же я ослабел от наговорной травы»), «Метаморфозах», X, 397, в «Фастах», II, 426, и в «Лекарстве от любви», 290.

64 *Амвросий Медиоланский*. Гексамерон, V, гл. VIII, 31 (77)—33(78)—см. Migne, PL, т. 14, кол. 203—205. Амвросий обличает суеверия, связанные с затмением луны.

65 *Кристофоро Борри* (1583—XVII в.)—иезуит-миссионер, был придворным математиком и астрологом в Кохинхине, где в 1620 и 1623 годах наблюдал лунные и солнечные затмения, опубликовал трактат по астрономии и навигации. Кампанелла имеет в виду его «Сочинение о новой миссии отцов-иезуитов в королевство Кохинхину», изданное в Риме в 1631 году.

66 *Эмпедокл* (V в. до н. э.)—греческий философ, живший в Сицилии. Автор поэмы «О природе», дошедшей до нас в отрывках.

67 Исократ в речи «К Никоклу» (Речи, II, 43): «В качестве доказательства можно было бы сослаться на творения Гесиода, Феогнида и Фокилида. Ведь о них говорят, что они были лучшими наставниками в жизни людей» (пер. Э. Д. Фролова.—«Вестн. древней истории», 1965, № 3, с. 226). Платон цитирует Феогнида в «Меноне», XXXVI, 95d—96a и в «Законах», I, 630ac. Фокилид упомянут в «Государстве», III, 407a.

68 *Аристотель*. Об искусстве поэзии, I, 1447.

69 Ошибка Кампанеллы: в действительности речь идет о VI главе «Поэтики» Аристотеля (1450v).

70 *Аристотель*. Об искусстве поэзии, IX, 1451. По современному делению указанный Кампанеллой раздел находится не в VII, а в IX главе.

71 *Салернская школа*—знаменитая в средние века медицинская школа в Салерно (южная Италия); медицинские наставления врачей Салернской школы изложены в стихах на латинском языке. См.: Арнольд из Виллановы. Салернский кодекс здоровья. Пер. Ю. Ф. Шульца. М., 1970.

72 *Джованни Баттиста Делла Порта* (1535—1615)—выдающийся естествоиспытатель и натурфилософ, неаполитанец, друг и покровитель молодого Кампанеллы. Наряду с сочинениями по естествознанию писал многочисленные комедии в прозе (четырнадцать из них дошли до нас), издававшиеся в Венеции в 1589—1612 годах.

73 Имеются в виду поэмы Марка Анния Лукана (38—65) «Фарсалия» о борьбе между Цезарем и Помпеем, Квинта Энния (239—169 до н. э.) «Анналы» («Летопись»), посвященная второй Пунической войне, и латинская поэма Ф. Петрарки «Африка», за которую он был увенчан в Риме лавровым венком, посвященная подвигам Сципиона Африканского.

74 *Якопо Саннадзаро* (1455—1530)—итальянский поэт. Его поэма «О материнстве Девы» (на латинском яз.) издана в 1526 году.

75 *Арат* (конец IV—середина III в. до н. э.)—автор поэмы «О небесных явлениях», где рассказ об астрономических явлениях сопровождается изложением связанных с ними легенд. *Марк Манилий* (I в. н. э.) сочинил поэму «Астрономия» в пяти книгах (по существу, в ней идет речь об астрологии). Итальянский гуманист и поэт *Джованни Джовиано Понтано* (ок. 1426—1523)—автор ряда астрологических поэм. Кампанелла рассматривал астрологию как точную науку, поэтому он различает трактовку астрологических предметов и изложение «басен».

76 *Вергилий*. Буколики, VI, 31—35:

«Петь же он начал о том, как в пустом безбрежном пространстве
Собраны были земли семена, и ветров, и моря,
Жидкого также огня. Как зачатки эти, сплотившись,
Создали все; как мир молодой из них появился».

(Пер. С. Шервинского)

⁷⁷ Цитируемые Кампанеллой стихи принадлежат не Проперцию, а неизвестному автору. Они включены в свод стихотворений Тибулла (*Тибулл*, кн. IV, I: Панегирик Мессале, ст. 18—23: «Пусть воспевает другой сотворение дивной вселенной...») (Пер. Л. Остроумова).

⁷⁸ *Горацій*. Наука поэзии, 464—465:

«Об Эмпедокле рассказ, сицилийском поэте, который,
Богом стать вздумав, спрыгнул спокойно в горящую Этну».

(Пер. М. Дмитриева).

⁷⁹ Кампанелла повторяет ошибку известного ученого XVI в. Юлия Цезаря Скалигера, который отождествил упоминаемого в «Энеиде» Вергилия (VI, 667) легендарного афинского поэта Мусея с его тезкой, поэтом VI в. н. э., автором поэмы «О Геро и Леандре», опубликованной Альдом Мануцием в 1494 г.

⁸⁰ *Данте*. Божественная комедия. Ад, 4, 79—93. В качестве достойных «величавого титула» («Почтите величайшего поэта!») Данте наряду с Вергилием называет Гомера, Горация, Овидия и Лукана.

⁸¹ *Корд* (а не Кодр, как его ошибочно именует Кампанелла)—бездарный поэт, автор «Тезейды», осмеянный Ювеналом (Сатиры, I, 2). Автором поэмы «Амазонида», которую Кампанелла ошибочно приписывает Валерию Флакку (автору «Аргонавтики»), в действительности был Домиций Марс, упоминаемый презрительно в стихах Марциала (IV, 29).

⁸² Томмазо Гвардати из Салерно, прозванный *Мазуччо* Салернитано (ок. 1420—1470-е гг).— автор сборника «Новеллино», напечатанного впервые в 1476 году. См. рус. пер.— М.-Л., 1931.

⁸³ *Гай Веттий Аквилин Ювенк* (первая половина IV в.)—христианский священник и поэт, автор поэмы «Евангелическая история». Петрарка упоминает его в «Буколиках», X, 316 сл. О нем, равно как и об упоминаемых далее поэтах раннего христианского средневековья, см.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.

⁸⁴ *Аратор* (первая половина VI в.)— автор «Апостольской истории» в гекзаметрах.

⁸⁵ *Марко Джироламо Вида* (1485—1566)— автор поэмы «Христиада». Автор «Ангелиды», поэмы в октавах, изданной в Венеции в 1590 году,— Эразмо да Вальвезон (1523—1593); в поэме описывается борьба добрых ангелов с отпавшими от бога.

⁸⁶ *Амеросий Медиоланский* (ок. 330—397)— один из отцов церкви раннего христианства, создатель латинских литургических гимнов. *Аврелий Пруденций* (348—405)— христианский поэт, автор гимнов, употребляемых в католическом богослужении, и поэм религиозного содержания. *Иларий* из Пуатье (ум. в 367 г.)— епископ, ему приписывали многочисленные гимны, три из которых несомненно ему принадлежат. Автором гимнов был и *Келий Седулий* (V в.), чье «Пасхальное стихотворение» пользовалось широчайшей известностью на протяжении средних веков. См. русские переводы в кн.: Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. М., 1970. *Фома Аквинский* (1225—1274)— крупнейший католический богослов позднего средневековья, был также автором ряда гимнов, вошедших в богослужение.

⁸⁷ Эта льстивая похвала стихам *Маттео Барберини*, папы Урбана VIII, добавлена к первоначальному тексту «Поэтики», вероятно, в 1627—1628 годах, когда Кампанелла, находясь еще в инквизиционной тюрьме в Риме, сочинил объемистые «Комментарии к поэмам Урбана VIII», рассчитывая добиться покровительства папы. «Поэмы» Урбана VIII неоднократно издавались в XVII веке, неопубликованная рукопись «Комментария» Кампанеллы хранится в Ватиканской библиотеке.

⁸⁸ Кампанелла перечисляет названия рыцарских романов, весьма популярных в XVI веке. «*Амадис Галльский*» имел распространение с конца XIV в., первое печатное издание вышло в свет в 1508 г. Автор его— Филипо Гарсиа Родригес либо Ордоньес де Монтальво. Итальянский перевод появился в Венеции в 1542 г. Огромный успех романа вызвал к жизни новые дополнения, среди них— «*Амадис Греческий*», составивший 9-ю часть этой рыцарской эпопеи. «*Короли Франции*»— поэма Андреа да Барберино (ок. 1370—1431), издана впервые в Мантуе в 1491 году. Ему же принадлежит и «*Воин Мескино*», опубликованный в Падуе в 1473 году. «*Пальмерино д'Олива*»— рыцарский роман, написанный в подражание «Амадису Галльскому», вышедший первым изданием на испанском языке в 1511 году. «*Сферамунд*»—

13-я книга «Амадиса Галльского», опубликованная в Венеции в 1558—1565 годах, автором ее считают Мамбрино Розео да Фабриано. «*Рыцари круглого стола*» — анонимная итальянская переделка французских средневековых поэм бретонского цикла.

⁸⁹ *Теофило* Фоленго (1496—1544), автор так называемых «макаронических» поэм, написанных на смеси латинского и итальянского языков, местных диалектов и придуманного им самим жаргона. В поэме «*Хаос Триперуна*», написанной в стихах и прозе, изображено символическое духовное странствие, в конце которого автор удостаивается божественной благодати, что представлялось недопустимым кощунством и сильно отдавало ересью.

⁹⁰ В Деяниях апостолов, 17,28, в речи апостола Павла в Афинском ареопаге, приводятся, без указания имени, слова «одного из ваших стихотворцев» Арата (см. прим. 75) «мы и Его род». В Послании к Титу, I,12 цитируется (тоже анонимно) критский поэт *Эпименид*: «Из них же самих один стихотворец сказал: «Критяне всегда лжецы, злые звери, утробы ленивые». Так в русском синодальном переводе; в латинском переводе вместо «стихотворец» сказано «пророк».

⁹¹ Иероним в Послании 54,8 (279) сравнивает Давида с поэтами классической древности («Давид, этот наш Симонид, Пиндар и Алкей, а равно Флакк, Катулл и Серен...»). См. Migne, PL, т. 22, кол. 547.

⁹² *Сидоний Аполлинарий* — епископ и писатель (431 — ок. 486), создал стихотворения на религиозные темы (см. Migne, PL, т. 58). Средневековое «действие» о страстях Христовых долгое время ошибочно приписывалось *Григорию Назианзину* (325—390). В «Утешении философии» *Бозция* проза чередуется со стихами.

⁹³ Псалом 118,85. Мы даем церковно-славянский перевод, совпадающий с цитируемым Кампанеллой латинским текстом. В русском синодальном переводе этот стих читается иначе: «Яму вырыли мне гордые, вопреки закону твоему».

⁹⁴ Греческое «*τυπτω*» значит «бить, ударять».

⁹⁵ *Т. Кампанелла*. Метафизика, кн. XII, гл. XI, ст. 1—2.

⁹⁶ *Менений Агриппа* — римский патриций, в 494 году до н.э. выступил посредником в конфликте патрициев и плебеев и произнес знаменитую речь, содержащую притчу о членах человеческого организма, с которым сравнил организзм государства (Ливий, 2,32).

⁹⁷ *Т. Кампанелла*. Риторика, гл. III,1 и гл. IX,1 (стр. 742—744 и 834—840).

⁹⁸ В диалоге Платона «Федон» (VI,62a) Кебет божится на фиванском диалекте («Зевс свидетель, верно!». Эти слова он произнес на своем наречии — рус. пер. С. П. Маркиша). В диалоге «Критон» (45в) Кебет только упоминается.

⁹⁹ *Аристотель*. Об искусстве поэзии, IV,1448в.

¹⁰⁰ *Л. Ариосто*. Неистовый Роланд, XIV, 81—86 и 91—97. Ср. рус. пер. А. И. Курошевой. Л., 1938, стр. 90—94.

¹⁰¹ *Овидий*. Метаморфозы, II, 760 сл.

¹⁰² *Аристотель*. Об искусстве поэзии, гл. IX (по современному делению), 1451, 30 (рус. пер. стр. 69).

¹⁰³ Псалом 68, 12. Русский синодальный перевод: «И делаюсь для них притчею».

¹⁰⁴ *Григорий Великий* (папа Григорий I, 540—604). Гомилия на Евангелие, XXIII, 1 (1538). См.: Migne., PL, т. 76, кол. 1182

¹⁰⁵ *Фома Аквинский*. Толкование на книгу I Сентенций магистра Петра Ломбардского, разд. XV, вопрос 1, ст. 3: «В этом не заключено никакой лжи, ибо это уподобление голубке дано не для того, чтобы явить некую истину в самой голубке, но чтобы явить свойства незримого вестника. Поэтому в этом не было ложности знамения, ибо означенное отвечало знаменью, и вещь отвечала ее подобию, подобно тому как не лжет тот, кто употребляет в речи метафорические выражения: он ведь не намерен своей речью вести к предметам, обозначаемым словами, но, скорее, к тем, которым подобны обозначенные словами вещи». — *Ориген*. Толкование на Послание к Римлянам, VIII, 8. См.: Migne, PL, т. 14, кол. 1180 сл.

¹⁰⁶ Кампанелла имеет в виду «Магдебургские центурии» — 13-томное сочинение по церковной истории, составленное лютеранскими авторами в антикатолическом духе и служившее важным орудием протестантской полемики; изданы в Базеле в 1559—1574 годах, переизданы в 1624 году.

¹⁰⁷ Речь идет о папском «Индексе запрещенных книг» (первое издание 1559 года, затем многократно переиздавался с дополнениями), в который наряду с сочинениями противников католицизма, философов, ученых были занесены произведения «непристойных» авторов, в том числе и упомянутые здесь и ранее Кампанеллой Аретино, Боккаччо (некоторые новеллы из «Декамерона»), Мазуччо, Н. Франко.

¹⁰⁸ *Теренций*. Евнух, III, V, 583 сл. *Данте*. Ад, V, 127—138.

¹⁰⁹ *Овидий*. Метаморфозы, IX, 418 сл., X, 298 сл.

¹¹⁰ О Миносе как законодателе Платон говорит в «Законах» (624в, 631d, 632d и др.), но нигде не упоминает поэтических вымыслов о нем.

¹¹¹ *Ариосто*. Неистовый Роланд, XXXV, 25—27.

¹¹² *Дион Хризостом* (ок. 40 — ок. 112) — ритор и философ-софист, в XI речи («Троянская война, или О том, что Илион не был взят») в духе софистической диалектики опровергал исторические известия гомеровских поэм.

¹¹³ *Платон*. Государство, X, 606е («поэт этот воспитал Элладу» — рус. пер. А. И. Егунова).

¹¹⁴ Исайя, V, 13. Иеремия, VIII, 8. Исайя, IX, 16.

¹¹⁵ Исход, 15, 1—21.

¹¹⁶ Второзаконие, I, 43.

¹¹⁷ Псевдо-Аристотелевы «Проблемы», XIX, 28.

¹¹⁸ *Варух*, 3, 23.

¹¹⁹ *Т. Кампанелла*. Логика, кн. I, гл. III, ст. 4 (в парижском издании «Рациональной философии» 1638 г. стр. 18—20).

¹²⁰ *Аристотель*. Об искусстве поэзии, V, 1449в.

¹²¹ *Варух*, 3, 23.

¹²² *Исократ*. Речь к Никоклу (Речи, II, 43).

¹²³ *Гораций*. Оды, 1, 28, 10. Эподы, 15, 21. *Диоген Лаэртций*. VIII, 1, 4. *Евфорб* — греческий воин, ранивший Патрокла и погибший от рук Менелая. *Эталид* — сын Гермеса, участник похода аргонавтов.

¹²⁴ *Замолксис* — легендарный персонаж, о нем рассказывали, что он был рабом Пифагора и, будучи отпущен на волю, вернулся в Скифию, распространял там учение Пифагора и был обожествлен скифами (Геродот, 4, 94).

¹²⁵ Плиний Старший называл Моисея сведущим в магическом искусстве (Естественная история, XXX, 2), Квинтилиан называл его «первым создателем иудейского суеверия» (Наставление в ораторском искусстве, III, 7, 21).

¹²⁶ Псалом 95, 5.

¹²⁷ *Т. Кампанелла*. Метафизика, кн. XVI, гл. VII, с. 4, стр. 215—216. — *Дионисий Картузианский* — автор книги «Против Алькорана и магометанской секты», изданной в Кельне в 1533 году.

¹²⁸ «*Антимакиавеллизм*» — первоначальное авторское название книги Т. Кампанеллы «Побежденный атеизм». См. в изд. 1636 г. гл. XIII, с. 184—186.

¹²⁹ II Послание ап. Петра, I, 16, 18—19.





ТОМА СЕБИЛЛЕ

1512—1589

Французский писатель — выходец, судя по всему, из среды зажиточных горожан, Себилле после окончания соборной школы обучался праву и стал адвокатом. О жизни его известно не много. В 1548 году он совершил путешествие в Италию. Итальянский язык он знал и охотно с него переводил, но выбор оригиналов для перевода был довольно своеобразным — в 1559, 1564 и 1579 годах Себилле выпустил в своем переложении итальянские трактаты о верховой езде, разведении и уходе за лошадьми. Перевел он и еще несколько малозначительных итальянских сочинений (Баттисто Фульгозе, Франческо Лоттини).

По своим политическим взглядам Себилле примыкал к так называемой «партии политиков» (Мишель де Лопиталь и другие), стремившихся избежать гражданской войны и примирить католиков и гугенотов. Таким образом, он не прельстился крайностями протестантизма, но и католицизм его был умеренным, лишенным экстатического подвижничества.

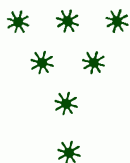
Себилле прожил долгую жизнь, но получил известность лишь в 1548 году, когда он выпустил свой трактат «Французское поэтическое искусство в назидание молодым людям, еще учащимся и мало преуспевшим во французской поэзии». Себилле очень удачно выбрал момент: во французской литературе все более нарастали и крепились новые тенденции. Назревала своеобразная поэтическая революция. Новые задачи уже ставились в творчестве Клемана Маро; к ним подступали поэты так называемой Лионской школы (Морис Сэв, Луиза Лабэ, Антуан Эроз и другие). Наиболее отчетливо понимание этих новых задач, стоявших перед поэзией, проявилось в произведениях группы молодых поэтов, которые вскоре назовут свое объединение «Плеядой». Себилле хорошо почувствовал «литературную конъюнктуру» и своей книгой во многом предвосхитил манифест молодой школы. Более того, он несомненно стимулировал теоретиков «Плеяды», заставив их уже через год выпустить «Защиту и прославление французского языка» Дю Белле.

Себилле и как теоретик остался человеком умеренным и осторожным. Призывая к литературному новаторству, он не отказывался от старого опыта. В этом отношении он был более справедлив, чем теоретики «Плеяды»: для него школа Клемана Маро сохраняла свой непрерываемый авторитет. Но на это можно взглянуть и иначе: Себилле не отказывался от традиций Маро не потому, что в своих идеях был половинчат и робок, но потому, что видел у Маро немало положительного и ценного.

Трактат Себилле, таким образом, интересен прежде всего тем, что суммирует поэтическую систему Маро, то есть опыт французской поэзии первой половины XVI столетия (заметим, что других таких итоговых поэтик во Франции той поры создано не было). Но «Поэтическое искусство» Себилле содержало также идеи, которые затем были развиты «Плеядой», — о природе поэтического вдохновения, творческом воображении как первооснове поэзии, о необходимости изучать опыт античной литературы и литературы ренессансной Италии. В этом отношении книга Себилле противостояла более ранним наставлениям по поэтической технике, например трактатам Пьера Фабри (1521) или Грасьена Дюпона (1539), в которых поэтическое творчество рассматривалось лишь как ремесло, требующее определенных навыков, но не вдохновения. Себилле отверг ремесленный подход к литературе и тем самым заявил о ее высоком назначении в обществе. Один из путей обогащения литературы Себилле видел в переводах (и в этом опираясь на опыт Маро). Себилле призывал ввести в поэзию ряд новых жанров, в частности оду и сонет, но также советовал использовать и средневековые жанры — балладу, рондо, виреле и т. д. Интересно отметить, что Себилле попытался изложить поэтику драматических жанров (что в трактатах «Плеяды» осталось лишь намеченным), но и здесь он стремился примирить национальные традиции с античным и итальянским опытом.

Практическим шагом на пути обновления французской литературы явился перевод трагедии Еврипида «Ифигения», опубликованный Себилле в 1549 году. Этот перевод имел немалое значение для развития французской гуманистической драматургии.

Перевод отрывков трактата Себилле сделан по изданию: Sé-billet T. Art poétique françois. Paris, 1932.





ФРАНЦУЗСКОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

К ЧИТАТЕЛЮ



О, ЧТО ТЫ прочтешь здесь, читатель, касается многих сторон французского поэтического искусства и написано мною к твоей пользе из самых чистосердечных побуждений. Охотно признаюсь, что на своем веку я перевидел немало французских поэтов или, по крайней мере, стихотворцев. И, видя, что французскую поэзию заполонила и заслонила толпа невежественных сочинителей, не мог я не взяться за этот труд, с тем чтобы, прочтя его, эти ветреные рифмоплеты либо постарались постичь законы поэтического искусства и впредь не пренебрегали ими в своем творчестве, либо зареклись братья за перо, если им не удалось их уразуметь. И если у тебя, читатель, хватит рассудительности и благоразумия последовать одному из этих советов, я буду считать, что мой труд, как бы он ни был тяжел, не пропал впустую. С богом. В Париже, июня двадцать седьмого дня, в лето от рождества Спасителя 1548.

КНИГА ПЕРВАЯ

ГЛАВА I

О древности поэзии и о ее достоинствах

Все искусства неразрывно связаны с тем божественным свойством, что именуется Добродетелью; она является не только их основанием, на котором они покоятся, как на твердом отесанном камне; у нее заимствуют они и свою добродетельную природу. Те, кто говорит, что искусства и добродетель проистекают из единого источника, из той глубочайшей небесной бездны, где обретается божественная суть, разумеют под этим,

что блаженство познания вещей равносильно радости от свершения добрых поступков. Следовательно, то, что мы называем познанием (а оно поистине должно считаться матерью и кормилицей всякого доброго дела), сопричастно божественной сути. Искусство же столь мало разнится от познания и столь ему родственно, что мы не впадаем в заблуждение, принимая одно за другое. И подобно тому как в любом из искусств эта искра божественного огня, соприкоснувшись со своим подобием — человеческой душой, разгорается и становится зримой для глаз, так и в поэтическом искусстве (да будет мне дозволено именовать искусством то, что я с большим правом назвал бы божественным вдохновением) эта искра сияет ярчайшим и явственнейшим блеском. Ибо истинный поэт слагает свои стихи и гимны лишь тогда, когда он возбужден вдохновением и воспламенен божественным жаром. Оттого-то Платон называл поэтов детьми богов¹, Энний величал их святыми²; и мудрецы именовали их богоподобными и полагали, что нам должно почитать их как людей, наделенных божественными дарами и правами, которые ясно усматриваются в строе чисел, какими поэты размеряют свои гимны³, том божественном и совершенном строе, на коем зиждется и покоится восхитительный механизм нашей вселенной и всё, что она в себе содержит и заключает. Никто не осмелится всерьез утверждать, что поэтическое дарование дается от природы и от рождения, что поэзией можно овладеть без трудов, правил и предписаний, благодаря одному только божественному наитию. Однако то, что в поэзии называется искусством и что мы рассматриваем как таковое в этом сочинении, является всего лишь грубой оболочкой, скрывающей ее естественную сердцевину, ее извечно божественную душу. И знай, что происхождение поэзии, равно как и ее применение от древности до нынешних времен, будет преподано тебе столь наглядно, что, продолжая отрицать ее божественную сущность, ты повредишь не столько ей, сколько самому себе.

Разве Моисей⁴, первый богослужитель, первый вождь богоизбранного народа и первый божественный поэт, избежав гибели в Красном море и расстроив козни египетского фараона, не воспел благодарность и хвалу богу в поэтически размеренных стихах? Разве вслед за ним не пользовались поэтическими размерами Давид, слагавший свои псалмы, Соломон — свои притчи, три отрока в печи огненной⁵ — свои песнопения, пророки — свои пророчества⁶, а Иеремия — свои жалобы⁷? Однако станешь ли ты отрицать, читатель, что все они творили, повинувшись вдохновению свыше? Эти прорицания столь достоверны, в них столь явственно божественное начало, что здесь не может быть места никакому сомнению. Подобно этому, Аполлон Пифийский и Дельфийский, Фемида и другие греческие боги и богини, вещавшие устами Фемонои и Деифобы⁸, говорили стихами, и если в этих оракулах божественное начало не столь явственно, как в тех, о которых упоминалось выше, они все же так с ними сходны, что греки и римляне вправе были считать их волеизъявлением своих божеств.

У тех же римлян, с самого основания их города, еще в царствование Нумы Помпилия⁹, жрецы Марса, именуемые салиями¹⁰, возносили хвалы

и мольбы богам в поэтически размеренных гимнах, и во время богослужений гимны эти исполнялись нараспев во всех храмах и при алтарях. Да и мы, обладающие истинным представлением о божестве, читаем нараспев большинство молитв и славословий, обращенных к богу и его святым и составленных в виде размеренных стихов и гимнов. Кто же после этого станет оспаривать божественное первородство поэтов? Памятуя о нем, а также видя и слыша, что Меркурий, Аполлон, Арион, Амфион и Орфей¹¹ сладостью своих певучих стихов умножили славу высочайших и величайших богов, иные из государей и могучих земных владык возжелали сравниться с этими богами и подобно им, оставить о себе у потомков достохвальную память, увековечившую поэтическим искусством. Восторг и восхищение вызвало в Греции божественное стихотворство Гомера, Гесиода и Пиндара, и с тех пор все поэты, следовавшие их пути, пользовались у греков почетом. Подобно этому, у римлян снискали известность и славу Ливий Андроник, Энний старший и остроумный Плавт, а вслед за ними Вергилий, Овидий, Гораций и множество других были осыпаны милостями, обласканы и удостоены почестей со стороны кесарей, сената и народа. В ту пору поэзия достигла одной из высочайших вершин своего развития, прерванной впоследствии свирепостью войн, но вновь воспрянула среди итальянцев, сумевших стараниями Данте и Петрарки сберечь остатки ее бывшего величия. Затем перевалила через Альпы и, принятая во Франции Аленом, Жаном де Меном и Лемером¹², богоравными и достойными королевского обхождения мужами, снискала некогда под покровительством и при участии короля Франциска, первого как по имени своему, так и по учености¹³, а ныне внушает при рассудительном и возвышенном короле Генрихе, втором по имени своему и первому по добродетели, такое преклонение перед божественной своей сутью, что мы надеемся в скором времени узреть ее в столь же царственном блеске, каким она сияла при кесаре Августе. <...>

ГЛАВА III

О творческом воображении, первооснове поэзии

Первооснова и первоначало любого стихотворения или гимна— в творческом воображении. Не следует удивляться, что за первооснову поэтического искусства я принимаю то же самое, чему отводят главное место в своем искусстве учителя красноречия. Ибо красноречие так же необходимо в стихотворении, как и в проповеди.

Занятия поэта и оратора столь близки и родственны, что могут считаться во многом схожими и тождественными; разница между ними состоит главным образом в том, что поэт более стеснен размером, нежели оратор¹⁴. Это подтверждает и Макробий в своих «Сатурналиях»¹⁵, решая вопрос о том, кто должен считаться большим мастером красноречия— Вергилий или Цицерон. Итак, тот, кто желает заниматься французской поэзией, непременно должен быть весьма искусен во всех областях

красноречия, но, сверх того, ему необходимо обладать более сильным творческим воображением, чем оратору, ибо лишь от воображения зависит все изящество его стихов. Ведь пустословие, не подкрепленное могучим воображением, подобно акварельному рисунку, который легко смыть с бумаги увлажненной кистью. Оттого-то и говорил Гораций, что соблюдение размера и количества слогов в стихах еще не делает их автора поэтом; чтобы удостоиться этого звания, он должен обладать божественным разумением и вдохновением, под каковыми Гораций понимал изощренное поэтическое воображение, как это явствует из нижеследующего отрывка: «У них (здесь он имеет в виду неумелых поэтов) нет ни пылкости духа, ни силы выражения; их стихи не отличаются от обычного языка ничем, кроме размера и количества стоп»¹⁶.

Итак, поскольку необходимость и польза этой первоосновы поэзии доказана со всей очевидностью, остается только приняться за поиски кирпичей для ее воздвижения. Прежде всего поэту следует отыскать идеи, которые он способен надлежащим образом выразить и приспособить к сюжету своего произведения, как большого, так и малого. Объяснить вкратце, как это делается, потребовало бы слишком много времени и усилий и не принесло бы явной пользы. А растолковывать это подробно — все равно что ткать покрывало Пенелопы. Поэтому я ограничусь тем, что, указав на первоисточник поэзии, скажу, что воображение проистекает из духовной утонченности и проницательности и что человек, лишенный богом этих качеств, напрасно будет стараться что-нибудь сказать или сделать в духе Минервы: все его труды пойдут впустую. В особенности это относится к поэзии, где, как обычно считается, совершенство зависит более от природы, нежели от искусства, подтверждением чему служит общеизвестное выражение: «Поэтами рождаются, ораторами становятся». И хотя Гораций, как может показаться, придает равное значение природе и искусству, считая, что их дружеское соревнование способствует совершенству поэта¹⁷, он в то же время явственно дает понять, что поэт должен прежде всего полагаться на природу, как первейшую и главнейшую свою наставницу¹⁸. Он говорит о равном значении природы и искусства лишь для того, чтобы удержать от увлечения поэзией как чересчур грубых, так и чрезмерно изворотливых людей, подобно тому, как это делал Квинтилиан¹⁹, говоря, что и в его искусстве невозможно обойтись без того и без другого, но отдавая, однако, предпочтение природе перед выучкой, как того требует истина. Особую же изощренность воображения, зависящую от искусства, поэт может заимствовать у философов и риториков, посвятивших этому предмету особые сочинения, как, например, то, о коем я упоминал выше.

Я полагаю, что воображение и связанная с ним широта суждений укрепляются и обогащаются посредством чтения наших старых классических поэтов, таких, как Ален Шапитье и Жан де Мен, но, думаю, что еще большую пользу новичку принесет знакомство с молодыми, вспоенными прозрачной влагой источника французской поэзии, расчищенного славнейшим и ученым государем нашим, покойным королем Франциском,

истинным отцом своего народа, а также другими поэтами, из коих следует прочесть Маро, Сен-Желе, Салеля, Эроз, Сэва²⁰ и многих других умнейших мужей, неустанно прилагающих все свои силы и старания к возвеличению французской поэзии, дабы своей изобретательностью и воображением содействовать и способствовать ее расцвету. Пусть же новичок следует за ними по лугам поэзии, как дитя следует за своей кормилицей.

И поскольку искусство композиции, именуемое по-гречески «эйкономией», проистекает непосредственно из воображения и является необходимым для поэта, он должен в соответствии с развитием поэмы как можно тщательней пригонять одну ее часть к другой и надлежащим образом сводить конец с началом, заботясь о том, чтобы ему не пришлось переделывать заново всю работу, подобно тем неумелым портным, что кое-как пришивают капюшон из самой дрянной ткани к плащу из хорошей шерсти или вставляют в черное платье красные или зеленые клинья²¹. В качестве образца и примера для подражания в искусстве «эйкономии» можно предложить произведения вышеперечисленных французских поэтов, но еще более воображение и «эйкономия» обогащаются посредством чтения благороднейших греческих и латинских поэтов, которым лучшие из современных авторов обязаны красотами своего стиля и красноречия: ведь, по правде говоря, они пишут перьями, выпавшими из крыльев этих лебедей.

ГЛАВА IV

О поэтическом стиле, об искусстве подбора и расположения слов, именуемом по-гречески элоквенцией

После того как с помощью воображения и «эйкономии» начертан план и заложен фундамент будущего сочинения, следует приступить к поискам камней и кирпичей для его постройки. Ими являются предложения, слова и вокабулы. Их нужно отбирать столь же тщательно и осмотрительно, как и настоящие кирпичи, отбрасывая негодные и оставляя добротные. Здесь мы вновь прибегнем к наставникам нашим, греческим и латинским поэтам и мастерам красноречия, которые, обучая употреблению слов, говорили, что их нужно заимствовать из уст первого встречного, ибо первый встречный — это и есть та персона, ради которой пишут самые знаменитые поэты²². Но и здесь необходимо действовать с разбором, ибо первый встречный не говорит как подобает, а если и говорит, то не везде и не всегда. Итак, будущий поэт должен уподобиться пчеле, стремящейся к тмину, но избегающей колючек чертополоха: найдя слова приятные и нежные, пусть он не обременяет себя грубыми и резкими, которых, как говорит Цицерон, следует избегать с такой же осторожностью, с какой кормчий избегает морских скал. Такие слова — я имею в виду приятные и нежные — он в изобилии найдет у Маро и Сен-Желе, наделенных особенной сладостью стиля. И точно так же как будущий оратор пользуется уроками поэта, так и будущий поэт может обогатить свой стиль и

сделать плодородной свою прежде бесплодную ниву, пользуясь уроками французских историков и ораторов, среди которых ему следует выбрать тех, что, по разумению знающих людей, писали лучше всего. Стоит ли упоминать о том, что если он пишет ради пользы и удовольствия дам, которые издревле были и теперь более, чем когда бы то ни было, являются самыми пылкими почитательницами поэзии, он удостоится их похвал, прибегая к словам, заимствованным из уст Амадиса и Орианы²³, самым нежным и сладостным из всех. Сходным образом подборки хороших древних авторов, сделанные Мако и Жаном Мартеном²⁴ и другими учеными мужами, которые денно и нощно трудятся ради прославления и обогащения нашего французского языка, способны послужить к пользе будущего поэта и помочь ему в освоении тех слов, которые могли бы показаться слишком грубыми из-за своей новизны. Их авторитет уже заставил нас признать многое из того, что было неведомо нашим предкам; авторитет же этот покоится на той искусности, с которой они обновляют особенно часто употребляемые слова. Но поскольку относящиеся ко всему этому предписания подробно изложены Квинтилианом, Цицероном и другими ораторами, я ограничусь тем, что посоветую будущему поэту как можно реже и осмотрительней пользоваться новшествами. А так как ему приходится часто к ним прибегать, дабы, по словам Горация²⁵, с помощью новых средств открывать старые тайны, пусть он делает это со всевозможной осторожностью и осмотрительностью, чтобы резкость нового слова не задевала и не оскорбляла наш слух. Ибо зависть, неизменно следующая за добродетелью, всегда верна себе, она во всем найдет недостатки и станет хулить достойное и искусное произведение, как это было с «Делией» Сэва, поэмой, по богатству содержания превосходящей все другие; подлая зависть ежечасно вонзала в неё свои клыки и утверждала, что грубость новоизбранных слов вредит поэме, а ведь без них содержание не раскрылось бы до конца и замысел автора остался бы непонятным, а он и так весьма труден для понимания²⁶.

КНИГА ВТОРАЯ

ГЛАВА I

Об эпиграмме, ее употреблении и особенностях

Что такое эпиграмма. Я начну с эпиграммы, первого и самого краткого поэтического жанра, которому многие другие виды поэзии обязаны изяществом и совершенством. Эпиграммой я называю то, что греки и римляне именовали тем же названием, то есть стихотворение, содержащее в себе столь малое число строк, какое потребно для какой-нибудь подписи и заглавия, как это явствует из этимологии этого слова и первоначального употребления эпиграммы, которая в Греции и в Италии помещалась на зданиях и строениях с тем, чтобы увековечить память об их создателях или напомнить о совершенных ими славных

деяниях. Она не должна была содержать в себе больше стихов, чем их может поместиться на фронтоме между архитравом и карнизом, выступающим над капителями колонн. Поэты, пишущие на латинском языке, до сих пор считают двестише лучшим видом эпитафии. Но поскольку всё, что можно описать в эпитафии, не всегда умещается в двестише, греческие и римские поэты, а вслед за ними и мы, французы, перестали ограничивать эпитафию определенным числом стихов, расширив ее до тех пределов, каких требует взятая тема. Потому-то у Маро встречаются эпитафии (а они являются не чем иным, как эпитафиями, начертанными на гробницах, или надгробными эпитафиями), которые насчитывают до тридцати или сорока стихов. Ты должен, однако, знать, что чем длиннее эпитафия, тем меньше в ней изящества. Поэтому хорошие французские поэты обычно не пишут эпитафий, содержащих более двенадцати и менее двух строк: ведь эпитафия из одной строки не может быть скреплена рифмой. <...>

Сочиняя эпитафию, будь как можно внимательней и смотри за тем, чтобы ее последнее двестише было особенно звучным, ибо в этих двух строках заключается вся ее соль. И помни, что особенность этого жанра такова, что в нем столь же легко прославиться, как и осрамиться: свидетели тому — Маро и Сен-Желе, особенно почитаемые в кругах знатоков за соль своих эпитафий.

ГЛАВА II

О сонете

Что такое сонет. Сонет следует непосредственно за эпитафией как по содержанию своему, так и по размеру. Коротко говоря, сонет является не чем иным, как совершеннейшей формой итальянской эпитафии, тогда как стихотворение из двенадцати строк — это совершеннейший вид эпитафии французской. И поскольку он заимствован нами у итальянцев и по форме отличается от наших эпитафий, о нем следует поговорить особо.

Содержание сонета. Чтобы уразуметь сущность сонета, нужно знать, что по содержанию он сходен с эпитафией. Разница между ними состоит лишь в том, что шуточные темы несовместимы со строгостью сонета; ему более свойственны глубокие чувства и страсти, которые мы встречаем и у князя итальянских поэтов, родоначальника этого жанра²⁷

ГЛАВА III

О рондо и его особенностях

Откуда происходит название рондо. Рондо именуется так из-за своей формы. Ибо, подобно тому как круг (называемый по-французски рондо), совершив полный оборот, возвращается туда, откуда начал свое движение, так и стихотворение, именуемое рондо, исчерпав свое содержание,

возвращается к первой строке или полустихию, с которого оно начинается. Это двойное повторение начала в середине и в конце, услаждающее слух изяществом и нежностью и согласное с искусством риторики, и породило рондо. Однако теперь рондо употребляется реже, чем прежде²⁸.

Содержание рондо. Поскольку содержание рондо не отличается от содержания сонета и эпиграммы, самые утонченные из поэтов нашего времени оставили рондо античности, обратившись к эпиграмме и сонету, самым совершенным из кратких поэтических форм. И в самом деле, ты найдешь мало рондо у Сен-Желе, Сэва, Салея и Эроз, а рондо Маро—это, скорее, поэтические упражнения: в зрелую пору в его вертограде цвело совсем немного этого рода стихов. Однако, если ради уважения к античности или для того, чтобы уберечь этот жанр от забвения, тебе захочется почитать рондо или самому попробовать силы в этом жанре, ты должен знать, что они бывают четырех видов. <...>

ГЛАВА VII

Об эпистоле, элегии и их особенностях

Маро или издатель, выступающий под его именем, отделил эпистолы от элегий и отнес их к разным разрядам. Однако разница между ними столь невелика, что нужно как следует к ним приглядеться, чтобы ее различить²⁹

Эпистола. Французская стихотворная эпистола имеет форму послания, направленного к отсутствующему лицу, с тем чтобы уведомить его или предупредить о том, что тебе известно, или о том, что он хочет от тебя узнать: о хорошем или плохом, приятном или неприятном, любви или ненависти. Таким образом, в эпистоле ты можешь рассуждать о множестве разнообразных вещей, сообразуясь лишь с ее сюжетом. Одним словом, французская эпистола—это не что иное, как написанное в стихах послание, подобное латинским посланиям Овидия, а также посланиям Маро и других знаменитых поэтов.

Элегия. Элегии не свойственно столь разнообразное содержание и различные темы, какие обычны в эпистолах. Я не знаю жанра более определенного, чем элегия, ибо по природе своей она печальна и жалобна и повествует обычно о любовных страстях, которые, как ты сам знаешь, никогда не обходятся без печали и слез. И если ты спросишь меня, отчего эпистолы Овидия, полные любви и печали, не называются элегиями, я отвечу, что не исключаю любовь и любовные муки из числа тем, приличествующих элегии, как ты сам мог видеть в начале этой главы, но утверждаю, что элегия повествует о любви, её порывах, радостях и печалях непосредственно той, к кому она обращена, тогда как эпистола сохраняет форму послания и отличается более простым стилем. Так что если тебе потребуются примеры элегий, возьми за образец любовные элегии Овидия в трех книгах или, что еще лучше, элегии Маро, которые живо отображают стиль Овидия и только по языку отличаются от оригинала.³⁰ Итак, возьми элегию в качестве образца для любовной

эпистолы и напиши ее десятисложными стихами, не прибегая к стихам в восемь или менее слогов, которые ты можешь использовать в других эпистолах, но и в первом и во втором случае употреби парные рифмы, как наиболее изящные и нежные.

ГЛАВА VIII

О диалоге и его разновидностях, таких, как эклога, моралите и фарс

Среди поэм часто встречаются и благосклонно принимаются те, что написаны в прозомилитическом, то есть разговорном стиле. Такие поэмы, в которых выведены поочередно говорящие персонажи, именуются по-гречески диалогами.

Диалог. Жанр диалога включает в себя много разновидностей, каждую из которых мы рассмотрим особо. Но прежде всего запомни, что все эти разновидности имеют определенные названия, каковы эклога, моралите, фарс. А кроме этих трех разновидностей есть поэмы, в которых участвуют действующие лица и которые сохраняют общее название, именуясь диалогами. Таков «Суд Миноса» Маро и многие другие произведения, которые ты можешь встретить, читая французских поэтов, у коих диалог не менее распространен, чем эпиграмма.

Эклога. Эклога зародилась у греков, у них ее переняли римляне, а от римлян она перешла к французам. Греческий поэт Феокрит был примером для Вергилия, Вергилий стал образцом для Маро и других французских поэтов, а ты должен следовать и тому, и другому, и третьему. Знай же, что поэма, которую они называли эклогой, чаще всего является диалогом, в котором участвуют пастухи и хранители стад, рассуждающие на присутствии им наречии о смерти государей, превратности времен, государственных переменах, радостных торжествах, почестях, оказанных поэтам, и прочих тому подобных событиях — и все это в форме столь прозрачной аллегории, каковой являются имена и названия действующих лиц, а также подобающее приспособление пастушеских речений к заключенному или подразумеваемому в них смыслу, что все, о чем говорится в эклоге, видно столь же отчетливо, как живопись под стеклом³¹. Примером тому может служить образ Титира³², использованный Вергилием и Маро, и та эклога Маро, которую он написал на смерть покойной госпожи Луизы, матери нашего покойного короля Франциска, первого по имени своему и величию, а также и та, которую он посвятил тому же королю, озаглавив ее «Пан и Робен»³³: она не содержит в себе разговора действующих лиц и лишена формы диалога. Прочтя ее, заметь, что встречаются эклоги, состоящие из непрерывной авторской речи, которая, однако, перемежается прозопопеей, заменяющей разговор; во всех оборотах, обстановке и героях таких эклог чувствуется пасторальный стиль: недаром французы именуют греческие эклоги пасторалями. Чем короче эклоги, тем они лучше; самые изящные из них те, что написаны размером самое малое в

десять слогов. И хотя больше всего им подходит и соответствует парная рифма, ты, однако, можешь судить по эклоге Маро, посвященной покойной госпоже регентше³⁴, что их вовсе не портит перекрестная рифмовка.

Моралите. Греческая и латинская трагедия. Французские моралите кое в чем сходны с греческой и латинской трагедией, особенно же в том, что они повествуют о событиях значительных и важных. И если бы французские авторы условились, чтобы моралите всегда кончались на печальный и тягостный лад, эти пьесы можно было бы считать настоящими трагедиями³⁵.

Природное свойство французов. Но в этом, как и во всем другом, мы привыкли следовать своему природному свойству, состоящему в том, что мы заимствуем не все чужеродное, а лишь то, что считаем для себя необходимым и полезным. И потому в наших моралите мы повествуем, подобно тому как это делали греки и римляне в своих трагедиях, о событиях замечательных, достославных и великих, подлинных или по крайней мере достоверных, черпая из них то, что способствует улучшению наших нравов и жизни, но не обременяя себя тягостными концовками³⁶.

Театральные и сценические представления. Того же правила мы держимся и в публичных представлениях, происходящих в театрах и залах и сохраняющих в себе тень столь славных в древности цирковых и сценических зрелищ. В этом мы поистине далеко отошли от античного совершенства, ибо у нас, управляемых наследными монархами и государями, нет больше места всенародному признанию, которого в первую очередь добивались актеры древней Греции и Рима. Мы не стараемся завоевать одобрение публики посредством пышно обставленных зрелищ и представлений, а устраиваем их ради собственной выгоды. Наши пьесы ставятся на частные средства и вследствие этого остаются непритязательными и незатейливыми: мы стремимся скорее нажиться на них, чем насладиться их совершенством.

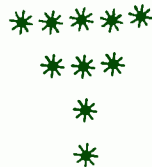
Два вида моралите. Кроме того вида моралите, о котором я только что говорил, есть и другой, проникнутый смыслом аллегорическим или моральным (отсюда и происходит название моралите); персонажами этого вида являются не мужчины и женщины, а намеки и аллегории, призванные способствовать улучшению нравов.

Особенности моралите. Как бы то ни было, знай, что первой особенностью моралите и всякого другого диалога является тщательно соблюденная обрисовка персонажей и верная передача морального и аллегорического смысла пьесы. В моралите можно употребить всякого рода стихи во всем их разнообразии: ты встретишь там вперемешку, подобно кускам мяса в жарком, баллады, триолеты, двойные и совершенные рондо, лэ и вирелэ. На мой взгляд, десятисложные стихи в силу их торжественности более всего подходят для моралите. Но, следуя изречению Горация, в котором говорится, что наибольшей похвалы заслуживает поэт, сочетающий приятное с полезным, мы не ставим теперь ни чистых

моралите, ни простых фарсов, а мешаем одно с другим, желая одновременно поучиться и развлечься, употребляя как смежные, так и перекрестные рифмы, как длинные, так и короткие размеры.<...>

Фарс. Латинская комедия. В фарсе не осталось ничего или почти ничего от латинской комедии, ибо, по правде говоря, фарс не может служить тем целям, каким служила она. Ведь подлинными сюжетами французских фарсов и соти являются всевозможные шалости, проказы и шутки, вызывающие у нас смех и веселье.

Сюжеты греческих и латинских комедий были совсем иными: в них было больше морали, чем шуток, и зачастую больше правды, чем вымысла³⁷. Наши моралите—это нечто среднее между комедиями и трагедиями, а фарсы в точности соответствуют тому, что у римлян именовалось мимами и приапеями: ведь в них, как и в теперешних наших фарсах, дозволялись всяческие проказы и шутки, а все действие кончалось неистовым хохотом.



КОММЕНТАРИЙ

¹ «Дети богов, ставшие поэтами и божьими пророками» (Платон. Государство, кн. 2, гл. 3).

Вся глава, полная ссылок на античных авторов, и в частности на Платона, резко контрастирует с аналогичными отрывками из более ранних поэтик, чрезвычайно сухими и банальными, и, с другой стороны, сближает Себилле с теоретиками Плеяды.

² *Квинт Энний* (289—169)—римский эпический и драматический поэт. Себилле ссылается на «Речь в защиту Архия» Цицерона, но там об Эннии сказано лишь следующее: «Поэт обладает своей мощью от природы, он возбуждается силами своего ума и как бы исполняется божественного духа. Поэтому наш знаменитый Энний справедливо называет поэтов священными, так как они кажутся препорученными нам, как милостивый дар богов».

³ Себилле поясняет, что речь здесь идет о Пифагоровых числах, и ссылается на гл. 45 «Тимея» Платона.

⁴ Себилле имеет в виду «Книгу Исход», гл. 15, где Моисей с народом поют благодарственную песнь: «Пою Господу, ибо Он высоко превознесся; коня и всадника его ввергнул в море».

⁵ Отроки в печи огненной—«Книга Даниила», гл. III, 24. Три отрока были брошены царем Навуходоносором в раскаленную печь, но чудесным образом спаслись. «И ходили посреди пламени, воспевая Бога и благословляя Господа».

⁶ Имеется в виду пророчество об Иуде. («Книга Исая», гл. XXVI, I): «В тот день будет воспета песнь сия в земле Иудиной: Город крепкий у нас; спасение дал Он вместо стены и вала» (гл. 26, I).

⁷ Имеется в виду «Книга Иеремии», гл. IX, I: «О, кто даст голове моей воду и глазам моим источник слез!»

⁸ *Фемоная*—дочь Аполлона, первая жрица Дельфийского храма; считается изобретательницей гекзаметра. *Деифоба*—одно из имен Кумской сивиллы, о которой рассказывает Вергилий в кн. VII «Энеиды».

⁹ *Нума Помпилий*—легендарный римский царь и законодатель (714—671 до н. э.).

¹⁰ *Салии*—коллегия жрецов Марса в Риме, исполнявших магический танец и священную песнь.

¹¹ *Арион*—древнегреч. поэт (VIII в. до н. э.); согласно легенде, был спасен из моря дельфином, которого зачаровали звуки его лиры. *Амфион*—герой греч. мифа; когда он строил стены вокруг Фив, камни, замороженные его игрой на лире, сами укладывались один на другой.

¹² *Ален Шартье* (1385—1435)—французский поэт. *Жан де Мен* (1240—1305)—автор второй части «Романа о Розе», не утерявшего своей популярности и в XVI веке. *Жан Лемер де Бельж* (1475—1525)—поэт школы «великих риториков», в своем творчестве и взглядах на литературу предвосхитивший идеи теоретиков Плеяды.

¹³ Традиционный эпитет короля Франциска I в поэзии той эпохи.

¹⁴ Автор ссылается здесь на первый из трактатов об ораторском искусстве Цицерона. Однако у Цицерона сказано несколько иначе: «Ведь между поэтом и оратором много общего; правда, поэт несколько более стеснен в ритме и свободнее в употреблении слов».

¹⁵ *Макробий*—философ-платоник V в. н. э.; автор семи книг «Сатурналий» и комментариев на различные произведения Цицерона.

¹⁶ Себилле имеет в виду Сатиру IV Горация из I книги:

«Вот отчего и комедия многих вводила в сомненье,
И задавали вопрос: уж точно ль поэзия это?
Ибо ни силы в ней духа, ни речи высокой; отлична
Только известною мерой стиха от речей разговорных».

(Пер. М. Дмитриева)

Таким образом, Себилле ошибся, отнеся к плохим поэтам то, что было сказано о поэтах комических.

¹⁷ Вопрос о роли природы и искусства в формировании поэта обсуждался ранее в поэтике Э. Дешана «*Art de dicter*» и у итальянских гуманистов. Себилле, как мы видим, решает его в пользу природы. Теоретики Плеяды (Дю Белле, Пеллетье) решали его в пользу искусства.

¹⁸ *Гораций*. Поэтическое искусство, ст. 408—411.

¹⁹ *Квинтилиан*. Об обучении оратора, кн. 2, гл. 19.

²⁰ *Клемен Маро* (1496—1544), *Меллен де Сен-Желе* (1487—1558), *Юг Салель* (1504—1553), *Антуан Эроз* (1500—1568), *Морис Сэв* (1510—1564) в то время считались виднейшими фигурами во французской поэзии; однако теоретики Плеяды некоторым из них отказали в этом звании.

²¹ Это красочное сравнение заимствовано из «Поэтического искусства» Горация (ст. 1—25).

²² Эта идея была высказана в первом Трактате об ораторском искусстве Цицерона: «...в остальных науках и искусствах познания обыкновенно черпаются из отвлеченных и труднодоступных источников, в красноречии же, напротив, нет порока больше, чем уклонение от обыкновенного склада речи или общепринятых понятий».

²³ Рыцарь *Амадис* и дама его сердца *Ориана*—герои романа «Амадис Галльский», впервые напечатанного в 1508 году в Сарагосе. Автором испанского варианта был Гарсиа Ордоньес ди Монтальво. Источники его неизвестны. Роман был переведен на французский язык в 1540 году и имел огромный успех. Эта «рыцарская Библия» была настольной книгой Генриха IV.

²⁴ *Антуан Мако* в 1534—1548 годах перевел произведения Диодора Сицилийского и Цицерона. *Жан Мартен* (ум. 1553)—поэт и архитектор, переводчик античных и итальянских авторов (Саннадзаро, Бембо, Серлио, Альберти и других).

²⁵ «Поэтическое искусство», ст. 48—49.

²⁶ Поэма Сэва «Делия, или Высшая добродетель» (1544) у современников действительно считалась трудной и темной; об этом свидетельствуют, в частности, эпиграммы Фонтена и Пеллетье.

²⁷ Имеется в виду Петрарка. Труд Себилле — первая французская поэтика, где рассматривается сонет, занявший вскоре такое важное место в эстетике и практике Плеяды. В первой половине XVI века сонет во Франции действительно был близок к эпиграмме; появление первых переводов Петрарки и «Оливы» Дю Белле привело к изменению характера сонета.

²⁸ Ко времени написания книги Себилле рондо и другие жанры французской средневековой поэзии (баллада, лэ, вирелэ) действительно утратили популярность. Себилле — последний теоретик, упоминающий о рондо. Уже через год Дю Белле объявил его безнадежно устаревшим.

²⁹ Сближение элегии и послания весьма спорно; по-видимому, на эту мысль Себилле навели «Скорбные элегии» и «Письма с Понта» Овидия, между которыми действительно много общего. Теоретики Плеяды (Дю Белле, Пеллетье) также ставили рядом элегию и послание; некоторые из двадцати пяти элегий Ронсара — по сути своей не что иное, как послания.

³⁰ К. Маро принадлежат шестьдесят пять посланий, различных как по сюжету, так и по объему.

³¹ Образцы аллегорической эклоги французские поэты позаимствовали в «Буколиках» Вергилия; ею широко пользовался Маро, а затем и поэты Плеяды.

³² *Титир* — герой первой эклоги «Буколик», за которым скрывается сам автор; эта эклога была переведена Маро.

³³ Эклога «*Пан и Робен*» была написана в 1535 году.

³⁴ Эклога Маро на смерть Луизы Савойской рифмуется так (1531):

abab bcbc cdcd

³⁵ Себилле умалчивает о таком важном драматическом жанре, как мистерия: в 1548 году мистерии были запрещены, и до появления трагедии на французской сцене воцарилась моралите.

³⁶ Этот вид моралите был наиболее характерным и распространенным.

³⁷ Это определение весьма проблематично; его никак нельзя отнести к таким корифеям античной комедии, как Аристофан и Плавт.



LA
DEFENSE ET
ILLVSTRATION
DE LA LANGVE

FRANCOISE,

P A R

IOACHIM DV BELLAY

Gentilhomme Angeuin.



A PARIS,

*De l'Imprimerie de Federic Morel. rue S. Ian
de Beauuais, au Franc Meurier.*

M. D. LXVIII.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ

1522—1560

Жоашен Дю Белле вошел в историю мировой литературы не только как один из крупнейших поэтов французского Возрождения, но и как теоретик «Плеяды» — новой поэтической школы, ознаменовавшей оформление высокого идеала национального искусства во Франции. Несмотря на то, что «Защита и прославление французского языка» Дю Белле — прежде всего поэтика, однако ее значение выходит за пределы жанра чисто литературной теории. Эстетическая мысль французского Возрождения развивалась в основном в сфере филологии. Вот почему трактат Дю Белле, в котором он обращается и к общим законам искусства, может служить свидетельством эстетической теории как самого автора, так и целой эпохи в истории французской культуры.

Вышедшие в 1549 году сборник сонетов Дю Белле «Олива» («Olive») и «Защита» свидетельствуют о том, что молодой «провинциал» становится одним из основных вдохновителей реформ новой школы.

«Защита и прославление французского языка» была написана на заре поэтической деятельности «Плеяды», в 1549 году. Она сформулировала те идеи, на реализацию которых должны были направить свои усилия ее поэты. Главная из них — необходимость создания поэзии значимой, способной возвеличить Францию и дать образцы, равные лучшим творениям античности и литературы Италии.

Появление «Защиты» было крайне своевременно и закономерно. Многое из изложенного в ней уже «носилось в воздухе». И Пельтье дю Ман в предисловии к своему переводу «Поэтического искусства» Горация (1545), и глава лионской школы Морис Сэв в поэтическом сборнике «Делия, или Высшая добродетель» (1544), и автор «Поэтического искусства» Тома Себилле уже писали о том, что поэзия служит не пустым развлечением, но призвана на то, дабы воплощать высокие жизненные идеалы, обладать глубоким содержанием. Еще Жофруа Тори в 1529 году «защищал» французский язык, утверждая, что следует «писать по-французски так же, как это делают в других языках», а Пельтье дю Ман в

1547 году писал в посвящении одной из своих од, что писание стихов на латинском языке тормозит развитие национальной словесности; в 1548 году в Лионе выходит «Рассуждение о том, как может совершенствоваться национальный язык» и т. д.

Однако первый манифест «Плеяды» значим как целостная программа обновления французской поэзии, как недвусмысленное и резкое утверждение системы новых поэтических принципов. По сути дела, «Защита и прославление французского языка» была первым в своем роде программным выступлением школы поэтов, осознавших себя как единое целое.

Многие исследователи литературной теории «Плеяды» отмечают зависимость «Защиты» от итальянских источников. Действительно, «Защита» свидетельствует об ориентации Дю Белле на поэтики Джироламо Вида, Бембо, Спероне Сперони и других. Однако при всех текстологических совпадениях с вышеназванными авторами в «Защите» ясно ощутимо прежде всего то, что Дю Белле намеревался включить свой манифест «в традицию», то есть самим жанром своего «поэтического искусства» померяться силами со своими предшественниками. Новизна «Защиты» обнаруживается и в том, что впервые язык и литература осознаются как явления, свидетельствующие о достоинстве народа и уровне его культуры. Патриотический пафос, звучащий во всех главах «Защиты», и был выражением этой позиции Дю Белле.

Дю Белле излагает в «Защите» ту новую концепцию поэта и поэзии, которая была связана с идеей о высоком предназначении искусства. Дю Белле противопоставляет свою концепцию поэтического творчества взгляду эпигонов Маро — «маротистов» — Меллена де Сен-Желе, Шарля Фонтена и других, хотя порой переносит пыл своего критицизма и на самого Клемана Маро. В «Защите» поэзия этой школы названа «неученой», так как, с точки зрения Дю Белле, ей недостает «основы хорошего сочинения, то есть знания...». Знание, доктрина — в этих терминах манифеста Дю Белле сформулировано требование, предъявляемое к поэту нового типа. Концепция *doctus poeta*, восходящая к Пиндару и по-новому осмысляемая Дю Белле, была проекцией возрожденческого идеала универсальной личности, веры в беспредельность ее возможностей в постижении мира и в самоусовершенствовании.

Подчеркивая необходимость для поэта доктрины, Дю Белле впервые во французской литературной теории дал программу духовного совершенствования поэта. Идеал поэта, рисуемый Дю Белле, — это идеал героического, самозабвенного служения искусству. Требование труда в искусстве, постоянно звучащее в «Защите» (кн. II, гл. III), резко отлично от представления о трудоемкой изощренности поэзии, присущего поэтам-риторикам, направлявшим усилия свои на варьирование рифмовки, на многосмысленность и игру слов. Профессионализм поэта, с точки зрения Дю Белле, заключен в широте самого поэтического видения мира, которое зависит от овладения поэтом «всеми сторонами человеческой жизни». Вот почему понятие доктрины у Дю Белле включает в себя знание искусства и науки, чтение древних и современных авторов,

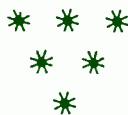
усвоение философии и истории. Программа овладения поэтом «доктриной» напоминает нам о той широкой программе гуманистического воспитания, которую дал в своем романе Рабле.

Одним из основных способов возвеличивания французской поэзии «Защитой» провозглашается также подражание древним. Идея сама по себе не новая, уже неоднократно формулируемая итальянскими и некоторыми французскими предшественниками «Плеяды». Но, в отличие от итальянской теории подражания, в которой она была неким нормативным принципом, Дю Белле и в «Защите» и в одах, обращенных к Ронсару, говорит о том, что он считает принцип подражания древним вынужденным и временным для французского языка. Подражание как звено в создании национальной поэзии — таков ограничительный, временный характер необходимой, по его мнению, ориентации на искусство античных авторов. Перспективой, предложенной «Защитой» для французских поэтов, было перерастание моделей, взятых для подражания.

Кроме того, принцип подражания сочетается в «Защите» с общим для всех деятелей Возрождения сократовским «познай самого себя». Дю Белле не предлагает каждому поэту одни и те же образцы для подражания, но побуждает каждого «старательно исследовать собственную натуру», дабы выбрать для себя наиболее близкого автора (кн. II, гл. III). Дю Белле предостерегает также и от поверхностного подражания иноземным авторам; он призывает проникать во внутренний смысл избранной модели («Защита», кн. II, гл. II). Существенно также, что Дю Белле не приемлет в границах одного произведения подражания одному автору. И если Бартоломео Риччи, на которого Дю Белле ориентировался в разработке своей теории имитации, все же призывал поэтов искать для подражания всякий раз наилучшего автора, то «Защита» дает достаточно широкий «набор» античных и современных итальянских поэтов, пишущих как на латинском, так и на «вульгарном» языке.

Характерно, что Дю Белле посвящает специально две главы своего манифеста поэтическим переводам (кн. I, гл. VI). В отличие от Себилле, который ставил труд переводчика наравне с поэтическим творчеством, Дю Белле, приемля переводы из области истории, философии или естествознания и считая их «полезным и необходимым» трудом, совершенно исключает их значимость для обогащения языка поэзии.

Текст Дю Белле приводится по изданию: *Du Bellay. La deffense et Illustration de la langue françoise*. Paris. Ed. by H. Chamard, 1948.





ЗАЩИТА И ПРОСЛАВЛЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

Его преосвященству монсеньору кардиналу Дю Белле¹



НАЯ ту роль, которую ты играешь в Риме в этом европейском или, скорее, мировом спектакле, развертывающемся на подмостках великого театра; зная, какое огромное количество дел дано тебе решать почти одному (о гордость Святой коллегии²), осмелюсь ли я погрешить (как сказал латинский Пиндар³) против общего блага, если долгими рассуждениями отниму у тебя то время, которое ты отдаешь службе твоему государю — на благо своей родины и во преумножение твоей бессмертной славы? Однако, улучив момент, и в те немногие часы отдыха, которые ты позволяешь себе, чтобы перевести дух под тяжким бременем государственных дел (груз действительно не менее достойный этих сильных плеч, чем тяжесть неба — плеч Геркулеса), моя муза осмелилась проникнуть в это святилище твоих возвышенных и прилежных занятий и присоединить свои скромные и незаметные хвалы к стольким замечательным и неповторимым славо-словиям, что изо дня в день превозносят тебя. И муза моя будет счастлива, если встретит в тебе благосклонность и доброту, подобную доброте бессмертных богов, которым приносят не меньше исходящих от всего сердца искренних, но бедных даров, чем прекрасных, но честолюбивых пожертвований. Таким даром и будет эта Защита и прославление нашего французского языка, предпринять которую заставила меня моя врожденная любовь к родине, а посвятить ее тебе — величие твоего имени; и пусть она укроется в тени твоих крыльев (как под щитом Аякса) от ядовитых стрел зависти, старого врага добродетели. О тебе же я скажу, что твоя несравненная ученость, доблесть и образ жизни — все эти замечательные вещи уже столь давно всем известны, что я не смогу лучше их обрисовать, чем скрыв их (следуя хитрости благородного художника Тиманта⁴) под покрывалом молчания. Потому что о столь великой вещи стоит (как говорил Тит Ливий о Карфагене⁵) лучше совсем

молчать, чем сказать об этом немного. Прими же со свойственной тебе добротой, делающей тебя не менее любимым простыми людьми, чем твоя доблесть и всеми признаваемый авторитет,—ценимым людьми великими, эти первые плоды, или, чтобы лучше выразиться, эти первые весенние цветы того, кто с глубоким почтением и смирением целует руки вашего преосвященства. Прошу небо пожаловать тебе столь же счастливую и долгую жизнь и быть столь же благосклонным к твоим высоким делам, сколь было оно по отношению к тебе щедрым и даже расточительным в своих милостях.

Прощай. В Париже, 15 февраля 1549 года.

Автор просит читателей отложить свой приговор до конца книги и не осуждать его, не рассмотрев предварительно его доводов.

КНИГА ПЕРВАЯ

ГЛАВА I

Происхождение языков

Если бы природа, по поводу которой одно прославленное лицо⁶ не без основания сомневалось, следует ли называть ее матерью или мачехой, дала людям сходные желания и полное согласие, то кроме бесчисленных удобств, отсюда проистекающих, людское непостоянство не требовало бы создания такого количества способов выражать свои мысли. Разнообразие же это и путаница могут быть с полным основанием названы Вавилонским столпотворением. Однако языки родились не сами по себе, подобно траве, корням и деревьям: одни немощными и бессильными по своей природе, другие здоровыми и сильными и более способными нести бремя человеческих суждений. Все их могущество появилось на свет благодаря желаниям и воле смертных. Это (как мне кажется) и является причиной того, что не следует хвалить один язык и порицать другой; ведь все они имеют один источник и начало—желание людей,—и образованы на основе одних и тех же суждений и для одной и той же цели: обозначать для нас то, что мыслит и воспринимает разум. Правда, одни с течением времени были более тщательно возделываемы и стали более богатыми, чем другие, но это следует приписывать не счастливой судьбе этих языков, а лишь мастерству и стараниям людей. Таким образом, все вещи, созданные природой, все искусства и науки во всех четырех частях света⁷ есть, по сути дела, одно и то же; но так как люди обладают разными желаниями,—они говорят и пишут по-разному. По этому поводу я не могу не осудить должным образом глупое высокомерие и дерзость тех наших соотечественников, которые, не будучи ниже греков или римлян, тем не менее с надменностью стойков отвергают все написанное по-французски; не могу также не удивиться странному убеждению некоторых ученых, полагающих, что наш народный язык совсем непригоден ни для изящной литературы, ни для учености, как будто о значимости какой-либо мысли

можно судить лишь по тому, на каком языке она выражена. Удовлетворять высокомерных — не моя задача. Упомянутых же ученых мне хотелось бы, если бы я смог, переубедить при помощи тех положений, которые я надеюсь здесь кратко изложить; не то чтобы я считал себя более проницательным в данном вопросе или в других, чем они, но испытываемое ими пристрастие к иностранным языкам мешает им здраво и глубоко судить о своем народном языке.

ГЛАВА II

О том, что французский язык не следует называть варварским

Чтобы приступить к сути дела, объясню значение слова «варварский»: варварами в старину называли тех, кто с ошибками говорил по-гречески. И так как иностранцы, приезжавшие в Афины, пытались говорить по-гречески и часто начинали издавать бессмысленные звуки «βαρβαρος», то с тех пор греки перенесли это имя на дикие и грубые нравы и стали называть варварами людей всех национальностей, кроме греков. И это не должно умалять достоинства нашего языка, так как это высокомерие греков, восхищавшихся лишь своими творениями, не основывается ни на каком праве или привилегии, которые позволили бы им провозгласить свою нацию законной, а все прочие незаконными; ведь, как говорил Анахарсис⁸, скифы были варварами среди афинян, но и афиняне — среди скифов. И если варварство нравов наших предков и давало грекам основание называть нас варварами, то я не вижу никакой причины продолжать считать нас таковыми, ибо просвещенность нравов, справедливость законов, великодушие, короче говоря, все формы и образ жизни, не менее похвальные, чем полезные, свойственны нам не меньше, чем им, и даже больше; ведь греки стали теперь такими, что мы можем назвать их тем именем, которое они дали другим. Еще меньше оснований называть нас варварами имеют римляне, побуждаемые к этому своим честолюбием и ненасытной жадностью славы и старавшиеся не только поработить другие народы, но и представить их низменными и презренными, особенно галлов, от которых они больше, чем от других, натерпелись позора и получили ущерб. Размышляя неоднократно об этом и задавая себе вопрос, почему дела римского народа столь почитаемы во всем мире и почему их чтят столь высоко по сравнению с делами всех других народов, вместе взятых, я не пришел ни к какому другому выводу, кроме этого: у римлян было такое бесчисленное множество писателей, что память о большей части деяний римского народа (чтобы не сказать — злых дел) была сохранена до наших дней и не забыта, несмотря на прошедшие столетия, ярость битв, опустошение Италии, нашествия иностранцев. Напротив, дела других народов, особенно галлов, до того, как они были покорены франками, да и дела самих франков с тех пор, как они дали свое имя галлам, были столь плохо собираемы, что мы утратили не только их славу, но и само воспоминание об этих делах. Этому только помогла

зависть римлян, как бы составивших заговор, направленный против нас, и преуменьшавших во всем, в чем только могли, нашу военную славу, блеск которой они не могли выносить. Но несправедливость римлян пошла еще дальше: чтобы представить нас еще более ничтожными и презренными, они называли нас грубыми, дикими и варварами. Кто-нибудь спросит, почему не называли они этим именем греков? Потому что тогда они бы унизили себя, а не греков, от которых они заимствовали все хорошее, по крайней мере что касается наук и величия их языка. Эти доводы кажутся мне достаточными, чтобы убедить всех беспристрастных людей в том, что наш язык, хотя нас и называли варварами наши враги или те, кто не имел основания давать нам это имя, не заслужил того, чтобы его презирали; презирали особенно те, для кого он является родным и естественным и кто ни в чем не ниже греков или римлян.

ГЛАВА III

Почему французский язык не столь богат, как греческий и латинский

И если наш язык не столь богат и обилен, как греческий и латинский, то это не следует приписывать его природным недостаткам. Ведь трудно предположить, что сам по себе он не смог бы быть ничем иным, как только бедным и бесплодным. Эти бедность и бесплодие следует приписать лишь невежеству наших предков, которые (как сказал некто⁹, имея в виду древних римлян) больше ценили хорошие поступки, чем хорошие слова, и предпочитали оставлять потомкам примеры доблести, а не поучения, тем самым лишив себя славы своих подвигов, а нас — плодов подражания им. По той же причине они оставили нам наш язык столь бедным и лишенным отделки, что ему необходимы украшения и (если можно так выразиться) чужие перья. Но кто осмелится сказать, что греческий и латинский были всегда столь же совершенны, как во времена Гомера и Демосфена, Вергилия и Цицерона? И если бы эти авторы полагали, что никогда, несмотря на все их старания и культуру, эти языки не принесут больших плодов, разве стали бы они прилагать столько сил, чтобы поднять их на ту высоту, на которой мы их видим сегодня? Так, я могу сказать о нашем языке, что он только начинает цвести, не принося еще плодов, или, вернее, подобен растеньицу и стебельку, который еще никогда не цвел, и что он далек еще от тех плодов, которые сможет произвести. Это происходит, конечно, не из-за недостатков его собственной природы, столь же плодоносной, как и у других языков, но по вине тех, кто за ним смотрел и не ухаживал за ним со старанием, а обращался с ним, как с диким растением, выросшим в пустыне, никогда его не поливая, не подрезая, не оберегая от шипов и колючек, заслоняющих от него свет, и давая ему захиреть и почти погибнуть. Если бы древние римляне были бы столь же невнимательны к уходу за своим языком, когда тот только начинал пускать ростки, то, вполне очевидно, он не стал

бы за такой короткий срок столь великим. Но они, как опытные земледельцы, прежде всего пересадили его с дикого места на обработанное, затем же, чтобы он потом мог лучше плодоносить, обрезали вокруг ненужные ветви и вместо них привили ветви свежие и отборные, с умением заимствуя их у греческого языка. И эти ветви так быстро привились и стали походить на основной ствол, что с тех пор кажутся уже не чужеродными, а естественными. И отсюда родились в латинском языке эти цветы, эти многоцветные плоды высокого красноречия, эти искусные ритмы и сочетания, все те вещи, которые не столько по своей природе, сколько благодаря искусству обычно производят все языки. Итак, если греки и римляне, более старательные в заботах о своих языках, чем мы — в заботах о нашем, лишь при помощи большого труда и мастерства смогли найти в своих языках и грацию, и ритм, и, наконец, красноречие, то должны ли мы удивляться, что наш народный язык не столь богат, каким он может быть, и пользоваться случаем и презирать его как какую-нибудь низменную и ничего не стоящую вещь? Я верю, что придет время и благодаря счастливой судьбе французов это благородное и могущественное королевство захватит, быть может, в свою очередь бразды мирового правления и что наш язык (если только он не погребен вместе с Франциском¹⁰), только еще начинающий пускать корни, выйдет из земли и достигнет такой высоты и величия, что сможет сравняться даже с греческим и латинским, произведя, как и они, своих Гомеров, Демосфенов, Вергилиев и Цицеронов, как когда-то Франция произвела своих Периклов, Никиев, Алкивиадов, Фемистоклов, Цезарей и Сципионов.

ГЛАВА IV

О том, что французский язык не столь беден, как многие полагают

Я не считаю, однако, наш народный язык в его современном состоянии низким, каким видят его эти чванливые почитатели греческого и латинского языков (готовые быть хоть самой Пейто¹¹, богиней убеждения), полагающие, что ничего хорошего нельзя сказать, кроме как на языке иностранном, непонятном народу. Тот же, кто захочет рассмотреть его поближе, отметит, что наш французский язык не настолько беден, что не может верно передавать заимствуемое у других, не настолько бесплоден, что не может сам производить добрые плоды, — конечно, при известном мастерстве и прилежании его возделывателей, — если только найдется хоть несколько друзей своей страны, да и друзей самим себе, которые приложат к этому свои силы. Но кого, после бога, благодарить нам за такое благодеяние, как не покойного нашего доброго короля и отца Франциска, первого в этом имени и в добродетели. Я назвал его первым, потому что он первым в своем благородном королевстве вернул всем наукам и искусствам их древнее достоинство, и таким образом, наш язык, раньше грубый и необработанный, вновь стал элегантным и если и не

столь обильным, каким, без сомнения, он может стать, то по крайней мере способным истолковывать другие языки. И доказательством тому служит тот факт, что философы, историки, медики, поэты, ораторы греческие и латинские выучились французскому языку. Что сказать мне о еврейском языке? Священное писание дает богатое свидетельство тому, что я говорю¹². Я оставляю в стороне как суеверные сомнения полагающих, что таинства теологии не должны раскрываться и становиться всеобщим достоянием на народном языке, так и доводы придерживающихся противоположного мнения. Ведь этот спор не имеет ничего общего с тем, о чем я пишу, так как я только хочу показать, что при рождении нашего языка звезды и боги не были к нему столь враждебно настроены и что он сможет однажды достичь подлинного величия и совершенства, подобно другим языкам. Ибо все науки могут быть верно и полно изложены на нем; ведь есть немалое число книг греческих, и латинских, и даже итальянских, испанских и других, переведенных на французский язык многими превосходными перьями нашего времени.

ГЛАВА V

О том, что переводы недостаточны,
чтобы довести до совершенства французский язык

Эта столь похвальная переводческая деятельность не кажется мне, однако, единственным и достаточным средством, чтобы поднять наш народный язык до уровня других, более прославленных языков. То, что я пытаюсь доказать, столь ясно, что никто и не станет (я верю в это) спорить со мной, если не захочет прослыть человеком, опровергающим истину. Во-первых, существует общепринятое среди наиболее ученых авторов-риториков мнение, что есть пять частей ораторского искусства: это изобретательность, способ выражения, композиция, память и произношение¹³. Но две последние усваиваются не благодаря преимуществам языков, а даны каждому согласно его природе и укрепляются и поддерживаются учеными занятиями и постоянными стараниями; композиция же зависит больше от благоразумия и здравого суждения оратора, чем от различных правил и законов; совершенно бесчисленны могущие иметь место случайности, зависящие от времени, места, от людей, поэтому я удовлетворюсь тем, что буду говорить о первых двух: об изобретательности и о способах выражения. Ораторское же искусство состоит в умении говорить красиво и много на любую предложенную тему. А это умение так говорить обо всем может быть получено лишь при прекрасном знании всех наук, которые были сначала разработаны греками, а затем римлянами, им подражавшими. И совершенно необходимо, чтобы эти два языка были известны тому, кто хочет приобрести богатство и полноту воображения, первую и главную часть вооружения каждого оратора. Что же касается этого вопроса, верные переводчики могут во многом помочь и облегчить положение тех, кто не имеет

возможности заниматься иностранными языками. Что же касается выбора слов — части, безусловно, самой трудной, без которой все остальное оказывается как бы ненужным и походит на меч, еще не вынутый из ножен, — выбор слов, говорю я, по которому только и судят о достоинствах оратора, лучший способ хорошо говорить, имеющий тот же корень, что и красноречие¹⁴, основывается на словах простых, распространенных, не чуждых общим употребительным нормам, на метафорах, аллегориях, сравнениях, уподоблениях, выразительности и многих других фигурах и украшениях, без которых все речи и стихи становятся голыми, всего лишенными и слабыми. И я никогда не поверю, что можно все это хорошо усвоить при помощи переводов, потому что невозможно передать все это с той же грацией, с какой сделал это сам автор; тем более что каждый язык имеет нечто свойственное только ему, и, если вы попытаете передать это на другом языке, соблюдая законы перевода, которые заключаются в том, чтобы не выходить за рамки, установленные автором, ваш перевод будет принужденным, холодным и лишенным грации. И чтобы убедиться, что это так, прочтите Демосфена или Гомера по-латински, Цицерона или Вергилия по-французски, чтобы увидеть, породят ли они в вас то же восхищение (словно перед вами Протей¹⁵, изменяющий свой облик на все лады), какое вы чувствуете, читая этих авторов на их языках. И вам покажется, что вы перенеслись с огнедышащего кратера Этны на холодные вершины Кавказа. И то, что я сказал о латинском языке и о греческом, должно быть также сказано и обо всех остальных языках; из них я сошлюсь на одного Петрарку, о котором я осмелюсь сказать, что, если бы Гомер и Вергилий, вновь родившись, приняли бы его переводить, они не смогли бы это сделать с тем же изяществом и простотой, с какими он писал на своем народном тосканском наречии. И тем не менее в наше время некоторые пытались переложить его на французский язык¹⁶. Вот короткие доводы, заставившие меня думать, что старания и мастерство переводчиков, в иных случаях весьма полезное и способное научить разным вещам тех, кто не знает иностранных языков, не пригодны для того, чтобы довести наш язык до совершенства и, как это делают живописцы со своими картинами, как бы положить заключительный мазок, чего мы все желаем. И если все мои доводы, которые я привел, не кажутся достаточно убедительными, я сошлюсь, как на гарантию и опору моей правоты, на пример старых римских авторов, особенно поэтов и ораторов; они — хотя Цицерон и перевел несколько книг Ксенофонта и Арата¹⁷, а Гораций дал правила хорошо переводить¹⁸ — обращались к переводам скорее для собственных занятий и упражнений, чем для опубликования плодов этих занятий и для развития своего языка, для его прославления и распространения. И если кто-либо видел какое-нибудь сочинение того времени под маркой перевода (я подразумеваю произведения Цицерона, Вергилия или авторов счастливого века Августа¹⁹), они смогут уличить меня во лжи и опровергнуть то, что я говорю.

ГЛАВА VI

О плохих переводчиках и о том,
что не следует переводить поэтов

Но что сказать мне о некоторых, по правде говоря, более достойных называться скорее предателями, чем переводчиками? Ведь они предают тех, кого берутся перелагать, лишая их славы, и тем самым обманывают несведущего читателя, выдавая ему белое за черное, и, для того чтобы заслужить звание ученого, берутся переводить с любого языка, не зная даже самых его основ, как, например, с еврейского или греческого²⁰. И чтобы совсем завоевать славу, берутся они переводить поэтов, то есть тех авторов, к которым бы я, если бы и умел или хотел переводить, обращался бы как можно реже ввиду того божественного вдохновения, которого у них больше, чем у других, тех величия стиля, возвышенности слов, значимости сентенций, смелости и разнообразия фигур и тысячи других блесков поэзии — короче, той энергии и некой мудрости, заключенной в их писаниях, которая называлась римлянами «genius»²¹. И все эти вещи так же могут быть переданы в переводе, как если бы художник захотел воспроизвести душу, изображая тело и следуя натуре. То, что я говорю, не относится к тем, кто по поручению государей и правителей переводит самых прославленных поэтов Греции и Рима, потому что неподчинение этим высоким лицам в данном вопросе не терпит никаких извинений. Я же имею в виду тех, кто без всякой причины (как они говорят) легко принимаются за это дело и этим оправдываются. О Аполлон! О Музы! Так профанировать священные реликвии древности! Но я не буду больше об этом говорить. Тот же, кто хотел бы создавать на своем народном языке произведения действительно ценные, пусть оставит эти переводы, и особенно переводы поэтов, тем, кто этим трудным и невыгодным делом — я даже осмелюсь сказать, делом бесполезным и даже вредным для укрепления их языка — приносят действительно больше урона, чем славы.

ГЛАВА VII

Как римляне обогатили свой язык

Если римляне, спросит кто-нибудь, не занимались этой переводческой работой, каким же тогда способом смогли они столь обогатить свой язык, доведя его почти до уровня греческого? Подражая лучшим греческим авторам, превращаясь в них, поглощая их и переварив их как следует, облекая их в плоть и кровь, выбирая согласно своей натуре и содержанию самого подходящего себе автора, они старательно исследовали все его наиболее оригинальные и изысканные приемы и, как я уже сказал ранее, прививали и приспособляли к своему языку. Делая это (говорю я), римляне создали все эти превосходные произведения, которые мы столь хвалим и которыми восхищаемся, иногда подражая одному из них, иногда предпочитая его произведениям греков. И то, что я сказал, хорошо

подтверждают Цицерон и Вергилий, которых я называю всегда охотно и с гордостью, говоря о латинском языке; один из них всецело посвятил себя подражанию грекам и переложил и выразил столь правдиво богатство Платона, пылкость Демосфена и веселую сладость Исократы, так что Молон Родосский²², слышавший как-то раз его выступления, воскликнул, что он перенес греческое красноречие в Рим. Другой же — Вергилий — столь хорошо подражал Гомеру, Гесиоду и Феокриту²³, что потом о нем говорили, будто из этих троих он превзошел одного, сравнялся со вторым и так приблизился к третьему, что если бы они писали об одном и том же, то неизвестно, кому бы была присуждена пальма первенства. И вот я вас спрашиваю, вас, только и занимающихся, что переводами, если бы эти столь прославленные авторы так бы развлекались, переводя, смогли бы они поднять свой язык до такого совершенства и высоты, на какой он теперь находится? Сколько бы старания и умения вы ни прилагали при переводах, этого совсем не достаточно, чтобы наш язык, еще ползущий по земле, смог бы поднять голову и встать на ноги.

ГЛАВА VIII

О пополнении французского языка путем подражания древним авторам — греческим и римским

Пусть же тот, кто хочет обогатить свой язык, обратится к подражанию лучшим греческим и латинским авторам и направит острие своего стиля к их самым большим достоинствам, как к наиболее верной цели. Ведь нет сомнения, что большая часть мастерства состоит в подражании, и так же, как для древних было особенно похвально хорошо сочинять, так же полезно хорошо подражать, и особенно для тех, чей язык еще недостаточно богат и обилен. Но пусть знает тот, кто хочет подражать, что совсем не легкая вещь — верно следовать достоинствам хорошего автора и как бы перевоплощаться в него; ведь природа даже тем вещам, которые кажутся очень похожими, смогла дать нечто неповторимое, дабы какими-либо признаками и различиями они отличались друг от друга. Я говорю это, потому что на всех языках находится немало переводчиков, которые не удосуживаются проникнуть в наиболее скрытые и глубинные стороны выбранного автора, а приспособляются как бы только к первому впечатлению и, забавляясь красотой слов, теряют суть вещей. И конечно, если не вредно, а чрезвычайно похвально заимствовать мысли и слова у чужого языка и присваивать их своему, то несомненно большого порицания и даже осуждения заслужит у всякого от природы непредвзятого читателя тот способ подражания на своем собственном языке, какого придерживаются некоторые ученые, полагающие, что тем будет лучше, чем больше будут походить они на Эроз²⁴ или Маро. И я увещаю тебя (о ты, желающий развивать свой язык и совершенствоваться в нем), не подражай каждому шагу, как сказал недавно кто-то²⁵, наиболее прославленных авторов своего языка, как это делают обычно многие французские поэты — вещь безусловно столь же вредная, как и бесполезная для

нашего народного языка; ведь это не что другое, как давать ему (о, какая щедрость!) то, что ему принадлежит. Я бы очень хотел, чтобы наш язык был достаточно богат своими собственными образцами, чтобы у нас не было необходимости прибегать к помощи иностранных языков. Но если бы Вергилий и Цицерон удовлетворялись подражанием только авторам, писавшим на их языке, разве был бы у римлян кто-либо кроме Энния и Лукреция, кроме Красса и Антония²⁶?

ГЛАВА IX

Ответ на некоторые возражения

Перед тем как по возможности кратко открыть путь для желающих пополнения нашего языка, мне кажется необходимым ответить тем, кто считает его варварским и неправильным, не способным на изящество и богатство, характерные для греческого и латинского; тем более (говорят они), ведь у нашего языка нет ни изменения слов, ни стоп, ни ритма, какими обладают эти два языка. Я не хочу ссылаться в данном вопросе (хотя и могу это сделать без стыда) на простоту наших предков, которые удовлетворялись тем, что выражали свои мысли при помощи слов голых, безыскусственных и неукрашенных и не подражали редкому прилежанию греков, которым муза дала округлую речь, как сказал некто²⁷, то есть совершенство в изяществе и очаровании речи, что было затем и у римлян, подражавших грекам. Но я скажу, что наш язык не столь неправилен, как хотели бы утверждать, ведь у него изменяются если не существительные, прилагательные и причастия, то по крайней мере глаголы и по всем временам, наклонениям и лицам. И если наш язык не упорядочен столь редкостным образом или, вернее, не связан и не нагружен во всех своих частях, то разве у него нет гетероклитики²⁸ и аномальных слов, этих особенностей греческого и латинского языков? Что касается стоп и размеров, во второй книге я скажу, чем мы компенсируем их отсутствие. И конечно (как сказал один из великих риториков²⁹, говоря о том преимуществе, которое имели греки в своем словообразовании), я не думаю, что эти качества присущи только вышеназванным языкам, хоть мы их и превозносим всегда. Ведь ничто не мешало нашим предкам ввести в свой язык эти стопы и ритмы, варьируя на все лады то, что можно изменять, удлиняя одни слоги, укорачивая другие? И кто помешает нашим потомкам заняться этим делом, если некоторые ученые и не менее изобретательные люди нашего времени уже занялись превращением этого в искусство³⁰, как Цицерон предлагал сделать с гражданским правом?³¹ И если одним это кажется невозможным, то другим совсем наоборот. Здесь не следует ссылаться на превосходство древности и, подобно тому как Гомер жаловался на то, что люди его времени имели слишком маленькие размеры³², говорить о том, что современные умы не могут сравниваться с древними. Архитектура, искусство мореплавания и другие древние изобретения действительно заслуживают восхищения, но, однако, принимая во

внимание необходимость, мать всех искусств, они не являются столь великими, и не следует полагать, что небеса и природа вложили в них все свои силы, энергию и мастерство. Я не буду приводить в качестве подтверждения того, что говорю, книгопечатание, сестру муз и десятую из них, и этот столь же удивительный, сколь и гибельный артиллерийский огонь, как и множество недавних изобретений, убедительно показывающих, что в течение долгого бега веков человеческий разум нисколько не выродился, как хотели бы сказать. Я только говорю, что совсем не исключено, что наш язык сможет однажды получить украшения и столь достопримечательное мастерство, которые есть у греческого и латинского. Что касается звучности, то я не знаю, что за врожденная сладость (как говорят) есть у этих языков, и мне совсем не кажется, что у нас даже самые деликатные уши слышат меньше. По правде говоря, мы употребляем язык согласно предписанию природы, давшей его нам для того, чтобы говорить. Мы не изрыгаем нашу речь из желудка, как пьяные; мы не выдыхаем ее с хрипом, как лягушки; мы не разрываем ее у неба, как птицы; мы не свистим ее сквозь губы, как змеи. Если же в таких способах говорить заключается благозвучие языков, то я признаю, что наш язык груб и неблагозвучен. Но мы имеем то преимущество, что не должны кривить рот тысячами способов, как обяжутся или как те, кто плохо помнит о Минерве, которая, играя как-то раз на флейте и увидя в зеркале, как при этом кривятся ее губы, бросила флейту подальше, и ее к величайшему своему несчастью затем нашел тщеславный Марсий, за что с него потом содрали кожу³³. Так что же (скажет кто-нибудь), ты хочешь по примеру этого Марсия, осмелившегося сравнить сельскую флейту со сладостной лирой Аполлона, поставить твой язык в один ряд с латинским и греческим? Я признаю, что их авторы превзошли нас в знаниях и красноречии, в коих вещах им было легко победить тех, кто и не сопротивлялся. Но я не скажу, что путем долгого и старательного подражания завладевшим первыми тем, в чем природа, однако, не отказала и другим, мы не сможем им наследовать в этом так же хорошо, как уже делали в большинстве их технических искусств и в ряде случаев в их монархии³⁴; ведь иначе это будет оскорблением, нанесенным не только человеческому разуму, но и богу, давшему всем созданным им вещам непреложный закон: не длиться вечно, но переходить без конца из одного состояния в другое, так, чтобы конец и разложение одного было бы началом и возникновением другого. Но кто-либо, убежденный в своей правоте, возразит еще: «Твой язык слишком запоздал, чтобы достичь такого совершенства». Я же скажу, что это запоздание отнюдь не доказывает, что он не сможет его приобрести, и я говорю с полной уверенностью, что наш язык долго сможет его удержать, получив его с таким трудом, следуя закону природы, которая хотела, чтобы каждое дерево, быстро появившись на свет, цвело и плодоносило, но так же быстро старилось и умирало, и напротив, то жило долгие годы, которое долго укрепляло свои корни.

О том, что французский язык пригоден для философии,
и почему древние были более учеными,
чем люди нашего времени

Все то, что я сказал в защиту и прославление нашего языка, относится главным образом к тем, чья профессия—хорошо говорить, то есть к поэтам и ораторам. Что касается прочей литературы и круга наук, называемого греками Энциклопедией, то я уже коснулся этого вопроса вначале и высказал свою мысль; я полагаю, что искусство переводчиков точных в данном случае очень полезно и необходимо и не следует медлить, если встречаются иногда слова, для которых не находится подходящего слова во французском языке; ведь римляне считали не всегда необходимым переводить все греческие слова, такие, как риторика, музыка, арифметика, геометрия, философия и чуть ли не все названия наук, фигур, трав, болезней, небесной сферы и ее частей и главным образом большинство терминов, употребляемых в естественных и математических науках. Эти слова будут в нашем языке, как иностранец в каком-нибудь городе; но перифразы, однако, будут служить им переводчиками. Также я уверен, что ученый перелагатель становится истолкователем, а не переводчиком, если старается придать всем наукам, которые он хотел бы трактовать, украшения и блеск своего языка, подобно Цицерону³⁵, хвалившемуся, что поступил как раз так с философией, или следуя примеру итальянцев³⁶, которые почти всё переложили на свой народный язык, особенно произведения платоников. И если хотят сказать, что философия не по плечу нашему языку, то я уже говорил в начале этого труда и опять повторяю, что все языки равноценны и смертные создали их с одной целью и на основе одних и тех же рассуждений. Так вот почему не только грек или римлянин, но также француз или немец может, не теряя своих привычек и национальности, заниматься философией; и я думаю, что, подобно им, вообще каждый может надлежащим образом изложить любую доктрину. И если философия, посеянная Аристотелем и Платоном на плодородную аттическую почву, будет пересажена на наши французские поля, это не значит, что она будет брошена среди терний и колючек и станет бесплодной, но наоборот, тем самым мы ее сделаем из далекой—близкой, из иностранки—гражданкой нашей республики. И совершенно так же, как всевозможные пряности и другие восточные ценности, посылаемые нам Индией, более известны и употребляемы у нас и ценятся значительно выше, чем в тех странах, где их сеют или собирают, подобно этому и философские рассуждения станут нам ближе, чем сейчас, и будут более легко нами восприниматься, если какой-нибудь ученый человек переведет их с греческого и латинского на наш народный язык, и не придется, как это делают некоторые (надо сказать и об этом), отправляться в те места, где они произрастают. И если хотят сказать, что различные языки способны выражать различные мысли, одни—ученые

мысли, другие—не ученые, и что греческий язык прежде всего столь подходит для выражения философских положений, что кажется, что он создан для этого самой природой, а не человеческим провидением,—то я скажу, что эта природа является во все времена, во всех странах, при любых нравах одним и тем же, ведь она проявляет свое искусство везде одинаково охотно, как на земле, так и на небе; и для того, чтобы быть внимательной к производству разумных созданий, не забывает, однако, и неразумных и с равным искусством порождает и тех и других; и так же достойна она того, чтобы быть известной и прославляемой всеми и на всех языках. Птицы, рыбы и различные дикие звери иногда при помощи одних звуков, иногда при помощи других, не различая слова, выражают свои желания. Когда-то очень давно мы, люди, должны были поступать точно так же каждый со своим языком, не прибегая к помощи других. Письмо и язык были найдены не для сохранения природы (какой бы божественной она ни была), все-таки не обладающей способностью нам во всем помогать, а лишь нам на пользу и благо: для того, чтобы присутствующие, отсутствующие, живые и мертвые, сообщая один другому тайну наших сердец, легче бы достигали нашего собственного благополучия, которое заключается в знании наук, а отнюдь не в звуковой стороне слова; и, следовательно, те языки и та письменность должны больше быть в употреблении, которые усваиваются легче всего. Но насколько было бы лучше, если бы в мире был один естественный язык, чем тратить на заучивание слов такое количество лет и очень часто заниматься этим до такого возраста, что не остается ни возможности, ни досуга для занятий более значительными вещами. И действительно, много раз думая над тем, почему люди нашего века по большей части хуже знают различные науки и менее почитаются, чем древние, среди других причин я нашел одну, смысл которой я осмелюсь здесь изложить. Это занятия греческим и латинским языками. Ведь если бы время, употребляемое нами на изучение указанных языков, было бы потрачено на изучение наук, природа не осталась бы, конечно, столь бесплодной и породила бы и в наше время Платонов и Аристотелей. Но мы, обычно стремящиеся скорее казаться учеными, чем ими быть, тратим всю нашу молодость на это бесплодное занятие, да и не только ее. И вот, раскаявшись в том, что уже покинули люльку и стали взрослыми, мы опять впадаем в детство и в течение двадцати или тридцати лет ничего другого не делаем, а только учимся говорить, кто по-гречески, кто на латыни, кто по-еврейски. И по окончании сих лет вместе с ними оставляют нас и наши силы и быстрота мысли, которые, само собой разумеется, царствуют в умах молодых людей, и мы лишь тогда стремимся стать философами, когда болезни, домашние заботы и другие затруднения, отнимающие время, делают нас неспособными к здравым рассуждениям о вещах. И очень часто, пораженные трудностями и продолжительностью выучивания одних только слов, мы все оставляем в отчаянии и ненавидим те писания, которыми сначала мы наслаждались или начинали любить. Следует ли оставить изучение языков? Нет, ведь

искусства и науки все еще находятся в руках греков и римлян. Но в будущем должно быть так, чтобы можно было говорить обо всем, везде и на всех языках. Я предвижу, что знатоки языков не будут придерживать-ся моего мнения; и еще менее того—эти достопочтенные друиды³⁷, которые из честолюбивого желания быть среди нас тем же, чем был философ Анахарсис³⁸ среди скифов, ничего так не боятся, как того, что секрет их таинств, который можно от них узнать не иначе, как дни календаря от халдеев³⁹, будет доступен народному языку, и, как сказал Цицерон⁴⁰, будут обмануты самые осторожные. По этому поводу, мне помнится, я слышал много раз, как некоторые из их академии⁴¹ говорили, что король Франциск (я говорю о том Франциске⁴², которому Франция обязана не меньше, чем Рим—Августу) обесславил науки и презирал ученых. О времена, о нравы, о грубое невежество! Как это никогда не слышать, что, подобно злу, становящемуся тем вредоноснее, чем дальше оно распространяется, добро также тем полезнее, чем оно более распро-странено. И если они хотят сказать (как они и говорят), что подобное добро менее блестяще и почитаемо среди людей, я отвечу, что подобная жажда славы и такая зависть должны царить не среди столпов Христиан-ской Республики⁴³, а скорее у этого тщеславного царя⁴⁴, который корил своего учителя за то, что тот обнародовал акроаматические науки, то есть те, которые могут быть восприняты только из уст наставника. Так что же? Хотят ли, что ли, эти враждебные небу гиганты⁴⁵ ограничить могущество богов, а то, что те дали людям к их особой выгоде,—отнять и передать в руки тех, кто не сумеет хорошо это охранять? Это напоминает мне реликвии, которые можно видеть лишь через небольшое стекло и запрещено трогать руками. И так хотят они поступить со всеми науками, которые они держат заключенными в греческих и латинских книгах, и не позволяют иначе на них смотреть или переложить их с этих мертвых наречий на живые, обычно находящиеся на языке у людей. Я, как мне кажется, должен был удовлетворить тех, кто говорит, что наш народный язык слишком варварский и грубый, чтобы трактовать столь высокие предметы, как философия. Но если они еще недостаточно удовлетворены, я их спрошу: почему древние греки так много путешествовали по стольким странам, не боясь опасностей; одни—по Индии⁴⁶, чтобы увидеть гимнософистов⁴⁷, другие—по Египту⁴⁸, чтобы воспринять от старых жрецов и пророков те огромные богатства, благодаря которым теперь так славится Греция? И тем не менее эти народности, у которых философия была столь распространена, порождали (как я думаю) людей столь же жестоких и таких же варваров, как и мы, и слова столь же странные, как и наши. Меня бы не очень беспокоили изящество и красноречие Платона и Аристотеля, если бы их книги были написаны без всякой надобности. Философия действительно признала их своими сыновьями, но не потому, что они родились в Греции, а потому, что они с большой ученостью хорошо говорили и хорошо писали о ней. Они так искали правду, расположение и порядок вещей, что именно им, а не кому-нибудь другому присущи поучительная краткость одного и божественное изобилие друго-

го. Однако природа, о которой они так хорошо говорили, является матерью и всех остальных и совсем не страшится того, чтобы стать понятной тем, кто со всем искусством стремится познать ее секреты, но не для того, чтобы стать греком, а чтобы стать философом. Верно и то, что, так как искусства и науки были всегда во власти греков и римлян, наиболее прилежных во всем, что может сделать людей бессмертными, мы считаем, что прежде всего ими науки и искусства могут и должны быть изучаемы. Но наступит однажды время (и я прошу всеблагого и великого бога, чтобы то случилось в наш век), и какой-либо человек, не менее смелый, чем искусный и ученый, без тщеславия, не боясь зависти или чьей-нибудь ненависти, рассеет наконец это ложное предубеждение и даст нашему языку цветы и плоды изящной словесности; ведь иначе, если пристрастие, питаемое нами по отношению к иностранным языкам (как бы превосходны они ни были), помешает нашей столь большой выгоде, они, эти языки, будут действительно достойны не только зависти, но и ненависти, не только утомительного труда, но и досады; они будут, наконец, достойны того, чтобы быть не изучаемыми, а критикуемыми теми, кому живые умственные способности нужнее, чем звучание мертвых слов. Вот то, что касается различных наук. Я возвращаюсь к поэтам и ораторам, главной части моей темы — украшения и прославления нашего языка.

ГЛАВА XI

О том, что невозможно сравняться с древними в их языке

Люди разумные поймут, конечно, что то, что я сказал в защиту нашего языка, не должно кого бы то ни было отвратить от греческого и латинского; и это подтверждается тем (я это признаю и утверждаю), что тот не сможет создать на своем народном языке прекрасного произведения, кто не будет знать эти два языка или по крайней мере кто не понимает латыни. Но я придерживаюсь того мнения, что, выучив эти языки, не следует пренебрегать своим и что если кто по природной склонности (о чем можно судить по латинским и итальянским произведениям Петрарки и Боккаччо⁴⁹, а также ряда ученых людей нашего времени⁵⁰) почувствует, что ему более присуще писать на своем языке, а не на греческом или латинском, то пусть постарается затем заслужить бессмертие у себя дома, сознавая, что лучше хорошо писать на своем народном языке, чем плохо — на этих двух языках и тем самым заслужить презрение у ученых, равно как и у не ученых. Но если еще найдется кое-кто из тех, чье искусство и наука располагают немногими словами, и кто, когда он говорит на греческом языке или латинском, ему кажется, что он говорит на божественном языке, говорить же на народном языке для него — это говорить на языке грубом, неспособном ни к каким наукам; так вот если найдутся такие (говорю я), кто хочет храбриться и презирать все написанное на французском языке, — я охотно задам им вот какой

вопрос. Что, собственно, делают эти бумагомаратели, которые день и ночь ломают голову над подражаниями—да что я говорю «подражаниями», над переписыванием Вергилия и Цицерона,—отделявая свои поэмы под полустушия одного, повторяя в своих прозаических произведениях слова и выражения другого, мечтая (как сказал некто⁵¹) о римских сенаторах, о консулах, о трибунах, о комициях⁵², о всем древнем Риме, подобно тому как Гомер, давший в своей «Батрахомиамахин»⁵³ мышам и лягушкам высокие названия богов и богинь? Они, конечно, заслуживают наказания того⁵⁴, кто, восхищенный справедливостью верховного судии, сказал, что он был последователем Цицерона. Или они думают, что они—я уже не говорю «сравниваются», а приблизятся хотя бы к этим авторам на их языке, вылавливая у этого оратора и этого поэта то существительное, то глагол, то стих, то выражение, и, подобно тому как вновь возводят старое сооружение, они ждут, что смогут вернуть при помощи этих камней разрушенному зданию этих языков их былое величие и блеск? Но вы не будете уже столь хорошими каменщиками (вы, столь достославные ревнители греческого и латинского языков), что сможете им вернуть ту форму, которую им сначала дали эти замечательные превосходные архитекторы; и если вы надеетесь (как сделал Эскулап с частями тела Ипполита⁵⁵), что из этих подобранных обломков они смогут быть воскрешены, то вы глубоко обманываетесь, не думая совсем о том, что при падении столь величественных зданий, сочетавшемся с фатальной гибелью этих двух могущественных монархий, одна часть обратилась в пыль, другая разлетелась на множество кусков, и совершенно невозможно собрать их воедино, тем более что многие другие части находятся под основаниями новых стен⁵⁶ или потеряны в течение долгой смены веков и никем не могут быть найдены. И поэтому, пытаясь восстановить это здание, вы будете далеки от того, чтобы вернуть ему его былое величие, и там, где ранее был зал, вы по ошибке делаете комнаты, конюшни или кухню, путая двери и окна, короче, изменяя весь облик постройки. Наконец, если вы сможете сделать это вновь возрожденное строение похожим на древнее, не имея руководящей идеи, которая дала бы вам модель, по которой его следует восстановить, то я признаю настоящим искусством умение изображать живые силы природы. И ведь древние (это лучше пояснит то, что я говорю) употребляли те языки, которые всосали вместе с молоком кормилицы; и ученые и неученые одинаково хорошо говорили на них, в то время как теперь изучают науку и искусство хорошо говорить, становясь тем самым более красноречивыми, чем другие. Вот почему их счастливые века были столь богаты хорошими поэтами и ораторами. Вот почему даже женщины стремились к славе красноречия и эрудиции, как Сафо, Коринна, Корнелия⁵⁷ и многие другие, чьи имена тесно связаны с воспоминаниями о греках и римлянах. Так не думайте же, подражатели, стадо рабов, что вы достигнете вершины их совершенства,—ведь с каким большим трудом выучиваете вы их слова и тратите на это лучшую часть своей жизни. Вы презираете ваш народный язык, и обычно большей частью потому, что мы выучиваем его с детства

и без специальных занятий; другие же учат его с большим трудом и стараниями. И если бы он, как греческий и латинский, погиб и сохранился бы только в книгах, как в раке — реликвии, то я не сомневаюсь, что он был бы (или мог бы быть) столь же трудным для изучения, как и эти языки. Я очень хотел это сказать, дабы людское любопытство больше ценило вещи редкие и труднонаходимые, хотя они, подобно благовониям и драгоценным камням, и не столь удобны для употребления в жизни, как равно всем необходимые хлеб и вино. Я не вижу, однако, почему должны считать один язык совершеннее другого лишь потому, что он труднее, если, конечно, не хотят сказать, что Ликофрон⁵⁸ совершеннее Гомера, так как был более темен, а Лукреций — Вергилия по той же причине.

ГЛАВА XII

Защита автора

Те, кто подумает, что я слишком большой поклонник моего языка, пусть посмотрит первую книгу «О границах добра и зла» Цицерона, этого отца латинского красноречия, который в начале названной книги среди других вещей отвечает тем, кто презирает вещи, написанные на латыни, и предпочитает читать по-гречески. В заключение автор пишет, что латинский язык не только не беден, как тогда полагали римляне, но еще богаче греческого. «Какого же украшения (говорит он) не хватает богатой и изящной речи,—я говорю о нас, то есть о хороших ораторах и поэтах,—когда есть некто, кому можно подражать?»⁵⁹. Я не хочу столь высоко возносить наш язык, так как у него нет еще своих Цицеронов и Вергилиев; но я решусь утверждать, что если ученые люди нашей нации соблаговолили бы так же его почитать, как римляне почитали свой, он смог бы когда-нибудь, и довольно скоро, встать в один ряд с наиболее прославленными. Пришло время закончить это рассуждение, чтобы специально коснуться главных моментов расширения и украшения нашего языка. Поэтому, читатель, не удивляйся, что я не говорю об ораторе так, как о поэте. Ведь кроме того, что достоинства одного являются по большей части и достоинствами другого, я не забываю о том, что Этьен Доле⁶⁰, человек, пользующийся известностью среди пишущих на нашем народном языке, написал «Французского оратора», которого (быть может) какой-нибудь издатель, благоговейный перед памятью автора и перед Францией, скоро выпустит, быстро и без ошибок, в свет.

ВТОРАЯ КНИГА

ГЛАВА I

Намерения автора

Вследствие того, что поэт и оратор являются как бы двумя столпами, поддерживающими здание каждого языка, мне очень захотелось, оставя в стороне этот столп, который, по моему мнению, уже воздвигнут други-

ми⁶¹, набросать по мере своих сил то, что остается, исполняя свой долг перед родиной и надеясь, что под моей или чьей-либо более ученой рукой язык наш сможет достичь совершенства. Намерен ли я, это делая, начертать прообраз поэта, который нельзя представить при помощи зрения, слуха или каких-либо других чувств, а лишь понять в результате размышления⁶², как те идеи, что Платон установил во всех вещах и к которым, как к некоей зрительной категории, относится все, что можно видеть?⁶³ Это, несомненно, требует гораздо больших знаний и большего досуга, чем те, что у меня есть, и я думаю, что заслужу большие похвалы соотечественников, лишь указав им перстом путь, по которому они должны следовать, чтобы достичь совершенства древних, а кто-нибудь другой, быть может, побужденный нашим скромным трудом, поведет их по нему за руку. Итак, примем для начала то, что, как мне кажется, мы достаточно обосновали в первой книге: что без подражания грекам и римлянам мы не сможем придать нашему языку совершенства и блеска других, более известных языков⁶⁴. Я знаю, что многие будут порицать меня, первого из французов, осмелившегося ввести чуть ли не новую поэзию, или же не будут полностью удовлетворены, столько же вследствие краткости, которой я намерен придерживаться, сколь и ввиду различия умов, из которых одним нравится то, что другие находят плохим. Один говорит: мне нравится Маро, ибо он доступен и не удаляется от обычной манеры речи; другой отвечает: Эроз⁶⁵, ибо его стихи учены, возвышенны и отделаны; третий же — наслаждается другим поэтом. Что касается меня, то подобные предрассудки не помешали моему начинанию, ибо я всегда считал нашу французскую поэзию достойной более высокого и лучшего стиля, чем тот, которым мы так долго довольствовались. Скажем же вкратце то, что мы думаем о наших французских поэтах.

ГЛАВА II

О французских поэтах

Из всех старых французских поэтов почти только один Гийом де Лорис и Жан де Мён⁶⁶ достойны того, чтобы их читали, не столько за то, что у них есть многое, чему должны подражать современные писатели, сколько за то, что у них можно видеть как бы прообраз французского языка, почитаемый за свою древность. Я не сомневаюсь, что все отцы закричат об утрате стыда, если я осмелюсь порицать или исправлять что-либо из того, что они учили в молодости, почему я и не сделаю этого, но все же утверждаю, что излишне поклоняется старине тот, кто хочет отнять у молодых заслуженную славу, не признавая ничего, как сказал Гораций⁶⁷, кроме того, что освятила смерть, как если бы время делало поэзию лучше, подобно винам⁶⁸. Наиболее современные поэты, равно как и те, что были упомянуты Клеманом Маро в эпиграмме к Салелю⁶⁹, достаточно известны своими произведениями, к которым я и отсылаю читателей для

того, чтобы они получили о них представление. Скажу также, что Жан Лемер де Бельж⁷⁰, как мне кажется, первым прославил галлов и французский язык, сообщив ему множество поэтических слов и способов выражения, которыми удачно пользовались даже самые знаменитые поэты нашего времени. Что касается нынешних поэтов, то о них со временем будет достаточно сказано, и если я хочу о них говорить, то лишь только для того, чтобы изменить мнение некоторых слишком несправедливых или слишком строгих ценителей, которые всегда находят, что порицать у трех-четырех лучших писателей, говоря, что одному, например, не хватает того, что является основой хорошего сочинения, а именно знаний, и что он увеличил бы свою славу вдвое, если бы вдвое сократил свою книгу⁷¹. Другой, по их словам, за исключением рифмы, которая не везде достаточно богата, до такой степени лишен всех поэтических прелестей и прикрас, что заслуживает скорее имени философа, чем поэта⁷². Третий, не выпустив еще ничего в свет под своим именем, недостоин того, чтобы ему дали первое место; и говорят, что он хочет увековечить свое имя писаниями современников, подобно тому как Демад известен ссорой с Демосфеном, а Гортензий—с Цицероном⁷³. Так что если бы захотели получить о нем представление лишь на основании его известности, то признали бы его недостатки равными, а то и превосходящими его достоинства, тем более что каждый день читаются новые сочинения под его именем, настолько далекие, на мой взгляд, от некоторых вещей, которые, как меня уверяли, принадлежат ему, что в них нет ни изящества, ни учености⁷⁴. Иной, желая в какой-то степени отдалиться от разговорной речи, наводит такой туман, что рассеять его в его произведениях не под силу как самым знающим людям, так и невеждам.⁷⁵ Вот часть того, что мне доводится слышать о лучших поэтах на нашем языке. Дай бог, чтобы каждый был от природы столь же чистосердечен, хваля чужие добродетели, сколь прилежен, замечая пороки. Все остальные поэты, которые следуют за главарями как за знаменосцами, за исключением пяти-шести человек, в такой степени не осведомлены ни в чем, что в их руках наш разговорный язык далек от того, чтобы расширить границы своего владычества. Если бы я был одним из критиков древности, судьей поэм, вроде Аристарха или Аристофана⁷⁶, или же, если так можно выразиться, штаб-офицером⁷⁷ нашего французского языка, я бы удалил с поля битвы многих поэтов, столь плохо вооруженных, что, если бы мы доверились им, то были бы весьма далеки от победы, к которой должны стремиться. Я не сомневаюсь, что многие, в особенности из тех, кто принаравливается к общему мнению и чей нежный слух не выносит ничего направленного против тех, кого они уже признали оракулами, неодобрительно отнесутся к тому, что я осмеливаюсь столь вольно рассуждать о наших французских поэтах и выносить им приговоры, как если бы я был верховным судьей,—но моя оценка предназначена для тех, кто больше друг истине, чем Платону или Сократу⁷⁸, и кто не собирается подражать пифагорейцам, единственным доводом которых всегда было: Он так сказал⁷⁹. Что касается меня, то,

если бы спросили мое мнение о лучших наших французских поэтах, я ответил бы, подобно стойкам, которые на вопрос, мудры ли Зенон, Клеанф и Хрисипп⁸⁰, ответили, что они, будучи, несомненно, великими и достойными почтения, не обладают все же всеми замечательными свойствами человеческой природы⁸¹,—следовательно, я ответил бы, что они хорошо писали, что они прославили наш язык, что Франция им обязана, но сказал бы также, что для нашего языка можно было бы найти, если бы какой-нибудь ученый человек захотел за это взяться, более изящную поэтическую форму, которую надо было бы искать у кого-нибудь из древних греков и латинян, а не у французских авторов, ибо у последних можно было бы взять очень мало, скажем—кожу и цвет, а у первых—можно взять плоть, кости, нервы и кровь. Но если бы кто-нибудь из тех, что не поддаются убеждениям, не захотел принять в расчет мои доводы, я сказал бы в таком случае, дабы не быть принятым за человека, который несправедливо выносит строгие приговоры, что, если в других искусствах и науках посредственность может стяжать некоторые похвалы, то поэтам, по мнению Горация⁸², ни боги, ни люди, ни колонны не разрешили быть посредственными,—а это мнение я не могу не повторять чаще всего, ибо в отношении предметов, о которых идет речь, Гораций, как мне кажется, был человеком, обладавшим наиболее просветленным разумом и более тонким нюхом, нежели остальные люди. В заключение, подобно Демосфену, который ответил некогда Эсхину, осуждавшему его за то, что он употребляет шероховатые и грубые слова, что от этого не зависит судьба Греции, и я скажу, если кто будет недоволен тем, что я рассуждаю так вольно, что от этого не зависят победы короля Генриха⁸³, да ниспошлет господь ему благоденствие Августа и доброту Траяна⁸⁴. Я хотел бы, о читатель, благоволящий к французскому языку, остановиться на этом подольше, что, быть может, покажется тебе противоположным моим первоначальным намерениям, ибо я, вызвавшись хвалить и защищать наш язык, не оцениваю достаточно высоко тех, кто занимает в нем первое место, однако я полагаю, что ты не найдешь этого странным, если примешь во внимание, что я не могу защищать его лучшим способом, чем относя его бедность не к исконной природе, а к нерадению тех, кто взялся его упорядочить. И я не могу лучше убедить тебя писать на нем, чем указав средство обогатить его и прославить, а средство это—подражание грекам и римлянам.

ГЛАВА III

О том, что желающему создать бессмертное творение
в поэзии недостаточно только таланта

Так как во всех языках есть хорошие и плохие писатели, то я не хочу, читатель, чтобы ты без выбора и оценки взял себе за образец первого встречного. Гораздо лучше писать не подражая, чем походить на какого-нибудь плохого писателя, ибо самые ученые люди согласны с тем, что скорее талант обходится без учености, чем ученость без таланта⁸⁵;

однако, поскольку обогащение нашего языка (что является темой моих рассуждений) не может совершаться без учености и эрудиции, то я считаю своим долгом уведомить тех, кто стремится стяжать себе славу на этом поприще, что они должны подражать хорошим греческим и римским авторам и даже итальянским, испанским и другим, а в противном случае—или вовсе не писать, или же, как говорят, писать лишь для себя и своих муз. Пусть мне не указывают на некоторых наших поэтов, которые без учености или с довольно посредственной ученостью приобрели шумную известность в нашем языке⁸⁶. Тот, кто охотно восхищается пустяками и отвергает то, о чем неспособен судить, придает этому обстоятельству то значение, какое ему захочется, но я уверен, что знающие люди поместят указанных поэтов всего лишь в ряды тех, кто хорошо говорит по-французски и у кого имеется, как говорил Цицерон о старинных римских писателях, достаточно рассудка, но очень мало искусства. Пусть мне также не говорят, что поэтами рождаются⁸⁷, ибо это подразумевает только пыл и живость разума, которые от природы вдохновляют поэтов и без которых любая ученость была бы им недостаточной и ненужной. Несомненно, было бы довольно легко и, следовательно, достойно презрения достичь вечной славы, если бы природной одаренности, данной самым неученым людям, было бы достаточно для создания бессмертного произведения. Кто хочет переходить из рук в руки и из уст в уста, должен не выходить долгое время из своей комнаты, а кто желает жить в памяти потомства, должен, как бы умерев для самого себя, многожды обливаться потом и дрожать, и, в то время как наши придворные поэты пьют, едят и спят в свое удовольствие,—страдать от голода, жажды и долгих бдений⁸⁸. Это—крылья, на которых людские писания взлетают к небесам. Но вернемся к тому, с чего я начал,—пусть наш подражатель прежде всего посмотрит на тех, кому он хочет подражать, и на то, чему у них он сможет подражать и что достойно подражания,—дабы не поступать подобно тому, кто, желая быть похожим на какого-нибудь знатного сеньора, станет подражать скорее каждому его жесту или порочным повадкам, чем добродетелям и обходительности. Прежде всего надо, чтобы он составил себе понятие о собственных силах и испытал, какой груз смогут нести его плечи, чтобы он старательно исследовал свои наклонности и принял за подражание тому, к кому, по его мнению, он сможет приблизиться на самое короткое расстояние,—в противном случае его подражание было бы похоже на подражание обезьяны.

ГЛАВА IV

Какие виды поэм должен избрать себе французский поэт

О грядущий поэт! Прежде всего читай и перечитывай, перелистывай днем и ночью греческие и латинские книги⁸⁹, затем оставь все старые французские стихи Тулузских Цветочных Игр и Руанского Холма⁹⁰, все эти рондо, баллады, вирелэ, королевские песни, песенки и прочие

подобного рода пряные приправы, которые портят вкус нашего языка и служат не чем иным, как свидетельством нашего невежества. Устремись к забавным эпиграммам, но не так, как делают это сегодня все эти изготовители нового вздора, которые, не сказав ничего стоящего в девяти стихах из десяти, все же довольны, если в десятом есть словечко для смеха,—подражай хотя бы Марциалу или же какому-либо другому испытанному поэту, если шутливость тебе не по душе, и соединяй полезное с приятным. Изливайся, подобно Овидию, Тибуллу и Проперцию, в жалостных элегиях плавного и нешероховатого стиля, вставляя в них иногда древние предания, немалое украшение поэзии. В сопровождении лютни, настроенной созвучно греческой и римской лире, пой оды, не известные еще французской музе⁹¹, и пусть не будет в них ни одного стиха, в котором не было бы признака редкой и доподлинной учености. А для этого тебе послужат материалом похвалы богам и доблестным мужам, предопределенное роком течение мирских дел, а также юношеские забавы, как, например, любовь, вино, развязывающие уста, и всякие вкусные яства. Прежде всего старайся, чтобы этот поэтический жанр был чужд разговорному языку, обогащен и расцвечен собственными именами и отнюдь не пустыми эпитетами, украшен возвышенными изречениями, а также чтобы он отличался разнообразием поэтических оттенков и прикрас, но не так, как какие-нибудь «Оставьте зеленый цвет», «Амур и Психея», «О, как счастлива та»⁹² и другие подобные сочинения, достойные называться скорее простонародными песенками, чем одами или лирическими стихами. Что касается посланий, то они не являются тем поэтическим жанром, который смог бы сильно обогатить наш разговорный язык, ибо они склонны к простым и обиходным предметам, разве что ты захочешь в подражание Овидию придать им форму элегии или в подражание Горацию сделать их поучительными и возвышенными. То же самое скажу я тебе и о сатирах, которые французы, не знаю почему, прозвали кок-а-л'ан⁹³: я столь же советую тебе поменьше упражняться в них, сколь желаю быть чуждым плохой речи, разве что ты захочешь по примеру древних в героических десяти-, одиннадцатисложных, а не восьми-, десятисложных стихах под названием сатиры, а не под глупой кличкой кок-а-л'ана умеренно порицать пороки своего времени, не называя при этом порочных людей по имени. Для этого у тебя есть Гораций, который, по мнению Квинтилиана⁹⁴, занимает первое место среди сатириков. Сочиняй и прекрасные сонеты, эту столь же ученую, сколь забавную итальянскую выдумку, схожую с одой и отличающуюся от нее лишь тем, что сонет имеет твердо установленное количество и чередование стихов, а ода может вольно пользоваться всеми стихотворными формами и даже при желании изобретать их, чему дает пример Гораций, писавший, как говорят грамматика, в девятнадцати различных стихотворных видах. А в отношении сонета у тебя есть Петрарка и кое-кто из современных итальянцев. В сопровождении приятно звучащей волынки или хорошо слаженной флейты пой забавные сельские эклоги на манер Феокрита и Вергилия или же рыбацкие, на манер неаполитанского

дворянина Саннадзаро⁹⁵. Да будет угодно музам, чтобы во всех **видах** поэзии, которые я назвал, мы имели побольше подражаний, подобных эклоге «На рождение сына у его высочества наследника престола», которая, по моему мнению, является одной из лучших вещей, созданных когда-либо Маро⁹⁶. Прими также в лоно французской семьи плавные и нежные одиннадцатисложные стихи, взяв за образец Катулла, Понтано и Секунда⁹⁷, ты сможешь это сделать по крайней мере в отношении количества слогов, если не в отношении их долготы и краткости. Что касается комедий и трагедий, то, если бы короли и республики пожелали вернуть им их древнее достоинство, которое присвоили себе фарсы и моралите, я бы, конечно, считал, что тебе следует ими заняться, и, если ты хочешь сделать это для украшения своего языка, ты знаешь, где тебе найти образцы.

ГЛАВА V

О пространной французской поэме⁹⁸

Итак, о ты, одаренный прекрасным благорасположением природы, запасшийся всеми добрыми искусствами и науками, в особенности естественными и математическими, искусный во всех жанрах славных греческих и латинских авторов, не пренебрегающий занятиями и обязанностями человеческой жизни, но не занимающий слишком высокого положения и не призванный к делам управления государством, но, впрочем, и не из низкого сословия и не бедный, о ты, не тревожимый хозяйственными заботами, но пребывающий в спокойствии и безмятежности духа, приобретенной прежде всего благородством сердца и укрепленной затем благоразумием и мудрым самообладанием, о ты, украшенный столькими милостями и совершенствами, если ты когда-нибудь проникнешься жалостью к своему бедному языку, если ты соблаговолишь обогатить его своими сокровищами, то ты и будешь поистине тем, кто заставит его поднять голову и гордо сравняться с великолепными греческим и латинским языками, как в наше время сделал со своим языком итальянец Ариосто, которого я осмелюсь, не оскорбляя святости древних поэм, сравнить с Гомером и Вергилием⁹⁹. Итак, подобно ему, решившемуся заимствовать из нашего языка имена и сюжет своей поэмы, выбери один из прекрасных старых французских романов, вроде Ланселота, Тристана или еще каких-нибудь других¹⁰⁰, и возроди из него для мира восхитительную «Илиаду» или многотрудную «Энеиду»; мне хочется также мимоходом сказать слово и тем, кто занимается лишь украшением и увеличением наших романов¹⁰¹ и превращает их в книги, несомненно, написанные на красивом и плавном языке, гораздо более подходящем, впрочем, для того, чтобы беседовать с девицами, нежели для того, чтобы писать по-ученому; мне бы хотелось посоветовать им употребить столь выдающееся красноречие на собирание фрагментов старых французских хроник и, как это сделал Тит Ливий из анналов¹⁰² и других старинных римских хроник, воздвигнуть из них единый стан прекрасной истории, в

зависимости от жанра наиболее им свойственного присоединяя к этому в подобающих случаях замечательные речи и выступления в подражание тому, кого я только что назвал, а также Фукидиду, Саллюстию или какому-либо другому столь же превосходному писателю. Такое произведение, несомненно, послужило бы их бессмертной славе и чести Франции, и великому прославлению нашего языка. Но вернусь к уже сказанному. Быть может, кто-нибудь найдет странным, что я требую такого совершенства от того, кто захотел бы написать пространную поэму, принимая к тому же во внимание, что едва ли даже среди сведущих во всех этих вещах людей нашлись бы желающие взяться за произведение столь многотрудное из-за своей пространности, требующее почти всей человеческой жизни. А иному покажется, что, желая преподать средства обогатить наш язык, я достигаю противоположного, ибо я скорее сдерживаю и охлаждаю пыл тех, кто чувствовал привязанность к своему языку, чем возбуждаю их рвение, ибо отчаяние отвратит их и они не будут стремиться к тому, чего не надеются достигнуть. Однако так и подобает, ибо тот, кто желает достичь высокой степени превосходства и незаурядной славы, должен испытать все. А если кто-нибудь и не обладает большой силой разума, совершенным знанием наук и всеми прочими полезными вещами, которые я назвал, то все же пусть он идет своим путем, как может. Ибо для того, кто стремится в первый ряд, почетно находиться во втором и даже в третьем. Ведь среди греков не только Гомер и среди латинян не только Вергилий снискали себе одобрение и известность. Но похвалы, выпавшие на долю многих других, были каждому в его роде, так что, восхищаясь высоким, не забывали хвалить и то, что было пониже. Конечно, если бы у нас были Мecenаты и Августы, небеса и природа не были бы настолько враждебны нашему веку, что мы не имели до сих пор Вергилиев. Почести питают искусства; слава зажигает во всех нас стремление к занятиям наукой; а те дела, про которые известно, что их никто не ценит, никогда не двигаются с места. Королям и государям следовало бы, думается, помнить о том великом императоре, который соглашался, чтобы скорее была поколеблена священная мощь законов, чем сожжены произведения Вергилия, обреченные огню завещанием автора¹⁰³. А что сказать о другом великом монархе, который предпочитал воскресение Гомера выигрышу большой битвы¹⁰⁴ и, находясь однажды подле гробницы Ахилла, громко воскликнул: «О, сколь счастлив ты, юноша, нашедший такого глашатая своей славы!»¹⁰⁵ И поистине, не будь божественной музыки Гомера, та же гробница, скрывавшая останки Ахилла, потеряла бы свою известность. А это случается со всеми, кто доверяет обеспечению своего бессмертия мрамору, меди, колоссам, пирамидам, многотрудным сооружениям и всему другому, столь же подверженному разрушительному действию неба и времени, огня и железа, сколь и требующему чрезмерных расходов и постоянных забот. Утехи Венеры, чревоугодие и праздность отняли у людей всякое желание бессмертия; но есть ли кто-либо недостойнее тех, что ставят себе в великую заслугу невежество и все виды порока и насмеваются над теми,

кто проводит в почтенных поэтических трудах то время, которое другие расточают на игры, купания, пиршества и прочие ничтожные удовольствия? И все же как ни горестен век, в который мы живем, ты, к кому, как я сказал, боги и музы будут столь милостивы, что, лишенный людской благосклонности, ты все же не откажешься взяться за произведение, достойное тебя, но не предназначенное для тех, кто, не сделав ничего похвального, равно и не достоин похвалы,—ожидай плодов своего труда от неподкупного и не знающего зависти потомства: это и есть — слава, единственная лестница, по которой смертные легкой поступью восходят к небесам и делаются собеседниками богов. {...}

ГЛАВА XII

Наставление французам писать на родном языке, сопровожаемое похвалами Франции

Итак, если бы в наше время все до единого светила, как одно, способствовали славе и росту нашего языка, то кто из ученых не захочет заняться этим, кто не захочет осыпать его цветами и плодами из греческих и латинских рогов изобилия или по крайней мере не похвалит и не одобрит мастерства других? А кто решится его хулить? — никто, если он только не враг французов. Афинянин Фемистокл хорошо доказал, что тот же закон природы, который повелевает каждому защищать место своего рождения, обязует нас также сохранять достоинство родного языка, когда он приговорил к смерти вестника царя Персии лишь за то одно, что тот употребил аттический язык для передачи приказаний варвара¹⁰⁶. Распространение своего языка, как сказал кто-то, составляет славу римского народа не в меньшей степени, чем расширение своих границ¹⁰⁷. Ибо наивысшее превосходство их республики никогда, даже во времена Августа, не было столь сильно, чтобы устоять перед разрушительным действием времени с помощью их Капитолия, их терм и великолепных дворцов и без благодеяний их языка, благодаря которому только мы их восхваляем и восхищаемся ими. Разве мы хуже греков и римлян, мы, столь мало дорожащие родным языком? Я не собираюсь сравнивать нас с первыми, дабы не оскорблять французской гордости, сопоставляя ее с греческим тщеславием, и еще меньше со вторыми, так как было бы крайне утомительно воскрешать происхождение обеих наций, их деяния, законы, обычаи и привычки — консулов, диктаторов и императоров одной, королей, герцогов и принцев другой. Признаюсь, что иногда судьба была к ним, быть может, более благосклонной, чем к нам, но, конечно, также скажу, не тревожа старых ран Рима и не вспоминая о том, из какого великолепия в какое презрение у всего мира он сам себя ввергнул, что Франция и в войне и в мире заслуживает гораздо более предпочтения, чем Италия, теперешняя рабыня и наемница тех, кем она привыкла повелевать¹⁰⁸. Я не буду говорить здесь об умеренности климата, плодородии почвы, изобилии всех видов плодов, необходимых для пользы и поддержания человеческого существования, и других

неисчислимым удобствах, которые небо скорее расточительно, чем щедро, уделило Франции. Я не буду перечислять полноводные реки, прекрасные леса, города столь же пышные, сколь и сильные, и снабженные всеми военными укреплениями. Наконец, я не буду говорить о многочисленных ремеслах, искусствах и науках — о музыке, живописи, скульптуре, архитектуре и многих других, — которые расцветают у нас не меньше, чем некогда у греков и римлян. И если для того, чтобы найти золото и серебро, железо не врывается в священные недра нашей древней матери, если драгоценные камни, благовония и иная порча первобытного человеческого благородства не добываются у нас алчным торговцем, — то и яростный тигр, и жестокая львиная порода, и ядовитые злаки, и другие многочисленные бичи человеческой жизни достаточно удалены от нас. Я согласен, что подобное благоденствие сближает нас с другими нациями, в особенности с Италией, но что касается благочестия, веры, чистоты нравов, возвышенности духа и всех редкостных и древних добродетелей, в которых состоит истинная и прочная слава, то за Францией всегда бесспорно было первое место. Почему же являемся мы такими поклонниками чужого? почему мы так несправедливы к самим себе? почему мы побираемся у чужих языков, как будто нам стыдно пользоваться своим? Катон Старший (я говорю о Катоне, чьи мудрые суждения были не раз одобрены сенатом и римским народом) сказал Постумию Альбину, просившему извинения за то, что он, римлянин, написал историю по-гречески: действительно, тебя надо было бы простить, если по декрету амфикионов¹⁰⁹ ты был бы принужден писать по-гречески¹¹⁰. Насмехаясь над честолюбивыми склонностями тех, кому более нравилось писать на чужом языке, чем на своем, Гораций сказал, что Ромул порицал его во сне, когда он писал греческие стихи, говоря, что он возит дрова в лес¹¹¹; а это и делают обычно те, кто пишет у нас по-гречески или по-латински. И если бы не стремление к добродетели, а одна только слава побуждала нас к славным деяниям, то и в этом случае я не думаю, чтобы ею пользовался бы в меньшей степени тот, кто был бы искусен в своем родном языке, чем тот, кто писал бы только по-гречески и по-латински. Правда, имя последнего распространяется в большем количестве мест, ибо эти два языка более знамениты, но очень часто оно теряется затем подобно дыму, который вылетает вначале густым, но мало-помалу рассеивается в огромном воздушном пространстве, или, раздавленное бесконечным множеством других, более известных имен, оно пребывает почти в полном забвении и неизвестности. Но слава первого, оставаясь в собственных границах и не будучи распространена в таком количестве мест, как слава другого, более долговечна, имея постоянное местопребывание и определенное жилище. Когда Цицерон и Вергилий начали сочинять на латинском языке, красноречие и поэзия находились у римлян еще во младенчестве, в то время как у греков они достигли наивысшей степени своего совершенства. Итак, если те, кого я назвал, презирая свой язык, писали бы по-гречески, то неужели смогли бы они сравниться с Гомером и Демосфеном? Во всяком случае, они не были бы у греков тем, чем были у

латиняи. Равным образом, хотя Петрарка и Боккаччо много писали по-латински, но, если бы они не писали на своем родном языке, этого не было бы достаточно, чтобы стяжать им такую великую славу, какую они приобрели. Хорошо сознавая это, многие светлые умы нашего времени, хотя они уже приобрели незаурядную известность среди латинян, тем не менее обратились к родному языку, и среди них даже итальянцы, которые могут с гораздо большим основанием поклоняться латинскому языку, чем мы. Я ограничусь тем, что назову ученого кардинала Пьетро Бембо¹¹², относительно которого я не сомневаюсь, что никто прилежнее его не подражал Цицерону, разве что это был бы второй Кристоф Лонгейль¹¹³. Однако, сочиняя по-итальянски, как в стихах, так и в прозе, он гораздо больше, чем раньше, прославил свой язык и свое имя.

Быть может, кто-нибудь, уже убежденный доводами, которые я привел, обратился бы охотно к своему родному языку, если бы имел перед собой примеры в собственной стране. А я считаю, что он должен тем более приняться за него, чтобы быть первым в том, в чем другие не имели успеха. Обширные греческие и латинские поля ныне настолько уже заполнены, что свободного пространства остается совсем мало. Уже многие, пробежав короткое расстояние, достигли столь желанной цели. Уже давно награда завоевана. Но, боже, сколько нам еще осталось проплыть в море, прежде чем мы достигнем гавани, как далек еще конец нашего пути! И все же я хочу тебе сказать, что ученые люди Франции не презирали свой язык. Тот, кто возрождает Аристофана и так хорошо подражает лукиановскому остроумию, служит хорошим тому свидетельством¹¹⁴. Мне бы хотелось, чтобы многие пожелали сделать подобное же в различных жанрах, не забавляясь, однако, сдиранием коры с того, о ком я говорю, дабы покрыть ею дерево, источенное как червями всевозможными грубостями, столь мало забавными, что не надо было бы прибегать ни к какому иному средству, чтобы излечить Демокрита от желания смеяться¹¹⁵. Я не побоюсь еще раз сослаться, вместо всех прочих, на два французских светоча — Гийома Бюде и Лазара де Байфа¹¹⁶, из которых первый написал не менее пространно, сколь и учено, «Воспитание принца», произведение, в пользу которого говорит уже одно имя автора, а второй не только перевел «Электру» Софокла почти что стих в стих, а это — многотрудное дело, как поймут те, кто пытался сделать подобное же, но сверх того одарил наш язык словами «эпиграммы» и «элегии»¹¹⁷, а также прекрасным составным словом «терпко-сладкий», и эту честь не надо приписывать кому-либо другому; а в том, что я сказал, меня уверил один дворянин, мой друг, человек, несомненно, столь же заслуживающий доверия, сколь и обладающий исключительной образованностью и не заурядных суждений. Мне кажется, читатель и друг французских муз, что после тех, кого я назвал, тебе не должно быть стыдно писать на своем языке; но, больше того, ты должен, если ты друг Франции и себя самого, отдаться ему полностью, следуя благородному мнению, что лучше быть Ахиллом у своих, чем Диомедом, а еще и Терситом у чужих¹¹⁸.

Итак, милостью божьей, пройдя через многочисленные опасности и чужеземные воды, мы возвратились в гавань, чтобы быть там в безопасности. Мы ускользнули из окружения греков и через римские эскадры проникли в лоно столь желанной Франции. Так вперед же, французы, храбро, туда, к величественному римскому городу, и, как вы уже не раз делали, добычей, награбленной у него, украсьте ваши храмы и алтари. Не бойтесь больше ни крикливых гусей, ни гордеца Манлия, ни изменника Камилла, который под личиной чистосердечия мог бы напасть врасплох на вас, безоружных, считающих выкуп, присланный из Капитолия¹¹⁹. Атакуйте лживую Грецию, и пусть еще раз зародится в ней славная нация галлогреков¹²⁰. Грабьте без сожаления священные сокровища Дельфийского храма, как вы уже некогда делали, и не бойтесь ни бессловесного Аполлона, ни его лживых оракулов, ни его притупившихся стрел. Пусть вспомнится вам ваш древний Марсель — вторые Афины — и ваш Геркулес Галльский, тянущий за собой с помощью цепи, привязанной к его языку, народы за уши¹²¹.

ЧЕСТОЛЮБИВОМУ И СКУПОМУ ВРАГУ
ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Лакей вельмож, раб скупости бесплодной,
Тебе ли знать над жалкой плотью власть?
А я пред Мастером таким лишь мог бы пасть,
Что бескорытием питает Дух свободный.

Фортуна, Власть и Суд, толпе угодный,
Подачками тебя накормят властью.
Ни Времени разверзшаяся пасть,
Ни парки не смутят души холодной.

Итак, решай, к чему стремишься ты —
К довольству или к зыбкости мечты.
Но мы, питомцы муз, во тьму не канем.
Что тем, чей славен путь, небытие?
А вас, вас погребут под тем же камнем:
Тебя и имя темное твое¹²²

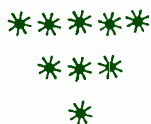
*Caelo musa beat*¹²³.

К ЧИТАТЕЛЮ

Друг читатель, быть может, ты найдешь странным, что я столь бегло коснулся такой богатой и пространной темы, как прославление нашей французской поэзии, достойной, несомненно, гораздо большего украше-

ния, чем думают многие. Однако ты должен помнить, что науки и искусства достигли совершенства не сразу и это не дело одного человека, но пройдя чередой долгих лет, из которых каждый год вносил им лепту своего мастерства. Прими же этот небольшой труд как набросок и очерк некоего величественного и многотрудного здания, за сооружение которого я примусь, вероятно, как только мне позволят время и познания, и если я буду уверен, что французской нации будет приятно мое доброе намерение (я говорю: намерение), а оно в великих делах всегда заслуживало известной похвалы. Что касается орфографии, то я как можно более следовал обычному, исконному и разумному ее употреблению, тем более что новый способ написания¹²⁴ (на мой взгляд, впрочем, законный) столь мало распространен, что его новизна могла бы говорить не в его пользу и сделать для читателей мой труд мало занимательным и даже достойным презрения. Что касается опечаток, которые могут здесь встретиться, как-то: смещенные, пропущенные или лишние буквы,—то опечатки эти простительны в первом издании, равно как простит их и рассудительность ученого читателя, который не станет останавливаться на подобных мелочах.

Прощай, друг-читатель.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Кардинал Жан Дю Белле (1492—1560), двоюродный дядя поэта, был видным политическим и церковным деятелем эпохи. Он выполнял ряд дипломатических поручений французского короля Франциска I. В 1547—1555 годы Жан Дю Белле был представителем Франции при папском дворе в Риме; с 1553 года наш поэт входил в состав его свиты в качестве одного из секретарей.

² Дю Белле имеет в виду корпус кардиналов.

³ Латинским Пиндаром Дю Белле называет Горация.

⁴ Согласно рассказам древних, греческий художник Тимант, отчаявшись передать в своей картине «Жертвоприношение Ифигении» горе Агамемнона, изобразил отца девушки закрывшим лицо полой одежды.

⁵ Дю Белле не точен: данные слова принадлежат не Титу Ливию, а Саллюстию.

⁶ Дю Белле имеет в виду Плиния Старшего (23—79 н. э.) и его сочинение «Естественная история».

⁷ Во времена Дю Белле Австралия еще не была открыта.

⁸ *Анахарсис*—скифский царь и философ (VI в. до н. э.). Долго жил в Афинах, где общался с виднейшими гражданами города. По возвращении на родину безуспешно пытался ввести в условиях родового строя законы Солона. Был убит собственным братом при борьбе за власть.

⁹ Дю Белле имеет в виду Саллюстия и его «Заговор Катилины» (кн. 8).

¹⁰ Французский король Франциск I (1515—1547), покровительствовавший развитию наук и искусств, проявлял особенную заботу о языке. В частности, он издал специальный указ о введении в судопроизводство французского языка вместо латинского.

¹¹ *Пейто* (или Пейфо)—греческое божество, олицетворяющее искусство убеждения. Считалась спутницей Афродиты и граций.

¹² Библия в XVI веке не раз переводилась на французский язык. Наиболее значительные переводы были осуществлены Лефевром д'Этапль (1530) и кузеном Кальвина Пьером-Робером Оливетаном (1535). К переводам Писания и других религиозных текстов обращались и некоторые поэты, в том числе Клеман Маро. Сорбонна, как правило, осуждала подобные попытки.

¹³ В данном случае Дю Белле имеет в виду прежде всего римского теоретика литературы I в. н. э. Квинтилиана и его работу «Обучение оратора» (кн. III).

¹⁴ Дю Белле имеет в виду французские слова «*éloquution*» (способ выражения) и «*éloquence*» (красноречие), имеющие один корень.

¹⁵ *Протей*—морской бог, обладавший способностью принимать любой облик (греч. миф.).

¹⁶ Жорж де ла Форж перевел в 1514 году шесть «Триумфов» Петрарки; несколько позднее барон д'Оппед (1495—1558) сделал их новый перевод. Клеман Маро в свою очередь перевел одну канцону и шесть сонетов итальянского поэта. Жак Пелетье (1517—1582) в своем стихотворном сборнике (1547) поместил перевод сонетов великого флорентийца. Наконец, в 1548 году Васкэн Фильель де Карпентра (1522—3582) опубликовал под названием «Лаура из Авиньона» перевод сонетов и канцон итальянского поэта.

¹⁷ Цицерон, как известно, перевел «Экономику» Ксенофонта и «Тимея» Платона. Кроме этого, он перевел также отрывки из поэмы греческого поэта Арата «Небесные явления».

¹⁸ См. «Послание к Писонам», ст. 133 и сл.

¹⁹ То есть так называемого «золотого века» римской литературы.

²⁰ Здесь можно усмотреть скрытый намек на Клемана Маро, который действительно, не зная греческого, перевел, пользуясь латинским переводом Гильома де Ла Мара, поэму «Геро в Леандр» Мусея, греческого поэта V в. н. э. При переводе псалмов Маро, не знавший и древнееврейского, пользовался помощью Франсуа Ватабля (ум. 1547), виднейшего знатока древних языков, ученика Лефевра д'Этапль.

²¹ Древние римляне называли этим именем существо, охранявшее человека на протяжении всей его жизни: В эпоху империи это слово стало обозначать вдохновение. Дю Белле употребляет его именно в этом смысле.

²² *Молон* (или Аполлоний) открыл на Родосе большую школу красноречия, слушателями которой были Цезарь и Цицерон.

²³ Дю Белле имеет в виду поэму Вергилия «Энеида», написанную в традициях Гомера, а также его «Буколики» и «Георгики», в которых он следовал Феокриту и Гесиоду.

²⁴ Антуан Эроз (1500—1568)—поэт лионской школы, сторонник платонизма в поэзии.

²⁵ Дю Белле имеет в виду своего непосредственного предшественника Тома Себилле и его «Поэтическое искусство».

²⁶ *Антоний* и *Красс*—знаменитые римские ораторы, предшественники Цицерона, который вывел их в качестве действующих лиц в одном из своих диалогов («Об ораторе»).

²⁷ Дю Белле ссылается на Горация и его «Послание к Писонам» (ст. 323).

²⁸ *Гетероклитикой* грамматисты того времени называли то, что теперь носит название супплетивизма.

²⁹ Дю Белле имеет в виду Квинтилиана и его «Обучение оратора».

³⁰ Этот намек указывает на то, что идея приспособления французского стихосложения к античной метрике уже тогда, то есть в 1549 году, получила распространение среди молодых

членов Плеяды. Особенно последовательным сторонником этой идеи был Жан-Антуан де Банф (1532—1589), основавший в 1560-е годы соответствующую «Академию».

³¹ Цицерон говорит об этом в ряде мест своего трактата «Об ораторе».

³² Ср.: «Илиада», I, 260—272; XII, 378—3—5; 445—449.

³³ На эту тему широко известна статуя работы Мирона.

³⁴ Дю Белле имеет в виду империю Карла Великого.

³⁵ См.: Цицерон. О границах добра и зла, I, 1—4.

³⁶ Учение Платона получило широкое распространение среди философов итальянского Возрождения (Фичино и другие). Этот неоплатонизм оказал большое влияние на поэзию. Лионская школа во Франции (Морис Сэв, Луиза Лабе, Антуан Эроз) особенно сильно поддалась этому влиянию. До нее идеи платоников разделяла Маргарита Наваррская.

³⁷ Под *друидами* Дю Белле подразумевает теологов.

³⁸ См. прим. 8.

³⁹ *Халдеи*—древний скотоводческий народ, живший на северо-западном побережье Персидского залива в XI—VII вв. до н. э. Затем халдеи смешались с вавилонянами. Халдеи первыми изобрели календарь, получивший распространение на всем Древнем Востоке. Этот календарь отличался крайней запутанностью и был неудобен для пользования.

⁴⁰ Ср.: Цицерон. За Мурепу, XI, 25.

⁴¹ Под *академией* Дю Белле подразумевает Сорбонну, противницу гуманистических преобразований. Один из ее активных членов, Ноэль Беда, предрекал гибель религии в том случае, если будет распространяться преподавание греческого и древнееврейского языков.

⁴² То есть короле Франциске I.

⁴³ Под *столпами Христианской Республики* Дю Белле, без сомнения, подразумевает ученых-теологов, профессоров Сорбонны.

⁴⁴ Дю Белле имеет в виду Александра Македонского и его учителя Аристотеля.

⁴⁵ Опять намек на теологов.

⁴⁶ Дю Белле имеет, очевидно, в виду древнегреческого философа и путешественника Пиррона (IV в. до н. э.). Интересуясь индийской философией, Пиррон посетил Индию.

⁴⁷ *Гимнософисты*—члены индийской секты; они не носили одежды, не ели мяса и проповедовали крайний аскетизм, невозмутимость духа, созерцательный взгляд на действительность.

⁴⁸ Дю Белле имеет в виду многих греческих общественных деятелей и мыслителей—Солона, Пифагора, Геродота, Платона и других.

⁴⁹ Дю Белле хочет сказать, что Петрарка и Боккаччо сделали великими благодаря своим итальянским произведениям, хотя и много писали по-латински.

⁵⁰ См. также: книга вторая, гл. XII.

⁵¹ Дю Белле имеет в виду Эразма Роттердамского и его «Книгу поговорок» («Адагия»).

⁵² *Комиции*—народное собрание в древнем Риме.

⁵³ Эта поэма теперь приписывается не Гомеру, а Гесноду.

⁵⁴ Дю Белле намекает на эпизод из 22-го послания Св. Иеронима (ок. 340—420), католического богослова, переводчика Библии с греческого на латинский язык (за этот перевод он был причислен к лику святых).

⁵⁵ Эта легенда о замечательном враче древности Эскулапе легла в основу большого числа произведений.

⁵⁶ То есть послужили основой для развития других языков.

⁵⁷ *Сафо* (или Сапфо; VI в. до н. э.) и *Коринна* (V в. до н. э.)—прославленные греческие поэтессы. *Корнелия* (II в. до н. э.)—дочь Цициона Африканского, мать и воспитательница Гракхов.

⁵⁸ *Ликофрон* Халкидский (III в. до н. э.)—греческий поэт, автор стихотворного монолога «Александра», отличающегося крайне темным стилем.

⁵⁹ Дю Белле приводит слова Цицерона из его трактата «О границах добра и зла» (кн. III).

⁶⁰ *Этьен Доле* (1509—1546)—один из самых прославленных гуманистов французского Возрождения; он был филологом, поэтом, издателем-типографом. В 1546 году Доле был по обвинению в атеизме публично сожжен на одной из площадей Парижа. Следует отметить

смелость Дю Белле, решившегося через три года после казни Доле, в обстановке усиливающейся католической реакции и гонений на свободомыслие, с такой похвалой отозваться об осужденном церковью и Сорбонной гуманисте.

⁶¹ Намек на неопубликованное сочинение Этьена Доле «Французский оратор», о котором шла речь в последней главе первой книги.

⁶² Эту мысль Дю Белле заимствовал у Цицерона («Оратор», II, 8).

⁶³ Также заимствовано у Цицерона («Оратор», I).

⁶⁴ Дю Белле ссылается на главы VII и VIII первой книги трактата.

⁶⁵ См. прим. 24.

⁶⁶ Гийом де Лорис и Жан де Мён — французские поэты XIII века, авторы аллегорической поэмы «Роман о Розе», которая сохранила свою популярность и в XVI веке (ее издание осуществил Клеман Маро).

⁶⁷ Дю Белле ссылается на «Послания» (II, 49) Горация.

⁶⁸ Опять ссылка на «Послания» Горация (II, 34—35).

⁶⁹ *Юг Салель* (1504—1553) — французский поэт из окружения Клемана Маро. В своей эпиграмме, адресованной Салелю, Маро назвал следующих французских поэтов предшествующих веков: Жана де Мёна, Алена Шартье (1385—1429), Жана Лемера де Бельж (1473—1525), Франсуа Вийона, Гийома Кретена (ум. 1525), самого Салеля и еще ряд второстепенных поэтов.

⁷⁰ *Лемер де Бельж* был одним из самых значительных предшественников «Плеяды». В своем сочинении «Восхваление Галлии» он отстаивал идею исторической преемственности Франции по отношению к древней Трое.

⁷¹ Очевидно, намек на Клемана Маро.

⁷² По-видимому, Дю Белле имеет в виду Антуана Эроэ.

⁷³ *Демад* — афинский оратор, противник Демосфена. *Гортензий* — защитник Верреса, наместника Сицилии, обвиненного Цицероном во взяточничестве и злоупотреблениях.

⁷⁴ Возможно, намек на поэта Меллена де Сен-Желе (1491—1558), пользовавшегося популярностью при дворе и выступившего против молодой «Плеяды».

⁷⁵ Здесь Дю Белле имеет в виду поэта лионской школы Мориса Сэва (ок. 1501 — ок. 1562), автора аллегорической поэмы «Делия».

⁷⁶ *Аристарх Самофракийский* (II в. до н. э.) — александрийский грамматик, автор сочинения, в котором придирчиво разбирались поэмы Гомера. *Аристофан Византийский* — хранитель Александрийской библиотеки, комментатор Гомера, Гесиода, Алкея и Пиндара.

⁷⁷ То есть офицер при генерале, ведавший построением полков в день битвы.

⁷⁸ Намек на известное изречение, приписываемое Сократу: «Платон мне друг, но истина дороже».

⁷⁹ Последователи Пифагора, по преданию, не подвергали сомнению ни одного слова своего учителя.

⁸⁰ *Зенон* из Кития (III—II вв. до н. э.) — основатель стоической философской школы. *Клеанф* из Асса (III в. до н. э.) — философ-стоик, ученик Зенона. *Хрисипп* — ученик Зенона и Клеанфа.

⁸¹ Фраза целиком заимствована у Квинтилиана («Обучение оратора», XIII, 1, 18).

⁸² Под «колоннами» Гораций («Послание к Писонам», 367—377) имеет в виду колоннады портиков, под которыми находились библиотеки.

⁸³ Речь идет о Генрихе II (1519—1559), короле Франции с 1547 по 1559 год.

⁸⁴ Формула пожелания, с которой римский сенат обращался к императорам.

⁸⁵ Дю Белле излагает мысль Горация из «Послания к Писонам» (ст. 408—410).

⁸⁶ Речь идет о Клемане Маро и его учениках.

⁸⁷ Намек на известную латинскую поговорку: «Поэтами рождаются, ораторами становятся».

⁸⁸ Эта фраза, как и предыдущая, почти дословно заимствована из трактата Спероне Сперони.

⁸⁹ Реминисценция из Горация («Послание к Писонам», ст. 268—269).

⁹⁰ «Цветочные Игры» — литературное общество, основанное в Тулузе в 1323 году. В виде награды на поэтических состязаниях общество присуждало различные цветы, сделанные из

золота и серебра, откуда и происходит это название. «Руанский Холм» — литературное общество, учрежденное в 1546 году; его название указывает на возвышенное место, на котором восседали судьи во время поэтических конкурсов.

⁹¹ Дю Белле допускает неточность: слово «ода» употреблялось к этому времени уже около сорока лет.

⁹² «*Оставьте зеленый цвет*» — начальный стих «Оплакивания прекрасного Адониса» Меллена де Сен-Желе. «*Амур и Психея*» — сочинение лионской поэтессы Пернетты Дю Гийе (ок. 1520—1545). «*О, как счастлива та*» — стихотворение Сен-Желе.

⁹³ «Кок-а-л'ан» (буквально — «петух ослу») — жанр сатирического послания на произвольную тему, широко культивировавшийся школой К. Маро.

⁹⁴ Ср.: *Квинтилиан*. Воспитание оратора, X, 1.

⁹⁵ *Якопо Саннадзаро* (1455—1530) — неаполитанский поэт, культивировавший по преимуществу пасторальный жанр. В его эклогах традиционные пастухи заменены рыбаками.

⁹⁶ Дю Белле имеет в виду оду Маро, написанную на рождение у дофина Генриха (впоследствии короля) сына Франциска, прожившего затем на французском престоле под именем Франциска II около года (1559—1560). Ода написана в 1544 году, в ней Маро подражает IV эклоге Вергилия.

⁹⁷ Джованни *Понтано* (ок. 1422—1503) — итальянский поэт, писавший по-латински. Иоанн *Секунд* (1511—1536) — голландский поэт, писавший на латинском языке.

⁹⁸ Так Дю Белле называет эпическую поэму.

⁹⁹ В данном случае Дю Белле ведет речь об обширнейшей поэме Людовико Ариосто «Неистовый Орlando».

¹⁰⁰ Дю Белле имеет в виду средневековые рыцарские романы так называемого «бретонского цикла».

¹⁰¹ Во времена Дю Белле старые рыцарские романы как бы переживали второе рождение: они широко публиковались парижскими и провинциальными издателями, причем нередко выходили с новыми дополнениями. Ряд рыцарских историй вошел и в лубочные издания (так называемые «народные книги»).

¹⁰² До Тита Ливия были написаны анналы понтификов, Фабия Пиктора (III в. до н. э.) и Катона Старшего (234—149 гг. до н. э.).

¹⁰³ Речь идет об Августе и связанном с ним анекдоте, переданном Плинием Старшим в «Естественной истории» (VII, 30—31).

¹⁰⁴ Плутарх рассказывает, что Александр Македонский обратился со следующими словами к посланцу, приближавшемуся к нему с радостным лицом: «О чем ты собираешься сообщить мне, друг мой, ведь не о воскресении же Гомера? (Плутарх. О продвижении в добродетели, XVI)

¹⁰⁵ Об этом рассказывает Плутарх в «Жизни Александра», XX.

¹⁰⁶ Об этом рассказывает Плутарх в «Жизни Фемистокла» (гл. 8).

¹⁰⁷ Вероятно, Дю Белле имеет в виду то место у Плиния Старшего, где он восхваляет Цицерона («Естественная история», VIII, 31).

¹⁰⁸ Дю Белле имеет в виду нескончаемые войны, которые велись в первой половине XVI века на территории Италии, совершенно опустошившие полуостров.

¹⁰⁹ *Амфикионы* — должностные лица у древних греков.

¹¹⁰ См. Плутарх. Изречения римлян, IX.

¹¹¹ См. *Гораций*. Сатиры, I, X, 31—35.

¹¹² *Пьетро Бембо* (1470—1547) — итальянский политик и писатель, кардинал. Бембо был блестящим знатоком латинской литературы, автором итальянской любовной лирики и теоретических сочинений.

¹¹³ *Кристоф Лонгейль* (1488—1522) — французский ученый-гуманист, знаток Цицерона и писатель-латинист.

¹¹⁴ По-видимому, намек на произведения Рабле.

¹¹⁵ Согласно преданию, Демокрит беспрестанно смеялся.

¹¹⁶ *Гийом Бюде* (1467—1540) — ученый-эллинист, один из зачинателей гуманистического движения, основатель передового для своего времени учебного заведения Коллеж де Франс. *Лазар де Баиф* (1496?—1547) — французский гуманист и поэт-переводчик; важное значение

имел его перевод «Электры» Софокла. В доме Баифа, отца одного из будущих членов Плеяды, зародилось это поэтическое объединение.

¹¹⁷ Точнее, он ввел их во всеобщее употребление, ибо они встречались во французском языке и до него.

¹¹⁸ *Диомед*—участник Троянской войны, уступавший храбростью только Ахиллу. *Терсит*—участник похода против Трои, постоянно споривший с вождями греков.

¹¹⁹ *Манлий*, согласно легенде, руководил защитой Капитолия, осажденного галлами. *Камилл*, по преданию, истребил галлов, занятых подсчетом выкупа, присланного им с этой целью римлянами.

¹²⁰ Имеются в виду галлы, которые, разграбив Дельфийский храм (279 г. до н. э.), проникли в Азию и, ассимилировавшись там, образовали племя галатов.

¹²¹ Галлы, по свидетельству Лукиана, считали Геркулеса (точнее, своего бога Огмья) покровителем красноречия и поэтому добавляли к его обычным атрибутам цепь, прикрепленную к языку, за которую он влек за собой толпу людей.

¹²² Перевод Э. Шапиро.

¹²³ Муза дарует небо (то есть бессмертие). Дю Белле пользуется выражением Горация.

¹²⁴ Намек на реформу орфографии по фонетическому принципу, предложенному Мегре.





ФИЛИП СИДНЕЙ

1554-1586

Сидней — представитель блестящей плеяды елизаветинцев, украшенной именами Марло, Шекспира и Джонсона; он предуготовил их появление. Его главная заслуга и дело жизни — активное приобщение английской словесности к плодам европейского Ренессанса. В английской поэзии за 170 лет после смерти Чосера (1400) не обнаруживается ничего сколько-нибудь значительного; самым замечательным прозаическим явлением была «Утопия» Т. Мора, написанная по-латински; англоязычная же проза могла гордиться разве «Историей Ричарда III» и религиозно-полемическими трактатами того же Мора да «Правителем» Т. Элиота, где самобытность языка и национального сознания едва заметна сквозь каноническую оболочку общегуманистического «учебника властителей».

Это положение совершенно переменялось за 30—40 лет, и провозвестниками перемены были стихи, роман и критический трактат Сиднея: своего рода культурная прививка Возрождения английскому языку.

Образование Сидней получил в Оксфорде; затем он отправился на континент, «дабы снискать знание иностранных языков». Взятый под покровительство одним из учнейших гугенотов Юбером Ланге (весьма усовершенствовавшим его образование и внушившим ему несокрушимо протестантские взгляды), Сидней путешествует по Европе, всюду знакомясь с лучшими из лучших ученых, художников, писателей. В 1575 году он возвращается в Англию; помолвленный с 14-летней дочерью лорда Эссекса Пенелопой, пишет ей, в подражание Петрарке, сонеты (1580—1584), называя себя Астрофелом, а ее — Стеллой. Эти 108 сонетов, поначалу выпренные, затем исполненные неподдельного страдания (его невеста принуждена была выйти за другого), составляют, по единодушному мнению исследователей, лучшую часть поэтического наследия Сиднея: недаром они послужили образцом для сонетов Шекспира.

Смешанные слухи о Сиднее, учнейшем, изящнейшем и доблестнейшем воине, дипломате и любимце королевы, распространялись вширь и вглубь, и немудрено, что в 1579 году раскаявшийся драматург и актер Стивен

Госсон посвятил ему обличительное сочинение против «поэтов, вольтеров, лицедеев, зубоскалов и других паразитов общества». Трактат был весьма благочестивого свойства; но известный своим благочестием Сидней ответил на него резко полемически (не называя, впрочем, имен)— блестящим рассуждением «Оправдание поэзии».

Королева Елизавета то и дело отлучала от двора своего излишне независимого любимца (он, например, осмелился письменно укорять ее в антипатриотическом безрассудстве по поводу предполагавшегося ее брака с герцогом Анжуйским), и во время такой опалы Сидней шутя написал для развлечения своей сестры Мэри, графини Пемброк, у которой в то время гостил и с которой переводил на английский с латыни Давидовы Псалмы, пасторальный роман «Аркадия» (1580), стяжавший ему впоследствии славу и популярность.

В 1584 году Сидней свел знакомство с гостившим тогда в Лондоне итальянским философом и монахом-расстригой Джордано Бруно. Коренные несогласия по вопросам религии (друзья Сиднея замечали, что несогласие с ним лишь помогает думать) не помешали Дж. Бруно посвятить Сиднею свое знаменитое сочинение «О героическом неистовстве» (1585).

В 1581—1585 годы Филип Сидней (посвященный в рыцари и ставший сэром в 1583 году) был членом парламента от Кента и яростно защищал необходимость смертной казни для иезуитов, возрождавших католичество в отколовшейся от католицизма Англии и тем самым, по мнению Сиднея, ослаблявших страну перед лицом внешнего врага.

Сидней был целиком увлечен политикой противодействия Филиппу II, чьи войска в то время давили протестантов в Нидерландах. Исход его взглядов был самый практический: Сидней был послан в Нидерланды с английской армией и назначен губернатором укрепленного местечка Флашинг. 17 октября он, в числе 500 англичан-кавалеристов, атаковал трехтысячный испанский отряд, шедший на выручку города Зутфен. Во второй атаке под ним была убита лошадь. В третьей его ранили в бедро, чего не случилось бы, если бы он не снял набедренники— потому что лорд-маршал забыл их надеть. 7 ноября 1586 года сэр Филип Сидней умер от гангрены, и вся Европа облеклась в траур на несколько месяцев. Перед смертью он велел сжечь начатую было переделку «Аркадии».

Ни одно из его произведений не было напечатано при жизни; зато в 1590-х годах вышла «Аркадия» (1599), «Астрофел и Стелла» (1591) и «Оправдание поэзии» (1595); в 1598 году опубликовано трехтомное собрание сочинений.

Сидней-поэт мгновенно был признан в правах и вскоре занял заслуженное место среди предшественников Шекспира; Сиднея, автора куртуазно-пасторального романа со стихотворными заставками, хвалят и хулят (но не забывают) около четырех веков; особенно интересен Сидней как автор трактата о поэзии, где высказаны напрямик самые заветные его мысли. Трактат делится на три части: 1) изъяснение поэзии как сопутствия добродетели, 2) оправдание различных форм поэзии, 3) оптимистическая

оценка прошлого, настоящего и будущего английской поэзии в свете выполнения вышеуказанных задач.

Трактат Сиднея, написанный во время яростного наступления на поэзию, особенно на драматургию, послужил прецедентом для многих защитников поэзии в конце XVI—начале XVII века, из которых важнейший и любопытнейший—Джордж Паттенхэм, автор «Искусства английской поэзии» (1589), в котором подхвачены и нормативно развернуты сиднеевские настоятельные рекомендации, обращенные к английской словесности.

В области философской эстетики Сидней несамостоятелен: его аргументация почерпнута наудачу из итальянских трактатов о поэзии (прежде всего у Дж. Скалигера и А. Минтурно). Правда, сиднеевский риторический сплав чужих мыслей и обоснований довольно своеобразен: так, например, он едва ли не первый ввел в широкий обиход неоплатоническую трактовку поэтики Аристотеля, где аристотелевский поэтический выход к всеобщности через имитацию должного интерпретируется как согласование поэтических созданий с божественным прообразом.

Его классификационное членение поэзии (под поэзией у него понимается всякая изящная словесность) нарочито небрежно и, как показали исследования (в особенности Р. Мирдика), целиком подчинено полемико-риторическим задачам.

Протесты Сиднея по поводу нарушения драматургических единств и сплетения смешного и трагического не помешали Шекспиру делать то и другое с немалым успехом. Однако некоторые из рекомендаций Сиднея имели влияние: в литературном кружке графини Пемброк трагедии Сенеки возымели значение нормы и ориентира, что привело к созданию великолепных образцов английской поэтической (отчасти противопоставленной игровой) драмы у Т. Кида, Дж. Чапмена, Дж. Уэбстера и других (об этом подробно см. монографию Т.-С. Элиота «Драматурги-елизаветинцы»).

Беглые, но меткие замечания Сиднея об английской лирике от Чосера до своих дней представляют первый опыт историко-литературного обозрения английской поэзии; заметим, кстати, что косвенно и эмоционально он отдает особое предпочтение английским народным балладам.

В общем и целом «Оправдание поэзии» должно читаться не как научно-педагогический трактат (именно на такое чтение претендовали ученые и неученые хулители поэзии), а как эстетическая полемика по литературным вопросам; и чтобы положить начало таковой, требовалось создать произведение словесного искусства. Это и сделал сэр Филип Сидней.

«Оправдание поэзии» переведено по одной из его последних научных публикаций, текстологически, на наш взгляд, наиболее удовлетворительной, то есть в полной мере учитывающей разночтения разных изданий произведения Сиднея. Примерно 0,2 трактата в переводе опущено за счет дополнительных иллюстраций из античной истории и литературы, в которых читатель и без того не ощутит недостатка.





ОПРАВДАНИЕ ПОЭЗИИ,
известное также под заглавием
ЗАЩИТА СТИХОТВОРСТВА



БЫЛИ МЫ с высокочтимым Эдвардом Уоттоном¹ при императорском дворе², и там довелось нам обучаться искусству верховой езды у Джона Пьетро Пульяно, который с превеликим почетом правит дворцовыми конюшнями. Имея бойкость в мыслях поистине италийскую, он не только соизволил выказать нам свое ремесло, но и обогатил наши умы попутными соображениями, которые, на его взгляд, особенно шли к делу. То ли он гневался на наши платежные задержки, то ли радовался нашему прилежному восхищению, но красноречивее всего был в похвалах своему занятию, которые с тех пор так и засели у меня в ушах. Он говорил, что солдаты — благороднейшие из людей, а конники — благороднейшие из солдат. Конница, говорил он, быстра на ходу и стойка в обороне, это хозяева войны и украшение мира, они первенствуют в походе и при дворе. Да что там при дворе, на удивление нам он до того договорился, что и государю более всего на свете пристало быть добрым верховым. А умение властвовать — это дело десятое, *pedanteria*³ да и только. И каждый раз не забывал он прибавить, что лошадь — не ровня прочим скотам: хоть и при дворе служит, а лести от нее не услышишь; зато красоты, верности и доблести в этом животном хоть отбавляй, и, будь я по тому времени новичок в логике, наверно уговорил бы он меня, что зря я не лошадь. Пусть и немало его словес пропало даром, но вдолбил он мне накрепко, что ежели мы к какому делу пристрастны, то интерес наш приукрасит его лучше всякой позолоты. Как же так, вы скажете, вот ведь Пульяно был силен в приязни и слаб в споре; тогда, чем далеко ходить, возьмите хоть меня: невесть как приключилось, что я по молодости лет и от нечего делать угодил в поэты, и придется мне теперь что-нибудь выдумывать в защиту моего нечаянного ремесла; если же в речах моих будет больше пыла, чем смысла, то прошу о снисхождении, ибо школяру простительно идти по стопам своего учителя, как мне по стопам Пульяно. Однако ж

промолчать нельзя, и надо мне хоть как-то защитить несчастную поэзию, которая в былые времена почиталась едва ли не превыше всякой учености, а нынче отдана младенцам на посмешище; так что постараюсь, как могу, быть поубедительнее учителя, ибо неоспоримых достоинств верховой езды никто не умаляет, а бедняжку поэзию вконец очернили, ссылаясь даже на философов, и того и гляди вспыхнет усобица между музами.

И во-первых, всем, кто во имя учености ополчается на поэзию, по истине и справедливости надо возразить, что как бы им не прослыть неблагодарными, изрыгая хулу на ту, которая и для благороднейших народов и в благороднейших языках была первым светочем, разгонявшим мрак невежества, первой кормилицей, чье молоко понемногу приуготовило их к пище суровых познаний. Уж не хотят ли они уподобиться тому ежу, который выгнал хозяйку-змею из ее гостеприимного логова? Или, скорее, тем ехиднам, рождение которых — смерть для их родителей? Пусть премудрая Греция, во всей красе своих многообразных наук, укажет мне хоть одну книгу, написанную до Мусея⁴, Гомера и Гесиода⁵, а кто из них троих не был поэтом?

<...> Рассказывают, что поэзия Амфиона⁶ сдвигала камни, дабы воздвигнуть Фивы, а Орфея заслушивались дикие звери — проще сказать, неотесанные люди звериного обычая, — и подобное же свершили среди римлян Ливий Андроник⁷ и Энний⁸. Не то ли самое видим и в Италии, где поэты Данте, Боккаччо и Петрарка первыми подвигли свой язык к тому, чтобы стать сокровищницей наук? Не таковы ли и в нашей Англии Гауэр⁹ и Чосер, величавые предтечи, ободрившие и восхитившие иных, а те вслед им изукрасили язык нашей отчизны, так что искусство речи уподобилось прочим искусствам?

Когда-то было это настолько заведомо, что философы Греции долгое время дерзали являть себя миру лишь в поэтическом обличье. Так, Фалес¹⁰, Эмпедокл¹¹ и Парменид¹² выпевали в стихах свою философию естества; так учили добронравию Пифагор¹³ и Фокилид¹⁴; так Тиртей¹⁵ преподавал науку войны, а Солон¹⁶ — державную науку; а лучше сказать — все они были поэтами, и их несравненный дар открыл миру области высочайшего знания, дотоле неведомые. Ибо яснее ясного, что мудрый Солон был сущим поэтом: в стихах он и поведал знаменитое сказание об острове Атлантида, которое продолжил Платон¹⁷.

А кто рассудит здраво, тот найдет, что во всех сочинениях самого Платона хоть и философская сердцевина и крепость, но оболочкой своей и красотой они более всего обязаны поэзии, ибо все у него зиждется на диалогах, где многие честные афиняне волею автора рассуждают о таких предметах, о которых они и под пыткой слова бы не вымолвили; к тому же и обстоятельства их бесед преподаны поэтически — то устройство пира, то услада прогулки — а наряду вплетен и чистый вымысел, как о Гиговом кольце¹⁸, и другие цветы поэзии, и кто не признает их за таковые, тот и ногой не ступал в сад Аполлона.

Даже историографы — хоть уста их и вещают о былом, а на лбу сияет

печать истины—с радостью одолжались у поэзии духом, а подчас и жесткостью повествования. Так, Геродот озаглавил части своей «Истории» именами девяти муз; он, а за ним и все остальные похищали либо заимствовали у поэзии свои живые картины живых страстей, а в описаниях битв—многие перипетии, которым не найти свидетелей; а если тут со мною не согласятся, то напомню и о пространных речах, вложенных в уста великим царям и полководцам, которые сих речей заведомо не произносили.

Итак, поистине ни философ, ни историограф не могли поначалу проникнуть сквозь врата народного признания без пропускной грамоты от поэзии, той грамоты, которая и ныне явственно в ходу у народов, где нет в заводе учености, зато все одарены чувством поэтического.

В Турции помимо законодательствующих священнослужителей сочиняют только поэты. У наших соседей, в краях ирландских, самая ученость в отрепьях; поэтов же своих они чтут благоговейно. Даже у самых простых и невежественных индейцев, которые и писать-то не умеют, все же есть свои поэты: у них сочиняются и звучат напевы, называемые *areyos*¹⁹, о деяниях предков и во славу богам; и достаточно вероятно, что если и воцарится у них ученость, то не иначе, как посредством поэзии, чьи возвышенные услады одни лишь смогут размягчить и выпестовать их закостенелые и неповоротливые умы. Ибо вряд ли те, кому неведомы плоды знания, соблазнятся накоплением познаний в чаянии грядущих благ, доколе не постигнут наслаждения в деятельности умственной. Есть надежные свидетельства, что в Уэльсе, среди истых потомков древних бриттов, издавна водились поэты, именуемые там бардами; бесспорно и то, что поэты у них не перевелись и поныне и пережили все нашествия римские, саксонские, датские и норманнские, а ведь иные завоеватели тщились искоренить и самую память о всякой учености; стало быть, поэзия приметна не только древностью происхождения, но и своей живучестью.

Однако ж зачинателями большей части наших наук были римляне, а прежде них—греки, так обратимся же на малое время к их свидетельствам: поглядим хотя бы, как они именовали ныне презренное ремесло. У римлян поэт назывался *vates*—примерно то же, что духовидец, провидец или пророк, как это видно из производных слов *vaticinium*²⁰ и *vaticinari*²¹; таким-то божественным титулом наградил тот величавый народ это сердцеведческое знание. И восхищение их шло так далеко, что им казалось, будто, случаем напав на иной стих, можно услышать в нем предназначение своей грядущей судьбы. <...> Оба оракула—и Дельфийский и Сивилла—целиком изъясняли свои пророчества в стихах. Ибо присущее поэтам несравненное соблюдение меры и точности в словах, а также свободное парение мысли, казалось, и вправду внушены неким божественным наитием.

Осмелюсь ли зайти еще далее, чтоб стало ясным, сколь уместно слово *vates*, сказавши, что и священные Псалмы Давида суть духовные стихи. Осмелившись, я мог бы сослаться на многих ученых мужей, и древних и

нынешних. Но и самое имя Псалмы говорит за меня, ибо в переводе «псалмы» не что иное, как песни; добавлю еще, что и написаны они с полным соблюдением ритмических правил, в чем согласны все ученые гебраисты, хоть покамест правила эти не вполне разъяснены; наконец, скажу и важнейшее — что псалмопевец пророчествует в самом что ни на есть поэтическом духе. Ибо таковы его побудительные призывы к музыкальным инструментам, частое и смелое чередование обращений, его всем памятные *prosopopeias*²², когда мы и вправду видим его очами, как господь нисходит с небес во всем своем величии, и слышим из его уст, как возвеселятся звери и холмы содрогнутся от радости,—и не суть ли все это признаки возвышенного стихотворства, и не сказывается ли во всем этом неизбывная страсть псалмопевца к той неизреченной и непреходящей красоте, каковая открыта лишь очам разума, просветленным верой? <...>

Но поглядим же теперь, как на сей счет судили греки и что за имя было у них в ходу. Греки измыслили слово «поэт», и это великолепнейшее прозвание перешло и в другие языки. Происходит оно от слова *poiein*, что значит «творить», и не знаю уж, по мудрости нашей или по удачливости дано было англичанам не разойтись в этом с греками; а сколь возвышенно и несравненно это наименование, пусть лучше рассудят, обозрев иные науки, чтобы не полагаться на одно лишь мое пристрастие.

Какие только искусства ни дарованы людям, все они изначально устремлены к созданиям природы, лишь за ними следуют в развитии своем и до того зависимы от них, что как бы играют и лицедействуют на сцене, природою воздвигнутой. Так астроном взирает на звезды и по увиденному располагает, какой порядок природа установила в тамошних пределах. То же геометр и арифметик со своими размерными количествами. И музыкант скажет вам в тактах, что согласно с природою, а что нет. Философ естества уместно и назван; нравственный же философ имеет основой заложенные в естестве человека добродетель, греховность и страсти: живите в согласии со своей природою (скажет он), и не ошибетесь. Законник ведет речь о людских установлениях; историк — о людских деяниях. Грамматик говорит лишь о правилах языка, а ритор и логик, рассудивши о природе скорейшего доказательства и убеждения, искусно слагают свои правила, средоточием которых, однако ж, служит тот или иной вопрос, согласный с изъясняемым предметом. Лекарь проникает в природный состав человеческого тела и уясняет природу веществ полезных или вредоносных. Метафизик хоть и строит понятия вторичные и отвлеченные, то есть как бы и сверхъестественные, но основанием ему служит не что иное, как сокровенная глубина естества. И лишь поэт, чуждый узам подобного подданства, взнесенный силой собственного воображения, на глазах творит иноприродное, и либо вещи предстают нам лучше, нежели они произведены природою, либо внове являются существа, в природе вовсе небывалые, каковы герои, полубоги, циклопы, химеры, фурии и тому подобное; он, стало быть, шествует с натурой рука об руку, не довольствуясь убогой россыпью ее даров, но свободно скитаясь среди созвездий собственного вымысла.

Никогда природа так пышно не разубирала землю, как разубрали ее поэты: без них не было бы ни столь тихоструйных речек, ни столь увешанных плодами деревьев, ни столь благоуханных цветов—словом, всего такого, от чего наша возлюбленная земля становится еще любимее. У природы бронзовый облик, и лишь поэты являют его вызолоченным.

Но оставим все эти красоты и обратимся к человеку, на потребу которому и существует все прочее, так что в нем природа как бы превзошла самое себя, и что же? породила ли она любовника столь верного, как Феаген²³, друга столь неизменного, как Пилад²⁴, мужа столь отважного, как Орlando²⁵, монарха столь справедливого, как Кир Ксенофона²⁶, человека столь превосходнейшего, как Вергилиев Эней²⁷? И пусть не примут меня за остролова и не скажут, что ведь одни творения действительны, другие же суть вымысел и подражание: ибо ведомо всякому, кто не обделен разумением, что искусство делателя состоит не в самом создании, но в идее или предрешении создания. А что поэт обладает такой идеей, видно из того, что он являет ее в том же великолепии, в каком явилась она его воображению. Явление же это не есть целиком игра воображения, как говорим мы о строительстве воздушных замков, но действительно в своей сущности. Оно не создает, как сотворила бы природа, великолепной частности ради, одного лишь Кира, но дарует людям Кира, дабы сотворились многие ему подобные силой достоверного постижения, зачем и как он соделан своим творцом.

Пусть также не сочтут чересчур дерзостным сопоставление возвышенных достижений разума человеческого с деяниями природы-искусницы; не лучше ли воздать должное небесному творцу творца земного: создав человека по своему подобию, он воздвиг его превыше всех трудов той, низшей природы, и явственнее всего это в поэзии, где человек боговдохновенной силой свершает то, что отнюдь не дано свершать природе. И да урезонятся те, кто отрицает презренное падение Адама: ибо, как видим, устремление мысли нашей дает нам знание о совершенстве, но помутнение нашей воли не позволяет его достигнуть. Однако эти доводы поймут не многие, а признают и того менее. По крайности, надеюсь, согласятся со мной, что греки все-таки недаром почтили поэта именем превыше всех ученых титулов.

Подойдем же к поэзии более обычным путем, чтобы истина стала еще ощутимее: я все же надеюсь пусть и не выцедить столь же необузданные хвалы, какими чревата этимология наименований, но по справедливости полагаю, что и простое описание, с коим спорить не станут, в основе своей не так уж отлично от хвалы.

Итак, дело поэта есть искусство подражания, и Аристотель подыскал для него слово *mimesis*, что значит изображение, выделка или уподобление; метафорически же выражаясь—перед нами звучащая живопись, назначение которой наставлять и услаждать. Различаются три рода поэтического.

Первенствуют и древностью, и величавостью своей те, кто воссоздавал

непостижимое величие господне. Таков был Давид в своих Псалмах, Соломон в Песни Песней, Экклезиасте и Книге Притчей, Моисей и Девора²⁸ и сочинитель книги Иова. <...> Против сих не поднимет голоса никто из праведно и свято чтущих дух святой. К тому же роду относятся, хоть и неистинны божества их, Орфей, Амфион, Гомер в своих гимнах²⁹ и многие иные из греков и римлян. Этот род поэтического надобен всякому, кто следует наставлению св. Иакова³⁰ ликуючи петь Псалмы, а мне также известно, скольким было в помощь утешение вечносущего добра, когда они содрогались от угрызений за свои смертоносные грехи.

Второй род поэтического образуют те, кто предавался философии, изучая либо нравы, как Тиртей, Фокилид и Катон³¹, либо естество, как Лукреций³² и Вергилий в «Георгиках»³³, либо астрономию, как Манилий³⁴ и Понтанус³⁵, либо историю, как Лукан³⁶; если же кому они не по вкусу, пусть пеняет на необразованность своих суждений, а не на сладостную пищу знания.

Однако поэты второго рода связаны предметом рассуждения, и путь собственного вымысла им чужд, поэтому пусть спорят грамматика, верно ли их называть поэтами, а мы перейдем к третьему роду, к поэтам неоспоримым: не будь их, не было бы и вопроса — что поэзия, а что нет. Эти последние и поэты второго рода разнятся так же, как художники поплоче (которые только живописуют лица с натуры) и те, чье превосходство в том, что они, руководясь лишь велением собственного духа, представляют нам в красках отраднейшее для глаза, каков, например, гордый, хоть и горестный облик Лукреции³⁷, когда та казнила себя за чужой грех. Живописует он не Лукрецию, им никогда не виденную: он живописует зримую красоту ее добродетели. Потому-то поэты третьего рода и суть те самые, кто поистине подражает, дабы наставлять и услаждать; и подражая, отнюдь не копирует явлений прошлых, нынешних или будущих, но, ведомый лишь пытливым проникаемостью, постигает возможное и должное в свете божественного промысла. Они и суть те самые, кому вслед за первым и благороднейшим родом поэзии по справедливости пристало именоваться *vates*; им-то и даровано в достойнейших языках просветленным разумением вышеописанное имя поэта. Ибо они и вправду творят лишь ради подражания и подражают, чтобы услаждать и наставлять: услаждая, они пробуждают в людях прямое тяготение к добру — ведь без такого сладостного призыва добра сторонились бы, как сторонятся чужака, — а наставляя, ведут к познанию того добра, к которому влекут. Ни одна наука не имеет призвания благороднее, и однако же находятся праздные языки, поносящие поэтов.

Этих-то поэтов и подразделяют на всяческие виды. Из них известнейшие суть героический, лирический, трагический, комический, сатирический, ямбический, элегический, пасторальный и кой-какие другие: одни названы согласно избранному предмету, другие по роду стихов, ими предпочтенному. Ибо и в самом деле поэты большей частью облакали свой поэтический вымысел в тот соразмерный строй речи, который

зовется стихом. Поистине лишь облакали, ибо стих только украшение, а не признак поэзии, и были многие превосходнейшие поэты, чуждые стиху, а нынче кишат стихоплеты, коим нет нужды отзываться, когда кличут поэтов. <...> ...Рифмы и метры не отличают поэтов, равно как и адвоката узнают не по длинной мантии: защищай он хоть в доспехах, все же останется адвокатом, а не ратником. Но есть верный признак, каким отмечен поэт: он чеканит памятные образцы добродетели, греха и различных страстей, исполненные отрядных наставлений; хотя совет поэтов и вправду избрал стих, как ризу: разумея, что как призвание их стоит превыше всех прочих, то и обличье должно быть возвышеннее, и речь не такова, как застольная беседа или бормотанье спящего, когда слова прихотливо срываются с губ. Здесь же взвешен любой слог любого слова, и каждому предмету справедливо отмеряется по достоинству.

Итак, теперь уместно будет вначале рассудить о поэзии по ее делам, затем по ее частям, и если, обзрев то и другое, мы не сыщем пороков, тогда, надеюсь, и приговор наш будет не слишком сокрушителен. Просветление разума, обогащение памяти, укрепление рассудка и умножение познания обычно именуется ученостью, но пусть и назовут ее иначе и на что бы ее ни употребили, однако в исходе своем она ведет и влечет нас к столь высшему совершенству, какое только способны вместить наши падшие души, стесненные своими скудельными хранилищами. Разные людские склонности вскормили многообразные предпочтения. Так, одни думали, что основа всех основ в существе своем есть знание, а поелику нет знания более возвышенного и небесного, нежели ремесло звездочета, то и предавались астрономии; другие располагали стать полубогами, постигнув первопричины, и сделались философами естества и сверхъестественного; иных привлекли восхитительные услады музыки, иных пленила математика надежностью доказательств. Но те, другие и третьи равно стремились к познанию, которое подымлет разум из телесной темницы к упоению своей божественной сущностью. Но на весах опыта обнаружилось, что астроном, взирая на звезды, того и гляди бухнется в канаву³⁸, что пронизательный философ не видит сам себя, а от прямых линий на математическом чертеже далеко до прямодушия; и вот силою доказательства, одолевающего мнения, стало явно, что все это суть лишь служебные науки, и хоть каждая из них имеет собственную задачу, однако ж всем скопом они устремлены к задаче высшей, к тому властительному знанию, которое греки называли *architectonike*, а состоит оно, как я полагаю, в познании самого человека в этическом и политическом рассмотрении, с целью не только хорошо знать, но и хорошо поступать; равно как кожевник прежде всего норовит изготовить хорошее седло, но с дальней целью послужить благороднейшему занятию, какова верховая езда; так же и верховой ищет послужить воинскому ремеслу; солдату же надобно не только знать свое дело, но и нести воинскую службу. Итак, если решительная цель всякой земной учености есть добродетель на деле, то, стало быть, какое ремесло более всего служит этому, такое, по всей справедливости, и должно главенствовать над остальными.

Посмотрим же, не превзойдет ли поэт благородством прочих своих соперников, среди коих первенствуют нравственные философы: они-то, видится, и подступают ко мне с угрюмым достоинством, как бы не в силах лицезреть грех средь бела дня, одетые кое-как, дабы тем очевиднее выказать презрение к внешней очевидности, потрясая трактатами о тщеславии, куда заботливо вписаны их собственные имена, изысканно обличая утонченность и пылая гневом против любого, в ком виден гнусный порок гневливости. Они на все стороны вещают о дефинициях, разделах и различиях и в презрительном тоне сугубо вопрошают, возможно ли найти иной путь к добродетели кроме наставительных умозрений, в которых не только изыскивается ее существо, но и распознается враждебный ей грех, который надлежит истребить, и суетливая прислужница греха страсть, которую надлежит прибрать к рукам; и все это явствует как из суждений общих, содержательных, так и из частных, разъяснительных; наконец, не попросту ли указывается, как добродетель выступает из узких пределов личного, правит семействами и питает сообщества.

Едва моралист успеет договорить до этих пор, как его отпихнет историк, нагруженный изгрызенными летописями, и сошлется (по большей части) на других историков, величественно ссылающихся на заведомые рассказы; историк, суматошно примиряющий разноречивых авторов и выуживающий истину из потока пристрастий, знакомый с тысячелетней давностью куда лучше, чем с нынешним днем,— да коловращение времен ему и понятнее, нежели круговерть собственного разума,— жадный до новостей собиратель древностей, посмешище для молодежи и узурпатор застольной беседы, он и тут затеет великую свару, отрицая, что кто бы то ни было сравнится с ним, коль речь идет о наставлениях в добродетели и руководстве в поступках. Я-де *testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuncia vetustatis*³⁹. Философ, скажет он, учит добродетели словесной, я же говорю о делах. Его добродетель превосходна в тиши Платоновой Академии, моя же являет свой благородный лик в битвах при Марафоне⁴⁰ и Фарсалии⁴¹, Пуатье и Агинкуре⁴². Тот наставляет в добродетели посредством отвлеченных соображений, я же лишь прошу идти след в след за теми, кто прошел до вас. Былой опыт ускользает от остроумия философа, я же наделяю вас опытом многих веков. Наконец, пусть даже он и составляет свод песен, но я воскладаю персты ученика на струны лютни: и если он вожатый, то я емь свет.

Тут он, громоздя рассказ на рассказе, преподнесет вам бесчисленные примеры того, как мудрейшие сенаторы и государи руководились доверием к истории—таков Брут⁴³, таков Альфонс Арагонский⁴⁴, да и кто не таков, если на то пошло? Наконец, весь этот предлинный диспут сведется к тому, что один составляет предписания, другой предоставляет примеры.

Так кого же (ибо этим-то вопросом и завершается курс наук) мы изберем миротворцем в подобном споре? Поистине, как мне кажется,— поэта; а не будь он миротворцем, ему, и никому из двоих, причиталось бы

первенство, а вдобавок и подданство всех прочих служебных наук. Так сравним же поэта с историком и философом-моралистом, и если он превзойдет обоих, стало быть, нет иного мастерства под стать поэтическому. Что же до богослова, то со всем почетом исключим его из рассмотрения: не только потому, что сфера его превосходнее всех прочих, как вечность несравнима с мгновением, но и затем, что с ним нам не под силу тягаться даже и в своей области. А насчет законника, то хоть *jus*⁴⁵ и дочь справедливости, а справедливость указывает добродетелям, однако ж тот ищет склонить людей к добру скорее *formidinae roepae*⁴⁶, нежели *virtutis amoge*⁴⁷, вернее сказать, он стремится не людей сделать лучше, но обезвредить творимое ими зло; и ежели некто хороший гражданин—законнику нет дела, не худой ли он человек. Итак, пусть по нашим порокам без него и не обойтись, а из надобности вырастает почет, все же, разобравшись поглубже, поставим ли мы его в ряду тех, чьи все устремления к тому, чтобы избавиться от нечистоты и заронить добро в тайники наших душ? Кроме же этих четверых, никто и не вникает в людские нравы, а ведь тут-то и таится предельное знание, и те, кто дает ему взрасти, заслуживают высшей хвалы.

Стало быть, философ и историк ближние к цели, один—путем предписаний, другой—путем образцов. Но обоим им не хватает того и другого вместе. Ибо философ, ведущий сквозь тернии рассуждения к нагой правоте, так режет слух и столь туманно выражается, что пойдя вслед ему одному,—и пробуждаешь, пока он не состарится, а все не сыщет достаточных оснований для той же честности. Ибо познание его зиждется на отвлеченном и всеобщем, и счастлив, кто его поймет, а еще счастливее, кому понадобится понятное.

Историку, с другой стороны, не хватает предписаний, и он так привязан не к должному, но к существу, к частностям происшествий, а не к их связующему резону, что его образцы не влекут за собой надлежащих выводов и его поучения не плодотворнее философических.

И лишь несравненный поэт примиряет обе крайности: ибо что у философа долженствует быть, то поэт являет в законченном образе свершителя, какого можно предположить, и так сливаются общее понятие и частный образец. В законченном образе, сказал я, ибо мысленному взору предстает в красках то, что философ тщится описать словами, и слова эти не поражают, не пронзают и не запечатлеваются в душе, как образ. Не так ли и с внешними явлениями: опиши человеку, в жизни не выдавшему слона иль носорога, опиши ему со всем тщанием формы, цвета размеры и особые признаки; или поведай ему об устройстве роскошного дворца, перечисли все его красоты—пусть слышавший даже и повторит наизусть все, что ему рассказали, но нипочем не утолит он свое внутреннее зрение, даром что станет соучастником познания живого и истинного. Но вот тот же человек, увидевши искусные изображения этих зверей или искусное подобие того дома, враз перестает нуждаться в описаниях и готов здраво судить о том и о другом. Итак, пусть философ дает свои ученые дефиниции—порока ли, добродетели, подробностей

общественных дел или государственных тайн,— однако ж все они пребывают в сумраке, и не под силу ни вообразить их, ни рассудить о них, пока поэзия не осветит и не изобразит их в своей звучащей живописи. <...>

...Здесь все добродетели, пороки и страсти представлены автору столь ясно в естестве своем, что мы как бы и не речам о них внимаем, но ясно зрим сквозь них самих.

Взять даже и превосходнейшие определения добра—какие философские советы могут столь же явственно направить государя в делах его, как вымышленный Ксенофонов Кир, или Вергилиев Эней—воплощение добродетели во всех превратностях судьбы,—или благоденствие целого сообщества, как упованная «Утопия» сэра Томаса Мора? Я говорю—упованная, ибо где сэр Томас Мор и заблуждался, то виною тут изъяны не поэтические, а человеческие—измыслил он совершеннейший путь созидания человеческого сообщества, но представить его в совершенстве, по несчастью, не смог. Вопрос же в том, что более наставительно, вымышленные ли образы поэзии или размеренные поучения философии; и если философам философия сплошь удавалась, а поэты редко добирались до вершин своего ремесла, хоть поистине

Mediocribus esse poetis

*Non dii, non homines, non concessere columnae*⁴⁸,—

то и тут, повторю, не искусство виною: просто редкому это искусство по силам.

Конечно же, и спаситель наш Христос мог иначе проповедать нравственные прописи о жестокосердии и смирении, нежели в божественном рассказе о Диве и Лазаре⁴⁹ или о строптивости и милосердии помимо небесной повести о заблудшем чаде и незлобивом отце⁵⁰, но зато его всепроницающая мудрость, ведая о Диве в адском пламени и Лазаре на лоне Авраамовом, как бы заполонила и память и суждение разом. И мне воочию видится, как блудный сын, очнувшись от угара мотовства, завидует свиному пойлу: а ведь ученые богословы полагают, что тут не прямой пересказ событий, а путеводная притча. Скажу в заключение, что философ хоть и учит, но поучения его темны и понятны лишь сведущим; иначе сказать, учит он тех, кто и без того уже учен. Поэт же питает слабейшее разумение, поэт воистину философствует на всеобщую потребу, и лучшее доказательство тому—басни Эзопа, чьи изящные иносказания, сокрытые под видом побасенок о зверях, и его бессловесные твари дали урок добродетели многим, кто скотством хуже любого скота.

Но не возразить ли на это, что если образы суть достойная пища воображения, то всех, как-никак, превзойдет историк, который являет нам образы действительных происшествий, а не обманчивые или фантастические призраки из области предположительного. И вот сам Аристотель в своем трактате о поэзии ясно отвечает на этот вопрос, говоря, что поэзия есть *philosophoteron* и *spondaiateron*, иначе говоря, философичнее и проникновеннее истории. Резон его тот, что поэзию занимает *katholou*, то есть всеобщий смысл, историю же—*kathekaston*, смысл

частный, а разве, говорит он, не всеобщее есть мера должного в словах и поступках как вероятных, так и необходимых—и эту необходимость поэзия запечатлевает, измышляя для нее имена. <...>

Ибо поистине, будь вопрос о том, лучше ли, коль некий случай изображен правдиво, а не ложно, то и выбирать бы нечего, ведь верный портрет того же Веспасиана⁵¹ явно предпочтительнее, нежели ни с чем не схожая игра живописной прихоти.

Но если спрашивается, не лучше ли для нашей же пользы и наставления изобразить должное, а не бывшее, то куда поучительнее вымышленный Кир у Ксенофона, нежели истинный у Юстина⁵², и вымышленный Эней у Вергилия, нежели действительный у Дареса Фригиуса⁵³. Пожелай иная леди доискаться высших секретов милосердия, и живописец услужит ей, если представит прелестнейшее лицо и скажет: «Вот Канидия»⁵⁴, но уж никак не изобразивши Канидию по правде, ибо Гораций заверяет, что та была неряха и дурнушка.

<...> И однако ж, заметит иной, пусть поэт и превосходит в рассуждении общей поучительности, но историк указывает на происшествие и тем вернее наставляет человека на путь истины. За ответом недалеко ходить; да, ежели историк упрется на былом, как бы доказуя, что раз уж вчера был дождь, то и сегодня быть ненастью, так иной спроста и вправду соблазнится. Но если историк рассудит здраво, что любой пример дает лишь гадательное подобие должного, то с поэтом ему никак не сравняться: тот ведь волен создавать разумнейшие образцы, будь то в делах военных, политических либо частных; историк же созерцает наготу былого, где случай, именуемый фортуной, подчас одолевал любую мудрость. То и дело придется ему повествовать о событиях, причины коих ему неведомы: если же измыслит их, то разве с помощью поэзии.

<...> Итак, лучшее из достояния историка подвластно поэту; ибо о каких бы свершениях или раздорах, о каком бы умысле, предприятии или военной уловке ни довелось поведать историку, поэт, с подражанием наготове, тут же (коли пожелает) всему этому и хозяин, да вдобавок волен приукрасить и сделать все наставительнее и отраднее. От Дантовых небес до Дантова ада—все во власти его пера. А если тут меня спросят, какие поэты в этом преуспели, то я хоть и мог бы назвать иных, но уже говорил и повторяю, что речь об искусстве, а не об искусниках.

Обычно еще говорят в похвалу истории, сколь сугубо поучительно наблюдать на примере людских свершений, как якобы преуспевает добродетель и наказуется порок; но поистине благодарить за это надобно как раз поэзию, а отнюдь не историю. Именно поэзия никогда не жалела для добродетели лучших своих убранств, да и самую фортуна приставила к ней расторопной служанкой: таковую госпожу и поневоле возлюбишь. Пусть и видим мы Улисса во время бури и в иных суровых невзгодах, но все это лишь испытания его терпения и великодушия, которым вскорости суждено просиять, щедро вознагражденным. И, напротив того, явись на сцену злодей, он выступает (как возразил один трагический актер некоему, кто посетовал на подобных героев) в колодках, и вряд ли кому

захочется за ним следовать. Зато историк, стесненный видимым безрассудством мира, многожды отпугивает от благих дел и побуждает к необузданному злочинию. <...>

...Поэзия, не довольствуясь земными карами, изобретает для тиранов новые терзания в аду, философия учит: *occidendos esse*⁵⁵; история же представляет нашему взору... несчетную свору тех, кто весьма преуспел в гнусном попрании законов и справедливости. Я заключаю отсюда, что поэт превосходит историка, не только внушая уму большее знание, но и обращая ум к тому, что заслуженно зовется и почитается добром; итак, придется нам увенчать лаврами поэта, который обращает нас к добру и побуждает творить благо, и отдать ему предпочтение не только перед историком, но и перед философом, хоть оно как будто и сомнительно: разве не философу дано учительствовать?

Положим, даже и согласимся (а я так полагаю, что можно бы еще и весьма поспорить), что философ рассуждает по порядку и потому в учительстве совершеннее поэта; но уж, я думаю, не сыщется такой *philophilosophos*⁵⁶, кто бы уравнил поэзию с философией в побудительном воздействии. А ведь побуждение рангом выше учительства: очевидно, так, раз побуждение есть первопричина и исход учительства. Ибо кто станет учиться, ежели не подвигнут желанием к обучению; и много ли пользы от обучения (я все клоню к дисциплине нравственной), ежели оно не побуждает к исполнению изученного? По словам Аристотеля, потребный плод—не *gnosis*⁵⁷, но *praxis*⁵⁸. А откуда возьмется *praxis*, если нет побуждения к деланию,—это пусть без меня рассудят.

Философ укажет вам путь, он его обстоятельно распишет, поведает кстати и о том, сколь путь утомителен и какое приятное пристанище ожидает вас в конце странствия, а также о многих развилинах, где легко сбиться с пути. Но узнает об этом лишь тот, кто станет его читать, и читать со вниманием, толком и усердием; а в ком такое желание укоренилось, тот уже одолел половину путевых тягот, и философ ему нужен разве на остальные полпути. Да правду сказать, так ученые люди неспроста полагали, что если рассудок однажды осилил страсти и возбудил в уме свободное стремление к добрым делам, то такое внутреннее озарение, доступное всякому уму, стоит любой философской книги: природное знание учит нас, что есть добро и что зло, и что добром добро и творится. И пусть слова наши безыскусны, не чета философским, но не из природного ли понимания и философы черпают свои понятия? И побудить нас к поступкам заведомо должным или к познанию, как должно поступать—*hoc opus, hic labor est*⁵⁹.

Вот и выходит, что наш поэт—властитель всех наук (я все веду речь о науках земных, рожденных людским пониманием). Ибо он не только указывает, куда идти, но открывает нам столь пленительные виды, что любой соблазнится и вступит на указанный путь. Вас как бы увлекают в дорогу сквозь чудесный виноградник и поначалу угощают гроздью предвкушения ради. Он начинает не с невразумительных дефиниций, которые подразмыты толкованиями и оставляют в памяти след сомнения;

нет, он подступает со словами изумительно сложенными, которые либо сопровождают, либо готовы сопровождать завораживающее искусство музыки, и вы внимаете повести, такой повести, что дети отрываются от игр своих и старики отодвигаются от каминов. Да, повести, и не более того; но при этом он стремится переманить ваш ум от злочиния к добродетели, равно как нередко дитя с охотой проглотит полезное снадобье, сокрытое под вкусной оболочкой: а начни расписывать полезность алоэ или ревеня, и лекарства будут полезны разве для ушей, а в рот их ребенок нипочем не возьмет.

Так оно и с людьми (мы ведь большей частью, что и не худо, остаемся детьми, пока нас не убаюкает могила): как рады они слушать рассказы про Геркулеса, Ахилла, Кира и Энея; а внимая им, заодно поневоле услышат, в чем истинная мудрость, мужество и справедливость; и если их в свое время хоть малость коснулась, скажем так, философия, то они как бы сами не запросились на повторную выучку.

Подражание, составляющее поэзию, столь явно служит к выгоде естества, что, по слову Аристотеля, даже ужасное в натуре, как жестокие битвы или омерзительные чудовища, может, став поэтическим подобием, пробудить в душе отраду. По чести, знавал я людей, которые, даже начитавшись «Амадиса Галльского»⁶⁰ (а уж видит бог, что ему далеко до поэтического совершенства), преисполнялись учтивости, щедрости, а особенно мужества. Кто прочтет об Энее, выносящем на себе из битвы своего отца, старого Анхиза, и не пожелает, чтобы судьба позволила и ему совершить что-либо не менее достойное? <...>

Философы же, презирая восторги, почти и не стремятся побудить к чему-нибудь — разве к препирательствам, является ли добродетель главным или же единственным благом и предпочтительнее ли действовать либо созерцать: да и тут постарались Платон и Бозций⁶¹, заставив хозяйку-философию то и дело переоблачаться в поэтическое одеяние. Ведь даже закоснелые себялюбцы, которые, взявши себе за правило *indulgere genio*⁶², почитают добродетель схоластическим измышлением, пренебрегают суровыми увещаниями философа и не желают взять в толк собственных внутренних резонов, ведь даже и они не прочь испытать восторг, а поэт — добрый малый — более того будто и не сулит; вот и выходит, что они украдкой, сами того не ведая, созерцают добро (а узрев, нельзя его не возлюбить), как если б их попотчевали лекарственной вишневкой. <...>

Можно с очевидностью полагать, что, вот этим-то восторгом переполняя дух, поэзия увлекает его за собой надежнее, нежели любое другое искусство. И само собой следует заключение, что коли добродетель — достойнейшая цель и венец всякой учености, то поэт, который наставляет в добродетели как нельзя более неотступно и властно, есть достойнейший из тружеников на достойнейшей ниве.

Но я не удовольствуюсь, рассудив о поэзии по делам ее (хотя изреченная хвала или хула чьим-либо делам и должна верховодить прочими суждениями), а хочу подробнее рассмотреть ее по частям, ибо

(как и с людьми бывает) пусть целое являет вид красоты и величия, а вдруг да сыщется некий изъян или частное несовершенство.

Тут надо сказать, что иные поэтические разделы, роды или виды (называйте как хотите) сливаются по двое и по трое, вроде трагического и комического, породивших трагикомическое. Другие тем же манером мешают прозу со стихами, как Саннадзаро⁶³ и Боэций. Третьи смешивают предметы героические с пасторальными. Однако ж тут одно к одному, в том то есть смысле, что ежели они порознь хороши, то и сочетание их вреда не делает.

Итак, пусть мы кой-каких и не припомним, а иные и припоминать незачем, все же к слову придется потолковать о видах особо и поглядеть, все ли они при деле и нет ли каких злоупотреблений.

Может быть, кому-то не по нутру стихи в пасторальном роде (уж не там ли, случаем, и перепрыгнут, где изгородь пониже)? Будем ли презирать ту скромную свирель, которая когда-то в устах Мелибея⁶⁴ возвестила о злополучии народа во власти жестоких господ и ненасытных солдат? А у Титира не она ли поведала, сколько блаженства в смиренной доле, когда добронравные властители этого смирения достойны? В иной изящной сказочке про волков и овец можно отыскать целостное разумение о злодействе и долготерпеливости; иной раз услышим, как, состязаясь из-за пустяков, пустяков и достигнешь — а при случае недолго смекнуть, что даже Александр с Дарием спорили не на живот, а на смерть всего лишь о том, кто будет орать петухом с навозной кучи мира сего. <...>

Обратимся ли против жалостной элегии? а она подвигнет добросердечных к тому, чтобы жалеть, а не винить, и вместе с великим философом Гераклитом⁶⁵ они оплачут слабость человеческую и земное неустройство: разумеется, ее должно восхвалить — либо за сочувственный плач во время праведных сетований, либо за верное изображение тщеты всех наших неумных горестей.

Осудим ли резкие, но целительные ямбы? а они просветляют озлобленный ум, ибо делают позор трубным отзвуком низости и срамят всякую скверну смело и открыто. Нападем ли на сатирика..., который не отстает с шутками, пока читатель не засмеется над чужим недомыслием, а под конец, устыдившись, засмеется и над собой — уж этого ему не избежать, коль захочет избежать недомыслия... сатирика, который дает нам почувствовать, как отягощают нам жизнь наши собственные страсти?<...>

Да нет, пожалуй, нападут на комедию, которую, и то сказать, изрядно опорочили скверные театры и бессовестные драмоделы. Но насчет злоупотреблений отвечу потом. А пока заметим лишь, что комедия существует в подражание обычным огрехам нашей жизни и представляет их донельзя смешными и презренными; поглядев на себя в таком виде, поневоле отшатнешься от этого подобия.

Так вот, как в геометрии должно знать не о прямых лишь углах, но и об острых, а в арифметике не об одних четных, но и о нечетных числах,

так и в жизни: если кто не распознает зла во всей его гнусности, то ему затруднительно будет разглядеть всю прелесть добродетели. <...> И не резон твердить, будто, так представляя зло, кого-то им соблазняют, ибо, как я уж сказал, нет на земле человека (ибо велика сила истины в натуре), кто бы поглядел на этих кривляк и не пожелал отправить их in pistrinum⁶⁶, хотя иной раз свои проступки у него за спиною, что за стеною: его бы самого туда же не худо, а ему и невдомек; однако вряд ли откроешь ему глаза иначе, нежели выставив на позор собственные его делишки. Стало быть, я думаю, никто не станет уличать комедию, ежели та при деле; а трагедию и того менее — ведь она обнажает глубочайшие раны и являет взору подкожные язвы: внимая ей, короли опасаются стать тиранами, а тираны смиряют свой тиранический нрав; возбуждая в душе восхищение или сострадание, она внушает мысли о ненадежности нашего мира, о том, на сколь шатких основаниях воздвигнуты золоченые купола. <...>

Уж не лирика⁶⁷ ли удостоится особой неприязни? а она, настроивши лиру, мелодическим голосом воздает хвалу, награду добродетели, добродетельным поступкам; а иногда возвышает голос и до небес, воспевая славу господе бессмертному. Пожалуй, не стану скрывать и собственного невежества: сколько раз я слышал старую песню о Перси и Дугласе⁶⁸, столько раз сердце мое содрогалось сильнее, чем при звуках военной трубы, а ведь и пел-то ее какой-нибудь незрячий музыкант — хриплым голосом и с грубыми ужимками — но ежели таж она звучит сквозь пыль и паутину нашего грубого века, то какова была бы, изукрашенная величественным красноречием Пиндара⁶⁹? Видывал я, как в Венгрии на всех празднествах и подобных сборищах поют о подвигах предков, и нет лучшего средства разжечь буйную смелость в этом немудрящем служивом народе.

<...> А если кто и скажет, что Пиндар многократно и неумеренно восхваляет пустяковые победы, дела скорее натуги, чем доблести, так вменять это надо поэту, а не поэзии, а главной виной тут время и греческие обычаи: ведь там столь пеклись об этих безделках, что и Филипп Македонский числил выигрыш на олимпийских скачках среди трех своих величайших удач⁷⁰. Но, как оно и бывало в устах несравненного Пиндара, этот род поэзии — наимоспособнейший и наимпригоднейший для того, чтобы пробуждать мысль от ленивой дремоты и побуждать ее к достойным начинаниям.

Остался у нас род героический, и я думаю, что само имя его отпугнет всякое злоречие: с какой стати язык повернется изрыгать хулу на тех, чьими защитниками выступают такие мужи, как Ахиллес, Кир, Эней, Турн⁷¹, Тидей⁷² и Ринальдо⁷³? Тут уж не просто наставляють и влекут к истине, но влекут и наставляють на путь к истине самой блистательной и возвышенной: и вот великодушие и справедливость начинают сиять сквозь туманную робость и мутные похоти; и если правы Платон и Туллий⁷⁴, что узревший добродетель бывает чудно привлечен ее прелестью, так вот тут-то она еще прекраснее в своем праздничном облачении — прекраснее,

говоря я, для взоров, просветленных пониманием, а не застланных пренебрежением. И все, что мы ни сказали в защиту сладкозвучной поэзии, все сводится к утверждению героического, ибо это не просто род поэзии, но ее лучший и совершеннейший род. И как мысленные образы вообще имеют силу бодрить и направлять наш ум, так его воспламеняет жаждой доблести возвышенный образ ее: воспламеняет и напутствует.

Пусть же оттиснется в вашей памяти облик Энея: как он владеет собой, когда гибнет его родина; как он печется о том, чтобы спасти престарелого отца и вызволить священные реликвии; как он, повинувшись вышнему велению, оставляет Дидону, хотя не только моление нежной страсти, но и голос простой человеческой благодарности увещевает его поступить иначе; каков он в бурях и состязаниях, в дни мира и войны, беглец и победитель, осаждающий и осажденный; каков он с чужими и соратниками, с врагами и с самим собой; наконец, как он судит в глубине души и как затем поступает. И я думаю, что если этот образ укоренится в уме, не зараженном предубеждением, то принесет изумительнейшие плоды.

Но поистине кажется мне, что эти бичеватели поэтов вроде иных добрых женщин, которые хоть и вечно хворают, однако и сами толком не скажут, что у них болит. Они раздражаются бранью при имени поэзии — но рассмотрим резон ее и воздействие, целостность ее частей и части эти порознь — и никак не найдешь, к чему прицепиться со сварливыми придирами.

Поскольку же поэзия из всех людских наук древнейшая и чадороднейшая, ибо от нее-то и пошли прочие науки; поскольку она вездесуща, и не брезгует ею ни один народ многоумный, и не обходится без нее ни один дикий народ; поскольку и римляне и греки наделили ее божественными именами — у одних она называлась прорицанием, у других созиданием, и это вот имя, имя созидания, ей и пристало (рассудим же, что всякое иное мастерство привязано к своей материи и как бы из нее и возникает; лишь поэт рождает свою, и не выводит замысел из вещества, но творит вещество во имя замысла); поскольку, распознав облик поэзии и цели ее, зла не распознаем, а значит, и нет в ней зла; поскольку она оказывает столько добра, наставляя в добродетели к вящей отраде обучаемых; поскольку в этом (то есть в нравственном учении, главнейшем из познаний) поэт не только опережает историка, но в поучительности не уступит и самой философии, а побуждением и той сильней; поскольку в Священном писании (в нем же несть соблазна) целые части суть чистейшая поэзия, и сам наш спаситель Христос устаивал цветы ее своего прикосновения; поскольку все роды поэтического, не только в своих слияниях, но и рассмотренные порознь, вполне достохвальны, постольку я заключаю (и думаю, что заключаю верно), что лавры, венчающие торжество полководца, должны по праву почтить торжество поэзии над всякой иной ученостью.

Но кроме языков даны нам и уши, а на весах рассуждения перетянут и легчайшие резоны, ежели на другую чашу ничего не положено; прислушаемся же, как сумеем, и поразмыслим, какие возможны возражения

против этого искусства и многие ли из них заслуживают уступки или ответа.

Во-первых, по чести, я замечал не только в этих *mysomousoi*, поэтоненавистниках, но и вообще в людях, руганью промышляющих себе хвалу, что они расточают множество прибудных слов на смешки и шуточки, изгаляясь и зубоскалая надо всем на свете, лишь бы разбередить сплин и отвлечь мозг от тщательного рассмотрения достоинства предмета. Такого рода возражатели полны праздномыслия, ибо нет для них ни святости, ни величия, а есть лишь поводы почесать свой неугомонный язык,—и, стало быть, ответа не заслуживают, разве что высмеем самого шутника вместе с его шуточками. Известно, что от игривости ума нипочем восхвалить и ослиное благоразумие, и уютную жизнь в долговой яме, и буйную радость чумной заразы. Опять же, переиначив стих Овидия

Ut lateat virtus proximitate mali—

то бишь добро да скроется поблизости от зла,— заметим, что Агриппа⁷⁵ так же веселится, изобличая тщету науки, как Эразм, восхваляя глупость⁷⁶. Такие ослабленные насмешники ко всем и ко всему лезут все с теми же тычками. Правда, у Эразма и Агриппы—у тех хоть есть особые основания, поначалу как будто и непредсказуемые. Зато ох уж эти мне любезные злопыхатели, которые суются править глагол, не вызнав толку в имени, и разделяются с чужими познаниями, не сколотив собственных. Попросту говоря, им причитается заслуженный дурачествами титул шутов гороховых; ведь так и окрестили наши суровые предки этот блажной род зубоскалов.

Но особенно усердствуют они в своей язвительной блажи по поводу рифм и распева. Уже говорилось (и на том стою), что ни рифмы, ни распев поэзии не делают. Не всякому поэту потребен стих, и не всякий стихоплет—поэт. Но положим даже, что поэзия и стих нераздельны (а так, кажется, и выводит Скалигер⁷⁷),—что же, придется тогда и похвалить их заодно. Ибо если *oratio* вслед за *ratio*—речь вслед за разумом—есть величайшее из земных дарований, то как не воздать должного тщательнейшей отделке нашей благодатной речи, когда каждому слову отводится место не только (скажем так) по силе и весу, но и по его вымеренному протяжению: слова ведь благозвучны и сами по себе. Правда, пожалуй, что в наше время число и мера, порядок и соответствие вышли из почета. Не будем даже, хоть и надо бы, восхвалять поэтическую речь за то, что единственно она и сливается с музыкой (с музыкой, сказал я, этим волшебнейшим треволнением чувств); хватит и той бесспорной истины, что если глупо читать, ничего не запоминая, а память есть единственная сокровищница знаний, то стало быть, слова, легко вливающиеся в память, наиболее пригодны для нужд познания.

А что стихи куда надежнее прозы скрепляют память—это самоочевидно. Услады поэзии весьма привлекательны для памяти; да к тому же и слова в поэтической речи составлены так, что выпади одно—и рухнет вся постройка: память винит себя, зовет на помощь припоминание, и вот

уже готово здание прочнее прежнего. Вдобавок в рифмованном и складном стихе одно слово как бы порождает другое, так что иной раз можно обойтись и догадкой. Наконец, даже наставники в искусстве памяти почитают полезнейшим мысленный образ некой комнаты, хорошо и тщательно изученной во всех своих многообразных подробностях. И такой-то комнате как нельзя более подобен стих: каждое слово имеет свое естественное место, а памятуя о месте, исподволь и слова припомнишь. Да что говорить, будто это не всем известно! У всякого, кто как-нибудь учился, разве не остались в памяти стихи из Вергилия, Горация или Катона, затверженные в юности и надобные едва ли не ежечасно даже и на склоне лет? <...>

Стихи явственнее памяти прозы—недаром же во всех науках, от грамматики до логики, математики, физики и прочего, основные и необходимейшие для усвоения правила составляются и преподаются в стихах⁷⁸. Выходит, что стих и сам по себе строен и благозвучен, и с памятью, кормилом всякого знания, весьма в ладах, так уж не в насмешку ли его порочат?

Тут и подошли мы к главнейшему, что вменяется в вину бедным поэтам. А как я уразумел, вменяется вот что. Первое: да мало ли не в пример более полезных сведений, их бы и стяжать, а не тратить время попусту. Второе: поэзия чревата ложью⁷⁹. Третье: она пестует пороки, заражая нас многими тлетворными хотениями, и сладкозвучной сиреной увлекает разум за змеиным хвостом грешных помыслов. По этому случаю пуще всех достается комедии. <...> Не таковы, дескать, были иные народы, да и наш тоже, пока поэты нас не изнежили: в нас и отвага бурлила, и от ратных дел мы не отлынивали—словом, были мы сущие столпы мужественной вольности, и небось не соловели в сонливой праздности от поэтического бряцания. Наконец, и самое главное: разинут рот пошире—и мы, дескать, от Робин Гуда в стрельбе не отстанем—и возглашают, что Платон-то изгнал поэтов из своей республики. Да, ругани много, но много ли в ней правды?

Начнем сначала: почему бы, в самом деле, не порадеть о полезной трате времени? Однако ж не берут ли они на себя смелость, как говорится, *petere principium*⁸⁰? то есть ежели я верно утверждаю, что нет лучшей науки, чем та, которая наставляет в добродетели и побуждает к ней—а какая же наука наставляет и равно побуждает паче поэзии,—так непременно выведем, что для пера и бумаги это самое надежное употребление. Пусть даже мы бы и приняли их посылку, а все, по-моему, не без труда воспоследует, будто хорошее худо, потому что лучшее еще лучше. Впрочем, я все же напрочь отрицаю, что есть на земле сведения полезнее.

Ко второму, стало быть,—что поэты изолгались, как никто другой. Отвечу покамест невразумительно, но верю, а по мне, так и правдою, что из всех подлунных сочинителей один поэт и не соврет, да где ж ему и соврать, оставаясь поэтом. Вот астроном со своим двоюродным геометром—те, пожалуй, и проврут, взявшись вымерять звездные удаления.

А лекари, вы думаете, редко врут, прописывая снадобья от болезней, после чего к Харону в ладью так и набиваются души, утопшие в целебных эликсирах, не добравшись до летейских вод. И прочие не лучше, пусть их сами рассудят. Что же до поэта, так тот ни в чем не заверяет, а стало быть, нипочем и не соврет. Ибо, как я понимаю, врать — значит заверять, будто ложь есть истина: иным искусникам, и особенно историку, приходится заверять во многом, а в сумерках человеческой памяти во многом и ошибешься. Но поэты, как я уж сказал, завереньями не пробаваются. Поэт не объезжает на кривой ваши представления, чтобы внушить вам, будто все, что он пишет, — чистая правда. Он не дает авторитетных ссылок на другие рассказы, а безотлагательно призывает милых муз, да вдохновят они его на добрый вымысел: поистине он ведь и трудится не с тем, чтобы сказать вам, что есть и чего нет, но что должно и чему не следует быть.

И поэтому, хоть он и заводит речь о том, чего не было, однако ж за былое это не выдает, а значит, и не лжет, разве что укорим Натана во лжи за притчу, рассказанную Давиду⁸¹; но едва ли такое сорвется с языка у самого злонравного, и едва ли какой простак скажет, что Эзоп заврался в своих побасенках о зверях: ибо если кто думает, что Эзоп описывал истинные случаи, того по заслугам надо бы сопричислить к лику Эзоповых зверей. Где отыщется такой ребенок, чтобы явился в театр, увидел, что на старых дверях большими буквами написано «Фивы» и тут же поверил бы, что это и вправду Фивы? И кто дорастет до ребячьего разума, тот поймет, что в лицах и деяниях поэт лишь изображает достоподобное, а не повествует о былом; а понявши, никогда не назовет ложью то, что писано не безусловно, а иносказательно и фигурально. Вот и выходит, что, доискиваясь правды в истории, обретишь вороха лжи; обратившись же к поэзии за вымыслом, должно в самой повести находить лишь подспорье воображению на пути к благодетельным откровениям.

Но тут-то и заметят, что поэты наделяют именами тех, о ком пишут, этим как бы доказуя подлинность своих созданий, а коли они не подлинны, то вот вам и ложь. Значит, и законник лжет, когда изъясняет дело, как это принято, называя своих истцов Джон вышереченный и Джон нижеупомянутый? Но на это легко ответить. Поэты именуют своих героев лишь с тем, чтобы изображение было живее, а отнюдь не по исторической надобности: живописуя людей, не оставишь их безымянными. Ведь не можем же мы играть в шахматы безымянными фигурами; и не чересчур ли пристрастным поборником истины будет тот, кто назовет нас лжецами за присвоение какой-то деревяшке сиятельного имени короля? Поэт именует своих Киров и Энеев лишь затем, чтобы предъявить в лицах, как должно поступать людям столь славным, богатым и знатым.

Хулят поэзию, в-третьих, за то, что она донельзя вредит нашему разумению, напивтая его вожделением и любострастием: главный вред, кажется, в этом, да ни о каком другом и речи нет. Говорят, что комедия отнюдь не порицает, а, скорее, внушает любодейные помыслы. Говорят, что лирика нашпигована пылкими сонетами, что элегист льет слезы в

разлуке с любовницей и что от тщеславного Купидона уже и героям не стало житья. Увы, любовь, хотел бы я, чтоб ты умела так защищаться, как умеешь нападать! Хотел бы я, чтоб тем, кого ты избрала, было под силу либо расстаться с тобой, либо растолковать, чего им от тебя надо. Но пусть любовь к красоте есть скотский порок (что все же сомнительно, ибо лишь человеку, в отличие от скотов, дано различать красоту), пусть и само милое имя любви надлежит осыпать злобными попреками (хотя даже иные из достопочтенных философов отнюдь не жалели лампадного масла, выписывая ее достоинства), пусть, говорю я, согласимся, раз уж им так хочется, что не только любви, но и похоти, но и самодовольству, но (если угодно) и непристойности отведены многие страницы поэтических книг; и однако ж, признав все это, я думаю, приговор их можно преспокойно перевернуть задом наперед, сказавши, что не поэзия вредит нашему разумению, а разумение наше вредит поэзии.

Ибо не стану отрицать, что и вправду разумение человеческое может содейть поэзия (каковая должны быть *eikastike*⁸², то есть, по разъяснению ученых, являть образы добра) *phantastike*⁸³, каковая, напротив, прельщает воображение предметами недостойными; равно как художник, которому должно представить взорам либо некий восхитительный вид, либо редкостный образ, венчающий здание или фортификацию и заключающий, быть может, какой-нибудь прославленный пример: Авраама ли, занесшего жертвенный нож над сыном Исааком, Юдифь ли, предающую смерти Олоферна, Давида ли, бьющегося с Голиафом; художник же волен пренебречь всем этим и тешить пресыщенный взгляд прихотливыми зрелищами, которым лучше бы остаться сокрытыми. Ну и что же, можно ли злоупотреблением опорочить истинное назначение? Да по правде сказать, пусть я и соглашусь не только в том, что поэзия может быть зловредной, но и что в самой зловредности своей она сохраняет силу сладостного очарования и, стало быть, навредит больше, чем полчища иных слов; однако неужели же отсюда вывести, что надругательство служит в укор той, над кем надругались? Напротив, куда разумнее полагать, что ежели, обратив что-нибудь во зло, мы нанесем наитягчайший вред, то в истинном своем назначении (а судим мы обо всем по истинному назначению) чревато оно наибольшей пользой.

Разве не на наших глазах врачебное ремесло, призванное укреплять наш бранный состав, становится вредоносным, когда отъявленнейшие злоумышленники научаются обращению с ядами? И разве знание законов, цель которых умиротворять и выправлять, не вредоносно, когда оно стараниями крючкотворов плодит чудовищные уродства? Разве и высшее, что у нас есть, разве слово божие, вкривь перетолкованное, не порождает ересей, а имя его, употребленное всуе, не становится богохульством? Верно, что иголкой особого вреда не сделаешь, но верно (с позволения дам) и то, что особой пользы от нее не жди. А клинком можно заколоть отца, но тем же клинком можно защищать государя и отечество. Стало быть, и что поэзия родительница лжи—это пустые слова, и разговоры о ее вредоносности только служат ей в похвалу.

К тому же присовокупляют, что, пока поэты не были в чести, народ наш тешил сердце делами, а не вымыслами, и свершалось достойное описания, а не описывалось достойное свершения. Когда это было — по моему, и Сфинкс вряд ли скажет, ибо нет свидетельств, древнейших поэзии. Известно зато, что и в самой своей невзрачной простоте народ Альбиона поэзией обделен не бывал. Ей-богу же, такие нападки, нацеленные в поэзию, поражают враз всякую ученость, или книжность, как ее повелось называть. Так-то и рассуждали некие готы⁸⁴, о которых повествуют, что когда они грабили прославленный город и наткнулись на прекрасную библиотеку, то один душегубец, устлавши свой путь трупами, захотел поразвлечься пожаром, а от слова до дела ему было рукой подать. Нет, сказал другой с сугубой важностью, думай, что делаешь: пусть их забавляются своими безделушками, а мы тем временем будем шутя завоевывать их земли. В этом и состоит вся заурядная мудрость невежества, и на моей памяти немало слов изводили ей в поощрение; но поскольку поэзию ниспровергают заодно со всей прочей ученостью, а вернее — всю прочую ученость, помимо поэзии, и мое отступление, того и гляди, затянется, да и толку в нем чересчур мало (очевидно ведь, что руководиться можно лишь знаниями, а знания собирать по крохам в тех же книгах), то я лучше, согласно с Горацием,

*Jubeo stultum esse libenter*⁸⁵,

ибо самое-то поэзию этот резон почти что и не задевает.

Ведь поэзия — спутница воинов. Смеею заверить, что *Orlando Furioso*⁸⁶ или доблестный король Артур⁸⁷ всегда придутся по вкусу солдату; напротив, о том, что есть *ens*⁸⁸ или *prima materia*⁸⁹, в латах рассудить трудновато. Потому-то, как уже говорилось вначале, даже турки и татары отдают поэзии дань восхищения. Поэзия грека Гомера процвела раньше, нежели сама Греция. И если уж состязаться в сомнительных догадках, то и взаправду кажется, что как греческие ученые мужи приняли от Гомера едва ли не первый светильник знания, так и тамошние ратоборцы учились мужеству по «Илиаде». Хватит и примера Александра⁹⁰, чья доблесть, как пишет Плутарх, не поспешала за фортуной, а попирала ее, чьи дела говорят за себя сами, как и Плутарху не написать, — словом, истого государя-воителя. Сей Александр покинул живого наставника Аристотеля, а мертвого Гомера взял с собой в поход. Он казнил философа Каллисфена⁹¹ за философическое, а по сути, мятежное упрямство; но лишь об одном неизменно сожалел — что нет более в живых Гомера. Он накрепко понял, что ум закаляется в смелых замыслах от созерцания образа Ахиллеса, а не от умозреаний о храбрости. <... >

Но теперь мне придется тяжело: теперь меня страшат именем Платона, которого, должен признаться, я всегда почитал достойнейшим из философов, да и неспроста, ибо в нем больше поэзии, чем в любом другом из них. Однако если он хочет осквернить фонтан, взметнувший лучезарные струи его собственной мысли, что ж, разберемся напрямик в его резонах.

Во-первых, можно бы злоехидно возразить, что Платон-то философ, а стало быть, природный недруг поэтов: известно ведь, что философы сначала понаковыряли из сладостных тайн поэзии достоверных и самодостаточных познаний, затем состряпали из них метод и, внедрив школярство на место святого самозабвения поэтов, принялись чернить наставников как неблагодарные подмастерья: мало им было завести собственные лавчонки, надо еще любой ценой известить прежних хозяев. Хоть поэзия и неуязвима под сенью своих отряд, но чем бессильнее клевета, тем яростней злорадия. Ведь о Гомере соревновались семь городов, и каждый хотел считать его своим; а философов из тех же городов изгоняли как недостойных граждан. Ведь сиракузяне пощадили пленных афинян⁹² только потому, что те помнили кой-какие Эврипидовы строки; сами же афиняне многих философов щадить и не думали. Поэты Симонид⁹³ и Пиндар, к примеру, забрали такую власть над Героном Первым, что тот из тирана сделался царем-праведником, Платон же бился над Дионисием⁹⁴ без толку и сам из философов угодил в рабы. Но поразмыслим, к чему такое злоречие и зачем поэтам и философам состязаться в обоюдных уколах? И стоит ли уговаривать кого-то прочесть Платонов «Федр» или «Симпозиум» или Плутархово рассуждение о любви и поискать, какой из поэтов не постыдился бы расписывать подобные гнусности?⁹⁵ Опять-таки можно бы и спросить, что это за республика, откуда Платон изгнал поэтов. Не та ли самая, где он всех женщин сделал публичными?⁹⁶ Похоже, что изгнаны они были не за изнеженную похотливость, ибо какой уж вред в поэтических сонетах, коли всякому принадлежит любая женщина! Однако я чту философические наставления, и сохрани бог порочить умы, их породившие, лишь бы не было злоупотреблений—к слову, то же и о поэзии.

Сам св. Павел (который, уж похвалимся кстати, дважды сослался на двух поэтов⁹⁷ и одного из них почтил именем провидца) предупреждал насчет философии, а вернее, насчет злоупотреблений философией; то же и Платон ведет речь о злоупотреблениях, а не о поэзии. Платон винил тогдашних поэтов за то, что они рассеивали по свету ложное разумение о богах и их шаловливые историйки порочили нетленную сущность: вот он и не желал, чтобы молодежь развращали подобными понятиями. Тут многое можно бы заметить, но хватит и нижеследующего: поэты таковых понятий не внушали, а лишь являли подобия понятий, уже внушенных. Ибо в преданиях своих греки все, как один, явно свидетельствуют, что и самая религия в те времена была лишь скопищем многих и многообразных богов: поэзия же не учила многобожию, но лишь являла его подобия, как это ей и пристало. Кто хочет, пусть прочтет Плутарховы рассуждения об Озирисе и Изиде⁹⁸, о том, почему умолкли оракулы, и сам увидит, что вероучение этого народа состояло в мечтаниях, которые поэты, кстати, суеверно блюли, и поистине (ведь они еще чужды были света Христова) поступали лучше философов: те избавляли от суеверий и насаждали атеизм. Итак, Платон (основательность которого я лучше верно пойму, нежели неверно истолкую) судил не о поэтах вообще... а лишь замышлял

искоренить ложное понятие о божестве (которое нынче без дальних слов очищено христианством от всех пагубных суеверий), кем же, по его мысли, и взлелеянное, как не тогдашними высокочтимыми поэтами. Да и незачем нам удаляться от самого Платона, чтобы понять его: в своем диалоге, озаглавленном «Ион», он воздаст поэзии высокие, если не божеские, почести. Так что Платона, выдворявшего злоупотребления, а самое поэзию не только не выдворявшего, но чтившего, как то и подобает, должно считать нашим покровителем, а отнюдь не противником. По чести говоря, у меня куда больше охоты (да мне же это и с руки) показать, как перевирают Платона (и из-под его львиного обличья раздается ослиный зык хулителей поэзии), нежели отделяться от Платоновой опеки; мудрому-то и впору разобрать, сколь он достоин восхищения: он, например, и за поэзией признавал побольше моего, а именно вдохновение божественной силы, как то явственно сказано в упомянутом диалоге. <...>

Итак, выходит, что достоинства поэзии можно легко и наверняка утвердить, а ползучие нападки на нее растоптать без труда: удел ее — не искусная ложь, но истинное учение; она не изнеживает, но явно возбуждает доблесть; не уродует, но укрепляет человеческое разумение; Платон ее не изгонял, а чтил: так увенчаем же поэтов свежими лаврами (ибо так чтят лишь поэтов да победоносцев, откуда и видно, каков сан поэта) и перестанем обонять смрадное дыхание тех злопахателей, которые тщатся замутировать чистые родники поэзии.

Но раз уж я так разошелся, то подожду-ка я ронять перо из рук, потрачу еще немного времени и вопрошу, почему это вдруг Англия, по-матерински вскормившая столько блистательных умов, злой мачехой смотрит на поэтов — ведь они как будто и разумением не хуже других, коли живут своим умом, ни у кого ничего не перенимая? Что же мне, как не воскликнуть:

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso?*⁹⁹

Сладкозвучная поэзия, издревле привлекавшая царей, императоров, сенаторов, великих полководцев... а те не только читывали чужие творения, но и сами не чуждались стихотворства, — поэзия, которую привечают повсюду, в Англии нынче незваная гостья, и сама природа, соболезнуя ей, уж не осыпает нашу землю лаврами, как бывало. Ибо прежде поэты благоденствовали и в Англии — даже в те времена (скажем не без умысла), когда военная труба звучала всего громче. А теперь, когда в доме воцарилась вялая тишина, якобы надобная поэтам, их привечают немногим лучше, нежели лекарей-шарлатанов в Венеции. Зато, правда, оно и видно, что поэзия, к чести ее будь сказано, предпочтет, подобно Венере (только не похоти ради), запутаться в сети с Марсом, чем наслаждаться домашним уютом с Вулканом¹⁰⁰, понятно тоже, почему поэты не ублажают праздную Англию, которая нынче и укола пером не стерпит. Немудрено, что за стихи принялись услужливые подлецы, с которых довольно любой подачки издателя. <...>

И стоило им лишь определить себя в поэты, как их бесстыдства застыдилась целомудреннейшая поэзия. Похоже, будто нынче все музы разрешаются от бремени поэтическими ублюдками, а эти по собственному почину шлют вести с Геликона¹⁰¹, пока читатели не уморятся пуще почтовых лошадей; тем временем иные... предпочитают запрудить струи своего вдохновения, нежели издаваться и числиться среди рыцарей вышеупомянутого ордена.

Я же, который попал в пачкуны прежде, чем смел помыслить о своем достоинстве, я же нахожу, что нас весьма поделом не ставят ни в грош, как и мы ни во что не ставим поэтическое назначение и беремся за стихи без спроса у Паллады. Как нам лучше исполнять наше назначение, оно бы и весьма не худо разъяснить, но, умей я разъяснить, я бы и сам писал куда против теперешнего. А так как я никогда не искал титула поэта, то не думал и о том, как его добиться. Всего-то и было, что меня одолели кой-какие мысли, а я почтил их чернильным возлиянием. Другое дело те, кто предается чистой поэзии: им надо посильно уразуметь, что они делают и как они это делают; им, как никому, надо вглядываться в нелестное зеркало рассудка, если они таковым наделены. Ибо поэзию нельзя тянуть за уши; ее надо бережно вести, а вернее, даже она сама должна вести: отчасти поэтому древнейшие умы и утверждали, что это божественный дар, а не человеческое ремесло. Ибо все прочие знания разложены наготове, имей лишь крепость разума; поэтом же одно прилежание не сделает, ежели не вознесешься собственным гением: отсюда и старая пословица *orator fit, poeta nascitur*¹⁰². Всегда соглашусь, однако, что как самую тучную землю надо все же унавозить, так и самому возвышенному уму не обойтись без своего вожатого — Дедала. Говорят, что такому Дедалу, коли он берется предводить, для пущей надежности нужны три крыла, на коих и возносится к вожделенным высотам; и крыльями ему служат Искус, Подражание и Навык. Но что нам в правилах искусства или образцах для подражания! Навычливы мы, правда, до крайности, и особенно крепки задним умом: нам бы потрудиться узнать что-нибудь, а мы только и понаторели во всезнайстве, и отнюдь не излишек знаний виною избыточного чадородия наших мозгов. Тут можно рассудить двояко: что за смысл выражают слова и что за слова выражают смысл; но прикинь хоть так, хоть эдак, а искусничаем и подражаем мы все невпопад. Смысл у нас только и есть, что *quodlibet*¹⁰³; получается прямо по Овидию, но в насмешку:

*Quidquid conabor dicere, versus erit*¹⁰⁴

и всегда-то наш смысл не у места, так что читателям почти невдомек, куда их завели.

Конечно, Чосер поработал на славу в своем «Троиле и Крессиде»¹⁰⁵, тут я уж и не знаю, чему больше дивиться — то ли его ясновидению в столь туманные времена, то ли нашей спотычке вослед ему среди нынешня бела дня. Но были и у него огрехи, хоть и прогительные за почтенной давностью лет. Причем к нему «Зерцало блюстителей»¹⁰⁶ с его досто-

хвальными красотами; тоже и в лирических песнопениях лорда Сэррея¹⁰⁷ весьма явственно благородство рождения и достоинство благородного духа. Немало поэтического и в эклогах «Пастушеского календаря»¹⁰⁸: он чтения заслуживает, если я не обманываюсь. Единственно не могу одобрить слога—якобы древнепростонародного—ибо ни Феокрит¹⁰⁹ по-гречески, ни Вергилий по-латински, ни Саннадзаро по-итальянски такого не выделявали. Дерзну сказать, что сверх того я почти и не припомню иных, кого бы стоило печатать ради их поэтических способностей; а кому не верится, пусть переложит большую часть их стихов прозою и, переложив, спросит, что это все значит,—окажется, что один стих цепляется за другой, изначально не предуказано последующее: то бишь перед нами нагромождения слов, бряцающих рифмами и едва ли не чуждых всякому разумению.

Трагедии наши и комедии (которые не напрасно хулит общий глас) не держатся ни правил благопристойности, ниже поэтического ремесла (опять же оговорюсь, что сужу по виденному), кроме разве «Горбодука»¹¹⁰; однако и тот, как ни полон велелепных речей и благозвучных выражений, слогом наравне с Сенекой¹¹¹, как ни исполнен заведомого благонравия, пленительно в нем наставляя по существу долгу поэзии,—а все весьма не без изъяна в частностях; и печалюсь оттого, что не суждено ему остаться подлинным образцом всякой трагедии. Ибо там неладно и с местом и с временем, неотлучными спутниками всякого земного начинания. Ведь сцена всегда обязана являть лишь одно место; и представлять на ней должно—как то явствует и по Аристотелевой указке и по здравому рассуждению—лишь события одного дня, и не долее того; однако ж, в «Горбодуке» неискушенное воображение смешало многие дни и многие места.

Но ежели и в «Горбодуке» оно так, то каково же в прочих пьесах, где у нас Азия в одном углу сцены и Африка в другом, а уж между ними столько подсобных царств, что любой актер, выходя, поначалу объявляет, куда его занесло, а иначе и вся повесть невдомек. А то еще выйдут три девицы собирать цветы, вот и представляй, что сцена не сцена, а сад. Тем временем подоспели новости насчет кораблекрушения, тут же случившегося, и кто не сообразит, что сцена—не сцена, а риф, тот пусть пеняет на себя. В придачу выползает ужасное чудище, дымясь и пышучи огнем, и несчастные зрители обязаны отныне считать сцену пещерой. Между делом туда же врываются две армии, а при них четыре меча и кругленькие щиты, и какое же надо иметь черствое сердце, чтобы не увидеть перед собой поле брани!

А время у них и вовсе на побегушках: поначалу, как водится, юный принц и принцесса полюбили друг друга. Наперекор всем препонам она беременеет, разрешается прелестным мальчиком, тот пропадает без вести, растет, мужает, влюбляется, а там и второго младенца недолго ждать, и все это за два часа: нелепица, противная всякому смыслу, чему свидетелем и сам здравый смысл, и правила искусства, и все древние образцы, да и в наши дни на италийской сцене такого не увидишь. < ... >

Однако, скажут мне, как же повествовать о том, что происходило в разное время и в разных местах? Неужели же неизвестно, что трагедия никак не подвластна законам истории, но лишь поэзии, и не обязана волочься за рассказом: на то ей и дана воля, чтоб измышлять вовсе небывалое или же претворять историю в трагедию к своему вящему удобству. К тому же о многом, чего не покажешь, можно рассказать, коли автор умеет чередовать описание и изображение. К примеру, я могу, не сходя с места, разглагольствовать о Перу, а слово за словом свернуть и к описанию Калькутты; воочию же я смог бы это представить разве по милости Паколетова коня¹¹². Таким-то образом и поступали древние, у которых какой-нибудь *puncius*¹¹³ возвещал о том, что случилось прежде либо в иных землях.

Наконец, желая представить историю, не обязательно начинать *ab ovo*¹¹⁴, но лучше, как учил Гораций, разом взяться за наиважнейшее из того, что будет представлено. <...>

Вдобавок ко всей их грубой нелепице пьесы наши попросту не сойдут ни за трагедии, ни за комедии, ибо короли здесь наравне с шутами, и не потому, чтобы так было надобно, а чтобы взашей выпихнуть на сцену шута и тот без стыда и совести пристроился бы к делам державным: вот и выходит ублюдочная трагикомедия, которой не снискать ни восхищения и сострадания, ни особого оживления.

Знаю, что и Апулей¹¹⁵ эдак дельывал, но в его длительной повести всему свой черед, и одно на другое не налезает; знаю и то, что у древних есть один или два образца трагикомедий, вроде Плавтова «Амфитриона». Но приглядимся к ним получше — и увидим, что там плясовая и похороны всегда порознь, а если уж соседствуют, то увязаны с особым знанием дела. И получается, что подлинной комедии у нас нет как нет, а в комических сценах наших трагедий всего и есть, что непристойности, постыдные для чистого слуха, или же оголтелая дурашливость, которая и вправду вызывает уместный хохот, но и не более того: между тем все движение комедии должно быть исполнено отрады; трагедию же надо умело удерживать на гребне восхищения.

Но комические наши авторы полагают, что в смехе и есть вся отрада, а это кругом неверно, ибо хоть смех и отраден, однако не отрада его порождает и уж никак не она служит ему причиной: напротив, то и другое, быть может, имеет один источник; скажем, пожалуй, даже так, что сами по себе они противоположны, ибо едва ли отрадно иное, нежели предметы в согласии с нами и с натурой в целом; смех же почти всегда вызывает очевидная нам сугубая несообразность предметов с их натурой. В отраде есть ликование, предвечное либо минутное; смех же есть лишь позыв к презрению. Сколь нам отрадно, к примеру, видеть красивую женщину; однако смеяться нас при этом отнюдь не тянет. Смеемся же мы над уродцами, а ведь это зрелище решительно безотрадное. Мы радуемся, если что сладилось, и смеемся злосчастию; нам отрадно благополучие друзей или родины, и, кому это смешно, тот сам смехотворен; напротив, порою мы смеемся над промахами, от которых все идет вкривь и вкось, и

это у таких достойных людей, что нам бы в пору сострадать, а мы поневоле хохочем: и смех наш скорее мучает нас, чем радует.

Однако ж не стану отрицать, что то и другое может быть в согласии: одно дело, коли нам толком представят Александра, и мы возрадуемся без всякого смеха, или потешат нас двадцатью проделками, и мы безрадостно засмеемся; другое — ежели увидим брадатого и свирепого Геркулеса в женском платье, за прялкой и под каблуком у Омфалы¹¹⁶; тут уж нам и отраднo и смешно. Ибо отраднo изображение столь невиданной мощи, покоренной любовью, и смехотворно столь постыдное поведение.

Но я веду речь к тому, что цель комических сцен не в одном осмеянии подобного рода постыдных происшествий, но в смешении смеха с отрадным наставлением, которое и есть призвание поэзии. Особливо же опасен и самый смех, впрямую запрещенный Аристотелем¹¹⁷, если смеются над поступками более отвратными, нежели забавными, или же над несчастьями, которые достойны не смеха, но сострадания. Ибо с чего толпа разевает рот на жалкого нищего, на нищенствующего клоуна; или же, вопреки всем законам гостеприимства, глумится над чужестранцем оттого, что он говорит по-английски чуть хуже нашего? Что нам в этом? Ведь сказано же:

*Nil habet infelix paupertas durius in se,
Quam quod ridiculos homines facit*¹¹⁸.

Иное дело смеяться над хлопотливым царедворцем... над самодовольным наставником, над заплутавшимся путешественником: стоит лишь разглядеть под сценическими обличьями собственное наше ежедневное лицедейство, и смех принесет нам отраду, да и порадуемся не без толку. <...> Я, однако ж, не пожалел слов на разговоры о пьесах. А все потому, что это превосходнейший вид поэзии, недаром же он так полюбился англичанам; и для самого жалостного поругания нет его доступней: так вот непутевая дочь, выказывая дурное воспитание, порочит доброе имя своей матери — поэзии.

Прочие поэтические виды у нас почти что и не в ходу, кроме разве напевов и сонетов в лирическом роде, о котором не сам ли господь¹¹⁹ ясно вразумляет нас, в чем его чудное назначение и сколь восхитительны его плоды, скрытые и зримые, если возносить песнопения непреходящей красе и непреходящей благодати божьей, от чьих щедрот у нас и руки для письма и разум для вымысла: на это нам, может быть, и неостанет слов, но предмет не истощится и, куда бы мы ни обратили взгляд, везде найдется источник все новых мелодий. Напротив, хоть многие нынешние сочинители и распинаятся во славу неодолимой любви, но я бы на месте их возлюбленных нипочем не поверил, что они влюблены, столь холодно рассчитаны их пламенные речи; будто начитавшись любовных сочинений, поднатаскали они оттуда кой-каких пышных фраз, и те висят охвостьем (так, кто-то раз сказал мне, что с юга дует северо-западный ветер: боялся, видно, позабыть какую-нибудь сторону света). А между тем пусть-ка писатель испытает нешуточную страсть: ее, по-моему, тут же

выдаст живая сила слова или *energia*, как говорили греки. Вот хоть и вкратце, а пожалуй, будет о том, как мы упускаем из виду самое существо поэтических занятий.

Если же посмотреть на дело извне, то есть на слова или, скажем так, на склад речи, так оно и того хуже. Медоточивая сударыня элоквенция у нас разодета, а вернее, переодета и накрашена с излишеством, достойным куртизанки: то являются слова, невесть откуда взявшиеся, похожие на чудища и заведомо диковинные для всякого бедняги-англичанина; то слышатся буквенные подборы, будто кто-то взялся изображать словарь, то вдруг раскиданы весьма побитые холодом цветистые иносказания. Добро бы еще этим страдали одни стихотворцы, но ведь куда как не без греха и прозаисты, и (чему стоит подивиться) многие ученые, и (о чем стоит пожалеть) иные проповедники. Поистине желал бы я—хоть и дерзостно желать от других того, что самому не по силам,—чтобы прилежные подражатели Туллия и Демосфена (достойных всяческого подражания) не только выписывали из них фразы и обороты для своих низолианских требников¹²⁰, а внимательно бы их перевели, как бы напिताлись ими и переварили их на свой лад. А то нынче они сдобривают сахаром и пряностями всякое поданное блюдо, как те индейцы, кому мало серег в ушах, для того предназначенных природой, но протыкают камнями нос и губы, чтоб уж наверняка блеснуть красотой. <...>

Так и эти, преуспев в толиком красноречии, может, и прослынут за обладателей красот, но почти никого не просветят; а если так, то и красоваться было нечего.

А для разных печатных трактатов перепахано, кажется, столько травников, прочесано столько баек о зверях, птицах и рыбах и изыскано столько уподоблений, что они так и толкутся наготове, поджидая, не взбредет ли нам что на ум; между тем нельзя нелепее терзать слух: ведь усилием сравнения несогласному ничего не докажешь, а лишь разъяснишь охотно внимающему, и коли это уж сделано, то прочее—всего-навсего нудное лопотание, которое скорее сбивает память с ее достоюльного пути, нежели хоть чуть совершенствует разумение, уже либо утоленное, либо не желающее довольствоваться уподоблениями. <...>

Несомненно (по мне, так несомненно), что подчас какие-нибудь недоучки придворные изъясняются на более трезвый манер, чем иные учены-шие наставники,—по той простой причине, что придворные привыкли следовать велениям природы и без собственного ведома беседуют так, как велит искусство, хоть и не искусства ради; напротив, те, кто по всем правилам выставляет искусство напоказ, где бы его должно скрывать (что от них и требуется), отступают от велений природы и тем поистине извращают искусство.

Но что это? уж не меня ли самого надо обложить, как дикого зверя? ведь я отстал от поэзии ради витийства; впрочем, то и другое столь сродственно в отношении к слову, что это отступление, полагаю, заставит полнее понять мой замысел: а я не замышляю учить поэтов их ремеслу, но лишь чувствую себя хворым среди хворых и подмечаю, как большей

частью сочинители выказывают признаки общей заразы; так согласимся же, что дело у нас идет вкривь, и спрямим его, разобравшись, к чему нам сей предмет или оные средства.

Язык же наш для этого весьма сподручен, ибо гибкость его поистине поразительна. Тут уж, знаю, кое-кто заметит, что мы говорим на смешанном наречии. Так, может статься, оно и вернее выбирать лучшее оттуда и отсюда? Другие скажут, что ему недостает грамматики. Да его за то бы и похвалить, что грамматика ему нипочем: нужна, так была бы, но что в ней проку? Он и сам по себе легок и не громоздит различий падежей, родов, наклонений и времен, которые, по-моему, суть обломки проклятой Вавилонской башни, раз человека шлют в школу зубрить язык отцов. Но если нужно, чтобы сладкозвучная и соразмерная речь облекла мысленный образ, то в этом язык наш наравне с любым другим: особенно же счастливо слова сочетаются в нем по двое и по трое; тут он не уступит греческому и куда превосходнее латыни, а каких же еще красот пожелать от языка?

Так вот есть два вида стихосложения, один древний, другой нынешний: древние примечали протяженность слогов и от нее отправлялись; ныне же наблюдают лишь число слогов (слегка заботясь об ударениях), и стих оживлен прежде всего сходным звучанием слов, которое мы называем рифмой. Можно бы немало толковать, какой способ превосходнее: древний, несомненно, более сродни музыке—ведь там слова и распев согласованы с длительностью звуков, и тем живее изобразится в нем язык страстей, чем приглушеннее и горделивее прозвучат размеренные слоги. Но и нынешний, оснащенный рифмами, по-своему ласкает слух; оба приносят отраду, хоть и по-разному: ибо и сладкозвучны оба, и величавости обоим не занимать. Поистине же английский язык паче всякого иного известного мне просторечия пригоден для того и другого. Взять ли древность за образец? тогда заметим, что итальянский весьма многогласен, и нипочем не избегнуть сплошных зияний; голландский же, напротив, обременен согласными, и те мешают струиться сладкозвучному стиху; во всем французском нет ни слова, где ударение было бы за два слога от конца, то бишь *anterenultima*; немногим более таких слов и в испанском, а стало быть, весьма им не с руки дактили. Зато английский чужд всех сих неустройств.

Что же до рифмы, то пусть нам и не соблудити протяженности, однако ж ударение мы блюдем безошибочно, чего в иных языках сделать либо нельзя, либо можно с немалой скидкой. Цезуры, то есть передышки посреди стиха, нет ни у итальянцев, ни у испанцев; мы же с французами почти никогда ее не упускаем. Возьмем, наконец, и самое рифму: итальянцы не могут рифмовать последние слоги (у французов это называется мужской рифмой), но лишь предпоследние (французы именуют это рифмой женской) или же слогом дальше, чему по-италиански имя *sdrucchiola*¹²¹. Пример женской рифмы—*buogo, suogo; femina, semina*—это *sdrucchiola*. У французов же, напротив, есть и мужская (*bon, son*) и женская (*plaise, taise*). Зато *sdrucchiola* им не дана, а у англичан есть все

три: due, true; father, rather; motion, potion; об этом бы и еще поговорить, но я и то думаю, что мы уж слишком заболтались о пустяках.

Поелику же присноблагословенная поэзия преисполнена благодетельной отрады и не обделена ни одним из даров, чтимых под именем учености; поелику винаят ее понапрасну либо по пустякам; поелику в Англии она не в почете по милости поэтических кривляк, а не по вине поэтов; поелику, наконец, стихотворство весьма может послужить к чести языка нашего, а язык наш — к чести стихотворства; итак, я заклинаю всех вас, кому выпало несчастье прочесть эту мою пустяковину, на которую я извел столько чернил, заклинаю во имя всех девяти муз не презирать более священных таинств поэзии и не смеяться над званием поэта, будто перед вами тот же шут гороховый, не потешаться над почетным прозвищем рифмача; но поверить Аристотелю, что поэты издревле были хранителями божественных откровений, дарованных Греции; поверить Бембусу¹²², что с ними явилось в мир всякое вежество; поверить Скалигеру, что ни одно философское предписание не сделает вас честнее, нежели чтение Вергилия; поверить Клаузерусу, переводчику Корнутуса¹²³, что с благословения вседержителя Гесиод и Гомер под видом небылиц подарили нам всякое знание, логику, риторику, философию естества и нравов и quidnon?¹²⁴, и поверить мне, что в поэзии сокрыто множество тайн, а ее преднамеренная тайнопись ставит в тупик вредоносное разумение профана; поверить Ландино¹²⁵, что поэты столь любезны богам и любые их писания отдают священным неистовством; наконец, поверить самим поэтам, когда те обещают обессмертить вас в своих стихах.

Послушайтесь, и ваше имя запестрит в печатнях; послушайтесь, и сведете знакомство со многими поэтическими предисловиями; послушайтесь, и окажетесь справедливейшим, богатейшим, мудрейшим, каким угоднейшим, ибо речь о вас пойдет только в превосходных степенях. Послушайтесь, и, будь вы хоть *libertino patre natus*¹²⁶, а станете вдруг *Hercules proles*¹²⁷,

*Si quid mea carmina possunt*¹²⁸.

Послушайтесь, и вашу душу поместят возле Дантовой Беатриче и Вергилиева Анхиза. Но если (о чем и думать не след) вы родились в такой оглушительной близи ревучих нильских вод¹²⁹, что ушам вашим недоступна поэтическая музыка, подобная хору небесных светил; если с вашим низменным умом вам не дано поднять взоры к поэтической тверди; или же если вы в своей неотесанной наглости зашутитесь до того, чтобы вышучивать поэзию, то я хоть и не пожелаю вам ослиных ушей Мидаса¹³⁰, не пожелаю ни повеситься из-за стихов (как привелось Бубонаксу¹³¹), ни наслушаться их до смерти (такая казнь, говорят, в обычае у ирландцев), однако ж от имени всех поэтов прокляну вас doubly: живите, влюбитесь и останьтесь ни с чем по неумению поднести даме сонет; а по смерти вашей пусть умрет и память о вас за неимением эпитафии.



КОММЕНТАРИЙ

¹ *Эдвард Уоттон*—сводный брат поэта сэра Генри Уоттона, друга Филипа Сиднея.

² В Вене, при дворе императора Максимилиана в 1574—1575 годах.

³ *Pedanteria* (итал.)—педантизм, никчемность.

⁴ *Музеус*—мифический певец, наряду с Орфеем почитался как один из древнейших поэтов Греции.

⁵ *Гесиод*—греческий поэт, живший предположительно в VIII веке до н.э. Его «Теогония»—первый свод греческой мифологии. Известен также поэмой «Труды и дни», воспевающей труд земледельца.

⁶ *Амфион*—мифический фиванский царевич, сын Зевса и царицы Антиопы; под звуки его песнопений крепостные стены Фив воздвигались сами собой. Амфион и Орфей как образцы истинного всемогущества поэзии взяты Сиднеем из *Arg Poetica* Горация (с. 390 и т.)

⁷ *Ливий Андроник*—римский поэт III в. до н.э., сочинитель первой латинской комедии и первой трагедии.

⁸ *Квинт Энний* (239—169 гг. до н.э.)—так называемый «отец римской поэзии».

⁹ *Джон Гауэр* (ок. 1330—1408)—английский поэт, учитель и друг Чосера. Писал преимущественно по-французски и по-латински; здесь имеется в виду его поэма на английском языке «*Confessio amantis*» («Признания влюбленного»—латин.).

¹⁰ *Фалес Милетский* (ок. 624—546 гг. до н.э.)—один из первых греческих философов, признававший воду началом всех вещей. Автор нескольких открытий в геометрии и астрономии.

¹¹ *Эмпедокл* (V в. до н.э.)—знаменитый греческий философ, врач, поэт и оратор. Автор естественнонаучной поэмы «О природе», написанной гекзаметром.

¹² *Парменид* Элейский (V в. до н.э.)—основатель философской школы, подвергнутой критике в диалоге Платона «Парменид». Учение Парменида о единстве сущего в свете изложено в поэме «О природе».

¹³ *Пифагор* (ок. 540—510 гг. до н.э.)—философ и математик, чье мистическое учение о переселении душ и гармонии сфер имело первоначальным источником открытие метрических пауз.

¹⁴ *Фокилид* (VI в. до н.э.)—поэт-элегист, излагавший гекзаметрами нравственные начала бытия.

¹⁵ *Тиртей* (VII в. до н.э.)—греческий поэт, по преданию, школьный учитель, воспевавший спартанский образ жизни и воинские добродетели.

¹⁶ *Солон* (VI в. до н.э.)—афинский законодатель, «отец греческой демократии»; по поводу своих законов полемизировал в стихах.

¹⁷ См. диалог Платона «Тимей».

¹⁸ *Гиз* (VII в. до н.э.)—лидийский царь. Правил он якобы с помощью кольца-невидимки, о чем рассказано в диалоге Платона «Республика».

¹⁹ *areytos* (исп.)—церемониальная пляска, сопровождаемая песнями, распространенная среди американских индейцев.

²⁰ *Vaticinium* (латин.)—прорицание.

²¹ *Vaticinari* (латин.)—прорицать.

²² *Prosoporeias* (греч.)—персонификация.

²³ *Феаген*—герой романа Гелиодора (IV в. н.э.) «Эфиопика, или Феаген и Хариклея».

²⁴ Друг сына Агамемнона Ореста, один из героев драмы Еврипида «Ифигения в Тавриде».

²⁵ *Орlando*—персонаж романтического цикла о Карле Великом, герой поэмы Ариосто «Неистовый Роланд» (1532).

²⁶ *Кир Великий*—персидский царь (VI в. до н.э.), поэтически идеализированный в трактате Ксенофона (ок. 430—350 гг. до н.э.) «Киропедия».

²⁷ По единодушному мнению деятелей и поэтов Ренессанса, герой «Энеиды» Вергилия (70—19 гг. до н.э.) считался образцом человека.

²⁸ *Девора* пророчица—см. «Книга судей израилевых», IX, 4 и т. д.

²⁹ Гомеровы гимны—произведения неизвестного авторства, по характеру представляющие зачин к древнегреческим легендам и мифам.

30 «Злостраждет ли кто из вас? пусть молится. Весел ли кто? пусть поет псалмы» (Послание св. апостола Иакова, IV, 13).

31 *Катон Старший* (234—149 гг. до н.э.)—древнеримский государственный деятель и поэт, чьи «Дистихи» служили деятелям Ренессанса руководством по гражданской морали.

32 *Лукреций* (99—55 гг. до н.э.)—римский поэт, автор поэмы «О природе вещей», эпикурейского «учебника жизни».

33 «*Георгики*»—дидактическая поэма Вергилия о трудах и днях земледельца.

34 *Манилий*—римский поэт (I в. н.э.), автор дидактической поэмы «Астрономика».

35 *Понтанус*—латинское имя Джованни Понтано (1426—1503), автора астрологической поэмы «Уrania».

36 *Лукан*—римский поэт (39—65 гг. н.э.), чья поэма «Фарсалия» повествует о войнах между Цезарем и Помпеем.

37 *Лукреция*—жена консула Тарквиния Коллатина (6 в. до н.э.), обесчещенная сыном последнего римского царя Тарквиния Гордого Секстом и покончившая с собой.

38 Намек на историю о рассеянном астрономе (Фалесе Милетском) в «Теэтете» Платона.

39 Свидетель времен, светоч истины, жизнь памяти, учительница жизни, вестница древности (*латин.*).

40 При *Марафоне* (490 г. до н.э.) греки впервые победили персов.

41 При *Фарсалии* (48 г. до н.э.) Юлий Цезарь разбил Помпея.

42 Битвы при *Пуатье* (1356) и при *Агинкуре* (1415)—победные для англичан сражения времен Столетней войны с Францией.

43 *Брут* Марк Юний (85—42 гг. до н.э.)—римский сенатор, близкий друг и один из убийц Юлия Цезаря. По свидетельству Плутарха («Жизнь Брута»), Брут увлекался чтением историка Полибия.

44 *Альфонс*, король Арагонский (1416—1458).

45 *Jus* (*латин.*)—право.

46 Боязнь наказания (*латин.*).

47 Любовь к добродетели (*латин.*).

48 Ни боги, ни люди, ни книгопродавцы не терпят поэтической посредственности (*латин.*)—*Гораций*. Поэтическое искусство, 372—3.

49 «Евангелие от Луки», 16; 20—31.

50 Притча о блудном сыне—«Евангелие от Луки», 15; 11—32.

51 *Веспасиан*—римский император (60—79 гг.).

52 *Юстин* (III в. до н.э.)—римский историк, в чьем труде «*Historiae Philippicae*» дан нелестный портрет Кира.

53 *Дарес Фригиус*—упомянутый в «Илиаде» легендарный греческий историк. Латинское сочинение неизвестного авторства «*De Excidio Trogae*» считалось переводом утраченного труда Дареса.

54 *Канидия*—прославленная римская красавица и куртизанка I в. н.э.

55 Им должно быть убитыми (*латин.*).

56 Любитель философов (*греч.*).

57 Знание (*греч.*).

58 Практика (*греч.*).

59 Вот задача, вот труд (*латин.*).

60 «*Амадис Гальский*»—известный в испанской редакции конца XV века средневековый рыцарский роман. Сидней был с ним знаком, скорее всего, в плохом французском переводе 1540 года.

61 *Бозций* (480—524) римский философ-неоплатоник, автор знаменитых диалогов «Об утешении философией», где проза перемежается стихами. На английский язык Бозция перевел Чосер.

62 Следовать прихотям (*латин.*).

63 *Саннадзаро* Джакомо (1456—1530)—неаполитанский поэт, автор пасторального романа «Аркадия».

64 *Мелибей* и *Титир*—пастухи, персонажи первой из «Эклог» Вергилия.

65 *Гераклит* Эфесский (6 в. до н.э.)—греческий философ, провозглашавший огонь—

первопричиной, а хаос—естественным состоянием вещей. Прозван «Темным» за свои глубокие, парадоксальные и мрачные афоризмы.

66 На мельницу (*латин.*). В Риме труд на мельнице был наказанием для рабов.

67 Лирика в древнегреческом понимании была песнопением на любую тему, сопровождаемым игрой на лире. В данном случае Сидней имеет в виду именно это понимание.

68 *Перси*, лорд Нортумберленд, и шотландский вождь *Дугл*—герои баллады XV века, гибнущие в поединке друг с другом.

69 *Пиндар* (518—438 гг. до н.э.)—знаменитейший одический поэт Древней Греции. Его «Эпникии»—прославление победителей на игрищах.

70 Согласно Плутарху, Филипп получил в один день три радостнейших известия своей жизни: о великой победе в сражении, о выигрыше на скачках и о рождении сына Александра.

71 *Турн*—мужественный царь рутулийский в «Энеиде».

72 *Тидей*—один из героев греческого мифа о Семерых против Фив.

73 *Ринальдо* (Орландо)—герой «Неистового Роланда» Ариосто и «Освобожденного Иерусалима» Тассо.

74 *Туллий*—Цицерон.

75 *Генрих Корнелий Агриппа* Неттестеймский (1486—1535)—ученый и оккультный философ, высмеивавший притязания человеческого разума в трактате «О недостоверности и тщете наук и искусств».

76 Имеется в виду «Похвала глупости» Эразма Роттердамского.

77 *Юлиус Цезарь Скалигер* (1484—1558), иначе Джулио Чезаре Скалиджеро,—итальянский литературный критик; автор нормативного учебника по неолатинскому стихосложению (1561).

78 И в средние века и во времена Сиднея всякая наука непременно имела свой стихотворный латинский учебник.

79 Платон отказывал поэтам в праве на гражданство в идеальном государстве в особенности потому, что поэзия так или иначе, но искажает воспроизводимую действительность. Сидней возражает на это, что воспроизводится не сущее, но должное (аргумент Аристотеля).

80 Предвосхищать решение (*латин.*).

81 См. вторую Книгу Царств, 12; 1—4.

82 *dikastike*—подражательный (*греч.*).

83 *Phantastike*—прихотливый (*греч.*).

84 Германское племя, разграбившее Афины в 267 г. н.э.

85 «Глупое охотно предоставлю глупость» (*латин.*)—*Гораций*. Сатиры, кн. I, 1, 63.

86 «Неистовый Роланд» (1516—1532)—куртуазно-эпическая поэма Лодовико Ариосто.

87 Написано за пять лет до публикации (в 1485 г.) составленного сэром Томасом Мэлори свода артуровских легенд «La mort d'Arthur» («Смерть Артура»—*франц.*).

88 Чистое бытие (*латин.*).

89 Первичное вещество (*латин.*).

90 Македонского.

91 *Каллисфен*—племянник Аристотеля, историограф Александра Македонского в азиатском походе, автор житийного типа «Истории Александра».

92 В «Жизни Никия» Плутарх повествует о том, как после разгрома афинского ополчения в 413 году до н.э. спаслись только те из пленных, кто помнил наизусть Еврипида, чья поэзия была в большом почете у сицилийцев. Там же рассказано о плачевной судьбе афинских философов.

93 *Симонид* (556—468 г. до н.э.)—один из первых греческих лириков. В 476 году одновременно с Пиндаром прибыл ко двору сицилийского тирана Герона. Поэтам удалось смягчить нрав Герона и склонить его к меценатству.

94 *Дионисий* стал сицилийским тираном в 367 году до н.э. Платона вызвали в Сиракузы, чтобы наставить Дионисия в делах правления, однако наставления его кончились плачевно.

95 Имеется в виду гомосексуализм.

96 В «Республике» Платона проповедуется общность жен.

⁹⁷ См. «Деяния Апостолов», 17 29; «Послание к Титу», 1 12; «Первое послание к коринфянам», 15 33.

⁹⁸ См. «Моралиа» Плутарха.

⁹⁹ Муза, вразуми о причинах, какое божество оскорблено? (*латин.*)—«Энеида», 1 8.

¹⁰⁰ Историю о том, как Марс и Венера на позор себе запутались в сети, расставленной мужем Венеры Вулканом, Сидней припоминает явно не по первоисточнику («Одиссее»), а по «Метаморфозам» Овидия.

¹⁰¹ *Гейшкон*—высочайшая гора в Беотии, где находилось святилище муз.

¹⁰² Ораторами делаются, поэтами рождаются (*латин.*).

¹⁰³ Что ни попада (*латин.*).

¹⁰⁴ «Что ни пытаюсь сказать, все превращается в стих» (*латин.*)—неточная цитата из Овидия («*Tristia*» IV, 10; 26).

¹⁰⁵ «*Троил и Крессидида*» (1385)—куртуазная поэма Чосера на античный сюжет, строфика и организация материала которой служили образцом для поэтов английского Ренессанса.

¹⁰⁶ «*Зерцало блюстителей*» (*The Mirror of Magistrates*, 1559)—сборник трагических стихотворных монологов от лица английских исторических деятелей.

¹⁰⁷ *Генри Хауэрд*, лорд *Сэррей* (1517—1547)—царедворец и поэт, ориентировавшийся на итальянские и французские стиховые образцы.

¹⁰⁸ «*Пастушеский календарь*» (1579)—стихотворный цикл Э. Спенсера (1552—1599), посвященный Сиднею.

¹⁰⁹ *Феокрыт* (III в. до н.э.)—греческий поэт, автор «Идиллий».

¹¹⁰ «*Горбодук*» (1561)—трагедия Т. Сэквила и Т. Нортон.

¹¹¹ *Люций Анней Сенека* (4 г. до н.э.—65 г. н.э.)—римский поэт и драматург, высший авторитет елизаветинцев.

¹¹² *Паколет*—карлик из анонимного французского романа «*Валентина и Орсон*» (англ. пер. 1550), обладатель чудесного коня—пожирателя расстояний.

¹¹³ Вестник (*латин.*).

¹¹⁴ С самого начала (*латин.*).

¹¹⁵ Имеются в виду «Метаморфозы» Апулея.

¹¹⁶ Согласно мифу, Геракулес был продан в рабство царице Лидии Омфале. В трактовке Овидия («Метаморфозы») Геракулес был в нее влюблен и подчинялся любым ее унижительным капризам.

¹¹⁷ См. «Поэтика», V.

¹¹⁸ «В незадачливой бедности прискорбнее всего то, что над ней смеются» (*латин.*)—*Ювенал*. Сатиры, 152—153.

¹¹⁹ Через посредство псалмопевцев.

¹²⁰ Словарики языка Цицерона, названные так по имени итальянского лексикографа XVI в. Мария Низолия, составителя основополагающего и популярнейшего словаря такого рода.

¹²¹ *Sdrucchiola*—скользящая (*итал.*).

¹²² Кардинал *Пьетро Бембо* (1470—1547)—итальянский гуманист, великий знаток римской древности, один из законодателей языка и мнений Ренессанса.

¹²³ *Люций Анней Корнутус*—римский философ-стоик (I в. н.э.). Сидней имеет в виду предисловие немецкого гуманиста Конрада Клаузера к изданию книги Корнутуса «О природе языческих богов» (1543).

¹²⁴ «Чего там не было?» (*латин.*).

¹²⁵ Имеется в виду предисловие итальянского гуманиста XV века *Кристофоро Ландино* к изданию «Божественной комедии» Данте (1481).

¹²⁶ «Сын вольноотпущенника» (*латин.*).

¹²⁷ «Потомок Геракла» (*латин.*).

¹²⁸ «Если это под силу моим песням» (*латин.*)—*Вергилий*. Энеида, IX, 446.

¹²⁹ Цицерон утверждал, что те, кто родился близ Нила, оглохли из-за рева нильских вод.

¹³⁰ Согласно Овидию («Метаморфозы», X, 146—193), Мидас заработал ослиные уши потому, что стоял за Пана против Аполлона в поэтическом состязании.

¹³¹ Имеется в виду греческий поэт VI в. до н.э. Гиппонакс, который, согласно Плинию, довел своих насмешников до самоубийства.

IO. LO.
DOVICI VI.
VIS VALENTINI OPE-
RA, IN DVOS DISTINCTA TO-
MOS: QUIBVS OMNES IPSIVS LVCVRATIONES,
quotquot unquam in lucem editas uoluit, complectuntur: præter Commenta-
rios in Augustinum De ciuitate Dei, quorum desiderio si quis afficiatur,
apud Frobenium inueniet. Quæ uero singulis tomis continean-
tur, in utriusq; sectionis primo ternione indicatur.

Adiectus est his omnibus Index uerborum.



Τὸ ἐπιμύθεον δὲ λατρεῖται γινώσκου.

*Cum Gratia & Præuilegio Cæsareo ad quinquennium,
& Regis Galliarum in decennium.*

BASILEAE ANNO M D L V

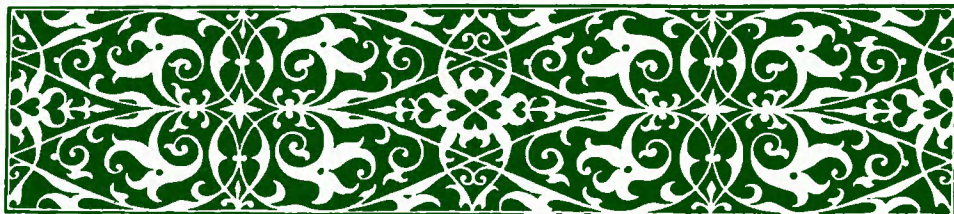
ХУАН ЛУИС ВИВЕС

Трезвый моралист, Луис Вивес из основательного знакомства с поэзией «обоих языков» вынес убеждение в ее громадной впечатляющей мощи—и потенциальной опасности для душ, особенно молодых. Петрарковская идея тайного сродства поэзии и правды была ему совсем чужда, чтение поэтов для него равносильно собиранию лечебных трав среди массы ядовитых. Он требует основательной прополки поэтического сада и готов легко примириться с гибелью Аристофана, Плавта, Теренция, Тибулла, Овидия, Катулла, Проперция, Марциала, искренно предпочитает Гомеру и Вергилию добросовестного и поучительного Лукана, ставит в укор древности христианских эпиков Пруденция, Сидония, Аратора, Ювенка, резко бранит Боккаччо и Полициана и хвалит Петрарку за нравственность «Лекарств от превратностей судьбы» (едва ли замечая их подспудную многозначность). «Не надо доверять самим поэтам,—внушает он,—им помогали природа и вдохновение, но они были людьми посредственной силы суждения, учености и жизненного опыта часто не имели, были рабски покорны страстям, запятнаны многими пороками». В книгах поэтов рассыпаны семена и предвосхищения всех наук, но именно в силу такой зачаточности поэтическое знание служит «не пищей, а приправой», если не подслащенной отравой. Другое дело, если бы поэты стали воспевать «великий и достойный предмет, действительное, а не ложное».

Небольшой трактат в трех книгах, откуда взят нижеследующий раздел (1532), посвящен речи как главной—рядом с правовым укладом жизни—«связующей силе человеческого сообщества», чистота и красота которой способствуют нравственной высоте общежития. Вивес признает «невероятную и серьезнейшую власть» языка над людьми и деловито намечает программу всемерного совершенствования его во всех областях практического применения.

Перевод сделан по изданию: Iohanni Ludovici Vivis De ratione dicendi, p. 145a—148d.





О ПРИЕМАХ СЛОВЕСНОГО ВЫРАЖЕНИЯ

КНИГА III. О ПОЭЗИИ



ОЭТИЧЕСКИЕ мифы возникли от грубости и легковерия простого народа. Незнание благих вещей в те древние века было так велико, а суждения обо всем так путаны, что всякий чуть более талантливый и умелый человек, введя что-то полезное для жизни или выдавшись силой или красотой из остальных, легко мог внушить, что он бог. Когда еще и его происхождение было неизвестно, начинали верить, что он сошел с неба, особенно если он являлся с востока: эту часть земли называли «вышними» и небом, как запад—«преисподней». На нашей памяти люди, населяющие новооткрытое полушарие, почитали испанцев как богов, поскольку те превосходили их опытом и жизненной мудростью, и называли их детьми солнца, поскольку те были белыми и приплыли к ним с востока, откуда и солнце. А греки называли вышними восточные и северные страны, где земля выше, а преисподней—запад и юг, где она положе, и так они помещали преисподнюю с рекой Летою в испанской Галиции, а в Атлантическом океане напротив побережья Ливии—Счастливые острова.

Обманывали древних и фигуры речи, которые они, не понимая, толковали естественно и прямо и во все верили. Кто-то сказал по метонимии, что Фрикса вез «баран», то есть корабль с изображением барана на корме, другой сказал, что Пасифая зачала *Минотавра* от быка (*tauго*),—народ в простоте все принимал на веру, а поэты, свирели народные, воспевали¹. Во всяком случае, так было до учреждения Олимпиад. Потом народ стал и образованнее и точнее в наблюдении жизни и языка, так что его стали меньше обманывать и мифы стали сочиняться реже. Цицерон говорил, что его Ромул² достиг великого, сделавшись богом не в умах грубого, простого и необразованного народа, а среди ученых и тонких людей; ведь Цезарей сделало богами поклонение,

направленное не на умершего, но на живого, при таком положении этой чести не удостаиваются те, кто ушел из жизни, оставив ненадежных или враждебных наследников.

Поэту никогда не позволялось придумывать главную суть фабулы,— имею в виду произведения, считавшиеся историей, потому что в притчах, театральных и милетических³ произведениях вымысел разрешается всегда,—но допускается украшать историю, распространять ее для большей занимательности и удовольствия, что принято делать и теперь. Ведь перед кем только эта цель—в длинной и обильной речи завладеть вниманием слушателей,—тому уж не приходится быть чересчур щепетильным в различении лжи и отделении ее от истины, а надо идти прямым путем туда, куда ведет удовольствие слушателей, будь то к истине или лжи. Так все время делали древние поэты. Правда, этим мифам все-таки нельзя быть настолько лживыми, чтобы в них не оставалось совсем никакого правдоподобия; например, не должно говориться невозможное, невероятное и, разумеется, по природе самопротиворечивое—скажем, что некто и стоит и сидит—или противоположное явной истине или всеобщему убеждению. Софист Лукиан давал верные описания вещей, которых ни он и никто не видел, которым ни сам он и никто другой не поверил бы. Такая забава нелепа и не может быть занятием поэтов, хотя, с другой стороны, нельзя нарочно придумать такого нелепого рассказа, чтобы в нем не сохранилась какая-то нить и тень природы вещей, настолько наш разум ничего совершенно не в силах ни понять, ни помыслить против природы, ведь или вершина, или материя нашей мысли—истина, а нет ничего больше нее согласного с природой. Что касается метаморфоз, то они все отсылают к силе и могуществу богов, для которых нет ничего невозможного или трудного, как учит Сократ в «Алкеоне»⁴. Из-за этой верности истине даже в таких театральных произведениях, где весь сюжет вымышлен, для большего правдоподобия приводятся причины вытекания последующего из предыдущего,—например, почему Хрисиды от строгой и скромной жизни пришла к пороку: потому, что «все люди склонны к наслаждению от труда спуститься» и так далее в «Андрিয়анке»⁵.

Одни поэтические мифы содержат что-нибудь природное, другие что-нибудь нравственное; и те и другие достойны сохранения. Некоторые не имеют ничего полезного для жизни, как мифы об охоте на калидонского вепря или плавании аргонавтов. Есть, наконец, много вредных и пагубных, возникших или из традиционного заблуждения, как мифы о елисейских полях, о царствовании и мерзостных преступлениях богов, или из низкого наслаждения постыдными предметами, как рассказы о прелюбодеяниях, о всякой гнусной непристойности, о войнах, жестокостях. К чему беречь и читать такое? Словно нечем заняться с большей пользой или словно мы без того не встречаем на каждом шагу такого, что и наше время губит и вредит доброму разуму. Во времена Гомера, может быть, еще было терпимо, чтобы воспевали вздор, поскольку не знали исторических деяний, достойных служить примером, но теперь какая в этом необходимость среди великого множества и разнообразия возвышенных и прекрас-

ных подвигов у греков, у римлян, да у всех народов? Нет, конечно, поэтического произведения, воспевающего тупость или зло, но, если бы мы приняли такое, что было бы пагубнее для человеческого рода? Стихотворение — говорящая картина, говорит Плутарх. Дурна и никчемна картина, где изображены ничтожные вещи, только приманивающие глаз пустым минутным развлечением, не питая душу, — скажем, какая-нибудь муха, или полотенце, или просто голые линии, как некогда нарисовали два знаменитых живописца. Поистине вредно и заслуживает изгнания все, что через зрение возмущает душу какой-нибудь разрушительной гнусностью и развращает ее; такие картины следовало бы запретить государственным указом.

Платон говорит в «Ионе», что поэзия есть исступление и некий инстинкт⁶; о подобном же мнении читаем у Горация:

«Раз Демокрит талант мастерства полагает блаженней,
трезвых и здравых поэтов сгоняя с высот Геликона...»⁷

Но если он послан от бога, ему подобает вращаться вокруг угодных богу вещей, иначе это будет не святой, а нечистый инстинкт. Подтверждением древние поэты, которые так наполнили все песни своими богами, что становится ясно: суть поэзии в том, чтобы мы могли охотнее и с большим наслаждением слушать рассказы о богах. Те восхваляли и воспевали своих богов; будем воспевать наших, — хочу сказать, нашего Бога, и ангелов, а потом тех, кто жил на земле божественной жизнью. Такая вот поэзия сможет и поучать, и восхищать, и увлекать; она вселит в сердца жаркую любовь к ним, а потом стремление соревноваться с ними и уподобляться им, ведь известно, что и со всякой вообще поэзией это обычно бывает: мы хотим стать такими же, как те, кого, мы видим, так прославляют. Пусть поэзия увещевает, воспламеняя нас к добродетели, и предостерегает, удерживая от порока. Песнь о таинствах нашей религии и вершинах веры пусть будет краткой, скупой, трезвой, чтобы предмет западал в нашу память и ничего недостойного не примешивалось к нему ни в смысле, ни в словах: они должны быть препоручены тому величию, с каким их возвестил дух Бога. Дело в том, что для завлечения внимания читателей поэты приправляют воспеваемый предмет разнообразием; они пускаются в отступления о царских пиршествах, о собраниях богов, об аде, многих изображают говорящими, вызывают к жизни умерших, возвращая им дар речи, примысливают новое, небывалое, величественное, чудесное, как мы разбирали в трактате «О занимательности». В театрах к восторгу публики человеческая жизнь изображается словно на картине или в зеркале, что вызывает невероятное наслаждение благодаря подражанию, как Аристотель говорит в «Поэтике»: подражание чудесным образом захватывает всех, человек — живое существо, которому всего более прирождено подражание, и то, что мы не любим рассматривать в натуре, в изображении и подражании нас увлекает⁸. Но ведь театральная толпа состоит из пестрой смеси мужчин, женщин, девушек, мальчиков, девочек, душ невозделанных, нежных и подверженных порче — какое же

преступление сеять среди них яд! Театральные произведения должны поэтому поставить своей целью поощрение добродетели, изгнание порока, поучение жизненному опыту и благоразумному здравомыслию; пусть в них не будет ничего, способного склонить мягкие души к злу. Прав Гораций:

«Всех превзошел тот поэт, кто смешал наслаждение с пользой»⁹.

По сюжету современные пьесы на народном языке все-таки лучше, чем древние латинские или греческие. В новых выводятся олицетворенные добродетели, пороки, а также народы, стихии, сущности вещей; идет речь о полезных предметах, которые и веселят и учат зрителей. Общество обязано этим гуманному целомудрию, почитанию христианского имени, и это идет от Господа и Бога нашего Иисуса Христа, учителя всей истины и благочестия. Пусть поэты перенесут то же настроение и в народные песенки, какие распевают девушки, чтобы тяга к пороку и искушению не заразила юные умы, пока они не различают добро и зло. Я не требую, чтобы их содержанием стали священные и божественные вещи, тогда великие таинства потускнели бы от обыденной общедоступности, но пусть в них будут хорошие примеры, пусть восхваляется и расцветивается добродетель, а постыдное с позором осуждается и делается ненавистным, ведь в древние времена у римского народа, как узнаем от Марка Катона¹⁰, тоже было обыкновение петь на пирах славу великим мужам, и для душ слушателей это было поощрением к таким же добродетелям, какие те ценили выше всего. А если не нравится тема добродетели, пусть по крайней мере поют о том, что можно слушать и запоминать без вреда для души; таковы описания приятных мест или минут, разнообразных смешных, чудесных, печальных, радостных случаев, замысловатые, изящные, остроумные речения и другое в таком роде.

В театральной поэзии невероятно привлекательны аллегорические олицетворения, не лишена приятности и некая их темнота, когда зритель напрягает свой ум. Лишь бы все оставалось в пределах понимания толпы, для которой играется пьеса; ведь за чем народ не успевает уследить, то ему скорее тягостно, чем приятно. Допустимо, однако, чтобы начало было более таинственным для зрителя, а потом все постепенно раскрывалось и развертывалось; прочтение краткого содержания перед первым действием, со своей стороны, сделало бы намного яснее всю пьесу, потому что для зрителя, держащего в уме содержание целой вещи, прозрачнее становятся реплики. Это краткое содержание должно быть немногословным, сжатым и охватывать все главное в пьесе, язык его — простым и легким, смысл — насколько можно ясным, чтобы любой мог понять и запомнить без труда. Много прелести придает действию отчетливое различение лиц и их доведенная до последних мелочей сообразность. На просцений не должно выходить одновременно много действующих лиц, разве что без слов, иначе несколько одновременных бесед запутают понимание; «говорить пусть не тщится на сцене четвертый», — пишет Гораций¹¹.

Скажем теперь о сочинении стихов. Первые люди, соблюдавшие какой-то стихотворный строй, следовали некоей напевности без учета стоп; потом, чтобы можно было многократно повторять эту ласкающую слух напевность, они измерили ее мерами произношения, которым и приписали название стоп; определенное число стоп назвали стихом. Не всякий напевный строй считался стихом, а только такой, который не короче четырех слогов и не длиннее обыкновенной протяженности дыхания, то есть не больше шестнадцати-двадцати слогов. Стих (versus) назван так потому, что после него возвращается (verteret) к началу движения или дыхания при произнесении, или глаз при чтении. Со временем — ведь каждому слуху нравится свое, как на каждый вкус есть любитель, так нет настолько режущего, нелепого, нестройного звучания, чтобы оно не было кому-то мило, — не осталось сочетания слов от пяти до двадцати слогов, которое не принимали бы за стихи; из повторения таких стихов получалась песнь, из песен — поэма. Если эти стихи разъять и различно смешать, чтобы стало незаметным повторение, получится свободная, «пешая» речь, проза.

Между метром и ритмом то различие, что метр следует числу стоп, ритм — слоговым количествам, благодаря чему один может существовать без другого. Метр без ритма, то есть стих без поэтичности, без напевности и гармонии, — вещь решительно нестройная и неприятная. Намного музыкальнее ритм без метра. Природа первых сочинителей следовала ритмам, искусство из ритма сделало метр. Насколько же все-таки природа сильнее искусства!

Много напевного строя в стихах, где есть гармония равного количества слога в неравных слогах; этого рода героические стихи, Сапфический стих, Гликонеев стих, анапест, одиннадцатисложники, трохеические стихи. У поэтов, слуху которых привычнее это правило количества слогов, стих и напевнее и привлекательнее, как в старину у греков и римлян, у которых во всех слогах существовало различие кратких и долгих. Их точное разграничение на слух уже давно утрачено, латинское стихосложение нам известно меньше, чем латинские стихи. В народной речи из-за грубости уха продолжительность долгих и кратких слогов уже не соблюдается, и мы произносим слова без этого различения, а только в конце стихов отмечаем созвучия, при определенном числе слогов.

Система метра прилаживается к слушателю, к изображаемому предмету, к выводимым лицам. Военские деяния воспеваются героическим стихом, который гремит, как труба, в том же воинственном воодушевлении, в каком они совершались. <...>

Язык сценического действия должен быть в целом обычен, отчасти украшен стихами и созвучиями для удовольствия зрителя и соответствовать действующим лицам не только смыслом, но и словами, их длительностью и всем составом, чего, мы замечаем, постоянно добивались римляне и греки в комедии и трагедии. Тому же учит нас и природа самой вещи [театрального представления], и всякая изображаемая материя: суровость и строгость соответствуют печальным вещам, мягкость — мягким, прият-

ность—веселым; словом, в меру возможности движение, энергия, действие и свойства стиха должны быть такими же, как у изображаемых вещей, не только в театральных, но и в любых поэтических произведениях, особенно драматических или обладающих драматическими движением и силой, как наблюдают ученые мужи у Гомера и Вергилия.

Поэзия не только допускает любой род слов и речений, но даже покрывает их, так что в размеренной стихотворной речи меньше бросаются в глаза и устарелые и новые слова, и жесткие и резкие выражения, что можно видеть у многих, например у Сидония Аполлинара и Марциана Капеллы, чья проза крайне нелепа, а стихи никак не отвергнешь. Но всего больше заслуживает одобрения поэзия, стиль которой изящен, отточен и наиболее подобен стилю изящной и изысканной прозаической речи. Как сказал благородный автор трагедий Филоксен Сицилийский, всего лучше плавание вблизи от берега, путешествие вблизи от воды, поэзия, которая наиболее сходна со свободной речью, и проза, наиболее подобная поэзии.

Иностраных, так называемых варварских слов не терпит ни поэзия, ни проза, разве что они проникли в страну вместе с обозначаемыми вещами или введены государством; но после изменения прибавками, изъятиями, вставками ради благозвучия они становятся терпимыми. Расширению языка служит и различие диалектов, кроме слишком отстоящих друг от друга. Для Гомера все языки Греции, а их много, были одним, и он пользовался ими без разбора. В латинском диалектов нет, он един и прост. Все известные нам страны делятся по языкам—испанскому, галльскому, итальянскому, германскому. Среди диалектов в каждой стране есть один главный, как в древней Греции аттический, в Испании кастильский или, вернее, карпентанский, в Италии тосканский, или болонский, в Галлии парижский. Пишущий на них стихи должен лишь в меру использовать другие, а другие могут сколько угодно заимствовать из лучшего; как примесь лучшего украшает, так примесь худшего уродует, и ее надо избегать,—например, когда к парижскому добавляют аквитанский или к болонскому пьемонтский. Латинизмы в греческом безобразны; наоборот, грецизмы в латинском обычно не производят такого впечатления. То же правило касается не только слов, но и фраз и выражений.

Есть формы речи, простые или составные, повторяемые из древности или видоизмененные и инвертированные, которым нет места в свободной речи, а в поэзии они не только допускаются, но даже придают ей особую прелесть, как Макробий на примере Вергилия говорит в шестой книге «Сатурналий». Когда поэт, как колесей, связан размерами и созвучиями, ему в собственных переносных, устарелых словах, в фигурах речи позволено многое, чего нельзя другим, даже писателям тех же драматических произведений, только в прозе. У поэтов обычны определения или приложения, называемые эпитетами, и составные имена, как «многобурное море», «плодоносные земли»; в свободной речи то и другое вставляется разве в редчайших уместных случаях, иначе кажется вычурным; даже в стихах при слишком частом повторении это неуместно. Впрочем, составные и чересчур возвышенные слова встречаются больше

у греческих писателей, которые удачливее в их изобретении, чем латинские. Они в высшей степени подходят трагедии, когда в ней изображается неистовая страсть. Есть другой род эпитетов, повсюду употребляющихся у любого поэта для заполнения пустот в стихе, вроде связи, как «текучие воды», «ледяная зима», «пожирающий огонь». Прозаикам такая вольность не разрешается, потому что они движутся по более открытому полю. И в прозу и в стихи нелепо вставлять неестественные вещи без смысла и причины. Какой толк, если кто-то по поводу развода Цицерона скажет: «Красноречивый Цицерон оставил свою жену Теренцию»? Что общего между красноречием и разводом? Это как если Саллюстий, Клодий или Марк Антоний, нападая на Цицерона, назовут его «отцом отечества» или «целомудреннейшим гражданином». В речи, не связанной размером, вообще неуместно вставлять эпитеты, дающие не больше впечатления, чем было бы без них. В стихах из-за их принудительности это легче допустить, но опять-таки лучше уж без причины, чем совершенно против смысла. Наоборот, названия должности, достоинства или звания уместно добавлять даже там, где они совсем не необходимы,— «поэт Гомер», «философ Сократ», «император Цезарь», «царь Александр».

Напевностью и гармонической размеренностью поэзия очень способствует запоминанию; тем более в первую очередь заслуживают поэтического выражения предметы достопамятные. Хотелось бы, чтобы сентенции, вставляемые в стихи, как некие жемчужины, звучали в них если не возвышенной и великолепней, то хотя бы благозвучней и нацеливались как бы с большим размахом, наподобие стрелы, чтобы затвердиться прочнее. Это следует делать как во всяком поэтическом произведении, так и в театральном; зрителю тогда будет легче принести эти сентенции домой, возвращаться к ним и размышлять над ними наедине.



КОММЕНТАРИЙ

¹ *Фрикс*—сын мифического фиванского царя Атаманта и Нефелы («Облака»); он спасся от преследований мачехи на посланном матерью золотом баране (чье золотое руно было потом возвращено в Грецию аргонавтами). *Пасифая*—дочь Гелиоса, жена критского царя Миноса, вступившая в противоестественную связь с быком Посейдона.

² С обожествленным основателем Рима *Ромулом* стали отождествлять императоров, начиная уже с Юлия Цезаря. Ср. *Цицерон*. Письмо к Аттику, XII, 36; «О законах», II, 11.

³ Написанных в стиле Аристиды Милетского, автора собрания эротических историй (Петроний, Апулей).

⁴ «Алкион» («Алкеон») — неподлинный платоновский диалог.

⁵ *Теренций*. Андриянка («Девушка с Андроса»), слова Симона из действия I, сц. 1.

⁶ «Ион», 533e — 535a.

⁷ *Гораций*. Искусство поэзии, 295—297.

⁸ «Поэтика», 4, 1448 b 4—11 (пересказ).

⁹ *Гораций*. Искусство поэзии, 343.

¹⁰ По-видимому, из так называемых «Изречений Катона», книжечки нравственных наставлений, написанной в действительности гораздо позднее жизни Катона и очень популярной в средние века, вплоть до любившего ее Лютера.

¹¹ *Гораций*. Искусство поэзии, 192.



ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА И АРХИТЕКТУРА



ЛЕОН-БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

ЛУКА ПАЧОЛИ

БЕНЕДЕТТО ВАРКИ

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

ВИНЧЕНЦО ДАНТИ

ЛОДОВИКО ДОЛЬЧЕ

ПАОЛО ПИНО

АНДРЕА ПАЛЛАДИО

ДЖОВАННИ ПАОЛО ЛОМАЦЦО

ФЕДЕРИКО ЦУККАРО

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР





ЛЕОН-БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

1404—1472

Известный итальянский художник, архитектор, ученый, теоретик искусства и философ, Леон-Баттиста Альберти внес огромный вклад в развитие эстетической мысли Возрождения.

Альберти родился в Генуе, в семье богатого купца, изгнанного из Флоренции политическими противниками. Образование он получил в Падуе, в гуманистической школе, возглавляемой Гаспарино де Барцицца. Затем он переезжает в Болонью, где слушает лекции известного гуманиста Франческо Филельфо. Ранняя смерть отца, бесконечные имущественные тяжбы лишили Альберти средств к существованию. В результате он вынужден был поступить на службу к кардиналу Альбергати. С 1432 года Альберти становится секретарем папской курии и занимает эту должность до конца своей жизни.

К 1432 году относится первое пребывание Альберти в Риме. Позднее, в 1434 году, он едет во Флоренцию, посещает Болонью, Феррару. По натуре живой и общительный, Альберти встречался со многими выдающимися современниками — художниками, архитекторами, скульпторами, философами. В числе его близких друзей были Донателло, Брунеллески, Лука делла Роббиа.

Главным занятием Альберти была архитектура. Но наряду с ней он интересовался самым широким кругом вопросов: математикой, геометрией, оптикой, этикой, теорией живописи и музыки. Теоретическое наследие Альберти обширно. Это трактаты по теории искусства «О живописи», «О ваянии», «Об архитектуре», педагогическое сочинение «О семье», нравственно-философский трактат «О спокойствии души».

Альберти был тесно связан с гуманистической мыслью своей эпохи. Как и большинство гуманистов, он разделял оптимистическую мысль о безграничных возможностях человеческого познания, о божественном предназначении человека, о его всесии и исключительном положении в мире. Эти гуманистические идеалы отражены в трактате Альберти «О

семье». «Природа, то есть бог,—пишет Альберти,—сотворила человека отчасти небесным и божественным, отчасти же самым прекрасным среди всего смертного мира, дав ему облик и члены, весьма пригодные для всякого движения, чтобы чувствовать и избегать всего вредного; она наделила его способностью к рассуждению, чтобы следовать и принимать необходимое и полезное; она одарила его движением и чувством, желанием и стремлением, дабы с их помощью он явно чувствовал и лучше понимал полезное и избегал вредного; она дала ему ум, понятливость, память и разум—свойства божественные и самые подходящие для того, чтобы различать и понимать, чего следует избегать и к чему следует стремиться, чтобы лучше сохранить себя». Эта мысль Альберти, во многом превосходящая идеи трактата Пико делла Мирандола «О достоинстве человека», пронизывает всю деятельность Альберти как художника, ученого и мыслителя.

В трактатах по вопросам теории искусства получили широкое развитие и проблемы эстетики, хотя эстетические идеи Альберти не представляют собой какой-то законченной и логически цельной системы, а разбросаны по всем его сочинениям. Несмотря на то, что рассуждения о природе красоты занимают всего лишь несколько страниц трактата «Об архитектуре», тем не менее мы находим здесь широкое и последовательное развитие принципов так называемой практической эстетики, то есть эстетики, возникающей из применения общих эстетических принципов к вопросам искусства. Все это позволяет рассматривать Альберти не только как теоретика искусства, но и как одного из крупнейших представителей эстетической мысли Ренессанса.

Теоретическими источниками эстетики Альберти послужила главным образом эстетика античности. Альберти опирается прежде всего на эстетику стоиков с ее требованиями подражания природе, с ее идеалами целесообразности, единства красоты и пользы. От Цицерона он заимствовал различие красоты и украшения, развивая эту идею в специальную теорию украшений, которую мы находим в его трактате «Об архитектуре».

От Витрувия—сравнение произведения искусства с организмом человека и пропорциями человеческого тела. Но главным теоретическим источником эстетики Альберти является Аристотель, его учение о гармонии и мере как основе прекрасного. От Аристотеля заимствованы также представление о произведении искусства как о живом организме, идея о единстве материи и формы, цели и средства, части и целого. Альберти повторяет и развивает мысль Аристотеля о художественном совершенстве, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже». Весь этот сложный комплекс идей, глубоко осмысленный и проверенный на практике, лежит в основе эстетической теории Альберти. В ее центре учение о красоте. О природе прекрасного Альберти говорит в двух книгах своего трактата «Об архитектуре»—шестой и девятой. Эти рассуждения, несмотря на их лаконичный характер, содержат совершенно новое истолкование природы красоты.

Для средневековой эстетики господствующим определением прекрасного была традиционная формула о красоте как «consonantia et claritas», то есть о пропорции и ясности цвета. Эта формула, возникнув в ранней патристике, была господствующей вплоть до XIV века, в особенности в схоластической эстетике. В соответствии с этим определением красота понималась как формальное единство «пропорции» и «блеска», математически понимаемой гармонии и ясности цвета.

Альберти был одним из первых мыслителей, который не только отказался, но и открыто выступил против этого понимания прекрасного. Придавая большое значение математической основе искусства, он, однако, отказался от сведения прекрасного к математической пропорции. По его мнению, сущность прекрасного заключается не в пропорции, а в гармонии, для обозначения которой Альберти прибегает к старому латинскому термину «concininitas», заимствованному им от Цицерона.

В трактате «Об архитектуре» Альберти говорит о трех элементах, из которых складывается красота. Это число (numerus), ограничение (finitio) и размещение (collocatio). Но он тут же добавляет, что красота представляет собой нечто большее, чем сумма этих трех формальных элементов. «...Есть и нечто большее, слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы называем гармонией (concininitas), которая без сомнения источник всей прелести и красоты» (Об архитектуре, IX, 5).

По мнению Альберти, гармония является законом природы, который «охватывает собой всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей». Гармония в искусстве является подражанием и воспроизведением гармонии в природе. В связи с этим он в своем трактате «Об архитектуре» по-новому истолковывает теорию пропорций, считая, что пропорции в архитектуре должны основываться на пропорциях человеческого тела, а в исчислении этих пропорций следует опираться не на математику, а на опыт. Сравнивая произведения архитектуры с живым организмом, Альберти обосновывал идею единства частей и целого, их соответствия и органической целостности.

«Архитектурная мудрость Альберти,— писал В. П. Зубов,— заключается в том, что пропорции не трактуются им оторванно от глубочайших вопросов философии искусства: вопросов органичности, конструктивности, связности частей. С этим созвучен его метод аналогий, имевший универсальное познавательное значение для него, как и для всех виднейших представителей научной и философской мысли Ренессанса (Николай Кузанский, Леонардо да Винчи, Кеплер). Аналогии в трактате Альберти, по существу, играют ту же роль, что и пропорции в архитектуре: они являются своего рода «логическими пропорциями», устанавливающими связь между разнородными элементами и вносящими в них начало единства и связи» (Зубов В. П. Л.-Б. Альберти. М., 1977, с. 54).

В трактате «Об архитектуре» наряду с теорией красоты Альберти развивает теорию «украшения», которая существенно дополняет его концепцию прекрасного. Если красота представляет собой гармонию и

согласованность, то «украшение» — это некий «вторичный свет красоты». Гармония содержится в самой природе и устройстве вещей, украшение же является ее «дополнением»; первая прирожденна самим вещам, вторая присоединяема к ним. Таким образом, красота и украшение представляют собой две самостоятельные формы прекрасного. Только красота — это внутренний закон прекрасного, тогда как «украшение» присоединяемо извне и в этом смысле является относительной или случайной формой прекрасного. Иными словами, теория «украшения» вносит в его теорию прекрасного момент относительности, субъективной свободы. Именно поэтому для Альберти прекрасное — не абсолютный и неизменяемый закон, в нем есть элемент относительного, субъективного, случайного.

Наряду с понятием «красоты» и «украшения» Альберти употребляет еще целый ряд эстетических понятий, заимствованных, как правило, из античной эстетики. Он связывает понятие красоты с «достоинством» (*dignitas*) и «изяществом» (*venustas*), следуя в этом за Цицероном, для которого достоинство и изящество представляют собой два вида (мужской и женский) красоты. Альберти связывает также красоту постройки с «необходимостью и удобством», развивая мысль стоиков о связи пользы и красоты. Употребляет Альберти и термины «прелесть» и «привлекательность». Все это свидетельствует о разнообразии, широте и гибкости его эстетического мышления.

Творческое развитие эстетики мы находим и в трактате Альберти «О живописи», относящемся к 1435 году. Характерно, что, написав трактат на латинском языке, Альберти впоследствии переводит его на итальянский язык, для того чтобы это сочинение было доступным не только для ученых, но и для художников, не знающих латыни.

В основе живописного трактата Альберти лежит пафос новаторства, им движет интерес первооткрывателя. Альберти отказывается следовать описательному методу Плиния. «...Мы не занимаемся пересказом всяких историй, как это делал Плиний, но заново строим искусство живописи, о котором в наш век, насколько я знаю, ничего не найдешь написанного» (Трактат о живописи, II). Это высказывание позволяет предположить, что Альберти не был знаком с «Трактатом о живописи» Ченнино Ченнини или же, во всяком случае, не принимал его во внимание.

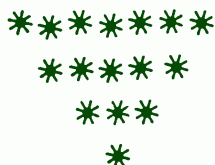
Как известно, трактат Ченнини содержит еще многое от средневековой традиции. В частности, Ченнини требовал от живописца «следования образцам» как главного пути постижения художественного мастерства. Напротив, Альберти говорит о «красоте вымысла» (*inventione*) и видит назначение художника в изобретении новых образов и сюжетов. В этом Альберти выражал одну из главных особенностей искусства и эстетики Ренессанса — отказ от традиционных схем, от следования образцам.

«Трактат о живописи» Альберти состоит из трех книг: в первой говорится о математических основах искусства живописи, во второй — об очертании, композиции и освещении, в третьей — излагаются принципы воспитания художника и требования к личности и профессии художника. Альберти говорит о значении геометрии и математики для живописи, хотя

он далек от всяких математических спекуляций в духе средневековья. Он оговаривается, что о математике он пишет «не как математик, а как живописец». Живопись же имеет дело только с тем, что доступно зрению, с тем, что имеет определенный визуальный образ; «живописец должен стараться изобразить то, что видимо». Эта опора на конкретную основу визуального восприятия весьма характерна для Альберти как представителя эстетики Ренессанса.

Эстетика Альберти была первой значительной эстетической теорией Ренессанса. Ориентированная на эстетическую традицию, идущую от Аристотеля и стоиков, она носила в своей основе реалистический характер, опровергала принципы и каноны средневековой эстетики и вводила в современную теорию искусства новые эстетические понятия, основанные на традиции античной эстетики.

Трактат Альберти «Об архитектуре» печатается по кн.: *Альберти*. Десять книг о зодчестве, в 2-х т., т. 1. М., 1935, с. 29—30, 177—179, 317—319; «Три книги по живописи» — по кн.: «Мастера искусства об искусстве», в 7-ми т., т. 2. М., 1966, с. 18—24, 48—54. Перевод А. Г. Габричевского.





ОБ АРХИТЕКТУРЕ

КНИГА ПЕРВАЯ, КОТОРАЯ ОЗАГЛАВЛЕНА «ОБ ОЧЕРТАНИЯХ»

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

О членении, в чем заключается существо строительства



ВСЯ СИЛА изобретательности, все искусство и умение строить сосредоточены только в членении. Ибо части всего здания, все особенности каждого из них и, наконец, сочетание и объединение всех линий и углов в одно произведение — все определяется с учетом полезности, достоинства и приятности одним только членением. Если государство, по мнению философов, величайший дом, и, обратно, дом есть самое мелкое государство, то отчего не сказать, что и его мельчайшие члены: атриум, ксист, столовая, портик и тому подобное также суть некие жилища? И если в любом из них что-нибудь будет оставлено без внимания по нерадению или по небрежности, разве это не повредит достоинству и славе всего сооружения?

Итак, следует прилагать большую заботу и старание при рассмотрении этих вещей, столь важных для всего здания: нужно стараться, чтобы даже мельчайшие части казались сделанными разумно и искусно. < ... >

Члены должны взаимно соответствовать друг другу, чтобы послужить основой и началом совершенства и прелести сооружения в целом и дабы что-нибудь одно, завладев всей красотой, не оставило всего прочего в обиде. Пусть они будут между собой так согласованы, чтобы казаться единым целым и правильно сложенным телом, а не растерзанными и раскиданными членами.

К тому же, украшая эти члены, следует подражать скромности природы, ибо как в остальном, так и в этом мы одинаково хвалим воздержанность и порицаем безмерную страсть к строительству. Члены должны быть и скромны и необходимы в том, что ты намереваешься сделать, ибо все существо строительства, если хорошенько всмотреться, вытекло из необходимости. Его взлелеяла выгода, прославило применение, и, в конце концов, оно должно было послужить наслаждению, причем это наслаждение всегда чуждалось безмерного. Итак, пусть здание будет

таково, чтобы ему не нужно было больше членов, нежели у него есть, и тогда все, что у него есть, ни в каком отношении не заслужит порицания.

Я не советовал бы, чтобы все было ограничено и очерчено линиями одного-единственного вида так, чтобы они ни в чем не различались: наоборот, одни будут приятны, если будут больше, другие будут хороши, если будут меньше, а третьи заслужат похвалу за средние размеры. Далее, одни части будут нравиться, если они ограничены приятными линиями, а другие — кривыми, и, наконец, третьи — и теми и другими; лишь бы ты соблюдал то, что я не раз советовал — не впадать в ошибку, когда кажется, что сделан урод с неодинаковыми плечами и боками.

Во всякой вещи приправа изящества — разнообразие, если только оно сплочено и креплено взаимным соответствием разъединенных частей. Но если эти части одна от другой разобщены и будут различаться между собой разногласящим различием, то разнообразие будет совершенно нелепо. Как это бывает в лире, когда низкие голоса соответствуют высоким, а средние между ними, настроенные в лад, откликаются, и получается из разнообразия голосов звучное и чудесное равенство пропорций, сильно радующее и пленяющее душу, точно так же бывает и во всех прочих вещах, которые движут и владеют нашими душами, причем все это должно быть исполняемо так, как требуют того назначение и удобство, а также испытанный обычай сведущих людей. Ибо в большинстве случаев пренебрежение обычаем уничтожает изящество, а его соблюдение ведет к успеху и пользе. Но если другие выдающиеся архитекторы убедились на деле, что дорическое, ионическое, коринфское или тосканское членение лучше всех, то, перенося эти очертания в наше произведение, мы не должны действовать словно по принуждению законов, но, участь у них и привнося вновь изобретаемое, мы должны стремиться стяжать похвалу, равную с ними, или, если возможно, еще большую. Но об этом мы скажем подробнее в другом месте, когда будем исследовать, каким образом должно располагать город и части города и что нужно в каждом отдельном случае.

КНИГА ШЕСТАЯ, ОЗАГЛАВЛЕННАЯ «ОБ УКРАШЕНИЯХ»

ГЛАВА ВТОРАЯ

О красоте и украшении, о том, что из них проистекает
и чем они между собой разнятся.

О том, что следует строить по строгому правилу искусства.

О том, кто является отцом и пестуном искусства

Прелесть и привлекательность считают целиком проистекающими из красоты и украшения, основываясь на том, что нельзя найти человека столь несчастного и столь косного, столь грубого и неотесанного, который не восхищался бы прекрасными предметами, не отдавал бы предпочтения наиболее украшенным, не оскорблялся бы безобразными, не отвергал бы всего неотделанного и несовершенного и не признавал бы,

что в той мере, в какой вещи недостает украшения, в той же мере в ней отсутствует все, придающее ей прелесть и достоинство. Достоянейшей, следовательно, является красота, и к ней прежде другого следует стремиться, в особенности тому, кто хочет, чтобы принадлежащее ему было изящно.

В какой степени наши предки, мудрейшие мужи, считали, что к этому надо прилагать старания, указывают и их законы, и военное дело, и богослужение, и вся их общественная жизнь. Поистине невероятно, как они заботились о том, чтобы все было украшено, словно полагая, будто жизненно необходимое, лишившись убранства и блеска украшений, станет чем-то безвкусным и пресным. Без сомнения, взирая на небо и на чудесные дела богов, мы более дивимся богам потому, что мы видим красоту этих дел, нежели потому, что мы чувствуем их пользу. Зачем мне продолжать? Сама природа, и это можно видеть всюду, непрестанно испытывает высочайшее наслаждение от красоты, не говоря уже о тех красках, которые она создает в цветах. И если украшения где-нибудь нужны, то, конечно, в здании, и от здания их нельзя отнять никак, не оскорбляя и знатоков и невежд. Ведь почему мы так возмущены бесформенным и неслаженным нагромождением камней, и чем оно больше, тем больше мы порицаем расточение средств и браним безрассудную страсть наваливать камни? Обеспечить необходимое—просто и нетрудно, но где постройка лишена изящества, одни лишь удобства не доставляют радости. К тому же то, о чем мы говорим, способствует и удобству и долговечности. Ибо кто не согласится, что среди украшенных стен жить удобнее, чем среди неотделанных? И что можно сделать путем человеческого искусства настолько прочным, чтобы оно было вполне ограждено от разрушения людьми? Только красота добьется от неприязненных людей того, что они, умерив свой гнев, оставят ее нетронутой, и, осмеливаюсь сказать, ничем здание, пребывая невредимым, не будет ограждено от человеческого разрушения более, чем достоинством и красотой. К этому нужно приложить всю заботу, все старания, с этим соразмерить издержки, дабы то, что ты делаешь, было и полезно, и удобно, в особенности же украшено, становясь тем самым чрезвычайно привлекательным, и дабы смотрящие одобряли, что средства затрачены именно на это и не на что иное.

Что такое красота и украшение и чем они между собою разнятся, мы, пожалуй, отчетливее поймем чувством, чем я могу изъяснить это словами. Тем не менее совсем кратко мы скажем так: красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат,—такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Великая это и божественная вещь, осуществление которой требует всех сил искусства и дарования, и редко когда даже самой природе дано произвести на свет что-нибудь вполне законченное и во всех отношениях совершенное. «Как редок,—говорит некто у Цицерона,—в Афинах прекрасный эфеб». Этот ценитель красоты понимал, что есть некий недостаток или излишек в вещах, им не одобряемых, и что

такое украшение может исправлять в этих юношах то, что не согласно с требованиями прекрасного. Нарумянившись и прикрывая свои недостатки, причесываясь и приглаживаясь, они сделались бы красивее, так что все неприглядное в них менее отталкивало, а все привлекательное более радовало бы.

Если это так, то украшение есть как бы некий вторичный свет красоты, или, так сказать, ее дополнение. Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного.

Далее мне нужно сказать следующее. Кто строит так, что ждет одобрения сооружаемого им,—а этого должны хотеть все, кто имеет ум,—тот, конечно, руководится правилами. Ибо делать все по определенному правилу — отличительная черта искусства. А правильную и заслуживающую одобрения постройку — кто будет это отрицать — можно сделать лишь на основе искусства. И конечно, если та часть, которая относится к красоте и украшению, первая среди тех, то, без сомнения, для этой части будет строгое и устойчивое правило и искусство, пренебрегая которыми, человек будет совершенно безрассудным. Впрочем, некоторые с этим не согласны и говорят, будто бы то, посредством чего мы судим о красоте и о всем здании, есть некое смутное мнение и будто форма зданий разнообразится и меняется в зависимости от произвола, который не обуздывается никакими правилами искусства. Общий порок всякого невежества — говорить, будто то, чего не знаешь, и не существует вовсе. Я считаю нужным рассеять это заблуждение; однако не считаю необходимым подробно распространяться о том, из каких начал проистекли искусства, какими правилами они руководствовались и что питало их рост. Стоит упомянуть только, что отцами искусств, как говорят, были случай и наблюдение, пестунами же искусства — практика и опыт. Так, говорят, на протяжении тысячелетий тысячами тысяч людей изобретались медицина и также мореплавание, и почти все искусства подобного рода развивались медленно и постепенно.

КНИГА ДЕВЯТАЯ, ЗАГЛАВИЕ КОТОРОЙ «ОБ УКРАШЕНИИ ЗДАНИЙ»

ГЛАВА ПЯТАЯ

О том, что существуют три вещи,
которые более всего влияют на красоту и изящество зданий,
а именно: число, фигура и размещение

Теперь я перехожу к тому, что мы обязаны сказать,—к тому, из чего возникают все виды красоты и украшений, или, вернее, к тому, что вытекает из понятия красоты. Трудное это, конечно, изыскание. Ведь все, что должно быть извлечено и выделено из всей совокупности частей и их природы, все, что должно быть сообщено отдельным частям в порядке

определенном и стройном, и все, что должно объединять многое в одно целое и в одно тело, сдерживая его правильной и устойчивой связью и согласием,— а именно этого мы здесь ищем,— все это, конечно, необходимо должно обладать силой и, так сказать, соками всех тех частей, с которыми оно соединено или связано, ибо иначе эти части в розни и разногласии будут бороться и рассыпаться. Это изыскание и исследование и во всех других случаях не просто и не легко, а в том случае, о котором мы намерены говорить, наиболее затруднительно и опасно. Ведь произведения зодчества состоят из очень многих частей, и многих разнообразных видов украшений требует, как ты видел, каждая отдельная их часть. Тем не менее мы, как обычно, в меру нашего дарования исследуем предмет и не будем допытываться, как из познания полного числа частей почерпается уразумение целого, но начнем с того, что важно для нас, изучая, чем же является то, что по своей природе производит красоту. < ... >

Судить о красоте позволяет тебе не мнение, а некое врожденное душам знание. Это явствует из того, что нет никого, кто, видя дурное, безобразное, непристойное, тотчас же не оскорблялся бы и не отвращался. Откуда это чувство души возбуждается и берется, в это я также не буду вдаваться, и из находящегося перед нашими глазами мы рассмотрим только то, что важно для нас.

В самом деле, в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что подымает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, краса, достоинство, изящество и тому подобное—такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же искажаются и гибнут. Если мы это поймем, уже нетрудно найти и то, что можно отнимать, прибавлять или менять, особенно в формах или фигурах.

Всякое тело состоит из определенных и ему принадлежащих частей. Если ты какую-нибудь часть отнимешь, или сделаешь ее большей или меньшей, или переставишь в неподобающие места, конечно, повредится то, что соответствовало в этом теле изяществу формы. Из этого мы можем заключить, не вдаваясь подробнее в остальное, что существуют три главные вещи, которыми исчерпывается искомое нами понятие: число, затем то, что мы назовем ограничением (*finitio*), и размещение.

Но есть и нечто большее, слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы назовем гармонией (*concinntas*), которая без сомнения есть источник всей прелести и красоты. Ведь назначение и цель гармонии—упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту. Вот отчего бывает, что когда гармоничное, путем ли зрения, или слуха, или как-нибудь иначе, предстанет перед душою, мы его чувствуем сразу. Ведь от природы мы стремимся к лучшему и к лучшему льнем с наслаждением. И не столько во всем теле в целом или его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И есть для них обширнейшее поле, где

она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей. Но об этом довольно.

Считая это достаточно уясненным, мы можем сказать так. Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются,—отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы. Ее более всего добивается зодчество. Благодаря ей зодчество обретает достоинство, прелесть, вес и становится ценным. < ... >

ТРИ КНИГИ О ЖИВОПИСИ

*Леон-Баттиста Альберти—Филиппо ди сер Брунеллески*¹.



ЧАСТО ДИВИЛСЯ, да и сокрушался, видя, как столь отменные и божественные искусства и науки, которые, судя по их произведениям и по свидетельствам историков, изобиловали у доблестнейших древних наших предков, ныне пришли в такой упадок и как бы вовсе утрачены: живописцы, зодчие, музыканты, геометры, риторы, авгуры и другие благороднейшие и удивительнейшие умы встречаются редко, да и те не заслуживают похвалы. Посему, от многих слыша, что так оно и есть на самом деле, я решил, что сама природа, мастерица всех вещей, состарившись и одряхлев, не производит больше на свет ни гигантов, ни людей таких дарований, каких она в чудесном изобилии породила в свою, я бы сказал, юношескую и более славную пору. Однако после того как из долгого изгнания, в котором мы, Альберти, успели состариться, я вернулся сюда, в эту нашу превыше всех прекраснейшую родину², я убедился на примере многих, но в первую голову на тебе, Филиппо, и на нашем любезнейшем друге скульпторе Донато, а также на других, как-то на Ненчо, на Луке и на Мазаччо³, что они по дарованию своему ни в одном похвальном деле не уступают кому бы то ни было из древних и прославленных мастеров этих искусств. Так я понял, что в нашей власти достигнуть всяческой похвалы в какой бы то ни было доблести при помощи собственного нашего рвения и умения, а не только по милости природы и времен. Признаюсь тебе: если древним, имевшим в изобилии у кого учиться и кому подражать, было не так трудно подняться до познания этих высших искусств, которые даются нам ныне с такими усилиями, то имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и без всяких образцов создаем искусства и науки

неслыханные и невиданные. Где такой черствый и завистливый человек, который не похвалил бы зодчего Пиппо [Брунеллески], имея перед глазами столь великое сооружение, вздымающееся к небесам, настолько обширное, что оно осеняет собой все тосканские народы, и воздвигнутое без всякой помощи подмостей или громоздких лесов,—искуснейшее изобретение, которое поистине, если только я правильно сужу, столь же невероятно в наше время, сколь, быть может, оно было неведомо и недоступно древним?⁴ Однако мне предстоит в другом месте поговорить о твоих заслугах и о доблести нашего Донато и всех тех, кто мне дорог своим нравом. Ты же упорствуй, продолжая изобретать изо дня в день те вещи, благодаря которым твое удивительное дарование заслужит тебе вечную славу и имя, а если когда-либо тебя посетит досуг, мне любо будет, что ты снова просмотришь это мое сочиненьице о живописи, которое я написал на тосканском языке, посвятив его тебе. Ты увидишь три книги, и в первой, чисто математической, из глубинных корней природы возникает это прелестное и благороднейшее искусство. Вторая книга вкладывает это искусство в руки художника, различая его области и все доказывая. Третья учит художника, каким он должен быть и каким путем он может достигнуть совершенного искусства и познания всей живописи. Итак, соблаговоли внимательно прочесть меня и, если ты найдешь что-либо нуждающееся в исправлении, поправь меня. Не было столь ученого писателя, которому просвещенные друзья не принесли бы величайшей пользы, и я прежде всего хочу быть исправленным тобою, чтобы не страдать от укусов хулителей.

КНИГА ПЕРВАЯ

В этих весьма кратких записках о живописи мы прежде всего, дабы речь наша была возможно более ясной, заимствуем от математиков те положения, которые относятся к нашему предмету и, усвоив их, изложим живопись, начав ее от природных первоначал, насколько это позволит наше дарование. Однако я очень прошу, чтобы при каждом нашем рассуждении имели в виду, что я пишу об этих вещах не как математик, а как живописец; математики измеряют форму вещей одним умом, отрешившись от всякой материи, мы же, желая изобразить вещи для зрения, будем для этой цели пользоваться, как говорят, более тучной Минервой и вполне удовольствуемся тем, что читатель нас так или иначе поймет в этом поистине трудном и, насколько я знаю, никем еще не описанном предмете. Итак, я прошу, чтобы слова наши были истолкованы только как слова живописца.

С самого же начала, утверждаю я, мы должны знать, что точка есть некий знак, который не может быть разделен на части. Знаком здесь я называю все то, что находится на поверхности, будучи доступно нашему зрению. Что же касается вещей, которые мы не можем видеть, никто не будет отрицать, что они никакого отношения к живописи не имеют. Живописец должен стараться изобразить только то, что видимо.

Точки же, соединенные друг с другом в непрерывном ряду, вырастают в линию, и у нас линия будет знаком, длина которого делима, но который в ширину настолько тонок, что не может быть рассечен. Из линий одни называются прямыми, другие кривыми. Прямая линия будет длинным знаком, прямо протянутым от одной точки к другой. Кривая линия пойдет от одной точки к другой не прямо, но подобно дуге лука.

Много линий, соединенных подобно многим нитям в ткани, образуют поверхность, и поверхность есть некая крайняя часть тела, которая познается не в своей глубине, а только лишь в своей длине и ширине, а также в своих качествах. Из качеств одни постоянно присущи поверхности, так что, если не меняется поверхность, они никак от нее не могут быть отняты. Другие качества таковы, что, в то время как сущность поверхности остается неизменной, они все же представляются взору смотрящего измененными. <...>

Плоская поверхность будет такая, что, если положить на нее прямую линейку, она во всех частях будет к ней прилегать. С такой поверхностью очень сходна поверхность воды. Шаровая поверхность подобна «спине» шара. Говорят, что шар—круглое тело, обратимое во все стороны, в середине которого находится точка, от каковой любая крайняя точка шара отстоит на столько же, на сколько всякая другая.

Вогнутая поверхность будет находиться внутри шара, под его наружной поверхностью, как бы изнутри яичной скорлупы. Составная поверхность будет такая, которая с одной стороны будет плоской, с другой—вогнутой или шаровой [выпуклой], каковы дула пушки внутри или [полу]колонны снаружи. Итак, край и «спина» дают название поверхности.

Но тех качеств, от которых поверхность, не изменяясь и не получая другого названия, все же может казаться изменившейся, существует два: поверхности приобретают различия в зависимости от перемены места и света.

Сначала скажем о месте, а затем о свете и исследуем, каким образом поверхности благодаря этому качеству кажутся изменившимися. Это относится к зрительной способности, ибо при перемене места предметы кажутся либо большими, либо иными, либо другого цвета,—ведь все это мы измеряем зрением. Поищем для этого основания, начав с суждения философов, утверждающих, что поверхности измеряются некими лучами, как бы служителями зрения, именуемыми поэтому зрительными, которые передают чувству форму предметов. Мы же здесь вообразим себе, что эти лучи—как бы тончайшие нити, образующие с одной стороны подобие ткани, а с другой—очень туго связанные внутри глаза, там, где помещается чувство зрения, а оттуда, как из ствола всех этих лучей, этот узел распространяет прямейшие и тончайшие свои ростки вплоть до противоположащей поверхности.

Между этими лучами существуют различия, которые нам необходимо знать. Различия эти зависят от действия и от назначения луча. Одни из лучей, достигнув края поверхности, измеряют все ее протяжения, [quantità]. Итак, поскольку они упираются в крайние и наружные части

поверхности, назовем их крайними, или наружными. Другие лучи распространяются до глаза от всей спины поверхности, и они имеют свое назначение в том, что наполняют пирамиду, о которой мы скажем ниже, в своем месте, теми яркими цветами и светами, которыми сияет поверхность. И пусть такие лучи будут называться средними. В числе зрительных лучей есть один луч, именуемый центральным. Этот луч, когда достигает поверхности, образует во все стороны вокруг себя прямые и равные углы. Он называется центральным по сходству с упомянутой выше центральной линией. Итак, мы установили три разновидности лучей: крайние, средние и центральные. Исследуем теперь, как каждый из этих лучей участвует в зрении. Сначала мы скажем о крайних, затем о средних и, наконец, о центральном.

Крайними лучами измеряются протяжения. Протяжением называется всякое расстояние на поверхности от одной точки края до другой. И глаз измеряет эти протяжения зрительными лучами, как ножками циркуля. В каждой поверхности столько же протяжений, сколько расстояний между точками, ибо, какие бы мы ни определяли размеры или измерения, глядя на поверхность, будь то высота снизу вверх, или ширина справа налево, или толщина между близким и далеким, мы для этого всегда пользуемся этими наружными лучами. Поэтому и говорят, что при зрении образуется треугольник, основание которого — видимое протяжение, стороны же — это лучи, которые от точек протяжения тянутся до глаза; и не подлежит никакому сомнению, что ни одно протяжение не может быть увидено без треугольника. Углы этого треугольника, во-первых, — [там, где] обе точки протяжения, а третий угол, лежащий против основания, находится внутри глаза.

Здесь правила таковы: чем острее угол в глазу, тем видимое пространство будет казаться меньше. Отсюда понятно, почему очень отдаленное протяжение кажется не больше точки. И все же, хотя это так, существует такое протяжение, такая поверхность, которая тем меньше видна, чем она ближе, и на которой издали видно гораздо больше ее частей. Доказательство этому можно видеть на сферическом теле. Итак, протяжения в зависимости от расстояния кажутся большими или меньшими. И тот, кто как следует почувствует, что было сказано, поймет, каким образом при перемене расстояния наружные лучи делаются средними и точно так же средние — наружными. И поймет, что, когда средние лучи сделаются наружными, тотчас же это протяжение покажется меньшим. И наоборот: когда крайние лучи будут направлены внутрь от края, то чем дальше они от края, тем видимое протяжение будет казаться большим. В этом месте я в кругу своих друзей обычно даю следующее правило: чем больше ты берешь для зрения лучей, тем большим кажется тебе то, что ты видишь, и чем меньше лучей — тем меньшим. Эти наружные лучи, окружая поверхность таким образом, что один касается другого, замыкают собой всю поверхность, как ивовые прутья клетку, и образуют то, что я называю пирамидой. Итак, мне предстоит сказать, что такое зрительная пирамида и каким образом она строится из этих лучей. Мы опишем ее на

свой лад. Пирамида будет иметь форму такого тела, от основания которого все проведенные вверх прямые линии упрутся в одну точку. Основанием этой пирамиды будет видимая поверхность. Стороны пирамиды — те лучи, которые называются наружными. Острие, или вершина пирамиды, находится внутри глаза, там же, где и угол протяжений.

До сих пор мы говорили о наружных лучах, которые образуют пирамиду; и мне кажется, что я достаточно показал, каковы различия в зависимости от большего или меньшего расстояния между глазом и тем, что мы видим.

Следует теперь сказать о средних лучах, множество которых находится в пирамиде внутри наружных лучей; лучи эти делают то, что говорится о хамелеоне — животном, которое принимает цвет всякого близкого ему предмета, ибо от того места, где они касаются поверхности, и вплоть до самого глаза они всюду принимают цвета и света, имеющиеся на поверхности, так что где бы ты их ни рассек, всюду найдешь их одинаково освещенными и окрашенными. Однако установлено, что от большого расстояния они слабеют. Это происходит, думается мне, оттого, что они, отягощенные светом и цветом, проходят через воздух, который, будучи увлажнен некой плотностью, источает отягощенные лучи. Отсюда извлекаем правило: чем больше расстояние, тем видимая поверхность будет казаться темнее.

Нам остается сказать о центральном луче. Центральным лучом будет тот единственный луч, который упирается в протяжение так, что все углы, во все стороны, друг другу равны. Этот единственный луч, самый сильный и самый яркий из всех, имеет то свойство, что всякое протяжение кажется наибольшим, когда в него ударяется этот луч. Можно было бы много сказать об этом луче, но достаточно сказать одно: теснимый другими лучами, он последним покидает видимый предмет, почему его по праву можно именовать князем всех лучей. Я как будто достаточно показал, что с изменением расстояния и с изменением положения центрального луча поверхность тотчас же покажется иной. Итак, расстояние и положение центрального луча имеет большое значение для ясности зрения. <...>

КНИГА ТРЕТЬЯ И ПОСЛЕДНЯЯ

Но так как остается немало других полезных вещей, которые делают живописца таким, что он может достигнуть полного признания, мне не хочется их опускать в этих записках. Скажу о них очень кратко.

Я утверждаю, что задача живописца заключается в следующем: на любой данной ему доске или стене так очертить линией и окрасить цветами подобия видимых поверхностей любого тела, чтобы они на определенном расстоянии и при определенном положении центра казались выпуклыми и во всем подобными этим телам. Цель живописи — снискать художнику благодарность, расположение и славу в гораздо большей мере,

чем богатство. И живописцы этого достигнут, когда картина их будет восхищать взоры и душу всякого, кто на нее смотрит, а как это делается, мы сказали выше, когда рассуждали о композиции и об освещении. Но мне хотелось бы, чтобы живописец был хорошим человеком и обученным полезным наукам; иначе он всего этого не сумеет должным образом охватить. Ведь всякий знает, насколько доброта человека куда больше способна привлечь к себе расположение граждан, чем любая сноровка или искусство, и никто не сомневается в том, что расположение многих весьма содействует славе, а также и заработку художника. И часто случается, что богатые, движимые больше своим расположением, чем восхищением перед чужим искусством, прежде всего дают заработать этому скромному и хорошему человеку, оставляя в стороне того, другого живописца, быть может, и более искусного, но не столь добрых нравов. Итак, художник должен показать себя человеком высоконравственным, особенно же человечным и обходительным, и этим он стяжает себе расположение — твердую опору против нужды и заработок — величайшую помощь к тому, чтобы хорошо изучить свое искусство.

Мне хочется, чтобы живописец был как можно больше сведущ во всех свободных искусствах⁵, но прежде всего я желаю, чтобы он узнал геометрию. Мне любо изречение древнего и славнейшего живописца Памфила, у которого молодые люди благородного звания начали обучаться живописи. Он считал, что ни один живописец не может хорошо писать, не зная хорошо геометрии. Наши наметки, в которых изложено все искусство живописи во всем безусловном совершенстве, будут легко поняты всяким геометром, но невежда в геометрии не поймет ни этих, ни каких-либо иных правил живописи. Поэтому я и утверждаю, что живописцу необходимо обучаться геометрии.

Хорошо также, если они будут любителями поэтов и ораторов, у которых много украшений, общих с живописцами, и которые, обладая большим запасом знаний, принесут им большую пользу для красивой композиции истории, ибо главная заслуга в этом деле заключается в вымысле, а какова сила вымысла⁶, мы видим из того, что прекрасный вымысел нам мил и сам по себе, без живописи. Даже читая его, мы хвалим то описание Клеветы, которую, как рассказывает Лукиан, изобразил на картине Апеллес. Мне кажется, что я не отклонюсь от своего предмета, если передам его здесь в назидание живописцам, чтобы они знали, на что они должны обращать свое внимание в своих вымыслах. Картина эта изображала человека с огромными ушами, а рядом с ним по обе стороны стояли две женщины; одна из них называлась Неведением, другая — Подозрительностью. Со стороны подходила Клевета; это была на вид очень красивая женщина, но с лица уж очень коварна; в правой руке она держала зажженный факел, а другой волокла за волосы юношу, который высоко вздымал руки к небесам. Был там и бледный мужчина, некрасивый, весь покрытый грязью, с недобрый выражением лица, которого можно было бы сравнить с человеком, исхудавшим и изнуренным долгими невзгодами на поле брани. Он вел Клевету и назывался

Завистью. Были две другие женщины, спутницы Клеветы, которые поправляли ее наряды и одежды и из которых одну звали Коварством, а другую — Обманом. За ними шло Раскаяние — женщина, одетая в погребальные одежды, которые она сама на себе рвала, а сзади ее следовала девочка, стыдливая и целомудренная, по имени Истина. Если эта история вам нравится в пересказе, то подумайте только, насколько она была прелестна и очаровательна, написанная рукой Апеллеса! Приятно было бы также увидеть тех трех сестер, которых Гесиод называл Аглаей, Ефросинеей и Фалией и которые изображались держащими друг друга за руки и смеющимися, в неподпоясанных и прозрачнейших одеждах. Они должны были изображать благодеяние, даруемое одной из трех сестер и принимаемое другой, третья же отплачивает благодарностью, каковые три ступени содержатся в каждом истинном благодеянии. Итак, мы видим, какую славу подобного рода замыслы подносят художнику. Поэтому я советую, чтобы каждый живописец поддерживал близкое общение с поэтами, риториками и другими подобными людьми, искушенными в науках, ибо они либо дадут ему новые замыслы, либо, во всяком случае, помогут ему красиво скомпоновать историю, благодаря чему он, без сомнения, стяжает себе своей живописью великую славу и имя. Фидий, знаменитый превыше всех прочих живописцев, признавал, что он у Гомера научился, как изображать Юпитера во всем его божественном величии. Так и мы, если будем стремиться больше к учению, чем к наживе, все больше и больше будем учиться у наших поэтов вещам, полезным для живописи.

Однако случается нередко, что люди прилежные и жадные до учения все же, не умея учиться, утомляются не менее, чем от работы, которая им в тягость; поэтому мы и скажем, каким путем можно сделаться сведущим в этом искусстве. Пусть никто не сомневается, что основа и начало этого искусства, равно как и каждая ступень в достижении мастерства, должны черпаться из природы; совершенствование же в искусстве достигается прилежанием, упорством и старанием. Я хочу, чтобы молодые люди, которые только что, как новички, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сначала учат формы всех букв в отдельности, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого — как складывать слова. Пусть этот же порядок соблюдается и у нас в живописи. Сначала пусть они выучат каждую отдельную форму каждого члена и запомнят, каковы могут быть различия в каждом члене. Различий же в членах немало, и они весьма очевидны. У одного ты увидишь торчащий и горбатый нос, у других ноздри обезьяны и широко вывернутые, иные будут вытягивать свои отвислые губы, а иные будут наделены тощими губками, — и так пусть живописец разглядит все до едина в каждом отдельном члене и сделает их в зависимости от этого более или менее отличными друг от друга. И пусть он также приметит, что, как мы это видим, члены наши в детстве округлы, словно выточены на токарном станке, и нежны, а в более зрелом возрасте они неровны и угловаты. Таким образом, прилежный живописец все это узнает из

природы и сам для себя тщательнейшим образом рассмотрит, как все это устроено. В этом исследовании и в этой работе глаз и внимание художника должны быть непрерывно начеку; он обратит внимание на лоно сидящего, обратит внимание на то, как мягко у него свисают ноги; он будет наблюдать все тело стоящего, и не будет в этом теле ни одной части, назначение и мера которой ему были бы неизвестны. И он не удовольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту, ибо в живописи изящество не только приятно, но и необходимо. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты. Посему полезно будет заимствовать у всех прекрасных тел ту часть, которая заслужила себе наибольшее признание, и вообще надо прилагать всяческие старания и заботы к тому, чтобы изучать как можно больше красоты; правда, это дело трудное, ибо в одном теле не найти всех красот вместе, а они распределены по многим телам и встречаются редко, но все же исследованию и изучению красоты необходимо посвящать все усилия. И тогда случится то, что случается со всяким, кто привык обращаться и справляться с более крупными вещами: он легко одолеет более мелкие. И нет такой вещи, которая была бы настолько трудна, чтобы ее нельзя было победить упорством и старанием.

Однако, чтобы не терять своих стараний и трудов понапрасну, следует избегать привычки некоторых глупцов, которые, будучи упоены собственным дарованием, стараются прославиться в живописи, полагаясь только на себя, не имея никакого природного образца, которому бы они следовали глазом и умом. Такие живописцы не научаются хорошо писать, но привыкают к собственным ошибкам. От неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные.

Зевксис, выдающийся и опытнейший из числа прочих живописцев, перед тем как написать картину, которую он выставил в храме Луцины в Кротоне, не понадеялся безрассудно на свой талант, как все нынешние художники, но полагал, что невозможно найти в одном теле все те красоты, которые он искал, ибо природа не наделила ими одно тело,— и вот он из всей молодежи этого края избрал пять самых красивых девиц, чтобы заимствовать у них все те красоты, которые хвалят в женщине. Мудрый живописец прекрасно отдавал себе отчет в том, что с теми живописцами, которые, не имея природного образца для подражания, все же хотят добиться признания красоты, полагаясь только на свое дарование, легко может случиться, что они не найдут той красоты, которую они искали с таким трудом, но наверняка приобретут дурные привычки, от которых они впоследствии никогда не смогут отделаться, даже если этого захотят; а тот, кто привыкнет заимствовать от природы все, что бы он ни делал, приобретет настолько опытную руку, что все, сделанное им, будет казаться исполненным с натуры.

Насколько это важно для живописца, можно заключить из того, что когда в истории изображено лицо какого-нибудь известного и достойного

мужа, то хотя бы там были другие фигуры, гораздо более совершенные и привлекательные по искусству исполнения, все же известное лицо сразу же привлечет к себе взоры всех смотрящих на эту историю. Такая, видимо, сила заключается в том, что сделано с натуры. Поэтому все, что мы собираемся написать, мы будем заимствовать у природы и всегда будем выбирать самое красивое.

Смотри только не делай, как многие, которые учатся рисовать на маленьких дощечках. Я хочу, чтобы ты упражнялся в больших рисунках, почти равных по величине тому, что ты срисовываешь, ибо в маленьких рисунках легко скрадывается любая большая ошибка, но малейшая ошибка прекрасно видна на большом рисунке.

Медик Гален пишет, что он в свое время видел вырезанного на перстне Фазтона, увлекаемого четверкой лошадей, узды, грудь и все ноги которых ясно можно было различить. Однако пусть наши живописцы предоставят эту славу резчикам гемм, сами же прогуливаются по более обширным полям славы. Кто сумеет написать большую фигуру, сумеет сразу же легко изобразить и все эти мелкие вещи, однако тот, кто приучил руку и глаз ко всяким крошечным узорам и побрякушкам, легко ошибается в вещах большого размера.

Некоторые воспроизводят фигуры, взятые у других живописцев, и ищут в этом того признания, которое выпало на долю скульптора Каламида, вырезавшего, как сообщают, две чаши, на которых он так воспроизвел нечто уже до него сделанное Зенодором, что никакой разницы между тем и другим нельзя было заметить. Однако наши живописцы будут, без сомнения, впадать в величайшие ошибки, если не поймут, что всякий, кто пишет, пытается представить тебе вещи такими, какими ты можешь их видеть, нежно и правильно написанными самой природой на той завесе, о которой мы говорили выше. А если тебе все-таки хочется воспроизвести чужие вещи, которые относятся к тебе терпеливее, чем живые существа, я предпочту, чтобы воспроизводилась посредственная скульптура, чем превосходная картина, ибо от написанного ты ничего не приобретешь, кроме умения передать сходство, тогда как от изваянного ты научишься и сходству, а также знанию и передаче освещения. А для того чтобы прочувствовать освещение, очень полезно прищуриться и зажмурить глаз ресницами век, дабы света казались приглушенными и как бы написанными на сечении. И, пожалуй, полезнее будет упражняться на рельефном, чем на нарисованном. Ведь, если я не ошибаюсь, скульптура определеннее, чем живопись, и редко бывает, чтобы кто-нибудь мог хорошо написать ту вещь, каждый рельеф которой ему неизвестен, рельеф же легче найти в работе над скульптурой, чем в работе над картиной. Этот довод должен иметь силу, поскольку мы видим, что во все времена бывают скульпторы посредственные, а что касается живописцев, то не встречается почти ни одного, который в чем-либо не оказался бы смехотворным и беспомощным.

Но в чем бы ты ни упражнялся, всегда имей перед глазами отборный и незаурядный образец, который ты должен, рассматривая его, воспроизво-

дить; воспроизводя же его, ты должен, я полагаю, сочетать точность с быстротой. Никогда не берись за карандаш или за кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо поистине проще исправлять ошибки в уме, чем соскабливать их с картины. Притом после того, как мы привыкнем ничего не делать без предварительного плана, мы добьемся скорости письма большей, чем Асклепиодор, древний живописец, который, как говорят, писал быстрее всех других. Ведь талант, приводимый в движение и воодушевляемый упражнением, приобретает меткость и свободу в работе, а рука, управляемая определенным замыслом таланта, быстрее всего за ним поспекает. А если и бывают ленивые художники, то ленивы они потому, что они медлительно и боязливо пытаются делать такие вещи, которых они предварительно не познали и не уяснили себе в уме. И так, объятые мраком собственных ошибок, они, как слепец своим посохом, будут нащупывать своей кистью то одну, то другую дорогу. Вот почему рука никогда не должна касаться работы, если ею не управляет хорошо обученное дарование.

Однако, так как высшим достижением для живописца является история, которая должна отличаться обилием и отбором необходимых вещей, необходимо заботиться о том, чтобы уметь написать не только человека, но также лошадей, собак и всех прочих животных и вообще все то, что достойно быть видимым. Это необходимо для того, чтобы история наша была как можно более богатой, что, признаюсь тебе,—дело величайшей важности. И хотя и у древних не всякому художнику было дано считаться в чем-нибудь одним, я уже не говорю выдающимся, а хотя бы посредственным,—все же я утверждаю, что мы должны изо всех сил добиваться того, чтобы мы по нерадению своему не упускали тех вещей, приобретение которых приносит похвалу, а упущение—порицание. Афинский живописец Никий прекрасно изображал женщин; Гераклида хвалили за изображение кораблей; Серапион не умел изображать людей, а все остальное изображал хорошо; Дионисий не умел изображать ничего, кроме людей; Александр, тот самый, который расписал портик Помпея, лучше всех изображал животных, особенно собак; Аврелий, который всегда был влюблен, изображал только богинь, придавая им черты тех, кого он любил; Фидий больше заботился о том, чтобы показать величие богов, нежели о том, чтобы воспроизводить красоту людей; Евфранор любил выражать достоинство властителей и в этом превзошел всех прочих. Так каждому были отпущены неодинаковые способности, и природа дала каждому дарованию особое приданое, которым, однако, мы не должны довольствоваться настолько, чтобы в нерадении своем не пытаться достигнуть еще большего, нежели то, чего мы можем добиться своими трудами. Дары природы нужно возделывать трудом и упражнением и этим увеличивать их изо дня в день и не упускать по нерадению ничего из того, что может стяжать нам похвалу. <...>



КОММЕНТАРИЙ

¹ Трактаг посвящается другу Альберти, скульптору и архитектору Филиппо Брунеллески.

² В 1428 году, после отмены приговора, осуждающего семью Альберти на изгнание, Леон-Баттиста возвращается из Болоньи во Флоренцию.

³ Перечислены друзья Альберти — Филиппо Брунеллески, Донателло, Лоренцо Гиберти, Лука делла Роббиа, Мазаччо.

⁴ Альберти говорит о куполе Флорентийского собора, построенного Брунеллески.

⁵ Свободные искусства включали в себя следующие дисциплины: грамматику, риторику, диалектику, арифметику, музыку, геометрию, астрономию.

⁶ Термин «вымысел» (*inventio*) здесь означает замысел сюжета картины.





ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ

1381—1455

Гиберти прошел путь от полуготического мастера к ренессансному художнику, в полной мере осознающему новое значение искусства в жизни общества. Им было создано много замечательных произведений скульптуры, среди которых выделяются рельефы вторых (1404—1424) и третьих (1425—1452) дверей баптистерия во Флоренции. В рельефах восточных дверей, по меткому выражению Микеланджело названных «Райскими», в полной мере отразился глубокий интерес Гиберти к античному наследию, его увлеченность коллекционированием и изучением памятников античной культуры. Ренессансные черты стиля Гиберти сказались в том, как легко он строил сложные композиции рельефов, создавая иллюзию глубины и пространства, в безупречной пропорциональности фигур, подчас сохраняющих черты готической грациозности, в величественном характере архитектуры, созвучной идеям Брунеллески и Альберти. Мастерская Гиберти пользовалась заслуженной славой во Флоренции. У него учились Донателло, Микелоццо, Паоло Учелло.

На склоне лет честолюбивые помыслы Гиберти вылились в желание изложить накопленный практический опыт в серьезном научном сочинении, в котором бы легко уживались эмпирические наблюдения, критические советы и оценки увиденного, чисто технические рассуждения из области художественной практики и основательные теоретические выводы. В течение последних десяти лет жизни Гиберти неустанно трудился над «Комментариями». Он задумал написать три отдельные части, первая из которых охватывала бы историю античного искусства, как она изложена у античных авторов, вторая— историю итальянского искусства XIII—XIV веков, третья, неоконченная часть, была задумана как руководство в вопросах теории. Во введении к «Комментариям» Гиберти, следуя за Витрувием, перечисляет те достоинства, которыми должен обладать художник, и те науки, которые он должен знать.

Первая часть «Комментариев» перенасыщена цитатами из Витрувия, Плиния, Атенея и других греческих и латинских авторов. В изложении

материала Гиберти следует традиционной схеме зарождения, расцвета и упадка искусства. Придерживаясь античных представлений о превосходстве формы над цветом, Гиберти выдвигает рисунок в основу скульптуры и живописи, а «*gilio*» (лепку формы)—в главный критерий оценки художественного произведения.

Вторая часть «Комментариев» (1447—1448) обладает большей самостоятельностью, написана свободно и непосредственно. Материал, основанный на личном опыте и жизненных наблюдениях, излагается Гиберти просто и на доступном языке. Обладая счастливой интуицией художника, он пишет о том взлете, который переживало искусство Флоренции, Сиены и Рима на рубеже XIII—XIV веков. Первым, по мнению Гиберти, кто определил новую эру, «привел искусство к величайшим свершениям», был Джотто, «объединивший жизненность искусства с изяществом, ничего не делая сверх меры». Но особенно близким Гиберти оказывается искусство сиенского художника Амброджо Лоренцетти, «превосходного мастера, человека великого таланта», умело достигавшего в своих произведениях драматического эффекта. Вершиной развития итальянской живописи Гиберти считает начало XIV века, отмечая в его конце признаки того упадка, который охватил современное автору искусство. Только сам Гиберти, Донателло и Мазаччо противостоят его хаосу.

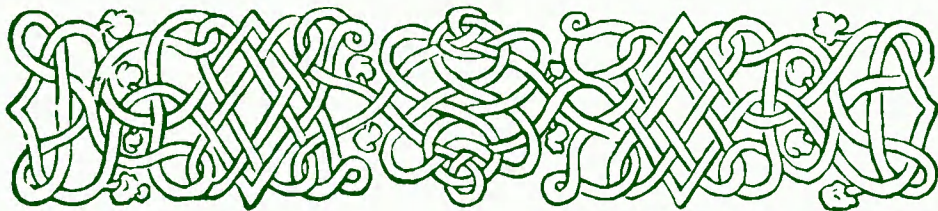
Первая известная в итальянской историографии автобиография художника включает вторую часть «Комментариев» Гиберти. Ее появление весьма знаменательно и отражает процесс становления самосознания художника, выделение его из ремесленной среды. Биографии итальянских художников, изложенные в этой части, стали тем первоисточником, из которого черпали сведения последующие авторы, в частности Дж. Вазари.

Незавершенная третья часть трактата посвящена подробному изложению оптики, учению о перспективе, в ней разбирается анатомия, во многом основанная на латинских переводах арабских текстов, и способ вычисления пропорций тел по Витрувию. Новым в трактате Гиберти был не привлеченный им материал, во многом прекрасно известный, а принцип рассмотрения его с точки зрения художественной практики. Так, в оптике Гиберти разбирает теорию света, анатомию глаза, принцип возникновения оптического изображения. По мнению Гиберти, наука и искусство дополняют друг друга, преследуя общие цели познания природы.

Текст «Комментариев» дошел до нас в рукописной копии середины XV века (хранится в Национальной библиотеке во Флоренции). Научную ценность представляет критическое издание «Комментариев», предпринятое Ю. Шлоссером (*Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)... Herausgegeben und erläutert von J. von Schlosser, Bd I—II. Berlin, 1912).*

Перевод печатается по неполному изданию трактата: *Лоренцо Гиберти. Commentarii. Записки об итальянском искусстве. Перевод, примечания и вступительная статья Андрея Губера. М., 1938.*





КОММЕНТАРИЙ II



ТАК, во времена императора Константина и папы Сильвестра взяла верх христианская вера¹. Идолопоклонство подверглось величайшим гонениям, все статуи и картины самого высокого благородства и античного совершенства были разбиты и уничтожены. Так вместе со статуями и картинами погибли свитки и записи, чертежи и правила, которые давали наставления возвышенному и тонкому искусству. Позднее, чтобы истребить всякий древний обычай идолопоклонства, постановили,

что все храмы должны быть выбелены. В это время присуждали к величайшему наказанию того, кто делал какую-нибудь статую или какую-нибудь картину; и так пришли к концу искусство ваiania и живописи и всякая наука, которая создавалась в нем. С тех пор как кончилось искусство, храмы стояли белыми около 600 лет. Начали греки² совсем неумело искусство живописи и весьма грубо работали в нем; насколько античные греки были опытны, настолько в это время они стали неуклюжи и грубы. С основания Рима прошло 382 олимпиады³.

2. Начало возвышаться искусство живописи в Этрурии⁴, в одной соседней с городом Флоренцией деревне, которая называлась Веспиньяно. Родился мальчик удивительного таланта. Он рисовал с природы овцу⁵. Живописец Чимабуэ⁶, проходя по дороге в Болонью, увидел мальчика, сидящего на земле и рисующего на каменной плите овцу. Он чрезвычайно удивился мальчику, так как тот в столь малых летах мог делать так хорошо. Видя, что тот обладает искусством от природы, он спросил мальчика, как его имя. Тот сказал в ответ: «По имени меня зовут Джотто; имя моего отца — Бондони, и он живет в этом доме, неподалеку». Чимабуэ пошел с Джотто к отцу, был очень хорошо принят, попросил мальчика у отца, а отец был очень беден: он уступил мальчика Чимабуэ, а Чимабуэ увел с собой Джотто. Джотто стал учеником Чимабуэ, придерживался

греческой манеры и в этой манере приобрел в Этрурии огромную известность. Джотто стал велик в искусстве живописи.

3. Он принес новое искусство, отошел от грубости греков. Чрезвычайно возвысился он в Этрурии. Им были созданы выдающиеся произведения, в частности, в городе Флоренции и во многих других местах. Многочисленные ученики по учености сравнялись с античными греками. Видел Джотто в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство и вместе с ним утонченность, не выходя из мер [non uscendo delle misure]. Он был весьма опытен во всех видах искусства, он был изобретателем и открывателем великой науки, которая была погребена около 600 лет. Когда природа хочет что-нибудь допустить, она это допускает, не скупясь. Джотто был плодовит во всем, работал... фреской, на стене, работал маслом⁷, работал на доске. Исполнил мозаикой корабль святого Петра в Риме⁸, своей рукой расписал капеллу и образ в [соборе] св. Петра в Риме⁹. Весьма превосходно расписал он залу короля Уберто знаменитыми людьми¹⁰. В Неаполе же он расписал замок дель Уово. Он писал в церкви, то есть вся она принадлежит его руке, делла Рена в Падуе: и его же рукою — всемирная слава¹¹. А во дворце Партии находится история христианской веры, а также много других вещей было в этом дворце¹². Он расписал в Ассизи, в церкви ордена братьев-миноритов, почти всю нижнюю часть¹³. Он писал в церкви Санта Мариа Дельи Анджели в Ассизи¹⁴. В Санта Мариа делла Минерва в Риме — распятие, а также образ¹⁵.

4. Произведения, которые были им написаны во Флоренции: он расписал во флорентийской бадии на арке над входом полу[фигуру] богородицы с двумя фигурами по сторонам, весьма превосходно¹⁶. Он расписал главную капеллу и образ в [церкви] ордена братьев-миноритов. Четыре капеллы и четыре образа весьма совершенно писал в Падуе в [церкви] братьев-миноритов¹⁷. Чрезвычайно учено [исполнены картины в церкви] братьев-умилиатов во Флоренции: [там] была капелла, находятся большое распятие и четыре образа, исполненные превосходно; на одном [изображено] усупение богородицы, с ангелами, двенадцатью апостолами и господом нашим вокруг, исполненное совершенно исключительно; есть там одна очень большая картина с богородицей, восседающей на троне, со множеством ангелов вокруг; есть там над воротами, ведущими в монастырь, полу[фигура] богородицы с младенцем на руке¹⁸. В [церкви] Сан Джорджо находятся образ и распятие¹⁹. В [церкви] братьев-проповедников находятся распятие и превосходнейшая картина его руки; кроме того, там же много других вещей²⁰. Он писал для многих синьоров. Писал во дворце подеста во Флоренции, внутри исполнил капеллу святой Марии Магдалины²¹. Джотто заслужил величайшие похвалы. Он был достойнейшим во всяком искусстве, а также и в искусстве скульптуры. Первые сюжеты, находящиеся на том здании, которое им же и было построено, на колокольне [кампаниле] Санта Репарата, были его рукою изваяны и нарисованы²². Я видел на своем веку его собственноручные эскизы этих сюжетов, замечательно нарисованные. Он был опытен как в той, так и в

другой области искусства. Джотто—это тот, кому, поскольку им была найдена и пройдена столь большая наука, следует воздать наивысшую хвалу, так как здесь мы видим, как природа способствовала в нем всем талантам; он довел искусство до величайшего совершенства. Он создал многочисленных учеников величайшей известности. Учениками его были следующие.

5. Стефано был выдающимся мастером²³ Он исполнил в первом [дворе] монастыря братьев-августинцев во Флоренции три сюжета. Первый [изображал] корабль с двенадцатью апостолами, сильнейшую бурю с великой грозой, и как им является спаситель, идя по воде, и как Дзампиеро бросается на дно корабля, и многочисленные ветры; этот сюжет был исполнен замечательно и с величайшей тщательностью. На втором было преображение. На третьем—как Христос изгоняет из одержимой беса у подножья храма с двенадцатью апостолами: множество народа смотрит. Эти сюжеты выполнены с величайшим искусством²⁴. В [церкви] братьев-проповедников, рядом с воротами идет на кладбище св. Фома Аквинский, исполненный очень хорошо: эта фигура кажется рельефно выступающей из стены и исполнена весьма тщательно²⁵. Очень хорошо начал этот Стефано одну капеллу, расписал образ и переднюю арку, где находятся падшие ангелы в разных видах с величайшими... [ракурсами], и исполнены они удивительно. В церкви в Ассизи есть начатая его рукою «Слава», исполненная с совершенным и величайшим искусством: если бы эта «Слава» была закончена, она поразила бы всякий благородный ум. Произведения Стефано весьма удивительны и исполнены с величайшим мастерством.

6. Учеником Джотто был Таддео Гадди²⁶. Он обладал удивительным талантом, исполнил множество капелл и множество работ на стене, был очень ученым мастером, исполнил множество картин, сделанных превосходно. Он исполнил в [церкви] братьев Санта Мариа деи Серви во Флоренции с большим мастерством чрезвычайно благородную картину с большим количеством сюжетов и фигур—замечательнейшая работа. Это—очень большая картина. Я думаю, что в наши дни найдется не много картин лучше этой²⁷. Среди других вещей он исполнил в [церкви] братьев-миноритов чудо Франциска с ребенком, который падал на пол террасы; [это—произведение] величайшего совершенства; он изобразил, как ребенок распростерся на полу, а мать и многие другие женщины плачут вокруг ребенка, и как святой Франциск его воскрешает; этот сюжет был исполнен с таким мастерством и искусством, с таким талантом, что на своем веку я не видел живописной вещи, исполненной с таким совершенством. На ней есть портреты с натуры Джотто и Данте и того мастера, который ее написал, то есть Таддео. В той же церкви под дверями в ризницу был диспут мудрецов, которые спорили с двенадцатилетним Христом; картина была разрушена больше, чем на две трети, чтобы вмуровать в стену каменное украшение; конечно, искусство живописи идет туда гораздо меньше²⁸.

7. Мазо²⁹ был учеником Джотто; не много найдется его вещей не

самого высокого совершенства. Он очень сократил искусство живописи. Произведения, находящиеся во Флоренции: в [церкви] братьев-августинцев в превосходнейшей капелле был над дверями этой церкви сюжет со святым духом, большого совершенства, а при входе с площади в эту церковь находится сень [tabernacolo] и там внутри—богоматерь с многочисленными фигурами вокруг, исполненными с удивительным искусством³⁰. Он был исключительным [живописцем]. Он исполнил в [церкви] братьев-миноритов капеллу, в которой находятся сюжеты из истории святого Сильвестра и императора Константина³¹. Мазо был благороднейшим и большим мастером как в одном, так и в другом искусстве. Он удивительно ваял из мрамора; одна фигура в четыре [локтя] находится на колокольне³². Он был мастером как в одном, так и в другом виде [искусства]. Он был человеком величайшего таланта. У него было очень много учеников, все они были весьма опытными художниками.

8. Бонамико³³ был выдающимся мастером; он обладал искусством от природы, недолго трудился над своими произведениями. Он писал в монастыре монахинь в Фаэнце, весь монастырь превосходно расписан его рукой многочисленными сюжетами, весьма удивительными. Когда он вкладывал душу в свои произведения, он превосходил всех других живописцев. Он был благороднейшим мастером. Очень свежо [freschissima mente] писал красками. Исполнил в Пизе многочисленнейшие работы. Расписал на кладбище [Кампо-Санто] в Пизе многочисленные сюжеты. Написал в Санто Паголо на берегу Арно сюжеты из Ветхого завета и много сюжетов [из жития] дев. Он был очень опытен в искусстве, был человеком весьма беззаботным. Исполнил множество работ для многочисленных синьоров вплоть до 408-й олимпиады; процветал, весьма выделяясь, [в] Этрурии, исполнил множество работ в городе Болонье. Он был большим мастером во всех областях искусства; написал в Бадиа ди Сеттимо сюжеты [из жития] св. Иакова и много других вещей. Было в городе Флоренции огромное число весьма выдающихся живописцев, много и таких, которых я не перечислил; я считаю, что искусство живописи процветало тогда в Этрурии больше, чем в другое время, и даже гораздо больше, чем когда-либо даже в Греции.

9. Был в Риме художник, который происходил из этого города. Он был самым ученым среди всех других художников, исполнил множество работ, и имя его было Пьетро Каваллини³⁴. В соборе св. Петра в Риме, с внутренней стороны над дверью, видны четыре евангелиста его руки, огромнейших размеров, значительно больше натуральных, и две фигуры: Петра и св. Паголо—это огромнейшие фигуры, исполненные весьма превосходно и очень рельефно; таким образом они написаны на боковом корабле; однако, он немного придерживается старой манеры, то есть греческой. Он был благороднейшим художником, расписал своей рукой всю [церковь] Санта Чичилиа ин Трастевере³⁵, большую часть [церкви] Санто Гризоньо³⁶, весьма отлично он исполнил мозаикой сюжеты в церкви Санта Мариа ин Трастевере, в главной капелле—6 сюжетов³⁷ Мне хотелось бы сказать, что никогда я не видел лучшей работы на стене из

такого материала. Он писал в Риме во многих местах. Был очень опытен в этом искусстве. Расписал всю церковь св. Франциска. В [церкви] Сан Паголо передний фасад был из мозаики; внутри церкви все стены среднего корабля были расписаны сюжетами из Ветхого завета. Весь купол был превосходно расписан его рукой³⁸.

10. Орканья³⁹ был благороднейшим художником, необыкновенно опытным как в одной, так и в другой области искусства. Он исполнил мраморную сень (tabernacola) для Ор Сан Микеле; это — вещь превосходная и необыкновенная, сделанная с величайшим прилежанием; он же был величайшим архитектором и выполнил своею рукою все сюжеты названной работы, он там вырезал своею рукою свое собственное изображение, удивительно исполненное; ценою [это произведение] было в 86 тысяч флоринов⁴⁰. Он был человеком необычайного таланта; исполнил главную капеллу в Санта Мариа Новелла и множество других вещей написал в этой церкви⁴¹. В [церкви] братьев-миноритов — три великолепных сюжета, исполненные с величайшим искусством; кроме того, в той же церкви он расписал своею рукою капеллу и много других вещей⁴². Расписаны его рукою также две капеллы в Санта Мариа деи Серви⁴³, расписана трапезная у братьев-августинцев. У него было три брата; один из них был Нардо⁴⁴; у братьев-проповедников он изобразил в капелле ад, где поместил семью Строцци, следуя тому, что написал Данте в «Аде»; это — прекрасное произведение, исполненное с большой тщательностью. Вторым братом также был живописцем, а третий — скульптором, не слишком совершенным. Было в нашем городе много других живописцев, которых надо было бы считать выдающимися, но мне не представляется [возможным или нужным] помещать их среди названных.

11. В городе Сиене были превосходнейшие и ученые мастера. Среди них был там Амброджо Лоренцетти⁴⁵. Он был самым известным и исключительным мастером, исполнил множество произведений. Он был благороднейшим компоновщиком; среди его работ в [церкви] братьев-миноритов есть один сюжет очень большой по размерам и превосходно сделанный; он занимает всю стену монастыря [и изображает], как один юноша решил стать монахом. Как названный юноша становится монахом, а старший [из монахов] облачает его, и как этот монах с другими монахами очень горячо просит у своего старшего разрешения отправиться в Азию, чтобы проповедовать сарацинам христианскую веру, и как эти монахи отправляются и идут к султану, как они начинают проповедовать веру Христову; вдруг они были схвачены и приведены к султану, а он тотчас же приказал привязать их к столбу и бить розгами. Тотчас же их привязали, и двое начали бить этих монахов. Там нарисовано, как двое их били, а когда их сменили двое других, они отдыхают с розгами в руках, с мокрыми волосами, каплющим с них потом и такими тревожными и запыхавшимися, что кажется удивительным видеть искусство художника; там есть также весь народ, [собранный] посмотреть, и глаза его направлены на обнаженных монахов. Есть там также султан, сидящий по-мавритански, разнообразно одетый и в различных облачениях —

кажется, будто видишь, что [люди] несомненно живые; и как этот султан отдает приказание повесить их [монахов] на дереве. Есть там, как они повешены на дереве; совершенно явно весь народ, который [собрался] посмотреть, слышит речь и проповедь монаха, повешенного на дереве. Как [султан] приказывает палачу их обезглавить. Там есть, как эти монахи обезглавлены, а также как смотрит огромная толпа всадников и пеших. Там же и палач с множеством вооруженных людей, там мужчины и женщины; и когда обезглавлены эти монахи, надвигается темная буря с великим градом, молниями, громами и землетрясениями; кажется, будто видишь нарисованными опасности неба и земли; кажется, будто все пытаются укрыться с великим трепетом; там видно, как мужчины и женщины покрывают одеждой головы, а вооруженные люди кладут себе на голову щиты; так как град над щитами очень густ, то поистине кажется, что град отражается от верха щитов вместе с чудовищными ветрами. Видно, как деревья сгибаются до земли, а некоторые ломаются; и каждый, кажется, бежит, каждый виден бегущим. Видно, как палач падает под лошадь и как она его убивает. Поэтому крестилось множество народа. В качестве нарисованной истории мне это кажется чем-то удивительным⁴⁶

12. Он [Амброджо Лоренцетти] был превосходнейшим мастером, человеком громадного таланта. Он был благороднейшим рисовальщиком, был чрезвычайно опытен в теории этого искусства. На фасаде госпиталя он исполнил два сюжета, и они были первыми [его работами]: на одном [изображено], как родится богоматерь, на втором — как она входит в храм; исполнены они весьма совершенно. В [церкви] братьев-августинцев он расписал [зал] капитула, на своде нарисованы сюжеты [«истории»] Credo [«верую»]; на главном фасаде — три сюжета. Первый [изображает], как св. Екатерина находится в храме, и как тиран — наверху, и как он ее просит; кажется, что в этот день в этом храме праздник; там нарисовано множество народа, внутри и снаружи. Там и жрецы у алтаря, и как они свершают жертвоприношение. Этот сюжет очень обширен и исполнен весьма совершенно. С другой стороны [изображено], как она [св. Екатерина] спорит перед тираном с его мудрецами, и кажется, что она их побеждает. Там есть также, как часть их, как кажется, входит в библиотеку и ищет книги, чтобы победить ее [св. Екатерину]. Посредине — распятый Христос с разбойниками и вооруженными людьми у подножья креста. Во дворце в Сиене нарисованы его рукою мир и война; там есть то, что относится к миру, и как товары идут безопасно в полной безопасности и как их оставляют в лесах и возвращаются за ними. А вымогательства происходят на войне. Они превосходны. Есть там также Космография, то есть вся обитаемая земля. Тогда не была еще известна Космография Птолемея, и потому нельзя удивляться, что его [то есть Лоренцетти] [Космография] несовершенна⁴⁷. Три весьма совершенные картины [«доски» — tavole] его руки [находятся] в соборе. А в Масса — большая картина и капелла⁴⁸. В Вольтерре — благородная картина его руки. Во Флоренции находится [роспись зала] капитула августинцев. В

Сан Проколо во Флоренции находится картина и капелла⁴⁹. На той лестнице, где принимают подкидышей, находится благовещение, удивительно исполненное⁵⁰.

13. Мастер Симоне был благороднейшим и весьма известным живописцем⁵¹. Сиенские живописцы считают, что он был наилучшим, но мне кажется, что Амброджо Лоренцетти был наилучшим, а также и ученым больше всех других. Вернемся к мастеру Симоне. Во дворце, в верхней [части] зала, находится [исполненная] его рукою богоматерь, с младенцем у шеи и многими другими фигурами вокруг, удивительная по краскам⁵². В том же дворце—очень хорошая картина, а на фасаде госпиталя—два сюжета: [один] изображает обручение богоматери, другой—как ее посещают много женщин и девушек; [фрески] богато украшены зданиями и фигурами. В соборе—две картины его руки; был начат над воротами, ведущими в Рим, очень большой сюжет коронования [девы Марии?]. Я видел его, нарисованным чинабрезе⁵³. Кроме того, над дверями [dell'opera: дворец del Magnifico?—богоматерь с младенцем на руке; над [ними]—балдахин с летающими ангелочками, которые его поддерживают, и множеством других святых вокруг; исполнена она весьма тщательно. Одно время он [Симоне Мартини] находился при Авиньонском дворе и исполнил много произведений⁵⁴. С ним работал мастер Филиппо⁵⁵, говорят, что он был его братом; они были благородными мастерами и их живопись была исполнена чрезвычайно тщательно, очень тонко заканчивалась. Они исполнили огромное число картин.

14. Сиенские мастера пишут в городе Флоренции. Один мастер, который звался Барна⁵⁶, был самым превосходным из всех. Есть две капеллы в [церкви] братьев-августинцев, и среди многочисленных других сюжетов находится юноша, который идет на казнь; он идет с великим страхом смерти; с ним—сопровождающий его монах и много других фигур; следует посмотреть искусство, примененное для этой мастерской работы [per quello maestro] и для многих других сюжетов; в этом искусстве он был особенно опытен⁵⁷. В Сан Джиминиано [находится] много сюжетов из Ветхого завета⁵⁸; много он работал в Кортоне⁵⁹. Был очень учен.

15. Был в Сиене также Дуччо⁶⁰; он был благороднейшим [художником], придерживался греческой манеры; его руке принадлежит главный образ tavola сиенского собора; с передней стороны находится коронование богоматери, а с задней стороны—Новый завет. Этот образ был исполнен весьма совершенно и учено, это—великолепная вещь⁶¹, и он [Дуччо] был благороднейшим живописцем. Очень многими живописцами обладал город Сиена и был очень богат удивительными талантами. Многих мы оставляем в стороне, чтобы не быть излишне многословными.

16. Теперь скажем о скульпторах, [какие] были в те времена. Был Джованни, сын мастера Никола⁶². Мастер Джованни исполнил кафедру в Пизе, его рукою [исполнена] кафедра в Сиене и кафедра в Пистойе⁶³. Эти произведения принадлежат мастеру Джованни, а также фонтан в Перудже⁶⁴. Мастер Андреа⁶⁵ из Пизы был прекраснейшим скульптором, он исполнил множество вещей в Пизе в Санта Мариа а Понте, исполнил на

колокольне во Флоренции семь дел милосердия, семь добродетелей, семь наук, семь планет⁶⁶. Мастером Андреа высечены также четыре фигуры в четыре локтя каждая⁶⁷ [Им] высечена также там значительная часть тех, кто были изобретателями искусств. Джотто, как говорят, изваял первые два сюжета. Он был опытен как в том, так и в другом искусстве. Исполнил мастер Андреа бронзовые двери для церкви св. Иоанна крестителя, на которых вычеканены сюжеты из [жития] этого св. Иоанна⁶⁸, а также фигура св. Стефана, которая была помещена на переднем фасаде [церкви] св. Репараты со стороны колокольни. Таковы произведения этого мастера. Он был величайшим скульптором, жил в 410-ю олимпиаду.

18. <...> Ученый—единственный из всех—не оказывается в чужих местах, ни при потере родных и близких нуждающимся в друзьях, в каждом городе он становится гражданином и может безболезненно презирать удары судьбы; тот же, кто защищен не такой защитой, привязан к неверной жизни. И Эпикур не расходится с этим, говоря: не многое мудрым уделила судьба, но это важнее и необходимее всего—руководиться указаниями духа и разума. То же самое высказывали и многие философы. Не менее их и поэты, писавшие по-гречески античные комедии, провозглашали со сцены те же мысли в стихах, например, Кратет, Хионид, Аристофан и вместе с ними особенно Алексид, который говорил, что афинян надо хвалить за то, что, тогда как законы всех греков обязуют детей содержать [их родителей], [законы] афинян—не всех, а только тех, которые обучали детей наукам [искусствам—arti]⁶⁹. Ведь все дары судьбы, если они даны легко, ею отнимаются; знания же, внедренные в дух, никогда не изменяют, но непоколебимо остаются до самого конца жизни. Поэтому я приношу величайшую и бесконечную благодарность [моим] родителям за то, что, одобряя законы афинян, они озаботились научить меня науке [искусству—arte], и притом такой, которой нельзя заниматься не будучи грамотным и не преодолев все дисциплины. Итак, когда благодаря заботам родителей и наставлениям учителей у меня накопился обильный запас знаний и когда я с увлечением занялся словесными и прикладными [filosofie] предметами и писанием заметок, ум мой подготовился к овладению того, главный плод чего следующий: нет никакой необходимости обладать лишним, истинное богатство заключается главным образом в том, чтобы ничего не желать. Но бывает, что иные, считая это пустяками, полагают мудрыми тех, кто обладает большими деньгами. Поэтому многие, дерзостно стремясь к богатству, добиваются вместе с ним и известности. Я же, о превосходнейший, не для того, чтобы повиноваться деньгам, отдался изучению искусства и следовал этому всегда с великим прилежанием и старанием. Поэтому я всегда искал основные наставления в том, чтобы изучать, каким образом действует природа и как я могу приблизиться к ней, как образы идут к глазу и как действует [орга] зрительная способность, как идут зрительные лучи и как следует строить теорию искусства ваяния и живописи⁷⁰.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Наступление средневековья Гиберти относит ко времени признания христианства и крещения императора Константина папой Сильвестром (314—335).

² Под новыми «греками» Гиберти имеет в виду тех византийских живописцев и мозаичистов, которые работали в Тоскане и других областях Италии на протяжении XIII века.

³ Гиберти начинает счет не с олимпийских игр, как это делали древние греки, а с основания Рима (753 г. до н. э.). Подчас в его изложении происходит хронологическое несоответствие, связанное с путаницей в счете.

⁴ *Этрурия*—древнее название Тосканы и ряда областей Центральной Италии.

⁵ Гиберти впервые рассказывает легенду о мальчике-пастушке, будущем реформаторе итальянской живописи, имея в виду Джотто (1266—1337), который родился в местечке Колле-ди-Веспиньяно.

⁶ Об ученичестве Джотто у Чимабуэ (ок. 1240—ок. 1302) ничего не известно, хотя предположительно считается, что Джотто работал в его мастерской с 1280 по 1290 год.

⁷ *Работал маслом*—не следует понимать эти слова буквально как масляную живопись.

⁸ Имеется в виду «Навичелла» в соборе св. Петра в Риме (до 1313), сильно поврежденная реставрациями.

⁹ Произведения не сохранились. Существуют неубедительные примеры атрибуций.

¹⁰ Произведения не сохранились. Джотто был в Неаполе между 1329—1333 годами.

¹¹ Гиберти неправильно называет капеллу. Надо—«дель Арена». Росписи Джотто выполнены около 1305 года; *Всемирная слава*—«Страшный суд» на входной стене капеллы.

¹² Современные Джотто источники упоминают роспись в палаццо Раджона в Падуе, однако не ясно, то ли имеет в виду Гиберти.

¹³ Фрески в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (ок. 1300—1304) ныне считаются работой мастеров римской школы.

¹⁴ Фрески не сохранились.

¹⁵ Работы не сохранились.

¹⁶ Работы не сохранились.

¹⁷ Видимо, Гиберти имеет в виду росписи капелл Барди (ок. 1325) и Перуцци (ок. 1420), Джуньи и Спинелли (последние две не сохранились) в церкви Санта Кроче во Флоренции. Падуанские фрески сохранились плохо.

¹⁸ Церковь ордена умилитов во Флоренции—Оньисанти. Образ «Богоматери с младенцем» ныне хранится в Уффици.

¹⁹ Работа не сохранилась.

²⁰ Речь идет о церкви монастыря Санта Мария Новелла во Флоренции. «Распятие» из этой церкви приписывается Джотто.

²¹ *Дворец подеста*—ныне Барджело во Флоренции. Авторство Джотто упомянутых произведений спорно.

²² Джотто выполнил проект кампанилы собора Санта Мария дель Фьоре (1334—1337).

²³ Годы жизни *Стефано* неизвестны. Ему приписывают «Успение» на Кампо-Санто в Пизе.

²⁴ Работы не сохранились.

²⁵ Работа не сохранилась.

²⁶ Точные даты рождения и смерти *Таддео Гадди* неизвестны. Работал во Флоренции, Риме, Ареццо, Пизе. Достоверных работ нет. Документальные свидетельства относятся к 1312—1333 годам. Считается учеником Джотто.

²⁷ Атрибуция вещи затруднена.

²⁸ Работы не сохранились.

²⁹ *Мазо ди Банко*—живописец и скульптор XIV века, упоминается между 1341—1353 годами.

³⁰ Работы не сохранились.

³¹ Капелла Барди в церкви Санта Кроче во Флоренции—пять сцен из жизни св. Сильвестра и императора Константина.

- ³² Работа не сохранилась.
- ³³ Достоверные сведения о *Буффальмакко*, названном Гиберти *Бонамико*, отсутствуют. Он стал одним из героев «Декамерона» Боккаччо (день восьмой, новеллы третья, шестая и девятая; день девятый, новелла пятая), а также новелл Саккетти («Триста новелл», новелла СХСІ, СХСІІ, СLXI). Ни одна из работ, приписанных Гиберти Буффальмакко, ему не принадлежит. Фрески капеллы Спины в Бадии в Сеттимо испорчены еще со времен Вазари. Были попытки отождествить Буффальмакко с «Мастером св. Цецилии».
- ³⁴ *Пьетро Каваллини* (ок. 1240/50—ок. 1330)—живописец римской школы периода Проторенессанса. Работал в Риме и Неаполе. В Неаполе сохранились фрески в церкви Санта-Мария—Доннареджина (1316—1320).
- ³⁵ Фрагменты фрески «Страшный суд» в церкви Санта Чечилия ин Трастевере (ок. 1293) в Риме.
- ³⁶ Фрески не сохранились.
- ³⁷ Мозаики в церкви Санта Мария ин Трастевере (1291).
- ³⁸ Работы погибли во время пожара в 1823 году.
- ³⁹ *Орканья* (собств. Андреа ди Чоне; впервые упоминается в 1347—1368)—флорентийский живописец, скульптор и архитектор.
- ⁴⁰ Мраморный табернакл в Орсанмикеле (1352—59) во Флоренции.
- ⁴¹ Из произведений Орканьи в церкви Санта Мария Новелла сохранился алтарный образ капеллы Строчи (1354—1357). Фрески были сбиты Гирландайо, когда он расписывал хор.
- ⁴² Сохранился фрагмент фрески «Триумф смерти» в церкви Санта Кроче (ок. 1350) во Флоренции.
- ⁴³ Фрески в церкви Сантисима Аннунциата погибли.
- ⁴⁴ Братья Орканьи: *Нардо* (Леонардо)—упоминается между 1345—1366 годами; Якопо—упоминается между 1368—1393 годами; Маттео—упоминается как помощник Якопо.
- ⁴⁵ *Амброджо Лоренцетти* (упоминается между 1319—1347)—сиенский живописец Проторенессанса. Работал в Сиене, посетил Флоренцию.
- ⁴⁶ Фрески в церкви Сан-Франческо в Сиене (ок. 1326)—совместная работа братьев *Лоренцетти*. Сохранились фрагменты.
- ⁴⁷ Имеются в виду фрески в палаццо Публико в Сиене—аллегория «доброего» и «злого» правления (1337—1339).
- ⁴⁸ Фрески в Масса Маритимо погибли. Кармелитский алтарь приписывается Пьетро Лоренцетти (1329, Национальная пинакотекa, Сиена).
- ⁴⁹ Четыре сцены из жизни св. Николая (ок. 1332, Уффици, Флоренция).
- ⁵⁰ «Благовещение» (1344, Национальная пинакотекa, Сиена).
- ⁵¹ *Мастер Симоне*—Симоне Мартини (ок. 1284—1344)—сиенский живописец, ученик Дуччо.
- ⁵² Фреска «Маэста» в палаццо Публико в Сиене (1315), там же—изображение кондотьера Гвидориччо да Фольяно (1328 г.).
- ⁵³ *Чинабрезе*—красная краска, составленная из синопии с добавлением белил.
- ⁵⁴ Работал при папском дворе в Авиньоне с 1340 г., там и умер. К поздним произведениям Симоне Мартини относится цикл «Страсти господни» (1340-е гг.; Королевский музей изящных искусств, Антверпен; Музей, Берлин-Далем; Лувр, Париж).
- ⁵⁵ *Мастер Филиппо*—*Липпо Мемми* (упоминается между 1317—1347 годами)—помощник и ученик Симоне Мартини, работал в Сиене.
- ⁵⁶ *Барна*—сиенский живописец 2-й пол. XIV века, работал в Сиене и во Флоренции.
- ⁵⁷ Работы в церкви Сант Агостино в Сиене не сохранились.
- ⁵⁸ Фрески в церкви Колледжиата в Сан Джиминьяно сохранились и относятся к середине XIV века.
- ⁵⁹ Работы в Сиене и Картоне не сохранились.
- ⁶⁰ *Дуччо Буонинсенья* (ок. 1255—1319)—сиенский живописец Проторенессанса.
- ⁶¹ Алтарь сиенского собора «Маэста» (1308—1311).
- ⁶² *Джованни Пизано* (ок. 1245—после 1314)—скульптор и архитектор, сын и ученик *Никколо Пизано* (ок. 1220—между 1278—1284).
- ⁶³ Джованни Пизано выполнил совместно с отцом кафедру собора в Сиене (1265—1268), а

также самостоятельно кафедры в церкви Сант Андреа в Пистое (окончена в 1301 г.) и собора в Пизе (1302—1310).

⁶⁴ Имеется в виду фонтан Маджоре (окончен в 1278 году, Никколо и Джованни Пизано) в Перудже.

⁶⁵ *Мастер Андреа*— Андреа Пизано (ок. 1290—1348/49)—пизанский скульптор и архитектор.

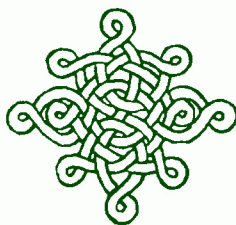
⁶⁶ Андреа Пизано работал в Пизе между 1343—1347 гг. Названные произведения не сохранились. Выполнил мраморные статуи и рельефы для кампанилы Флорентийского собора (вторая четверть XIV в.).

⁶⁷ Гиберти имеет в виду парные фигуры Давида и Соломона, Тибуртинской и Эритрейской сивилл.

⁶⁸ Позолоченные бронзовые рельефы южных дверей флорентийского баптистерия А. Пизано выполнил между 1330 и 1336 годами.

⁶⁹ *Кратет*—древнегреческий поэт и актер аттической комедии, жил в V в. до н. э.; *Хионид*—древнегреческий комедиограф, упоминается у Витрувия, жил в V в. до н. э.; *Аристофан* (ок. 445—ок. 385 до н. э.)—древнегреческий драматург; *Алексид*—древнегреческий поэт, комедиограф, жил в IV в. до н. э.

⁷⁰ Начало этой главы «Комментариев», заключающее краткое жизнеописание и открывающее третью, незавершенную часть работы, почти дословно повторяет вступление шестой книги Витрувия, сохраняя в числе прочего обращение к цезарю.





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

1452—1519

Великий итальянский художник Леонардо да Винчи в своей жизни, научном и художественном творчестве воплотил гуманистический идеал «всесторонне развитой личности» (*homo universale*). Круг его практических и теоретических интересов был поистине универсален. В него входили живопись, скульптура, архитектура, пиротехника, военная и гражданская инженерия, математические и естественные науки, медицина и музыка. При сравнительно немногочисленном художественном наследии Леонардо — скульптурные произведения погибли, живопись или плохо сохранилась, или осталась незавершенной, архитектурные проекты так никогда и не были осуществлены — его литературное наследство огромно.

Во многих музеях мира хранятся записные книжки, отдельные листы с записями и рисунками Леонардо, часто произвольно объединенные в так называемые кодексы. Самым значительным из них является «Атлантический кодекс», хранящийся в Милане. В 1967 году в Национальной библиотеке в Мадриде были найдены два больших кодекса, ранее считавшиеся утраченными. Кодексы с условными обозначениями от «А» до «М», а также так называемый Манускрипт Ашбернхема, когда-то украденный и вновь возвращенный, хранятся во Французском институте (*Institut de France*) в Париже (*Les Manuscrits de Leonard de Vinci, Manuscrits... de la Bibliotheque de l'Institut, publiés par Ch. Ravaisson-Mollien, Paris, 1881—1891*). Среди компиляций, составленных из разрозненных записей Леонардо, особую ценность представляет «Трактат о живописи». По-видимому, он был составлен учеником Леонардо, наследником его рукописей и записных книжек, Франческо Мельци. Первое, неполное издание трактата относится к 1651 году (*Trattato della Pittura novamente dato in luce con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele Du Fresne, Paris, 1651*). В 1882 году впервые был издан полный текст трактата на основе хранящейся в Ватикане рукописи, с комментариями и переводом на немецкий язык Г. Людвиг (Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus /urbinas, 1270/, Wien, 1882, Bd 1—3). Русский перевод «Трактата

о живописи» был осуществлен в 1935 году (*Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Переводы, статьи и комментарии А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко и А. М. Эфроса, тт. 1—2. М.—Л., 1935*).

Ценность «Трактата о живописи» неизмеримо велика в глазах историков культуры, так как именно в нем оказались собранными новые взгляды Леонардо, связанные с теорией и практикой художественного творчества. Философско-эстетические размышления и практические рекомендации Леонардо, разбросанные по отдельным записным книжкам и собранные в компилятивный трактат, оказали исключительное воздействие на ход развития художественной практики Возрождения и на становление ренессансной эстетической теории.

Прямых свидетельств того, что Леонардо, подобно Альберти, мыслил написать ученый трактат по вопросам теории и практики искусства, нет, но тем не менее проблемы художественного творчества не только занимали его, но и стояли первыми среди прочих научных проблем. Эстетика Леонардо замыкает развитие художественной теории кватроценти и открывает новую страницу в истории эстетической мысли.

Многим обязанный своим предшественникам, Леонардо решает ряд практических и теоретических проблем в рамках традиции, опираясь на опыт Альберти, Гиберти и Ченнино Ченнини. Его идеалом был художник Верроккьо, следующий в искусстве девизу «Подражай и познавай природу». Так же как и Альберти, он видит в живописи не только «передачу видимых творений природы», но и «остроумную выдумку». Привязанность к рационалистическому и математическому методу познания мира также досталась Леонардо в наследство от кватроценти. Вместе с тем он принципиально иначе смотрит на назначение и сущность изобразительного искусства, в первую очередь живописи, впервые четко определив «научные истинные начала живописи, постигаемые умом».

Основным вопросом его теории, разрешение которого предопределило все остальные теоретические посылки Леонардо, было определение сущности живописи как способа познания мира. «Живопись—наука и законная дочь природы» и «должна быть поставлена выше всякой другой деятельности, ибо она содержит все формы, как существующие, так и не существующие в природе».

Признавая необходимость подражания природе и следования ее законам, Леонардо не забывал и право художника на фантазию и полет воображения, необходимые для того, чтобы проникнуть в мир умозрительных понятий. «Рисунок свободен...—писал он,—и живописец может пользоваться этой свободой, а где есть свобода, там нет правила». Леонардо не считает себя вправе поучать или давать рекомендации с обязательным следованием им. Нет, он рассуждает, размышляет, а главное, наблюдает, стремясь постичь за случайными, единичными явлениями то всеобщее, что делает этот мир упорядоченным и гармоничным целым.

Природа для Леонардо есть бесконечный источник научных наблюдений

и художественных обобщений. Именно живопись стала для него наиболее совершенным инструментом познания мира природы и человеческого общества, так как она — «единственная подражательница всем видимым творениям» этого мира, «наделенная способностью» «с философским и тонким размышлением» рассматривать «все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы — все то, что окружено тенью и светом». Эти достоинства живописи и делают ее, по мнению Леонардо, «не только источником всех искусств и ремесел», но и «источником всех наук». Инструментом науки живописи стало зрение, именно оно дало человеку возможность воспринимать реальный мир во всем многообразии его проявлений, и всякий «потерявший зрение подобен тому, кто изгнан из мира», ибо жизнь без зрения — «сестра смерти». Выдвигая зрение в основу чувственного познания мира, Леонардо не признает никакого другого научного метода, кроме эмпирического. «Глаз есть окно человеческого тела, через которое он глядит на свой путь и наслаждается красотой мира», а «ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое... наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных».

Основой художественной практики, по мнению Леонардо, должна стать теория. Теория и практика неразрывны в его представлениях. Именно художественная теория — как обоснование и закрепление практики — есть путь к достижению универсальности, объединяющей познание в области естественных и математических наук с философией и этикой. Живопись представляется Леонардо тем универсальным методом познания действительности, который охватывает все предметы реального мира, более того, искусство живописи создает видимые образы, понятные и доступные разумению всем без исключения. В этом случае именно личность художника, обогащенного глубокими знаниями законов мироздания, и будет тем зеркалом, в котором отражается реальный мир, преломляясь сквозь призму творческой индивидуальности. Пафос Леонардо был оправдан борьбой за включение живописи и скульптуры, ранее входящих в число механических искусств, или ремесел, в ранг «свободных искусств». Спор о равноправии или превосходстве изобразительного искусства по отношению к музыке и литературе, возникший еще в начале XV века, отражал существенные изменения в социальном положении художника, оторвавшегося ныне от цеховой корпоративности и стремящегося закрепить свое новое положение свободного творца.

Признавая зрение главным инструментом познания мира, закрепляя универсализм науки-живописи, Леонардо поставил ее вровень с поэзией. «Живопись — это поэзия, которую видят, но не слышат, а поэзия — живопись, которую слышат, но не видят». Он утвердил равное право пластических искусств с искусствами, которые издавна были причислены к «свободным». В XVI веке поднятый Леонардо спор переместился в область выяснения приоритета живописи перед скульптурой. С объединением живописи и скульптуры в общее понятие «*arte disegno*» (искусство рисунка) начатый Леонардо спор был завершен.

Антропоцентризм Леонардо значительно шире, чем у многих современных ему мастеров, мир его искусства вмещает не только человека, но и все, что его окружает. Леонардо один из первых увидел в живописи средство познания и инструмент передачи тончайших и сложнейших взаимодействий между вещами и явлениями. Отсюда его пристальное изучение стихий, управляющих миром природы,—воды, воздуха, огня и земли. В сферу непосредственных интересов науки-живописи он включил философию и математику, ботанику и биологию.

Касаясь проблем художественной практики, Леонардо выделил десять «истинных начал живописи»: свет, мрак, цвет, тело, фигура, место, удаленность, близость, движение, покой, посредством которых художник достигает совершенства в изображении всего природного мира «от земли до неба». Основные практические вопросы, которые Леонардо пытался разрешить, концентрировались вокруг трех проблем: перспективного построения пространства, передачи световоздушной среды и светотеневых рефлексов, а также передачи пластического рельефа и движения. Леонардо приходит к расширению представлений о перспективе. Линейная перспектива, со времен Брунеллески основанная на знании математики и законов оптики, дополняется и исправляется им средствами воздушной перспективы, которая, по существу, впервые четко формулируется в записях Леонардо. «Существует еще другая перспектива,—пишет он,—которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния до различных зданий...». Он наблюдает и тщательно описывает взаимодействия света и тени, зависимость цвета от освещения и плотности воздуха. Его догадки о цветовых рефлексах, голубых тенях, изменении цвета и размеров предметов в зависимости от расстояния и освещения реализуются в художественной практике последующих веков.

Светотень в теории и практике Леонардо служит тем универсальным средством, с помощью которого художник объединяет человека и окружающую его среду, даже красота понимается им как градация теней.

Движение у Леонардо есть источник всего живого, а его передача составляет главную цель искусства. «Сила человека в его движении», движение побуждается эмоцией и выражает состояние души. Потребность в правильном и выразительном изображении человека в движении побудила Леонардо обратиться к занятиям анатомией, которой он отдал почти тридцать лет жизни. Он задался целью изучить «космографию малого мира», как Леонардо называл анатомию, для того чтобы дать в руки художников точные знания строения человеческого тела. Он расширил и дополнил теорию пропорций, до него развитую в работах Альберти и Пьеро делла Франческа. Пропорция, по мнению Леонардо, составляет суть «не только числа и размера, но также звуков, веса, времени и места, любой существующей в мире силы», и является основой числовой гармонии, разлитой в мироздании. Гармония, основанная на симметрии и пропорциональности, определяет рационалистическую основу прекрасного, как его понимал Леонардо.

Мир Леонардо и его искусства—мир контрастов. Так, прекрасное выступает отчетливей в соседстве с безобразным, покой—в соседстве с движением, свет—с темнотой. «Красота и безобразие кажутся более могущественными рядом друг с другом», и «пусть безобразный будет изображен по соседству с прекрасным, большой рядом с малым, сильный со слабым...».

Помимо общетеоретических положений у Леонардо много чисто технических и практических советов и рекомендаций. Он подробно описывает различные приемы рисования с зеркалом, стеклом, прозрачной бумагой, вуалью, дает советы, как строить перспективу с помощью рамы с нитями, как находить правильные соотношения света и тени, далекого и близкого, большого и малого, и т. д.

Опираясь на достижения предшественников, Леонардо сделал кардинальные теоретические и практические выводы из их теории и собственных эмпирических наблюдений. Значение Леонардо и выводов, им сделанных, трудно переоценить. Сформулированные им положения сыграли исключительно важную роль в развитии эстетической теории Возрождения и его художественной практики, более того, они послужили прочным фундаментом для эстетической теории последующих веков, надолго определив круг ее проблем.

Избранные отрывки из литературного наследства Леонардо да Винчи печатаются с некоторыми сокращениями по кн.: «Мастера искусств об искусстве», в 7-ми т., т. 2. М., 1966, 116—146.

Публикуемые отрывки «Книги о живописи» взяты из кн.: Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1938. Перевод А. Губера, с. 59—64, 68—71, 77—79, 82, 85—86.

* * * * *

* * *

*

*



КНИГА О ЖИВОПИСИ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



ВЛЯЕТСЯ ли живопись наукой или нет. <...> Никакое человеческое исследование не может быть названо истинной наукой, если оно не проходит через математические доказательства. И если ты скажешь, что науки, которые начинаются и кончаются в душе, обладают истиной, то этого нельзя допустить и следует отрицать по многим основаниям. И прежде всего потому, что в таких умозрительных рассуждениях отсутствует опыт, без которого ни в чем не может быть достоверности.

2—17. Пример и отличие живописи от поэзии. Между воображением и действительностью существует такое же отношение, как между тенью и отбрасывающим эту тень телом; и то же самое отношение существует между поэзией и живописью. Ведь поэзия вкладывает свои вещи в воображение письмен, а живопись ставит вещи реально перед глазом, так что глаз получает их образы не иначе, как если бы они были природными. <...>

6—5. На что распространяется наука живописи. Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры одетого ими тела, на их близость и отдаленность с соответствующими степенями уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука—мать перспективы, то есть [учения] о зрительных линиях. Эта перспектива делится на три части. Первая из них содержит только очертания тел; вторая [трактует] об уменьшении цветов на различных расстояниях; третья—об утере отчетливости тел на разных расстояниях. Но первую, которая распространяется только на очертания и границы тел, называют рисунком, то есть изображением фигуры какого-либо тела. Из нее исходит другая наука, которая распространяется на тень и свет, или, лучше сказать, на светлое и темное; эта наука требует многих рассуждений. Наука же о зрительных линиях породила науку астрономии, которая

является простой перспективой, так как все [это] только зрительные линии и сечения пирамид.

7—7. Какая наука полезнее и в чем состоит ее полезность. Та наука полезнее, плод которой наиболее поддается сообщению, и также наоборот: менее полезна та, которая менее поддается сообщению.

Живопись в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечный результат есть предмет зрительной способности; путь через ухо к общему чувству не тот же самый, что путь через зрение. Поэтому она не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков, а непосредственно удовлетворяет человеческий род не иначе, чем предметы, произведенные природой. <...>

Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы.<...>

Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения творца, то есть творения людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное ей, что проходит через человеческий язык.

8—8. О доступных подражанию науках. Науки, доступные подражанию, таковы, что посредством их ученик сравнивается с творцом и так же производит свой плод. Они полезны для подражателя, но не так превосходны, как те, которые не могут быть оставлены по наследству подобно другим материальным благам. Среди них живопись является первой. Ей не научишь того, кому не позволяет природа, как в математических науках, из которых ученик усваивает столько, сколько учитель ему прочитывает. Ее нельзя копировать, как письмена, где копия столь же ценна, как и оригинал. С нее нельзя получить слепка, как в скульптуре, где отпечаток таков же, как и оригинал в отношении достоинства произведения; она не плодит бесконечного числа детей, как печатные книги. Она одна остается благородной, она одна дарует славу своему творцу и остается ценной и единственной и никогда не порождает детей, равных себе. И эта особенность делает ее превосходнее тех [наук], которые повсюду оглашаются. <...>

Этого не случается ни с одной другой наукой или другим человеческим творением, и если ты скажешь, что это заслуга не живописца, а собственная заслуга изображенного предмета, то на это последует ответ, что в таком случае душа людей могла бы получить удовлетворение, а они, оставаясь в постели, могли бы не ходить в паломничество местами затруднительными и опасными, что, как мы видим, постоянно делается. <...>

9—9. Как живопись обнимает все поверхности тел и распространяется на них. Живопись распространяется только на поверхности тел, а ее перспектива распространяется на увеличение и уменьшение тел и их цветов. Ведь предмет, удаляющийся от глаза, теряет в величине и цвете столько, сколько он приобретает в расстоянии.

Итак, живопись является философией, так как философия трактует об увеличивающемся и уменьшающемся движении, а это находится в

вышеприведенном предположении; теперь мы обернем его и скажем: предмет, видимый глазом, столько приобретает в величине, отчетливости и цвете, насколько он уменьшает пространство, находящееся между ним и видящим его глазом.

Кто хулит живопись, тот хулит природу, так как произведения живописца представляют произведения природы, а потому такой хулителю отличается недостатком чуткости.

Что живопись является философией, доказывается тем, что она трактует о движении тел в быстроте их действий, а философия также распространяется на движение. <...>

10—10. Как живопись обнимает поверхности, фигуры и цвета природных тел, а философия распространяется только на их природные свойства. Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которую достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину этих тел, так как глаз меньше ошибается [чем разум].

12—13. Как тот, кто презирает живопись, не любит ни философии, ни природы. Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы—все то, что окружено тенью и светом. И поистине живопись—наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой: но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей бога.

13—19. Как живописец является властелином всякого рода людей и всех вещей. Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. <...> И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как изображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках; а они настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы [природы].

19—23. Как живопись превосходит все человеческие творения по тонкости размышлений, к ней относящихся. Глаз, называемый окном души, это—главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз. Если вы, историографы или поэты, или иные математики, не видели глазами вещей, то плохо сможете сообщить о них в

письменах. И если ты, поэт, изобразишь историю посредством живописи пером, то живописец посредством кисти сделает ее так, что она будет легче удовлетворять и будет менее скучна для понимания. Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись. Теперь посмотри, кто более увечный урод: слепой или немой? Если поэт свободен, как и живописец, в изобретениях, то его выдумки не доставляют такого удовлетворения людям, как картины: ведь если поэзия распространяется в словах на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами форм подражать этим формам. Теперь посмотри, что ближе человеку, имя человека или образ этого человека? Имя человека меняется в разных странах, а форма изменяется только смертью. И если поэт служит разуму путем уха, то живописец — путем глаза, более достойного чувства.

Вы [поэты] поместили живопись среди механических ремесел. Конечно, если бы живописцы были так же склонны восхвалять в писаниях свои произведения, как и вы, то, я думаю, она не оставалась бы при столь низком прозвище. <...>

Мы можем в отношении искусства называться внуками бога. Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях. Если первая устрашает народы адскими выдумками, то вторая теми же вещами в действительности делает то же самое. Пусть попытается поэт сравниться в изображении красоты, свирепости или вещи гнусной и грубой, чудовищной с живописцем, пусть он на свой лад, как ему угодно, превращает формы, но живописец доставит большее удовлетворение. Разве не видано, что картины имели такое сходство с изображаемым предметом, что обманывали и людей и животных?

21—25. В чем отличие живописи от поэзии. Живопись — это немая поэзия, а поэзия — это слепая живопись, и та и другая стремятся подражать природе по мере своих сил, и как посредством одной, так и посредством другой можно показать много поучительных вещей. <...>

Результатом живописи, так как она служит глазу — более благородному чувству, является гармоническая пропорция, то есть так же, как если бы много различных голосов соединилось вместе в одно и то же время и в результате этого получилась бы такая гармоническая пропорция, которая настолько удовлетворяет чувство слуха, что слушатели столбенеют, чуть живы от восхищения. Но много больше сделают пропорциональные красоты ангельского лица, перенесенные на картину. В результате этой пропорциональности получается такое гармоническое созвучие, которое служит глазу одновременно, как и музыка уху. <...>

29—32. Как музыка должна называться сестрой, и [притом] младшей, живописи. Музыку нельзя назвать иначе, как сестрой живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза, и складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или

более гармонических ритмах: эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены [человеческой фигуры], из чего рождается человеческая красота. Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка; наоборот, она остается в бытии, и что в действительности является только поверхностью, то показывает тебе себя как живое. О удивительная наука, ты сохраняешь живыми бранные красоты смертных, более долговечные [в тебе], чем творения природы, непрерывно изменяющиеся временем, которое доводит их до неизбежной старости. И между этой наукой и божественной природой существует такое же отношение, как между ее творениями и творениями природы, и за это она почитается.

30—33. Музыкант говорит с живописцем. Музыкант говорит, что его наука должна быть наравне с наукой живописца, так как она составляет тело из многих членов, всю прелесть которых созерцающий воспринимает во стольких гармонических ритмах, во скольких ритмах она родится и умирает; посредством этих ритмов она приятно забавляет душу, находящуюся в теле ее слушателя. Но живописец отвечает и говорит, что тело, составленное из человеческих членов, доставляет собой наслаждение не в гармонических ритмах, в которых эта красота должна была бы изменяться, давая образ другому [телу], и что она [красота] не вынуждена рождаться и умирать в этих ритмах; живописец же делает его постоянным на многие и многие годы и настолько совершенным, что оно сохраняет живой эту гармонию приведенных к пропорциональности членов, которые природа со всеми своими силами сохранить не могла бы. Как много картин сохранило изображение божественной красоты, причем время или смерть быстро разрушили ее природный образец, и более достойным осталось творение живописца, чем природы, его наставницы!

31—34. Живописец дает степени предметам, противостоящим глазу, как музыкант дает [степени] звукам, противостоящим уху.

<...> То достойнее, что удовлетворяет лучшее чувство. Итак, живопись, удовлетворяющая чувство зрения, благороднее музыки, удовлетворяющей только слух. То благороднее, что более долговечно. Итак, музыка, которая исчезает в то время, как нарождается, менее достойна, чем живопись, которая при помощи глазури становится вечной.

То, что содержит в себе наибольшую всеобщность и разнообразие вещей, должно называться наиболее превосходным. Итак, живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы как существующие, так и не существующие в природе; и ее следует больше возвеличивать и возносить, чем музыку, которая занимается только звуком. Посредством живописи изготавливаются изображения богов, вокруг нее совершается богослужение, украшенное музыкой, ее служанкой; посредством ее влюбленным дается изображение предмета их любви, ею сохраняются красоты, которые время и природа делают быстротечными, ею сохраняем мы образы знаменитых людей. И если ты

скажешь, что музыка становится вечной при помощи записи, то то же самое сделаем мы здесь при помощи букв. Итак, поскольку ты уже поместил музыку среди свободных искусств, ты либо помещаешь туда живопись, либо исключаешь оттуда музыку. И если ты скажешь, что живописью занимаются люди низкие, то совершенно так же музыку калечат те, которые не знают ее.

34—12. Почему живопись не причисляется к наукам. Так как писатели не имели сведений о науке живописи, то они и не могли описать ни подразделений, ни частей ее; сама она не обнаруживает свою конечную цель в словах и [потому] благодаря невежеству осталась позади названных выше наук, не теряя от этого в своей божественности. И поистине не без причины они не облагораживали ее, так как она сама себя облагораживает, без помощи иных языков, не иначе, как это делают превосходные творения природы. И если живописцы не описали ее и не свели ее в науку, то это не вина живописи, и она не становится менее благородной от того, что лишь немногие живописцы становятся профессиональными литераторами, так как жизни их не хватает научиться ей. Можем ли мы сказать, что свойства трав, камней и деревьев не существуют потому, что люди не знают о них? Конечно, нет. Но мы скажем, что травы остаются сами по себе благородными без помощи человеческих языков или письмен.

35—36. Начинается о скульптуре, является ли она наукой или нет. Скульптура—не наука, а самое механическое искусство, так как она порождает пот и телесную усталость в своем творце. Такому артисту достаточно простых мер членов тела и природы движений и поз; на этом скульптура и кончается, показывая глазу то, что есть, и не вызывает сама по себе никакого удивления у зрителя, как живопись, которая на плоской поверхности силою науки показывает широчайшие поля с отдаленными горизонтами.

38—39. Как скульптура требует меньшей силы ума, чем живопись, и как в ней отсутствуют многие природные части. Так как я не меньше занимался скульптурой, чем живописью, и работал как в той, так и в другой в одинаковой степени, мне кажется, что я, не вызывая особых упреков, мог бы высказать мнение, которой из них свойственно больше силы, ума, трудности и совершенства. Во-первых, скульптура требует определенного освещения, именно верхнего, а живопись несет повсюду с собой и освещение и тень. Освещение и тень, таким образом, очень важны для скульптуры. Скульптору в этом случае помогает природа рельефа, порождающего их из себя; а живописец случайным искусством делает их в тех местах, где их разумно сделала бы природа. Скульптору недоступно многообразие различной природы цветов предметов, живопись же не отступает ни перед чем. Перспективы скульпторов не кажутся истинными, а перспективы живописца уводят на сотню миль по ту сторону картины, и воздушная перспектива далека от нее. [Скульпторы] не могут изобразить прозрачных тел, не могут изобразить ни светящихся тел, ни отраженных лучей, ни блестящих тел, как-то: зеркал и подобных

полированных вещей, ни облаков, ни пасмурной погоды, ни бесконечно многого того, чего я не называю, чтобы не надоест. Свойственно же скульптуре только то, что она больше противостоит времени, хотя подобной же прочностью обладает живопись, сделанная на толстой меди, покрытой белой эмалью и поверх нее расписанной эмалевыми красками, помещенная в огонь и обожженная. Она по долговечности превосходит скульптуру. <...> Не может быть никакого сравнения по силе ума, мастерству и теории между живописью и скульптурой: последняя не занимается перспективой, обусловленной свойствами материала, а не художника. И если скульптор говорит, что он не может восстановить материала, излишне снятого [им] со своего произведения, как это может живописец, то на это следует ответ, что снимающий слишком мало мыслит и не является мастером. Ведь если он владеет мерами, он не снимет того, что не следует, и потому мы скажем, что это — недостаток художника, а не материала. Но живопись — удивительное мастерство, вся она состоит из тончайших умозрений, которых скульптура лишена полностью, так как у нее очень короткая теория. Скульптору, говорящему, что его наука более постоянна, чем живопись, следует ответ, что это постоянство есть достоинство изваянного материала, а не скульптора и что в этой части скульптор не должен присваивать его себе для собственной славы, но оставить его природе, создательнице такого материала.

ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ

1. Атлантический кодекс, лист 141

Как живопись из века в век склоняется к упадку и теряется, когда у живописцев нет иного вдохновителя, кроме живописи, уже сделанной.

Картина живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод. <...>

4. Манускрипт Ашбернхема I [В. N. 2038], оборот листа 31

Эта милостивая природа позаботилась так, что во всем мире ты найдешь чему подражать.

7. Манускрипт Ашбернхема I [В. N. 2038], лист 2

Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. <...>

8. Трактат о живописи, 57 [МсМ, 81]

Жалок тот мастер, произведения которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением.

9. Трактат о живописи, 62 [МсМ, 82]

Тот живописец, который не сомневается, не многого и достигает. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник не многого достигает, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестает совершенствоваться, если только скупость не помешает этому.

10. Манускрипт музея Виктории и Альберта, оборот листа 24

Жалок тот ученик, который не превосходит своего учителя.

11. Манускрипт Ашбернхема I [В. N. 2038], оборот листа 17

Юноша должен прежде всего учиться перспективе; потом — мерам каждой вещи; потом изучать рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим членам тела; потом рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец — привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве.

12. Трактат о живописи, 80 [МсМ, 70]

Те, кто влюбляется в практику без науки, подобны кормчим, выходящим в плавание без руля и компаса. <...>

Практика всегда должна быть построена на хорошей теории, для которой перспектива — руководитель и вход, и без нее ничто не может быть сделано хорошо в случаях живописи.

13. Манускрипт Ашбернхема I [В. N. 2038], лист 1

Я говорю, что втиснутое в границы труднее, чем свободное. Тени образуют свои границы определенными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными. Эта рельефность — самое важное в живописи и ее душа. Рисунок свободен, ибо ты видишь бесконечно много лиц, и все они различны: у одного длинный нос, а у другого короткий. Поэтому и живописец может пользоваться этой свободой, — а где есть свобода, там нет правила.

14. Трактат о живописи, 423 [МсМ, 456]

Ты должен ставить свою темную фигуру на светлом фоне, а если фигура светлая, то ставь ее на темном фоне. Если же она и светла и темна, то ставь темную часть на светлом фоне, а светлую часть на темном фоне.

15. Трактат о живописи, 412 [McM, 434]

Первое намерение живописца—сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы... тот, кто избегает теней, избегает славы искусства у благородных умов и приобретает ее у невежественной черни, которая не хочет от живописи ничего другого, кроме красоты красок, забывая вовсе красоту и чудесность показывать рельефным плоский предмет.

17. Манускрипт Ашбернхема I [В. N. 2038], оборот листа 27

Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользой, то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие света и сколько их содержат первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каким способом они смешиваются друг с другом, и каковы их размеры. <...> Чтобы твои тени и света были объединены, без черты или края, как дым. И когда ты приучишь руку и суждение к такому прилежанию, то техника придет к тебе так быстро, что ты этого и не заметишь.

18. Манускрипт Ашбернхема I [В. N. 2038], оборот листа 31

Где тень граничит со светом, там прими во внимание, где она светлее или темнее и где она более или менее дымчата в направлении света... располагай между светами и тенями полутени. И если ты хочешь видеть, каких теней требует твое живое тело, то образуй на нем тень своим пальцем, и в зависимости от того, хочешь ли ты ее более светлой или темной, держи палец ближе или дальше от своей картины и подражай ей.

20. Трактат о живописи, 120 [McM, 135]

Фигуры, освещенные односторонним светом, кажутся более рельефными, чем освещенные всесторонним светом, так как одностороннее освещение вызывает света-рефлексы, отделяющие фигуры от их фонов. <...>

23. Манускрипт G, лист 37

Все освещенные предметы причастны цвету своего осветителя. Затемненные предметы удерживают цвет того предмета, который его затемняет.

24. Атлантический кодекс, лист 181

Поверхность каждого тела причастна цвету противостоящего ему предмета.

Цвета освещенных предметов отпечатлеваются на поверхности друг у друга в стольких разных расположениях, сколько существует различных положений этих предметов друг против друга.

27. Трактат о живописи, 204 [McM, 151]

Ни одна граница однообразного цвета не будет казаться одинаковой, если она граничит с фоном подобного ей цвета.

Это ясно видно, когда черное граничит с белым и белое с черным: тогда каждый цвет кажется более благородным в месте соприкосновения со своей противоположностью, чем в своей середине.

28. Трактат о живописи, 701 [McM, 790]

Часто случается, что поверхности непрозрачных тел, окрашиваясь цветом противоположащих им предметов, получают цвет, которого нет на этих предметах. <...>

31. Манускрипт E, оборот листа 79

Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружающие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни картина посредством трех перспектив, то есть уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением их цветов. <...>

32. Манускрипт G, оборот листа 53

Перспектива, поскольку она распространяется на живопись, делится на три главные части; первая из них — это уменьшение, которое претерпевают величины тел на различных расстояниях; вторая часть — это та, которая трактует об уменьшении цветов этих тел; третья — это та, которая уменьшает отчетливость фигур и границ этих тел на разных расстояниях.

34. Манускрипт A, оборот листа 8

Об уменьшении предметов на различных расстояниях. Второй предмет, удаленный от первого, как первый от глаза, будет казаться вдвое меньше первого, хотя бы оба были одинаковой величины.

37. Манускрипт Ашбернхема I [V.N. 2038], оборот листа 25

Существует еще другая перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния до различных зданий... В этом случае следует изображать воздух несколько плотным. Ты знаешь, что в таком воздухе самые последние предметы, в нем видимые, как, например, горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горой, кажутся синими, почти цвета воздуха, если солнце на востоке. <...>

39. Трактат о живописи, 528 [McM, 517]

Чем больше будет слой прозрачного тела между глазом и предметом, тем больше преобразуется цвет предмета в цвет прозрачного тела.

41. Манускрипт I, лист 79

Чтобы быть хорошим расчленителем поз и жестов, которые могут быть приданы обнаженным фигурам, живописцу необходимо знать анатомию нервов, костей, мускулов и сухожилий, чтобы знать при различных движениях и усилиях, какой нерв или мускул является причиной данного движения, и только их делать отчетливыми и увеличившимися, но не все сплошь, как это делают многие. <...>

42. Манускрипт Ашбернхема I [B.N. 2038], оборот листа 29

Члены тела вместе с телом должны быть изящно приноровлены к тому действию, которое ты желаешь чтобы производила фигура. <...>

43. Манускрипт Ашбернхема I [B.N. 2038], лист 27

Живописец, знакомый с природой нервов, коротких и длинных мускулов, будет хорошо знать при движении члена тела, сколько нервов и какие нервы были тому причиной, и какой мускул, опадая, является причиной сокращения этого нерва, и какие жилы, обращенные в тончайшие хрящи, окружают и включают в себя названный мускул. <...>

44. Манускрипт E, оборот листа 19

О живописец-анатом, берегись, чтобы слишком большое знание костей, связок и мускулов не было для тебя причиной стать деревянным живописцем при желании показать на своих обнаженных фигурах все их чувства. <...>

45. Трактат о живописи, 270 [McM, 291]

О всеобщих мерах тел.

Я говорю, всеобщие меры должны соблюдаться в длине фигур, а не в толщине, так как это одно из похвальнейших и удивительнейших явлений среди творений природы, что ни в одном из ее творений, в пределах любого вида, ни одна частность в точности не похожа на другую. Итак, ты, подражатель такой природе, смотри и обращай внимание на разнообразие очертаний. <...>

48. Манускрипт E, оборот листа 6

Делай так, чтобы каждая часть целого была пропорциональна по отношению к своему целому. <...>

50. Трактат о живописи, 533

Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры, в зависимости от их положения и возраста... и подражай, насколько только можешь, грекам и латинянам в способе показывания членов тела, когда ветер прижимает к ним драпировки; делай не много складок, много их делай только у старых мужчин, облаченных тогами и облеченных властью.

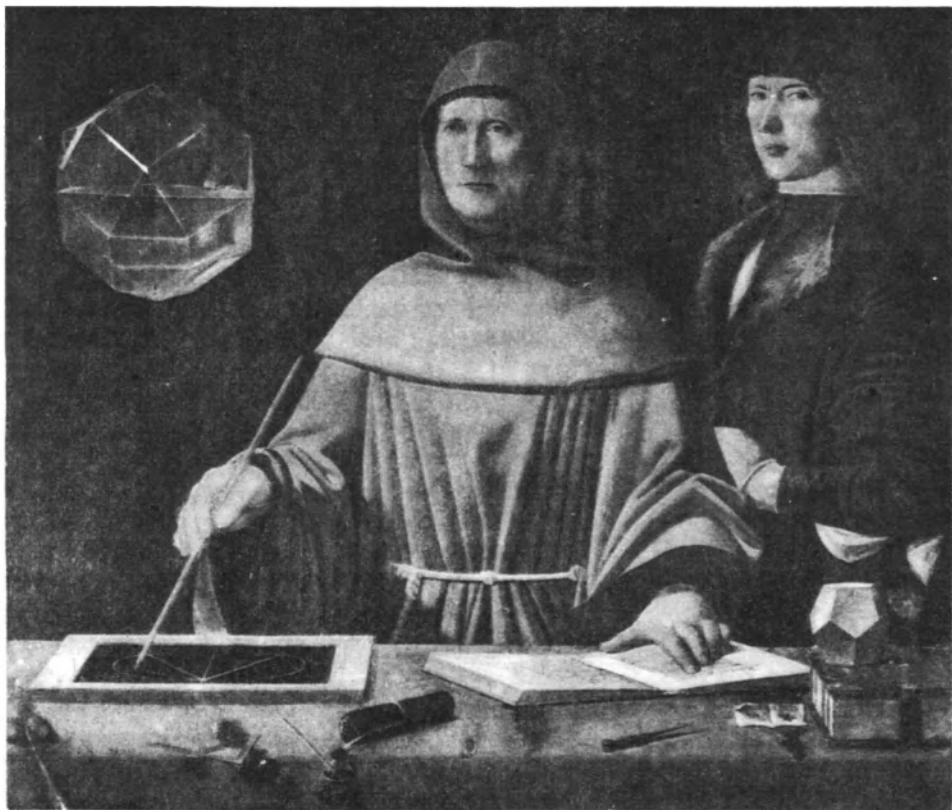
56. Трактат о живописи, 291

Не делай мускулов резко очерченными, но пусть мягкие света неощутимо переходят в приятные и очаровательные тени; в этом — условие прелести и красоты.

64. Трактат о живописи, 187

Я говорю также, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым. <...>





ЛУКА ПАЧОЛИ

1445—1515?

Лука Пачоли родился в 1445 году в пополанской семье небольшого города средней Италии Борго Сан-Сеполькро. Здесь прошла его юность и начались занятия математикой—учителем был знаменитый художник и математик Пьеро делла Франческа. В 1464 году Пачоли получил место преподавателя математики в доме венецианского купца. В Венеции была написана его первая работа по математике—учебник по коммерческой арифметике. С 1470 года Пачоли в Риме, где поселился в доме Леона-Баттисты Альберти, дружба с которым, как позже с Леонардо да Винчи, оказала большое влияние на формирование его мировоззрения. В 1477 году он принял монашеский сан, вступив в орден францисканцев. В том же году начал читать лекции по математике в университете Перуджи. Прочитанный им в 1477—1480 годах курс по арифметике и алгебре лег в основу его позднейших сочинений. В последующие годы Пачоли неоднократно выступал с публичными лекциями по математике в различных городах Италии, часто бывал во Флоренции, Риме, Неаполе. Одновременно он готовил к изданию сводную работу по математике, которую закончил в 1493 году. Она была напечатана в Венеции в 1494 году под названием «Сумма арифметики, геометрии, учения о пропорциях и отношениях». В 1496 году Пачоли была предоставлена кафедра математики в Миланском университете. В Милане он начал писать новую работу—«О божественной пропорции», здесь же завязалась его дружба с Леонардо да Винчи, который готовил иллюстрации к этому сочинению. Но в 1499 году Пачоли и Леонардо были вынуждены покинуть оккупированный французскими войсками Милан. В последующие годы Пачоли преподавал в университете Пизы и Болоньи, часто наезжал во Флоренцию. В 1508—1510 годах жил в Венеции, занятый подготовкой к изданию латинского перевода «Элементов» Эвклида, а также своего труда «О божественной пропорции».

Имя Луки Пачоли было широко известно в Италии—он и крупнейший математик, и популярный педагог, и близкий друг или знакомый многих архитекторов, художников, ваятелей, а также техников и инженеров. В

этот широкий круг входили не только Леон-Баттиста Альберти и Леонардо да Винчи, но Пьеро делла Франческа, Боттичелли, Джентиле и Джованни Беллини, Филиппо и Доменико Гирландайо, Лука Синьорелле, Андреа Мантенья, Пьетро Перуджино и многие другие знаменитости итальянского Возрождения.

Пачоли учился у практиков инженерного и художественного ремесла, свои труды по математике рассматривал как ответ науки на сложные задачи практики—это подтверждают не только его собственные признания в предисловиях к двум своим значительным сочинениям по математике, но и чрезвычайно широкое распространение этих трудов уже вскоре после выхода их в свет. Он мечтал освободить науку (а главной в ней полагал математику) от схоластической абстрактности и обогатить практику научной теорией. И не случайно для сочинений по прикладной математике он избирает итальянский язык, ибо латинский был мало доступен практикам. Была и другая вдохновлявшая его идея—показать универсальный смысл математики как «всеобщей закономерности, применимой ко всем вещам». К этому заключению Лука Пачоли приходит от философии Платона с его учением о математике как посреднице между идеей и материей, а также от неоплатонизма Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола, проникнутого пифагорейскими и каббалистическими представлениями о роли числа. Главная посылка философских взглядов Пачоли—идея рациональности божественного творения, которой причастен и человеческий разум. Выражением рациональной связи между богом, миром и человеком является число, поэтому и познание структуры вещей, наука обращены к изучению количественных закономерностей, а значит, связаны с математикой.

Уже в «Сумме арифметики, геометрии, учения о пропорциях и отношениях», представляющей собой энциклопедию математических знаний, Пачоли поднимает вопросы, основательно забытые в средние века, но актуальные для технических и художественных ремесел Возрождения: воскрешает интерес к геометрии и особенно к учению о многогранниках, а также формулирует ряд важных положений об универсальности пропорций, о пропорциональности как натурфилософской закономерности. Этот труд раскрывает огромную научную эрудицию Пачоли-математика, знакомого с сочинениями Эвклида и Боэция, Леонардо Пизано и Бьяджо Пелакани да Парма, Джордано Неморарио и Региомонтана, равно как и его глубокие познания в области философии. В учении о пропорции он опирается не только на Эвклида и Боэция, но подкрепляет теоретическую часть ссылками на Платона, желая подчеркнуть значение пропорциональности как принципа природы, как эстетического канона. Такая спаянность математики и философии присуща не только «Сумме», но и «О божественной пропорции» и может рассматриваться как принцип научного метода Пачоли.

«О божественной пропорции» посвящено специальному рассмотрению важных математических проблем, в решении которых особенно нуждались инженеры и художники,—пропорции и построению правильных

многоугольников и многогранников. Интерес к этим проблемам Пачоли проявил и в «Сумме», но в этой работе он усилил философскую основу математической теории, демонстрируя приверженность платоновско-пифагорейской концепции числа.

Сочинение «О божественной пропорции» состоит из трех частей: «Компендий о божественной пропорции», «Трактат по архитектуре» и «Небольшой трактат в трех частях». В первой части после восхваления математики Пачоли излагает теорему о «божественной пропорции», смысл которой следующий: постоянная пропорция возникает при таком разделении сегмента на две части, когда квадрат, построенный на большей его части, равен прямоугольнику, имеющему в качестве сторон весь сегмент и меньшую его часть. Такая пропорция известна под названием «золотого сечения». Пачоли именует эту математическую закономерность «превосходной», «божественной» пропорцией, усматривая в ней ряд черт, сходных с высшей божественностью,—единичность, или исключительность, бога, его троичность и наличие трех пределов в пропорции, затем неизменность бога и пропорции и другие подобия. Превосходные свойства данной пропорции подчеркиваются, по мысли Пачоли, и безграничностью ее возможностей—не зная ее, невозможно обнаружить многого достойного восхищения как в философии, так и в других науках.

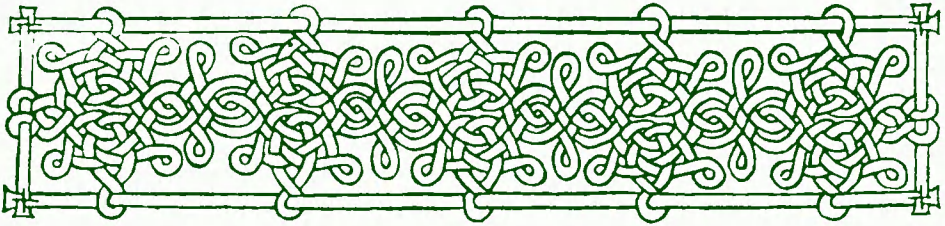
Рассмотрев тринадцать следствий из теоремы о постоянной пропорции, Пачоли переходит к изложению принципов построения правильных многогранников, доказывая, что их в природе только пять. Он определяет отношение между сторонами правильных многогранников и диаметром сферы и исследует, каким образом можно вписать один многогранник в другой. Правильные тела Пачоли вслед за Платоном соотносит с основными элементами, или стихиями, мира—землей, водой, огнем, воздухом—и самой вселенной.

Во второй части сочинения речь идет о колоннах, пирамидах, конусах, об особенностях принципа их построения, что имело значение для архитектурной практики того времени. При этом Пачоли обращает внимание на заключенный в архитектурных формах принцип красоты, выражающийся в «божественной пропорции».

В приложении к своему сочинению Пачоли дает трактат Пьеро делла Франческа «О пяти правильных телах», который был написан в середине 1490-х годов и впервые опубликован в 1507 году. В этом трактате содержатся указания на практическое применение Эвклидовых теорем о правильных телах. Весьма ценным приложением к книге Пачоли являются, по его собственному признанию, 60 рисунков правильных тел, выполненных Леонардо да Винчи.

В настоящем издании публикуется перевод нескольких глав из первой и второй части трактата «О божественной пропорции» Пачоли. Перевод выполнен по кн. *De divina proportione di Luca Pacioli. Milano, 1956* (pp. 15—18, 20—22, 23—27, 28, 32, 34, 35, 36, 37, 38—41, 43—47, 73—74, 92—102, 103—106).





«О БОЖЕСТВЕННОЙ ПРОПОРЦИИ»

ГЛАВА III

О важности и значении термина «математика» и математических дисциплин



ЛОВО «математический» (μαθηματικός), достопочтимый герцог¹, греческого происхождения, что на нашем языке означает упорядоченный. В данном изложении под математическими дисциплинами понимаются арифметика, геометрия, астрономия, музыка, перспектива, архитектура и космография, а также некоторые другие науки, с ними связанные.

Довольно часто ученые принимают [как собственно математические] только первые четыре — арифметику, геометрию, астрономию и музыку, а остальные считают подчиненными, то есть зависящими от этих четырех.

Такая точка зрения у Платона и Аристотеля, у Исидора² в его книге «Этимологии», у Северина Боэция³ в его «Арифметике». Но по нашему мнению, как бы неразумно оно ни было, их следует ограничить или тремя, или пятью, а именно: арифметика, геометрия и астрономия, исключая музыку, по тем же причинам, по которым из пяти главных дисциплин исключается перспектива, по этим же причинам она добавляется к четырем, а музыка присоединяется к нашим трем главным дисциплинам. Говорят, что музыка удовлетворяет слух — одно из естественных чувств, — а перспектива — зрение, что важнее, так как непосредственно ведет к интеллекту. Утверждают, что первая обращает внимание на звуковой ритм и такт, а вторая — на естественное количество согласно любому его определению и на размер видимого контура. Если первая возвышает душу в силу гармонии, то вторая доставляет большое наслаждение благодаря надлежащему расстоянию и разнообразию чувств. Если первая рассматривает гармонические пропорции, то вторая — [пропорции] арифметические и геометрические. < ... > Итак, останусь при

том мнении, если не придет другая мысль, что существуют три главные [математические дисциплины], а остальные—подчиненные, или—пять, если к ним прибавить музыку и не отбросить понапрасну перспективу, достойную не меньшей похвалы. <...>

ГЛАВА V

О подходящем названии данного трактата (или компендия)

Мне кажется, высокочтимый герцог, что данному трактату подходит название «О божественной пропорции» в силу многих соответствий, которые я нахожу в нашей пропорции, которая рассматривается в этом весьма полезном трактате, и в божестве. Мы выбираем четыре из них, что достаточно для нашей цели. Первое [соответствие] заключается в том, что он [бог] единственный и невозможно причислить к нему другие виды или разновидности; эта единичность составляет высшее определение самого бога, согласно всей теологической и философской традиции. Второе соответствие связано со святой троицей, а именно: так же, как одна и та же божественная субстанция членится на три субъекта—отец, сын и святой дух,—так и сама пропорция такого рода всегда соответственно оказывается между тремя пределами и никогда ни больше, ни меньше [пределов] не может обнаружиться, как будет показано ниже. Третье соответствие состоит в том, что как бог, по сути, не может быть определен словами, доступными нашему пониманию, так и наша пропорция не может быть ни обозначена понятным числом, ни выражена каким-либо рациональным количеством, но всегда скрыта и затемнена—математики называют ее иррациональной.

Четвертое соответствие заключено в следующем: подобно тому, как бог всегда неизменен и являет собой все в целом и все в каждой части, так и наша пропорция всегда в каждом непрерывном и дискретном количестве, большом или малом, является одной и той же и всегда неизменной, и никоим образом не может измениться так, чтобы ее можно было воспринять разумом, как это будет показано дальше. Пятое соответствие—если правомерно прибавить его к вышеназванным—состоит в том, что как бог сравнивается с небесной силой, называемой иначе пятой сущностью, которая является опосредствующей по отношению к другим четырем простым телам, то есть четырем элементам (земля, вода, воздух и огонь), и через эти сущности по отношению ко всякой иной вещи в природе, так и наша святая пропорция, будучи явлением формальным [l'esser formale], придает—согласно древнему Платону в его «Тимее»⁴—самому небу фигуру тела, называемого додекаэдр, иначе—тело из 12 пятиугольников, которое, как это будет показано ниже, невозможно образовать без нашей пропорции. И равным образом каждому из прочих элементов придается своя собственная форма, никоим образом не совпадающая с формами других тел, так у огня—пирамидальная фигура, называемая тетраэдр, у земли—кубическая фигура, называемая гексаэдр,

у воздуха—фигура, называемая октаэдр, у воды—икосаэдр. Ученые называют все эти фигуры правильными телами [corp̄i regulari], ниже это будет показано в отношении каждого. Данные тела опосредствуют бесконечное число прочих тел, называемых зависимыми. Но эти пять правильных тел не могут быть соотнесены между собой и рассматриваются как вписанные в одну сферу без нашей пропорции. Это также станет очевидным из дальнейшего изложения.

Указанных соответствий, хотя к ним можно присовокупить и другие, достаточно для данного компендия.

ГЛАВА VI

О достойном ее восхвалении

Эта наша пропорция, высокочтимый герцог, достойна такой привилегии и такого превосходства, какие только можно высказать по поводу ее безграничных возможностей, поскольку, не зная ее, никогда нельзя обнаружить ни в философии, ни в другой какой-либо науке очень многих вещей, достойных восхищения. Этот дар, конечно,—от неизменной природы [invariabile natura] высших принципов, как утверждает великий философ Кампан⁵—наш знаменитый математик—в 10-м выводе 14-й книги. С ним всецело можно согласиться в том, что эта способность такова, что согласует между собой в своеобразной иррациональной симфонии множество различных тел, отличающихся как по величине, так и количеству оснований, а также по фигурам и формам, как это будет показано в дальнейшем, и приводит к поразительным следствиям, которые—например, относительно линии, расчлененной согласно этой пропорции,—можно назвать не естественными, а подлинно божественными.

ГЛАВА VII

О первом следствии относительно линии, расчлененной согласно данной пропорции

Когда прямая линия расчленяется в соответствии с пропорцией, имеющей среднюю и две крайних [точки],—ученые называют ее иначе превосходной пропорцией—и если к большей части прибавить половину всей линии, расчлененной в данной пропорции, то с необходимостью окажется, что квадрат суммы всегда будет пятикратным, то есть в 5 раз больше квадрата этой половины.

Далее следует сказать, как нужно понимать и строить пропорцию между величинами и как называли ее в своих книгах ученые. Утверждаю, что ее название «пропорция, имеющая среднюю и две крайних» означает, что она имеет отношение ко всему трехчастному, потому что, каким бы ни было это трехчастное, оно всегда имеет средину и два края, ибо без них нельзя представить и средину. <... >

После того как мы назвали нашу пропорцию ее собственным именем, остается объяснить, как следует понимать средину и пределы любого количества и каковы должны быть условия соотношения между ними для получения данной божественной пропорции. Для этого нужно знать, как указывается в 5-й книге⁶, что между тремя пределами одного рода по необходимости существуют две системы связи или, лучше сказать, пропорции, то есть одна— между первым и вторым пределом и вторая— между вторым и третьим. Например, имеются три однородные величины, так как в противном случае нельзя представить существование между ними пропорции. Первая— $a-9$, вторая— $b-6$, третья— $c-4$. Утверждаю, что между ними существуют пропорции две: одна— от a до b , то есть от 9 до 6 , ее мы, как правило, называем *sexquialtera*, что означает, что больший предел превосходит меньший в полтора раза— 9 содержит 6 и еще 3 , то есть половину шести, поэтому и называется эта пропорция *sexquialtera*. Вторая— от b до c , то есть от 6 до 4 , ее тоже называем *sexquialtera*. Нас не интересует здесь, подобны они или нет, нам нужно показать только, что между двумя пределами одного и того же рода по необходимости существуют только две пропорции. Утверждаю также, что наша божественная пропорция отвечает одним и тем же условиям, то есть, что всегда между тремя ее пределами— средним и двумя крайними— неизменно существуют две пропорции, и всегда одного и того же названия. < ... >

Отсюда с полным основанием следует четвертое соответствие с верховным творцом: так как она перечисляется среди других пропорций без особых отличий, но лишь при соблюдении условий их определения, то в этом можно уподобить ее нашему спасителю, который пришел не для того, чтобы нарушить законы, но, наоборот, чтобы исполнить их, и общался со всеми, подчиняясь и покоряясь Марии и Иосифу. Таким образом эта наша пропорция, ниспосланная небом, оказывается в сопровождении других [пропорций] как в определении, так и в условиях, и не отделяется от них, хотя она и более замечательна, имея в виду, что принцип единства между любыми величинами неизменен.

Поэтому следует иметь в виду, чтобы узнать ее [пропорцию] среди случайных величин, что она всегда существует между тремя пределами как неизменная пропорциональность такого рода: произведение меньшего предела на сумму меньшего и среднего равно квадрату среднего, а следовательно,— согласно 10-му определению 5-й книги— данная сумма по необходимости будет его большим пределом. И если окажутся упорядоченными таким образом три количества любого рода, то говорят, что они имеют согласно пропорции средний и два крайних [предела]. И больший предел всегда равен сумме меньшего и среднего, так что можно сказать, что данный больший предел равен всему количеству, разделенному на две такие части, то есть на меньший и средний пределы по этому условию.

Поэтому нужно заметить, что указанная пропорция не может быть

рациональной, ибо нельзя ни меньший предел, ни средний выразить каким-либо числом, даже если больший предел рационален, поэтому они всегда иррациональны, как это будет ясно из дальнейшего. И в этом — третье соответствие с богом, как указывалось выше.

ГЛАВА VIII

Как понимать количество, разделенное согласно пропорции, имеющей средний и два крайних [предела]

Эти хорошо известные вещи мы должны учитывать, чтобы разделить величину согласно пропорции, имеющей средний и два крайних предела, то есть когда имеются две такие неравные части, что произведение меньшей на целое равно квадрату большей части, согласно 3-му определению 6-й книги нашего философа. <...>

ГЛАВА XI

О втором важном следствии [пропорции]

Если какая-либо величина разделена на две части и одна ее часть умножена на какое-либо количество так, что квадрат этого произведения будет в пять раз больше квадрата множителя, то отсюда следует по необходимости, что данный множитель составляет половину первоначальной величины, разделенной на две части, а та, которую мы умножили, является большей частью, вся же величина оказывается разделенной на две части в соответствии с нашей пропорцией. <...>

ГЛАВА XII

О третьем ее особом следствии

Если какое-либо количество разделено в соответствии с нашей божественной пропорцией и если все это количество умножено на его большую часть, то полученное произведение и данная большая часть окажутся частями нового количества и большая часть этого второго количества, разделенного таким образом, всегда будет равна первому количеству. <...>

ГЛАВА XIV

О ее пятом поразительном следствии

Если какое-либо количество разделено согласно нашей пропорции, то всегда произведение квадрата меньшей части на квадрат всего количества будет в три раза больше квадрата большей части. <...>

ГЛАВА XV

О шестом невероятном следствии

Никакое рациональное число не может быть разделено в соответствии с нашей пропорцией так, чтобы каждая его часть не была иррациональной, называемой остатком. <...>

ГЛАВА XVI

О седьмом невообразимом следствии

Если сторону равностороннего шестиугольника умножить на сторону равностороннего десятиугольника,—оба рассматриваются вписанными в один и тот же круг,—то их произведение всегда будет неким числом, разделенным согласно нашей пропорции, и большая его часть будет равна стороне шестиугольника. <...>

ГЛАВА XVII

О восьмом следствии, обратном предыдущему

Если линия разделена согласно пропорции, имеющей среднюю и две крайние [точки], то всегда в очерченном круге, где большую часть составляет сторона шестиугольника, меньшую составит сторона десятиугольника. <...>

ГЛАВА XVIII

О девятом следствии, вытекающем из двух предыдущих

Если в круг вписать равносторонний пятиугольник и две пары ближайших углов соединить линиями, то неизбежно при пересечении они разделятся в соответствии с нашей пропорцией и каждая большая часть всегда будет равна стороне данного пятиугольника. <...>

ГЛАВА XIX

О десятом ее высшем следствии

Если какая-либо величина разделена согласно указанной пропорции, то все следствия, которые могут быть получены из ее частей, окажутся одинаковыми по числу, виду и роду со следствиями, касающимися любой другой величины, разделенной таким же образом. <...>

И так до бесконечности при любом изменении—перестановке, инверсии, сложении, вычитании, прямой и обратной пропорциональности—всегда будет иметь место одно и то же название [пропорции] и получены одинаковые следствия, что безусловно свидетельствует о величайшей

гармонии между всеми величинами, разделенными таким образом [то есть согласно данной пропорции], как это будет разъяснено ниже в отношении правильных и производных тел. Все это составляет содержание 2-го вывода 14-й книги «Геометрии».

ГЛАВА XX

Об одиннадцатом великолепном следствии

Если разделить сторону равностороннего шестиугольника в соответствии с нашей пропорцией, то всегда ббльшая ее часть неизбежно будет стороной десятиугольника, вписанного в тот же круг, что и шестиугольник. <...> Отсюда очевидно, что если имеется сторона одного, то легко найти сторону другого и равным образом, имея диаметр круга или его окружность, или ее площадь, или иную его часть, всегда можем найти одно через другое и наоборот. <...>

ГЛАВА XXI

О ее двенадцатом трудно вообразимом следствии

Если какая-либо величина разделена согласно нашей пропорции, то всегда корень из суммы квадрата всей величины и квадрата большей части ее будет пропорциональным корню из суммы квадрата всей величины и квадрата меньшей ее части, как сторона куба [пропорциональна] стороне треугольника тела, имеющего двадцать оснований. <...>

ГЛАВА XXII

О тринадцатом ее великолепном следствии

Тринадцатое следствие вызывает немалое восхищение, так как без его помощи невозможно образовать пятиугольник, то есть фигуру с пятью равными сторонами, как показано выше и будет рассмотрено дальше.

Без пятиугольника, как будет доказано, нельзя ни образовать, ни представить самое благородное тело среди всех правильных тел—двенадцатиугольник, то есть тело с двенадцатью равными гранями и углами, иначе называемое телом с двенадцатью пятиугольными основаниями. Эту форму, как будет показано выше, божественный Платон приписывает Пятой сущности, то есть небу⁷, на соответствующих основаниях. <...>

ГЛАВА XXIII

Как во имя нашего блага завершаются эти следствия

Я не считаю нужным, досточтимый герцог, останавливаться здесь больше на бесконечных следствиях [вытекающих из нашей пропорции].

Среди них мы выбрали только тринадцать из почтения к группе

двенадцати [апостолов] и их священнейшего главы—нашего искупителя Иисуса Христа, поскольку им приписывается божественное имя, и закончить их также нужно ради нашего блага по числу двенадцати статей и двенадцати апостолов [во главе] с нашим спасителем. Полагаю, что ваше герцогское величество питает особое почтение к этой коллегии, о чем свидетельствует священный храм делле Грации, спроектированный блестящим карандашом нашего знаменитого Леонардо⁸. Кроме того, нет необходимости излагать в дальнейшем прочие [следствия], поскольку, как будет показано, невозможно ни образовать, ни вообразить гармонию и должное соотношение между всеми правильными телами и производными от них, с этой целью мы и изложили их здесь, чтобы сделать более очевидным то, что из них вытекает.

ГЛАВА XXIV

Как данные следствия участвуют в образовании тел

Итак, досточтимый герцог, высокие свойства и возможности нашей пропорции с ее исключительными следствиями, о которых мы говорили выше, проявляются в образовании и построении тел, как правильных, так и производных. Для лучшего понимания мы будем говорить о них в строгой последовательности: сначала—о пяти главных, которые иначе называются правильными (*regolari*), а затем—о других, достаточно отличных от них производных (*dependenti*). Но предварительно необходимо пояснить, почему первые называются правильными телами, и, кроме того, нужно доказать, что от природы невозможно образовать шестое [правильное тело]. Итак, указанные тела называют правильными, потому что у них равные стороны, углы и основания и при этом каждое из них содержится в другом, как это будет показано. Они соответствуют пяти простым телам самой природы, то есть земле, воде, воздуху, огню и пятой сущности—небесной силе, которая заключает в себе все прочие [тела].

Подобно тому как природе достаточно этих пяти тел—иначе нужно предположить, что бог либо преувеличил, либо преуменьшил естественную необходимость, что абсурдно, ибо—утверждает философ—бог и природа не совершают ничего понапрасну, а именно не превышают необходимого и не делают менее того, что нужно,—так и форм этих пяти тел, о которых пойдет речь,—их всего пять для украшения вселенной—не может быть больше по причине, о которой дальше. И потому не без основания, как покажем ниже, древний Платон в своем «Тимее»⁹ фигуры этих правильных тел приписывает пяти элементам, о чем было сказано выше, в связи с пятым соответствием между божественным именем и нашей пропорцией. <...>

О пропорциональности правильных тел
между собой и между производными от них телами

После того как была доказана достаточность пяти указанных правильных тел и невозможность существования их в количестве более пяти, тогда как производные от них можно перечислять бесконечно, следует рассмотреть пропорции между первыми и вторыми и наоборот, как в отношении их свойств, так и в отношении поверхности, а затем [пропорции] при вписывании одного тела в другое и наоборот, и прежде всего — в отношении их площади. Пропорциональность двух тел всегда будет иррациональной, имея в виду нашу описанную выше пропорцию, являющуюся составным элементом при их построении и образовании, как уже говорилось. Исключение составляют тетраэдр, куб и октаэдр, так как строгое соотношение их с диаметром сферы, в которую они вписаны, может быть иногда рациональным, но аналогичное соотношение икосаэдра и додекаэдра никогда не может быть рациональным по указанной причине. <...> Пропорция между додекаэдром и двадцатигранником при условии, что оба вписаны в одну и ту же сферу, должна быть равна отношению всей их поверхности к поверхности тела, образованного их соединением. <...>

ГЛАВА IV

О теле, имеющем семьдесят два основания, —
плоском, полом и плотном

Здесь допустимо, высокочтимый герцог, поместить тело, называемое телом с семьюдесятью двумя основаниями, которое наш философ-мегарец в 14-м выводе своей 12-й книги подробно описывает. Это тело, хотя и имеет боковые угловые плоскости неправильной формы, не является производным от какого-либо правильного тела, но образуется и строится, как показывает в указанном месте наш философ, благодаря фигуре двенадцатиугольника, то есть фигуре с двенадцатью равными сторонами. Среди его оснований сорок восемь представляют собой четырехугольники неравносторонние и непрямоугольные, и только две их стороны — противоположные и вытянутые к одному и другому полюсу, — что означает конус, — равны между собой. Остальные двадцать четыре его основания — неравносторонние треугольники. И среди них двенадцать расположены вокруг одного из конусов, а двенадцать — вокруг другого, каждое из этих оснований имеет две равные стороны, а именно: те, что направлены от нижнего полюса к верхнему. Из этой фигуры всегда можно образовать выпуклую, как это делается в других случаях...

Тело с 72-мя основаниями часто используется архитекторами при проектировании зданий, поскольку эта форма очень удобна там, где нужно сделать трибуны или своды, то есть сводчатые покрытия. <...> И хотя

многие конструируют и используют формы по своему усмотрению, не имея представления ни о Витрувии¹⁰, ни об ином архитекторе, тем не менее занимаются ремеслом, не зная его... И портной и сапожник используют геометрию, не зная, что это такое. Так же и каменщики, плотники, кузнецы и прочие ремесленники используют меру и пропорцию, не зная ее,—ведь, как иногда говорят, все состоит из количества, веса и меры. Но что сказать о современных зданиях, в своем роде упорядоченных и отвечающих различным моделям, на вид они кажутся привлекательными, когда невелики (то есть в проекте), но потом, в сооружении, не выдержат веса и разве просуществуют они тысячелетия?—скорее, рухнут на третьем [столетии].

Из-за плохого качества на их ремонт требуется больше, чем на строительство, поэтому обходятся они дорого. Называют себя архитекторами, но никогда я не видел у них в руках выдающейся книги нашего знаменитейшего архитектора и великого математика Витрувия, который написал трактат «Об архитектуре», где дал наилучшие планы для каждого сооружения. <...> Хотя и называют себя архитекторами, но не знают разницы между точкой и линией, как не знают различий между углами, без чего невозможно хорошо строить. Подтверждение тому, как говорит знаменитый Витрувий, большая радость и удовольствие, которое испытал Пифагор, когда он на основе определенных знаний открыл истинную пропорцию между двумя прямыми линиями, образующими прямой угол, ради чего принес большую жертву богам—заклал сто быков. Этот столь выдающийся угол, который никогда не может измениться, превосходные геометры иначе называют «углом справедливости», потому что, не зная его, нельзя отличить хорошее от плохого ни в какой сфере деятельности, без него никогда невозможно точно измерить. <...>

ГЛАВА V

О том, каким способом можно образовать тела
помимо пяти указанных, и о бесконечном числе их форм

Я не считаю необходимым, досточтимый герцог, распространяться более относительно указанных тел, хотя этот процесс уходит в бесконечность благодаря постоянному и последовательному, от группы к группе, отрезанию их прямых углов, в силу чего их различные формы оказываются многочисленными. И это само по себе—поскольку открыт путь для [образования] указанных тел—облегчает данный процесс, ибо, как говорят, «легко добавить к уже открытому», то есть нетрудно прибавлять к уже найденным вещам, и потому, больше или меньше прибавляя или отнимая к указанным телам, легко построить любое.

Все это мы рассматривали до сих пор с целью показать, как свойства пяти правильных тел всегда переходят на производные тела в силу их подобия пяти простым, каковые являются компонентами при образовании любых сложных тел. По этой причине, как было указано выше, Платон¹¹

был вынужден пять превосходных правильных форм приписать пяти простым телам: земле, воздуху, воде, огню и небу, как это повсеместно явствует из его «Тимея», где речь идет о природе и вселенной. Элементу земли он приписал кубическую форму, то есть форму экосаэдра, учитывая, что при движении никакая фигура не нуждается в большей силе. И среди всех элементов какой оказывается более фиксированным, постоянным и прочным, чем земля? Фигуру тетраэдра он придал элементу огня, потому что, устремляясь ввысь, он образует пирамидальную форму, которая на вид кажется подобной огню — ведь мы видим его распластавшимся, широким и ровным у основания, постепенно убывающим кверху так, что его пламя завершается остроконечно наподобие конуса любой пирамиды.

Форму октаэдра он придал воздуху, ибо, подобно тому как воздух при небольшом движении следует за огнем, так и пирамидальная форма в силу способности к движению следует за формой пирамиды. Фигуру с двадцатью основаниями, то есть икосаэдр, он предназначил воде, потому что, поскольку она ограничена большим числом оснований, чем какая-либо иная [фигура], кажется, будто сливается в сферу более быстро, подобно движению тела, расширяющегося книзу, чем поднимающегося вверх. Форму с двенадцатью пятиугольными основаниями он придал небу как вместилищу всех тел. Это — додекаэдр, подобный вместилищу и приюту четырех других правильных тел, что очевидно при вписывании одного из них в другое. И еще потому, — как говорит Алкиной¹² относительно «Тимея» Платона, — что так же, как на небе существует двенадцать знаков зодиака, каждый из которых разделяется на тридцать равных частей, так что все его годовое обращение составляет триста шестьдесят, так и додекаэдр имеет двенадцать пятиугольных оснований, каждое из которых расчленяется на пять треугольников с общей вершиной посередине, а каждый из этих треугольников [распадается] на шесть ступеней, которые в целом образуют основания тридцати треугольников в одном [треугольнике] так, что всего их триста шестьдесят, как у зодиака.

Все эти формы весьма восхвалял знаменитый философ Халкидий¹³, излагая «Тимея», а также Макробий¹⁴, Апулей¹⁵ и многие другие, ибо они [формы] в самом деле достойны всяческой похвалы из-за принципов, заложенных в их конструкции и указывающих на достаточность данных пяти форм так же, как и пяти элементов, и невозможность существования иных, помимо этих пяти. И так же как число элементов не может увеличиться в природе, так и к пяти указанным правильным формам нельзя добавить иных с равными основаниями, сторонами и углами, а также вписанных в сферу так, чтобы если касался окружности один угол, касались бы ее и все остальные. Поэтому если было бы возможным приписать природе какое-либо шестое простое тело, то оказалось бы, что верховный творец захотел, чтобы его творений было меньше, чем необходимо, и неблагоприятно осуждать его за то, что изначально не осознал всего необходимого.

Именно по этим, а не по иным мотивам Платон, рассматривая [правильные тела], как было сказано, приписал их каждому из элементов и обосновал указанным образом как прекрасный геометр и глубочайший математик. Видя, что нельзя ни представить, ни образовать какую-либо иную форму помимо пяти указанных, вписанную в сферу и имеющую равные стороны, основания и углы, как показано в предпоследнем заключении 13-й книги и, как нам кажется, вполне удачно и убедительно доказал, что указанные [правильные тела] соответствуют пяти элементам и от них зависят все прочие формы. И хотя только эти пять форм называют правильными, из них не исключается сфера — самая правильная из всех, из которой происходят все прочие тела, как из более высокой причины — все прочие. В ней нет никакого разнообразия, но она — единство всего и в каждом месте имеет начало и конец, правое и левое.
<...>



КОММЕНТАРИЙ

¹ Лука Пачоли посвятил трактат «О божественной пропорции» герцогу Лодовико Моро из рода Сфорца, правителю Милана (1479—1508).

² *Исидор* — Исидор Севильский — испанский теолог и философ (около 570—636), автор «Этимологии» — энциклопедического труда, имевшего широкое распространение в средние века.

³ *Бозций* — Аниций Манлий Торкват Северин Бозций — римский философ и политический деятель (480—524), автор работ по математике («Основания арифметики») и музыке («О музыке»), широко известных в средние века.

⁴ *Платон*. Тимей, 53 cd, 55 d — 56 b.

⁵ *Кампан* (Кампан из Мегары) — итальянский философ и математик.

⁶ Здесь и далее речь идет о сочинении Кампана «Геометрия».

⁷ *Платон*. Тимей, 55 с.

⁸ Речь идет о храме монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане, сооруженном в 1466—1490 годы архитектором Солари и достроенном в 1492 году Браманте.

⁹ *Платон*. Тимей, 53 cd, 55 с — 56 b.

¹⁰ *Витрувий* — римский архитектор (2-я половина I в. до н. э.), автор трактата «Десять книг об архитектуре».

¹¹ *Платон*. Тимей, 53 cd, 55 cd — 56 b.

¹² *Алкиной* — Альбин — греческий философ II в., комментатор Платона.

¹³ *Халкидий* — римский философ неоплатоник, перевел на латинский язык и комментировал «Тимея» Платона.

¹⁴ *Макробий* — Амбросий Феодосий Макробий (конец IV — начало V в.), римский философ, один из главных представителей неоплатонизма.

¹⁵ *Апулей* — римский философ и писатель (р. около 125), комментатор сочинений Платона.





LEZIONE
 DI M. BENE-
 DETTO VAR-
 CHI,

Sopra vn sonetto del molto reue-
 rendo, & virtuosissimo Moni-
 gnor M. Giouanni della
 Casa, doue si tratta
 della gelosia,

*Con alcune questioni da lui nuo-
 uamente aggiunte.*



IN LIONE,
 Appresso Gulielmo Rouillio.

1560.



БЕНЕДЕТТО ВАРКИ

1502—1565

В марте 1547 года после предварительного опроса живописцев и скульпторов Варки прочел перед членами флорентийской Академии делла Круска публичную лекцию по весьма схоластическому вопросу— что благороднее, живопись или скульптура, подведя тем самым итог дискуссии, начатой еще Леонардо да Винчи. В 1549 году Варки издал текст двух диспутов, один из которых был посвящен ценности и благородству искусств, другой—сравнению двух видов пластических искусств: живописи и скульптуры (*Lezzione di Benedetto Varchi nella quale si disputa della maggioranza della arti e qual sia piu nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Academia Fiorentina la terza domenica di Guaresima l'anno 1546 (1547)—“Due Lezzione”. Firenze, 1549*).

Эстетические взгляды Варки отражают характерное для художественной теории зрелого чинквеченто стремление облечь в научную форму добытый эмпирическим путем опыт. Стоя на позициях философского аристотелизма, Варки выступает наследником Альберти и Леонардо да Винчи. Он одевает в строгие схоластические одежды рассуждения своих предшественников о пользе и ценности искусства, о соотношении разных его видов, их различии и единстве. Великое предназначение искусства он видит во врачевании душ. Не случайно в первом диспуте он проводит постоянные аналогии между искусством врачевания и искусством поэта, зодчего и художника. В эстетике Варки изобразительные искусства поставлены вровень с искусствами неизобразительными, с поэзией и музыкой. Тем самым он окончательно закрепил свободное положение художника, утвердив его право на индивидуальное творчество и определив ценность и значение искусства в жизни общества. Столь же итоговыми выглядят его взгляды на предмет соотношения живописи и скульптуры. Подводя итог разногласиям между живописцами и скульпторами, доказывающими каждый особую ценность их искусства, Варки утверждает равенство этих искусств перед лицом единой для них цели—подражать природе и стремиться к совершенству.

Перевод печатается по кн.: *Trattati d'Arte del Cinquecento. A cura di Paola Barocchi, v. 1. Bari, 1960, p. 12—21, 34—52.*

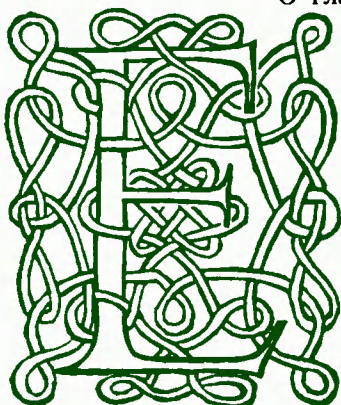




ДИСПУТЫ

ДИСПУТ ПЕРВЫЙ

О главенстве и благородстве искусств



ЩЕ СЛЕДУЕТ знать, что все то, что делают во всех видах искусства все художники, делается в порядке и в проведении достижения определенной цели... Достоинно внимания то обстоятельство, что цель всех искусств, как учит философ в «Этике»¹, бесконечна, потому что каждое искусство стремится к цели бесконечно, как медицина — к здоровью и военачальник, полководец — к победе, но цель и число всего того, посредством чего данная цель достигается, конечны. <...> И так происходит до бесконечности; а еще добавлю, что хотя цель многих искусств может быть сама низкой и плебейской, однако я их не назвал бы ни низкими, ни плебейскими, если служат они какому-либо справедливому или доблестному делу, а равно если направлены на благо родины или друзей. <...> И, наоборот, каждый знает, что заниматься изящными искусствами или обучать им само по себе является делом благороднейшим, но если делается оно ради денег или в каких-либо дурных целях, то становится самым низким.

Сказав о целях искусств, было бы бесполезно сказать и кое-что о том, как и в каком порядке создаются все произведения искусства. Происходит это следующим образом. Прежде всего обдумывается и устанавливается цель того произведения искусства, которое хочет кто-то заказать, потом изыскиваются те средства, которые соответствуют этой цели и достаточны для ее достижения. <...>

И как в каждой науке, никогда не ищут и не обосновывают свой предмет [субъект], то есть материю, о которой идет речь, а предполагают его как уже известный [как данное], точно так же в каждом искусстве предполагается своя цель без того, чтобы ее доказывать, а определив

цель, изыскивают средства, которые позволяют ее осуществить. <...> Само понятие «искусство» может употребляться двояко: в собственном и в общепринятом [обычном] смысле слова. В собственном смысле — когда, как уже указывалось выше, хотят отличить друг от друга науку и все остальные формы познания. В общепринятом — его употребляют по-разному, поскольку всякий раз до сих пор искусствами называют все виды науки, не добавляя при этом «изящные», или «свободные», или «благородные», или какой-нибудь другой эпитет... и таким образом, как мы отмечали выше, понятие «искусство» приобретает то же значение, что и «наука». Иногда его употребляют не для всякого вида науки, а лишь для наук прикладных, и, таким образом, словом «искусство» можно называть также и ученость, и поэтому неправильно некоторыми был понят Петрарка, когда он говорил в конце сонета “O tempo, o ciel volubil, che fuggendo”:

Non a caso è virtute, anzi è bell'arte”²,

как мы подробно уже говорили об этом в другом месте.

Иной раз, как это можно наблюдать во многих произведениях искусства, подразумевают форму, достигнутую не в силу некой истинной причины, а в силу определенного обычая и практики опыта. <...> Или же под этим понимают целое множество различных вещей, которые полезны для человеческой жизни; некий комплекс знаний и умения, приобретенный или благодаря рассудку, или благодаря опыту, и, таким образом, можно называть искусством грамматику и другие [науки], о которых мы говорили выше.

И чтобы каждый смог лучше понять этот вопрос, наметим некоторые разделения искусств и прежде всего скажем, что некоторые из искусств были обретены в силу необходимости, некоторые в силу полезности, некоторые в силу удовольствия; и были найдены частью людьми одаренными, а частью людьми бедными, дабы поддержать свою жизнь; поэтому, как говорил Нерон, нет ни одного искусства, как бы оно ни было низко, которое не могло бы прокормить того, кто им занимается; и были они найдены благодаря обычаю и опыту, как писал в своей книге по астрологии Манлио:

Per varios usus artem experientia fecit³.

И Вергилий в своих «Георгиках»:

*Tum variae venere artes. Labor omnia vincit
Improbis et duris urgens in rebus egestas⁴.*

И точно то же самое немного ниже:

Ut varias usus meditando extunderet artes⁵.

Вполне правильно, что ни одно искусство не было найдено и создано или в одно время, или одним-единственным человеком, а происходило это постепенно и осуществлялось многими людьми, ибо всегда искусство развивается или добавляя то, чего не хватает, или очищая то, что грубо и

несовершенно. Поэтому не менее верно то, что говорит Данте в XI песне Чистилища:

«Кисть Чимабуэ славилась одна,
А ныне Джотто чествуют без лести,
И живопись того затемнена.
За Гвидо новый Гвидо высшей чести
Достигнул в слове; может быть, рожден
И тот, кто из гнезда спугнет их вместе»⁶.

Более того, я полагаю, что можно истинно сказать, что ни одно искусство еще не достигло такой вершины, чтобы нельзя было бы к нему что-либо добавить или от него отнять, и то же самое скажу — даже в большей мере — в отношении наук.

Некоторые из искусств зовутся свободными, то есть достойными свободных людей, а не рабов, и обычно считается, что их существует семь, три из которых относятся к области речи: грамматика, риторика и диалектика, а четыре — количественные: геометрия, арифметика, музыка и астрономия; и подобное разделение настолько вульгарно, что даже Буркиелло сочинил сонет, в котором говорит: *Sette son l'arti liberali, e prima etc.*⁷; и существует несколько искусств несвободных, то есть таких, которые были недостойны свободных людей и могли быть использованы рабами. Некоторые из искусств состоят лишь в созерцании, как, например, физика, астрономия и все другие, которые являются действительно науками; иные — в действии, и эти последние бывают двух родов, ибо в одних после операции остается какое-то произведение, как, например, в архитектуре, где после строительства остается и его можно видеть — результат действия, то есть здание, или также в скульптуре, живописи и бесконечном множестве других искусств; в некоторых же действуют исходя из того, что после действия не остается никакого произведения, как, например, в искусстве верховой езды, акробатики, пения, игры на музыкальных инструментах и многих подобных. И так же как первые — те, которые оставляют после себя какие-то произведения, — зовутся прикладными [созидательными], вторые — то есть те, после которых ничего не остается, — многими зовутся действенными: каковое название мне не нравится само по себе, ибо ни одно искусство не может по праву называться созидательным, кроме учености. <...> Из искусств некоторые необходимы телу и душе; некоторые полезны; некоторые доставляют удовольствие и некоторые возвышают дух. Иные же искусства вульгарны и низки или поистине грязны, как, к примеру, те, которые непосредственно занимаются сферой человеческих нужд; некоторые игривы или поистине веселы и шутивы, как, например, те, что доставляют удовольствие взору и слуху простонародья; некоторые ребячливы или поистине детские, как, например, тряпичные куклы или марионетки кукольного театра, фокусы и тому подобное. Некоторые искусства, как скульптура, берут материал из природы; другие же из искусства, как ткачи, сапожники и им подобные; некоторые же — из того

и из другого, как архитектура и живопись. Некоторые искусства организуют материал, некоторые вводят форму, а некоторые используют и то и другое готовым. <...> Некоторые из искусств создают произведения, которые могут быть созданы единственно лишь благодаря искусству, и такие, как говорится, побеждают природу, как, например, архитектура; другие же создают произведения, которые в равной степени могут быть созданы и искусством и природой—как охрана здоровья и алхимия. Некоторые из искусств побеждают природу, как было сказано выше об архитектуре, ибо создают то, чего не может создать природа; некоторые же побеждены природой, как все те искусства, которые не достигают совершенства природы, а таких множество. Некоторые, как медицина и алхимия,—помощники природы; другие—как земледелие—только кладут начало, а природа доделывает остальное; некоторые берут начало в природе, а остальное создают сами: и здесь следует заметить, что нет ни одного искусства, в котором не были бы заложены—непосредственно или косвенно—законы природы. Из искусств некоторые являются второстепенными, а другие—поистине главенствующими, каковые латинские философы называют греческим именем—архитектоническими, и это те искусства, которые диктуют законы другим искусствам, как арифметика и музыка, или же главенствуют над ними. <...>

Некоторые называются подчиненными или поистине низшими, и это те, которые или заимствуют принципы и сам предмет из какого-нибудь другого искусства, или же ему подчиняются. Из искусств некоторые... являются низкими и недостойными, как те, что существуют благодаря усилиям и труду человека, каковые греки называли от слова «действовать руками»—«хирургикас», то есть ручными; другие—чистыми и свободными, среди которых на первых местах должны быть медицина, риторика, музыка, геометрия, астрономия, арифметика, диалектика, грамматика и юриспруденция; никто не запрещает, чтобы среди них стояли также скульптура и живопись, ибо, хотя в них и работают руками, однако они не требуют затраты больших человеческих усилий. <...> Нельзя сказать «искусство», не подразумевая при этом, что оно является механическим, поскольку, как мы видели выше, все искусства обладают одним и тем же присущим им свойством. Уж если на то пошло, все искусства можно было бы в целом подразделить следующим образом: на те, в которых стремятся в первую очередь к выдумке и талант ценится более, чем мастерство, и на те, в которых, наоборот, больше ценятся и имеют большее значение затраченные усилия; в некоторых же выдумка и затраченные усилия имеют равное значение, а в некоторых необходима только лишь одна затрата физических усилий. Совершенно верно, что каждое такое разграничение влечет широту толкования, то есть существует множество градаций, ибо многие искусства, хотя и одинаково требуют больше выдумки, чем затраты труда, все же отличаются друг от друга, потому что в том или ином искусстве в большей или меньшей степени необходима выдумка, а в том или ином—в большей или меньшей степени тяжкие усилия. <...>

ДИСПУТ ВТОРОЙ

Какое из искусств благороднее: скульптура или живопись

Не думается мне, что хоть один великий муж, где бы он ни жил, не знал бы, как велики были всегда, а в особенности теперь раздоры и распри между ваятелями и художниками, а также и прочими людьми, о том, что благороднее и превосходней: живопись или скульптура, причем многие из них полагают и настаивают, что скульптура благороднее живописи, а многие, наоборот, настаивают и полагают, что благородней живопись, и каждый в доказательство ссылается на многочисленные доводы и на различные авторитеты. Сдается мне, что кто-нибудь сочтет меня весьма самонадеянным и наглым из-за того, что я посмел поднять этот сомнительный и спорный вопрос, с тем чтобы разрешить его и дать ответ, будучи мало знакомым с одним из этих искусств и еще меньше с другим, но все же я думаю, что мне, как философу, а значит, любителю истины, дозволено будет свободно высказать те немногие соображения, которые у меня на сей счет имеются, полагаясь при этом целиком и полностью на мнение того, кто достиг совершенства как в одном искусстве, так и в другом, то есть на Микеланджело. А поскольку я не желаю ничего иного, как лишь найти святую истину, то, зная, что каждому должно верить в свое искусство, я разослал письма и собрал мнения и суждения почти всех самых блестящих скульпторов и живописцев, какие в настоящий момент проживают во Флоренции¹. И если бы я располагал большим временем, то написал бы и тем, кто мне знаком за ее пределами.

И, действительно, не меньше пользы, чем наслаждения я почерпнул из этих писем, ибо авторы их доказали, что они умны не менее, чем талантливы, и пером владеют не хуже, чем резцом или кистью, следуя за своим учителем как в одном, так и в другом, и этим они утвердили меня в убеждении, что тот, кто великолепен в одном благородном искусстве, тот и о прочих должен иметь свое суждение. И хотя я мог бы ограничиться собственным мнением, мне столь же приятно излагать, насколько я умею свободно и кратко, мнения других. А поскольку сомнительные вещи доказать можно двояко, на авторитет или довод сославшись, обратимся вначале к первому, а за тем изложим все доводы, о которых мы читали или слышали где-либо.

Говоря об авторитетах, начнем с графа Бальдассара де Кастильоне², который обращается к этому спору где-то в конце первой книги своего ученейшего и разумнейшего «Придворного» и, выставив множество доводов в защиту одной и другой стороны, заключает, что живопись благородней ваяния. Точно так же и маэстро Леон-Баттиста Альберти, муж благороднейший и искушенный во многих науках и искусствах, будучи величайшим архитектором и художником своего времени, в книге о живописи утверждает, что она достойнее и благородней скульптуры³. К вышеприведенным можно присовокупить мнения всех художников, кото-

рые написали мне, или с которыми я беседовал, и чьих имен я не стану называть, ибо не вижу в том надобности.

Но поскольку авторитеты лишь порождают мнение и веру в него, но не дают никаких необходимых доказательств и подтверждений, перейдем к изложению доводов.

Говорят, во-первых, что живопись всегда почиталась народами, особенно греками и римлянами, и еще раньше — тосканцами, среди которых были величайшие художники; и Плиний рассказывает, что все благородные греческие юноши прежде всего прочего учились рисованию, которое считалось наиглавнейшим из всех свободных искусств; и всегда за живописью была такая слава, а потому лишь благородных мужей она была уделом, плебейам же заказана под страхом вечной ссылки. И если Сенека⁴ не хотел причислять живопись и ваяние к числу свободных искусств, то потому только, что сам был стойком и, как все стойки, весьма был строг, и свободными считал не те искусства, которые пристали свободным людям, но то, что делало их свободными, то есть добродетели. И с тем же презрением и с насмешками он относился к наукам и к самой философии, за исключением моралей, в подражание Сократу⁵. Говорят также, что Фабий⁶, благородный гражданин Рима, не только не постыдился быть художником и подписывать холсты своим именем, но и дал это имя столь достойному семейству, и что император Марк Антоний, муж ученейший и святейший, рисовал теми самыми руками, которыми он писал законы и управлял миром, и одновременно дарил величайшие произведения как философии, так и живописи; в этом искусстве был весьма искушен и Платон⁷, справедливо прозванный божественным, а Цицерон же, непревзойденный мастер римского красноречия, доказал, что он способен не только наслаждаться живописью, но и понимает в ней. Рассказывают также, что Деметрий⁸ был не менее великим живописцем, чем философом, и что в Древних Афинах жил человек по имени Метродор, который был не только величайшим художником, но и философом блистательным, и что Люций Павел, одержав победу над Персеем, велел афинянам прислать ему их лучшего философа, чтоб он был наставником для его детишек, и столь же искусного художника, чтоб он запечатлел его триумф, и афиняне послали ему Метродора, сказав при этом, что он один прекрасно послужит этим двум целям. Так и получилось, и Павел не только сам был доволен и ублажен, но и объявил об этом всенародно.

Мы могли бы привести еще бесконечное число примеров из истории многих других городов, а в особенности Флоренции, где угасшая уже было живопись возродилась и где столько благородных граждан стало искусными художниками, — я умолчу о них для краткости рассказа и из-за того, что мой любезный друг, маэстро Джорджо Вассари д'Ареццо⁹, уже посвятил им подробное и обстоятельное исследование в подражание многим живописцам древности или, скорее, в подражание Плинию, облагодетельствовавшему нас бессмертным творением своим, спасшему от разрушительной силы времени имена многих величайших скульпторов и

живописцев, которые остались для нас живыми и благословенными, тогда как произведения их не только не сохранились, но даже и по названиям не были бы нам известны.

Они также упоминают о тех огромных почестях и наградах, которыми во все времена удостаивались художники, ибо если обычно за искусство награждают деньгами, то дар благороднейшим — честь и слава, от того и пословица: «Честь питает искусства», и, насколько они процветают здесь или там, часто можно судить по тому, насколько их любят и прокровителемствуют им владетельные вельможи. Так, при Александре ценилось, а значит, и развивалось воинское искусство, при Августе — поэзия, при Нероне — музыка, теперь же, при папе Леоне, — процветают одновременно все науки и искусства, что, как каждому ясно, скорыми шагами возвращает нас к эпохе правления господина герцога, добродетельнейшего и либеральнейшего государя нашего¹⁰. Они рассказывают, что большие художники всегда были в милости у великих князей, как у Александра — великий Апеллес, и за холсты им платили щедрыми дарами, и были они в большой чести как у самих художников, иные из которых, скорее, были готовы отдать, чем принять деньги, считая свои картины не имеющими цены, так и у великих мужей, которые, дабы не погубить один холст, целый город захватить отказывались¹¹.

В защиту живописи они говорят также, что она не в пример универсальнее скульптуры, ибо может подражать природе во всем; ведь кроме изображения животных и всех прочих вещей, которых можно коснуться, живописцам, в отличие от скульпторов, доступно также и все, что можно лишь увидеть глазом; так, Плиний говорил об Апеллесе, что он рисовал то, что нарисовать нельзя, — гром, молнию и зарницу. Изображают на полотнах также огни, свет, воздух, дым, дыхание, облака, отблески и другие неопределенности, иллюзии, такие, например, как восход солнца, заря, ночь, изменчивый цвет воды, оперенье птиц, волосы и пушок, покрывающие тело человека и всех животных, пот, пена и все иное, что скульпторам недоступно.

Заключают же они тем, что живопись не только больше вещей изображает, и притом же весьма искусно, но что она еще и совершеннее скульптуры, ибо каждый раз тщательно передает цвета; и потому они считают, что живопись лучше выражает природу, а значит, точнее следует ей, и вспоминают того юношу с виноградом в руке, которого изобразил Апеллес, когда птицы слетелись на этот виноград, чтобы склевать его, а художник тотчас же стер образ юноши, ибо понял, что он, конечно, лишь в изображении винограда преуспел. Но что же нам удивляться на неразумных животных, если самих же людей, даже великодушных художников, живопись вводит в заблуждение? Так случилось, когда Зевксис в споре с Паррасием не распознал нарисованного холста, решив, что перед ним — живой человек, и приказал ему встать и показать лицо, которое, как он думал, от него отвернуто¹². Подобные же примеры встречаются и в наше время, так было недавно с портретом папы Паоло Третьего, принадлежащим руке маэстро Тициана¹³.

В доводах своих они упоминают также и обременительность каждого искусства, которая бывает двух образцов: когда устает тело, это тягота низменная, и потому она отдана скульпторам, и благородное утомление духа, которое живописцы оставляют себе, говоря, что кроме различных способов и манер раскраски и письма: фресок, масла, темперы, клеевой краски и гуаши, живопись к тому же уменьшает лицо, делает его круглым и выпуклым на плоском холсте, очерчивает и как бы удаляет его, создавая всевозможные иллюзии и прелесть, о которой лишь можно мечтать, располагая на своих полотнах свет и тень так, как сочетаются свет и отсветы в природе, что считают они мастерством наитруднейшим и о себе говорят, что создают ощущение того, что не существует, а для этого нужен труд и умение безграничное. Чтобы показать, как нелегко их искусство, они находят убедительный пример в том, что какой-нибудь юноша или человек, от творчества далекий, куда более ловко и сносно вылепит лицо или любую другую вещь из глины или воска, чем нарисует ее на бумаге либо еще на чем-нибудь. Они говорят также, что множество великих скульпторов неумело делают рисунки, что для художника невозможно. А еще присовокупляют, что живописцы обычно лучше лепят объемные формы, чем скульпторы — пишут красками, из чего следует, что легче художнику стать скульптором, чем скульптору — художником, и, значит, ваяние проще живописи. К сему они добавляют, что художнику необходима перспектива, чтобы изображать, как уменьшаются в размерах лица, дома, города и страны, а состоит она в силе отмеренных линий, красок, света и теней, что порождает вещи великолепные и почти сверхъестественные. И вообще, — говорят они, — машину мироздания можно назвать великой и благородной живописью, рукою господина и природы нарисованной.

Они заключают также, что живопись — это пышность и украшенность, говоря о том, как великолепен и как услаждает взор заверченный и совершенный рассказ, в котором столько разных людей всех возрастов и всех сословий, во всем множестве разнообразнейших поз, и где столько животных, всех цветов и из всех краев; где есть и живые и мертвые, одетые и нагие, больные и здоровые, спящие и бодрствующие, вооруженные и безоружные, робкие и отважные, конные и пешие, и раненные разными людьми и разным оружием, и в разные места, на твердой земле, как и в море; и где есть, наконец, все то, что может случиться повсеместно. В том и причина украшенности и величия, которые можно лицезреть в разных местах, а особенно — в римской капелле и во многих комнатах Дворца¹⁴.

Вспоминают также о пользе и об удобстве живописи, ибо всюду и всегда рисовать не в пример легче, чем ваять, в силу того, что на это требуется меньше времени, а к тому же и краски легче разыскать и управляться с ними легче, чем с мрамором, а кроме того, живописцу не нужна та сила и крепость сложения, которые необходимы ваятелю, и чтобы разрисовать церковь, не надо загромождать ее разными предметами, подвергать себя какой бы то ни было опасности или причинять себе

вред. Кроме того, необычайно велика ее польза для науки, как это явствует из книги Вессалио об анатомии, из «Сорока четырех картин небесных» Камилло делла Гольпайа, из книги о травах дель Фучсио, а еще неопровержимее и гораздо естественнее вытекает из книг Франческо Бакиакки, переписанных для достопочтеннейшего герцога флорентийского, которые до сих пор еще можно увидеть в рабочем кабинете его сиятельства¹⁵.

Они говорят также о прелести и наслаждении, в отношении которых, главным образом из-за цвета, живопись превосходит скульптуру, а к тому же художники, рисуя мужчин и женщин, достигают большего сходства и высшей услады, о чем свидетельствуют оба сонета Франческо Петрарки, посвященные портрету Мадонны Лауры, тому, что писал Симон Санезе, и сонет преподобного Бембо, который начинается словами: «О, образ мой небесный и пречистый» — и обращен к его собственному портрету работы Беллино Венециано, но еще больше, чем где бы то ни было, это чувствуется в учнейших и красивейших стансах маэстро Гундольфо и маэстро Мольцы, обращенных к портрету Донны Юлии, выполненному фра Бастиано из Венеции¹⁶. Мы могли бы присовокупить сюда еще множество других примеров и доводов, однако нам кажется, что это было бы уже излишним, ибо все, что перечислено выше, представляется нам наиглавнейшим, а кроме того, прочее естественно отсюда вытекает, и мы перейдем прямо к тем доводам и авторитетам, на которые ссылаются скульпторы.

Они в свой черед утверждают настоятельно, что скульптура, конечно, куда благороднее, и вспоминают прежде других Плиния, который пишет, что это искусство, которое древние римляне называли «ваянием по мрамору», появилось гораздо раньше живописи и «ваяния статуй», литых из бронзы, поскольку оба эти искусства зародились еще во времена Фидия, а он сам был ваятелем по мрамору¹⁷. Говорят также, что видели в Риме аллегория Скульптуры и Живописи, и Скульптура была в золоте и находилась справа, а Живопись — в серебре, по левую руку.

Они упоминают и долготу века скульптуры, ибо она почти неподвластна времени и ей не страшны ни дождь, ни огонь, ни другие бедствия, коим так подвержена живопись; и это видно на примере античных статуй, которых дошло до нас бесчисленное множество, а между тем от живописи тех лет не осталось ни одного образца, если не считать нескольких изображений, сохранившихся в римских подземельях и давших имя тому, что мы сейчас называем гротеском, и о чем Петрарка сказал:

«Плач этот сладостный живописал мне страсть,
Нет, изваял ее.»¹⁸.

На этот довод художники отвечают трояко: говорят, во-первых, что не само искусство, а лишь его субъект тому причиной, и это истинная правда; во-вторых, что ничто не вечно в поднебесной, и что живописные холсты хранятся сотни лет, чего, по их мнению, достаточно; и, в-третьих, — что живописать можно и на мраморе, а тогда произведения сохранят-

ся навеки, и приводят в пример фра Бастиано, вспоминая посвященные ему строки Мольцы, в которых сказано:

«С резцом усердием ты кисть свою сравнял,
И все величие и красоту скульптуры
Ты ныне в цвет вложил и властно передал
Палитре бронзы мощь и свет живой натуры.

И гордо живопись взирает с высоты —
Тобой вознесена в мир тайн и откровенья,
Чтоб разуму, открыв секреты красоты,
Вести тебя путем трудов и вдохновенья»¹⁹,

а также не менее сладостные стихи Гуандольфо, обращенные к нему же и сочиненные по тому же самому поводу:

«О ты, что мир воспел, его чертам придав
Величье красоты и ясности и силы,
Своими красками, в чей огневой состав
Мощь молота вошла и острота зубила,

Создай на диво нам в венке цветов живых
Парящую в лугах, склоненную у дерева,
В нарядах праздничных, изящных и простых
Жизнь разноликую — сиятельную Деву»²⁰.

Они считают также — запомните этот довод, ибо он, как я думаю, вполне по праву ляжет в основу дальнейших умозаключений, — что оба эти искусства имеют своей целью подражание действительности, и, значит, то из них благороднее, которому это лучше удастся, которое больше приближается к правде; и это воистину так. Они к тому же присовокупляют, что живопись — искусство, как бы мы сказали, софистическое, то есть похожее на правду, но не правда, иными словами, почти то же, что отражение лица в зеркале, ибо что появляется в живописи, в действительности не существует; в ваянии же такого не случается.

Справедливости этого не отрицают и сами художники, ибо для того, чтобы изобразить то же, что и скульпторам, им нужны еще и краски, скульптору же они ненадобны, а изображение его правдивее и к природе ближе. Все знают, что это правда, ибо, хотя зрение из пяти чувств наиболее благороднейшее и объектом своим имеет цвета, оно ненадежно, потому что глаз часто обманывается, это известно всем, а художникам лучше других, ведь их искусство — не что иное, как обман зрения, и осязание куда надежней, а потому, кто отрицает осязание, тот отчаявшийся человек, как провозгласил Лукреций:

*Tactus enim, tactus, proh divinum numina sancta
Corporis est etc*²¹.

Ведь когда мы видим что-нибудь, в существовании чего сомневаемся, чтобы удостовериться, мы трогаем этот предмет. Теперь уже ясно каждому, что, прикасаясь к статуе, мы осязаем то, что видим глазом, что, впрочем, и есть объект осязания, и чего не почувствуешь, прикоснувшись к живописному полотну; потому-то скульпторы и говорят, что их искусство — правда, а живопись — рисование, и разница между ними такая же, как между мнимым и существующим. На это возражают некоторые, что, хотя живописец не создает объема, он придает округлость мускулам и членам человека, и они так переходят в сокрытые от нас части тела, как будто художник знает о них и их подразумевает; сколь правомочен этот ответ — предоставляю судить каждому, ибо скульпторы сказали бы, что они вовсе не отрицают этого, но воспроизвести сокрытое живописцу недоступно. Другие же говорят, что изображением объема ваятели не подражают природе более художников, а лишь копируют объемность того, что было создано такой самой природой, ибо все, что в ней встречается круглого, широкого или прочего, то не привнесено искусством, потому что и раньше в ней были широта и высота, и все, чем обладает крепкое тело, но от искусства в ней лишь линии, относящиеся к его поверхности. Посему, как уже говорилось, не от искусства объем, а от природы. И то же умозаключение можно отнести ко всему, ими сказанному, также и к словам об осязании, ибо, как выше замечено, увидеть, что предмет объемен, — это не есть искусство. Хотя ответ этот дан человеком ученейшим и моим близким другом, он, по моему мнению, все же не вполне справедлив, ибо прежде всего неверно, что три измерения в скульптуре целиком взяты ею от природы, ибо хотя все тела и обладают непременно тремя измерениями, но однако же по-другому, иначе скульптору здесь нечего было бы делать; потому что иными являются измерения неотшлифованного мрамора, чем того, из которого обычно делают статуи, ибо здесь не только, как в природе, три измерения, но они таковы, что даже слепому ясно, что перед ним статуя; кроме того, неверно, что только те линии, что обрисовывают тело, относятся к искусству, ибо хотя искусство воспроизводит лишь поверхность вещи, однако нельзя сказать, как это следует из первой части сонета, что художник отображает одну лишь форму, тогда как он воссоздает форму вместе с материей, то есть единое целое.

Кроме этого скульптору, если поверить его словам, достаточно, чтобы статуя, какой бы она ни была, оставалась лучшим подражанием природе и приближалась к действительности более, чем живопись, ибо речь здесь идет о благородстве искусства, то есть о наибольшем сходстве его с натурой, будь то ваяние или же рисование полотен²².

Изложив все доводы и приведя мнения авторитетных защитников обеих сторон, я повременю с ответом на высказывания художников против скульптуры, ибо не хочу упустить возможность — с позволения и при поддержке тех и других — свободно высказать мои собственные соображения по поводу этого спора, которые прошу принять столь же благосклонно, сколь я их излагаю. И если мое мнение ошибочно и на деле все

обстоит не так, как мне бы того хотелось, я прошу отнести это лишь за счет моего невежества и принять как мое личное суждение. Итак, подойдя с позиции философии, я думаю, и, даже более того, я уверен, что, в сущности, скульптура и живопись — одно искусство, а следовательно, по благородству своему они равны, на что наталкивает нас соображение, принятое выше о том, что искусства определяются по их цели, и те, у которых цель одна, — суть одно искусство, даже если в частности они и различны. Здесь же каждый признает, что не только цель их, состоящая в художественном подражании действительности, одинакова, но также и начальный этап работы один и тот же, то есть — рисунок; и поразительно, что столько великих мужей, самого изощренного ума, не открыли до сих пор, насколько мне известно, этой истины, ибо в сущности, в основе своей — одним словом, реально, как говорят философы и как скажем мы, — результат в обоих случаях одинаков, ибо исходная цель у этих искусств одна, хотя в частности различий очень много. Отсюда и пошло, что иные, думая доказать благородство искусства, на деле доказывали либо трудность его, либо изящество, либо неподвластность времени, либо еще какую-нибудь частность, которая не меняет его сути, ибо также и человек может быть приземистым, безобразным, грубым, подлым, невежественным, а может быть ученым, благородным, обходительным, красивым и статным, но сущность у тех и других одна — то, что душа их разумна, — частности же различны. Возьмем более подходящий к случаю и более понятный пример: если вас спросят, которое из искусств врачевания благородней — то ли, что прозвано терапевтикой, то есть идущее от природы лечение, или то, что называют хирургией, дело рук человеческих, — должно ответить только, что оба они одинаково благородны, потому что на поверку и по сути своей это одно искусство, из-за того, что цель у них одна — оздоровление, и на этот счет ни у лучших врачей, ни у философов нет никаких сомнений, и врачеватели древности, такие, как Гиппократ и Гален, руками лечили, о чем свидетельствовали многократно они сами и что говорится в их трудах²³. Значит, тот, кто примет все доводы, которые в защиту своего искусства высказывают живописцы, не заключит из этого, что живопись благороднее, но, однако, и тот, кто согласится со всеми словами скульпторов, не сочтет, что благородней скульптура, признав, что цель у них одна. Я же сам, как ни мало я сведущ в этой области, считаю все же, что искусства эти в действительности едины и различия касаются лишь их частных сторон, но некоторые из этих частных особенностей вызывают такие сомнения, что разрешить их невозможно или очень трудно, как, например, то, какое из искусств труднее; некоторые же сомнения не вызывают, для живописи это универсальность, то есть возможность ее подражать большему числу вещей, для скульптуры — вечность, иными словами, способность храниться дольше и быть менее подверженной разрушительному действию времени; в некоторых они равны или незначительно превосходят друг друга, это относится, например, к признанию и почитанию их людьми или даже к тому наслаждению, которое они приносят, ибо по различию натур челове-

ских разные же выносятся и суждения. И, как я уже говорил, целиком и полностью положившись на мнение того, кто один только, или хотя бы с большим правом, чем другие, может судить прочих людей, я перейду к разбору доводов, перечисленных выше, и наконец по мере сил выявлю сходства и различия между поэзией и мастерством рисунка, подразумевая под последним также несколько других искусств, таких, как вырезывание предметов не столько из дерева, чем занимался наш добрый Тассо, ныне достославный архитектор, сколько из драгоценных и прочих благородных камней,— в этом искусстве держит первенство не имеющий себе равных достойнейший маэстро Алессандро Греко; как ювелирное дело, во многом, и ремесло тех, кого в старину называли *frigiones*, а теперь прозвали вышивальщиками, среди которых великолепен наш старый друг Антонио Бакиакка, непреложным свидетельством чему могут служить его творения, созданные для его сиятельства, досточтимого господина герцога нашего, в основном же я подразумеваю живопись и скульптуру²⁴.

Обращаясь к первому доводу, скульпторы приняли бы в нем все без исключения, и сказали бы, что все это в равной, а может быть, и в большей степени подходит к скульптуре, потому что рисунок—основа, источник и прародитель обоих этих искусств; так, греческие юноши пользовались рисунком как для живописи, так и для ваения, но они довольствовались этой начальной стадией, чтобы поставить ее на службу архитектуре и космографии в не меньшей степени, чем военному искусству. Однако я думаю, что они все же согласились бы, что живопись и в самом деле не только тело меньше утомляет, но к тому же приносит больше наслаждения творцу и отнимает у него намного меньше времени, чем у скульптора, и потому ею охотнее и чаще занимались великие люди, другими профессиями или делами обремененные, и некоторые, быть может, сказали бы, что причиной тому является то, что скульптура очень трудна не только для тела, но и для духа, и, кто ею занялся, тот не сможет больше создавать никаких других творений.

Что до второго довода, то его, я думаю, они также приняли бы полностью и согласились с тем, что нет цены, достаточной для прекрасного полотна, и, каких бы великих почестей ни удостоили люди художника, он все равно заслужил большего не только в силу благородства своего искусства, но также за счет труда и времени, которое необходимо на него затратить, и из-за того, что не много картин после долгих, бесконечных усилий и работы в поте лица оказываются превосходными. Они, однако, сказали бы, что то же относится и к скульпторам, и, быть может, еще в большей степени, и, возможно, по тем же причинам, ведь в действительности за скульптуры всегда награждали щедрее, что, по словам художников, вызвано тем, что искусство это более утомительно для тела и требует больше времени, а кроме того, дольше существует и этим лучше удовлетворяет вкусам тех, для кого делается. И если Александр полюбил великой любовью и облагодетельствовал Апеллеса, приказав, чтобы никто иной не писал его портретов, мы должны поверить в то, что, как свидетельствует Петрарка, он сделал то же для Пирготеля и Лисиппа²⁵.

На третий довод, который слагается из трех соображений, они ответили бы, что с первым, о том, что живописцы способны отобразить больше вещей, они согласны, второе же, говорящее о том, что делают они это искуснее скульпторов,— отвергают, равно как и третье, то есть то, что заключают художники; они согласились бы, что живописцы куда шире подражают действительности, то есть отражают большее число ее явлений, но вовсе не лучше, то есть не совершенней они делают это, о том уже говорилось выше. Что до винограда Апеллеса и до живых собак, облаявших нарисованных, на эти и на все прочие примеры из жизни древних и из современной нам, они, во-первых, и это самое главное, ответили бы, что то же случилось и со скульптурами, и сам Плиний, который поведал нам о собаках и птицах, в той же книге рассказывает о лошадях, заржавших при виде коней из бронзы и мрамора. Но что из того? Разве он не пишет о том, как сами же люди влюблялись в статуи, чему пример Венера Праксителя?²⁶ Хотя то же постоянно происходит и в наше время с Венерой, нарисованной Микеланджело для маэстро Бартоломео Бертини и раскрашенной рукой маэстро Якопо Понтормо²⁷. Во-вторых, они сказали бы, что для живописи это не так чудесно, как для скульптуры, из-за цвета и прочих тонкостей, которые она передает лучше, и согласились бы, как мне представляется, что в изображении частных, и особенно цвета, ибо живопись— объект зрения, а цвет бесконечно услаждает нас, она превосходит скульптуру, что же до сущностной стороны, здесь, напротив, и об этом свидетельствует осязание, которое материально, а потому надежнее зрения и труднее обманывается, и они сказали бы, что оба эти искусства пытаются как можно точнее отобразить действительность, но, не умея создавать живые образы, потому что это была бы сама природа, они стараются сделать их насколько возможно похожими на живые, и, будучи способными изображать две вещи, которыми обладают все тела, то есть сущность и частности, они сказали бы, что им больше подвластна сущность, а живописцам— больше частности. Для всех очевидно, что объемный образ ближе к естеству и к природе сущностью своей, чем нарисованный; сему пример статуя Пигмалиона, а также и то, что все античные идолы делались объемными, чтобы легче обманывать людей; и все те, которые хотели поверить сами или заставить поверить других в то, что их творения наделены даром речи, придавали им объемность, как было в Египте, что и породило красивейшие и учнейшие стансы Мольцы:

«Тот, кто Мемфис египетский венчал
Великих храмов золотым гореньем
И тот кто гранитным идолам жизнь дал,
Тот мастерством своим и вдохновеньем
Вам бросил вызов. И, его приняв,
Вы город свой увядший и унылый
Вернете к славе, чтобы он, восстав
Из праха, шел к величию и силе».²⁸

Никто не отрицает более, что живопись из-за красок и великолепной завершенности мельчайших ее деталей — одним словом, благодаря частностям — не кажется ближе к природе, в особенности тому, кто меньше в ней искушен и кто лишь скользнул по ней быстрым взглядом. Причина же в том, что ни одно чувство не может понять и познать сущность, а только частности, и лишь интеллект, освободив от частных (ибо иначе и ему ее не понять), сущность постигает; кроме того, в народе говорят, что статуе недостает лишь духа и движения; как написал один блестящий ум, бог, создавая человека, сотворил его по образу скульптора, а не живописца. На четвертый же довод, где речь идет о том, что живопись дух, а не тело утомляет, скульпторы отвечают, что им приходится тяжелее, а один из них, тончайшего ума человек, твердо стоит на том, что здесь и сравнение почти невозможно, ведь хороший мастер должен сделать свою скульптуру прекрасной со всех сторон, не считая еще многих других его трудов и усердствований, необходимых для работы с бригадой, и иногда в местах, до которых и взор-то с трудом доходит, а там находятся творения природы или случая, то есть человеком созданные; рассказывают, что такое можно увидеть или, вернее, найти в «Моисее» Микеланджело; помимо же всего этого скульптору не должно бояться работы и следует постоянно держать наготове не только руки, но и дух свой, иначе не сделать статую соразмерной и части ее не подогнать друг к другу, тем более что ему не увидеть своего творения, пока оно не будет завершено, и потому он должен беспрестанно и ревностно следить за всеми напастями, которых может быть в изобилии²⁹. Великий же труд увидеть в куске мрамора, а затем обозначить резцом какую-нибудь часть тела, которая присоединится к другим частям, находящимся в трудной позе, и так, чтобы не нарушить пропорции, чтобы гармонировала она с образом в целом, что достигнуто в «Ночи» Микеланджело или в памятнике герцогу Лоренцо, или натурально изобразить отдельную часть тела, например, руку, простертую вверх, особенно если в кулаке у нее зажат какой-нибудь предмет, как у прекрасного, божественного «Вакха» маэстро Якопо Сансовино³⁰. Немалую трудность, по мнению некоторых, представляет то, что ремесло скульптора вынуждает его работать в манере, противоположной той, которой его учили; ведь когда он учится на глине, то работает обычно, наращивая слои, а когда ваяет по мрамору, он их снимает, то есть следует другим правилам, чего не бывает при литье из бронзы. В этом различие между создателями статуй и мраморщиками, и разным видам живописания скульпторы противолагают работу по мрамору, бронзе, дереву, гипсу, воску, глине и по другим материалам, а кроме того, полурельефы и барельефы; они также нуждаются в перспективе, а потому сжимают в объеме страны, города и дома, и гораздо лучше можно понять Ад или Чистилище Данте, если представить их, говоря нашим языком, объемными, нежели нарисованными, при том что подобные вещи, быть может, больше пристали архитектуре. Это становится совершенно ясным, стоит посмотреть на местоположение обоих, которое постоянно изображает наш Лука Мартини; и помимо других, очевидных и крайне грубых

ошибок, которые совершали все те, кто до него писал на тот же сюжет, мы увидим, как заблуждались они по поводу размеров и нахождения этих царств, и в тот же миг воздастся Данте все то, чего лишали его в разное время³¹. Чтобы выстроить перспективу, скульпторы также изображают фигуры на барельефах в определенном ракурсе. И если творец лишает скульптуру света и теней, у нее есть они от самой природы, и, сочетаясь друг с другом, они варьируются естественно, что невозможно на живописных полотнах. Я не говорю, что художники могут тысячу раз стирать и переделывать нарисованное, а скульпторам сие недоступно, ибо, хотя мы говорим об обоих искусствах, имея в виду величайших их мастеров, владеющих ими в той степени, когда ничего лишнего убирать не приходится, однако могут также и скульпторы — конечно, гораздо реже и тратя на это куда больше времени и сил — делать то же самое, но не с тем совершенством. Кроме того, случается, что колоссов собирают из кусочков либо из-за нехватки материалов, что тысячи раз уже бывало, либо по вине их создателей, чему примером может служить хотя бы статуя Геракла ди Пьяцца, от которой отвалился камень, причинив стоявшим внизу большой ущерб, а что до античных статуй, то они чинятся и латаются каждодневно³². В заключение этой части скажу, что ошибочно думать, будто оба эти искусства настолько трудны, что лишь тот, кто соприкоснулся с каждым из них и даже овладел им, способен судить, какое все же труднее. И если признать таковой живопись, скульпторы, которые в сравнении с ваянием считают ее женским ремеслом, сказали бы, что этот довод говорит за них, ибо требуется больше труда, чтобы заставить людей поверить в ложь, представить все не так, как оно есть на самом деле, чем чтобы выразить истину. Так, даже если живописцы по дарованию своему и мастерству превосходят скульпторов, последние тем не менее к правде ближе, и потому говорят они, что юноша или вообще человек, в искусстве не искушенный, ловчее обращается с глиною, чем с бумагой, хотя здесь, впрочем, речь идет не о подступах к искусствам, а о конечной их цели, то есть о совершенстве.

На слова же о том, что среди выдающихся скульпторов иные не владеют искусством рисунка, они ответили бы, что подобное, как ни удивительно, случается также и с художниками, о чем должно помнить, говоря о вещах, помимо рисунка занимающих нас в обоих искусствах, и еще бы присовокупили, что молодой человек, одинаково склонный к ним и искушенный в них в равной степени, картину напишет лучшую, нежели вылепит статую, и если многие живописцы без труда становились скульпторами, то из скульпторов лишь немногие, а быть может, даже никто в живописца не превратился, что происходит, сказали бы они, из-за того, что ваятель счел бы это падением. Тем же, кто говорит, что Микеланджело великий скульптор оттого, что он великий живописец, отвечают, что связь тут обратная. Ни у кого уже не вызывает сомнения, что для живописцев легче и познавательнее срисовывать со скульптур, чем с полотен, как заметил маэстро Леон Баттиста Альберти и что

доказал в Сан Лоренцо своей архитектурой Микеланджело, создав модели, по размерам не уступающие всему творению. И говорящие, что машина мироздания—это благородная и великая живопись, по-моему выразились бы точнее—в том может каждый удостовериться,—если бы отнесли это к скульптуре; ведь недаром латиняне дали небу название, которое значит в переводе «изваянное», и «не нарисованное», хотя для большей точности им следовало бы прибавить «раскрашенное».

Что же до пятого довода, то его они принимают полностью, и даже более, чем в том сознаются, но утверждают, что и его, без сомнения, в еще большей степени можно отнести к скульптуре, ибо бронза и мрамор приносят дополнительную роскошь и величие (в чем мы каждодневно можем убедиться на пьедестале Дука и у ворот Сан Джованни, про которые, по слухам, сказал Микеланджело, что они под стать раю), чего не достичь свинцовыми белилами и киноварью; и выходящие из Римской капеллы или из капеллы Киджи и входящие во двор Валле или в дом Чези могут в том убедиться³³. Но что может быть величественнее и красивей, чем траянская колонна в Риме или ризница Сан Лоренцо во Флоренции?³⁴

Из шестого довода, содержащего два соображения, они приняли бы первое, где говорится о том, что живопись удобней ваения и сравнивать их почти невозможно, ибо, кроме тысячи других примеров, скульптор, скажем, не мог бы сделать свод для Кареджи или Каstellо столь же ловко, сколь живописец, не загромоздив все пространство или не переделав все заново. Что же до второго соображения, где речь идет о пользе, мне думается, они сказали бы, что в отношении трав это справедливо, но что до анатомии и астрологии, то и они в свою очередь пользу приносят, а быть может, и большую, о чем говорилось выше. Помимо прочего они полезны еще и тем, что давно уже все больше людей призывают к славе и добродетели, чему и посвящены слова Петрарки:

«У ложа вечного, где спит Ахилла прах,
Великий Александр склонился и промолвил:
«Тот счастлив может быть, чей славе жить в веках»³⁵.

Они также сказали бы, что статуи иногда выполняют роль колонн или консолей, что-нибудь подпирают или имеют иное назначение, сие во всей полноте можно увидеть в саду Каstellо, а также и во многих других местах, хотя подобные вещи случайны и к искусству не относятся, а потому я не стал бы придавать им такое значение, какое, мне кажется, придают другие³⁶.

Что же до седьмого и последнего довода, мне думается, что скульпторы примут его полностью по тем же причинам и в той же форме, как было изложено выше, то есть, что прелести цвета и такого совершенства деталей скульптура достичь не может, однако касается это, впрочем, скорее частных сторон, чем сущности, и человек разумный, быть может, найдет большее наслаждение и прелесть в скульптуре, несмотря на то, что живопись действительно достигает куда большего сходства и легче вводит нас в заблуждение, но тем не менее очевидно, что из умнейших мужей

большинство то ли из-за неподвластности времени, то ли из-за особого удовольствия, которое им осознание приносит, то ли по другой какой причине предпочитает скульптуру живописи. И потому мне кажется закономерным, что маэстро Гуандольфо, посвятивший приведенные выше стансы фра Бастиано, обратился затем к Микеланджело, чтобы спеть ему с не меньшей ученостью, чем изяществом:

«О, если мастер, выйдя утром в сад,
Увидит нежный облик девы чистой
И трепетный ее поймает взгляд,
Подставит сердце под удар лучистый,—
Забыв надгробья древних королей
И изменив судьбы предначертанья,
Он дни свои положит в жертву ей,
Чтоб жизнь ее продлить за смертной гранью»³⁷.



КОММЕНТАРИЙ

ДИСПУТ I

¹ Имеется в виду древнегреческий философ Аристотель и его «Этика».

² Сонет Петрарки «О время, о коловращающееся над головой небо, которые бегут... Смысл приведенной Варки строки следующий: «Добродетель достигается не благодаря случаю, а, напротив, нуждается в прилежных трудах или прекрасном искусстве жизни». Эта мысль является парафразом слов Сенеки: «Истинное искусство не может быть делом случая» (Non est ars qual effectum casu venit).

³ «Многочратным применением опыт создает искусство».

⁴ «Разные тут мастерства появились,

Труд неустанный все победил.

Да нужда в условиях гнетущая тяжких».

(*Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 145).

⁵ «Чтобы умения во всем достигал размышляющий опыт» (там же, с. 133).

⁶ *Данте Алигьери*. Божественная комедия. М., 1968, с. 203.

⁷ *Буркиелло Доменико* (1404—1448)—представитель итальянской комической поэзии XVI века. «Имеется семь свободных искусств, и первое из них и т. д.».

ДИСПУТ II

¹ В 1546 году Бенедетто Варки отправил известным художникам Флоренции письма с одинаковым вопросом—какое из искусств, живопись или скульптуру, они считают совершенней и почему? В числе его корреспондентов были: архитектор, живописец и теоретик Дж. Вазари (1511—1571); скульптор, живописец и архитектор Микеланджело Буонарроти (1475—1564); живописец Якопо Понтормо (1494—1557); живописец Аньоло Бронзино (1503—1572); скульптор и архитектор Франческо Сангалло (1494—1576); скульптор и ювелир Бенвенуто Челлини (1500—1571); скульптор Никколо Триболо (1500—1550) и скульптор Дж. Тассо (1500—1555). Диспут состоялся. Его темой стало обсуждение ответов, получен-

ных Варки. На русский язык переведены ответы Микеланджело, Понтормо, Бронзино и Челлини.

² *Бальдассаре де Кастильоне* (1478—1529)— писатель, гуманист, автор трактата «Придворный».

³ *Альберти*. Книга о живописи.

⁴ *Сенека* (ок. 4 г. до н. э.—65 н. э.) *Луций Анней*— римский политический деятель, философ, писатель.

⁵ *Сократ* (470/469 до н. э.—399 до н. э.)— древнегреческий философ.

⁶ *Фабий Пиктор*— древнеримский живописец.

⁷ *Платон* (428 или 427—348 или 347 до н. э.)— древнегреческий философ.

⁸ *Деметрий* из Алопеки— древнегреческий скульптор, портретист, работал во 2-й пол. V—1-й пол. IV века до н. э.

⁹ *Дж. Вазари* из Ареццо— см. прим. 1.

¹⁰ *Александр Македонский* (356 до н. э.—323 до н. э.)— царь Македонии, один из величайших государственных деятелей и полководцев древности; *Август* (63—14 до н. э.)— римский император с 27 г. до н. э.; *Нерон* (37—68) *Клавдий Цезарь*— римский император с 54 г.; папа *Лев X* (1475—1521)— Джованни Медичи, избран папой в 1513 году; *господин герцог*— Козимо Медичи I (1519—1574)— герцог Флоренции с 1537 года.

¹¹ См. прим. 8; история рассказана в «Естественной истории» Плиния.

¹² *Зевксис*— древнегреческий живописец конца V—начала IV вв. до н. э.; *Парасий*— древнегреческий живописец 2-й пол. V в. до н. э.

¹³ Варки имеет в виду портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе, выполненный Тицианом между 1545—1546 годами (Национальный музей и галереи Каподимонте, Неаполь).

¹⁴ Имеется в виду роспись Микеланджело в Сикстинской капелле и работы Рафаэля и его школы в Ватиканских станцах.

¹⁵ *Вессалио Андреа* (1514—1564)— ботаник, медик, естествоиспытатель, автор «*Tabulae anatomice*», Venezia, 1543; «*De humani corporis fabrica libri septem*», Basilea, 1543; *Камилло дела Гольпайа*— флорентийский астроном XVI века; *дель Фучсио*— ботаник Леохарт Фуш (ум. в 1566), автор иллюстрированной книги «*Historia stirpium*», 1543; *Франческо Бакьякка* (1494 или 1495—1557)— флорентийский живописец, представитель маньеризма.

¹⁶ *Бембо Пьетро* (1470—1547)— писатель, историк и теоретик по вопросам литературного языка и стиля; *Беллино Венециано*— Джованни Беллини (ок. 1430—1516)— венецианский живописец раннего Возрождения; *маэстро Гуандольфо*— малоизвестный итальянский писатель XVI в.; *маэстро Мольца*— Франческо Мариа Мольца (1489—1544)— итальянский поэт и писатель; *фра Бастиано*— Себастьяно дель Пьомбо— см. прим. 24 к Вазари.

¹⁷ *Фидий*— см. прим. 4 к Вазари.

¹⁸ Petrarca, son. CLV, Canzoniere; перевод М. Ямпольского.

¹⁹ Stanze sopra il ritratto della signora Giulia Gonzaga, st. XV— «*Delle poesie volgare e latine di Francesco Maria Molza*», a cura di P. Serassi, Bergamo, 1747; перевод М. Ямпольского.

²⁰ Stanze sopra il ritratto della signora Giulia Gonzaga, st. XLII, ошибочно приписывался Мольце в книге, названной в прим. 19; перевод М. Ямпольского.

²¹ *Лукреций*. О природе вещей.

²² Варки полемизирует с живописцем Аньоло Бронзино.

²³ *Гиппократ* (460—377 до н. э.)— древнегреческий врач, его называют «отцом медицины»; *Гален* (129—201) *Клавдий*— римский врач и естествоиспытатель, классик античной медицины.

²⁴ *Тассо*— см. прим. 1; *Антонио Бакьякка*— брат Франческо Бакьякка.

²⁵ *Пирготель*— древнегреческий скульптор, мастер глиптики, работал во 2-й пол. IV века до н. э.; *Лисипп*— см. прим. 5 к Вазари.

²⁶ *Пракситель* (ок. 390—ок. 330 до н. э.)— древнегреческий скульптор. Варки имеет в виду его «Афродиту Книдскую» (римская копия в Ватикане).

²⁷ Варки имеет в виду картон Микеланджело «Венера и купидон», выполненный им по заказу Бартоломео Беттини и переведенный в живопись Якопо Понтормо. Картон не сохранился, картина находится в Уффици.

²⁸ Francesco Maria Molza, Op. cit., st. XLI; перевод М. Ямпольского.

²⁹ «Моисей» (1515—1516, церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим) был сделан Микеланджело для второго варианта гробницы Юлия II.

³⁰ «Ночь» и статуя Лоренцо сделаны Микеланджело для гробниц капеллы Медичи между 1520—1534 годами. «Вах» Якопо Сансовино находится в Национальном музее во Флоренции.

³¹ Лука Мартини—друг Варки, филолог, увлеченно занимался изучением «Божественной комедии» Данте, сличал издание 1515 года со старыми манускриптами в поисках ошибок и отступлений от авторского текста. Также как Брунеллески и Манетти, пытался сделать пространственную модель Ада и Чистилища Данте.

³² Имеется в виду статуя «Геркулес и Какус» Б. Бандинелли, выполненная им в 1534 году

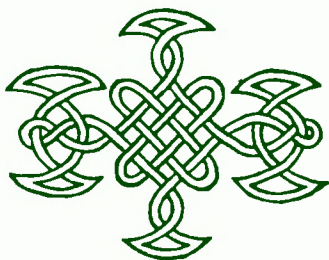
³³ У дверей Сан Джованни...—имеются в виду третьи двери флорентийского баптистерия, выполненные Гиберти между 1425—1452 годами; Римской капеллы—Сикстинской капеллы; капеллы Киджи—капелла, построенная и украшенная по проекту Рафаэля для его друга банкира Агостино Киджи между 1512—1520 годами.

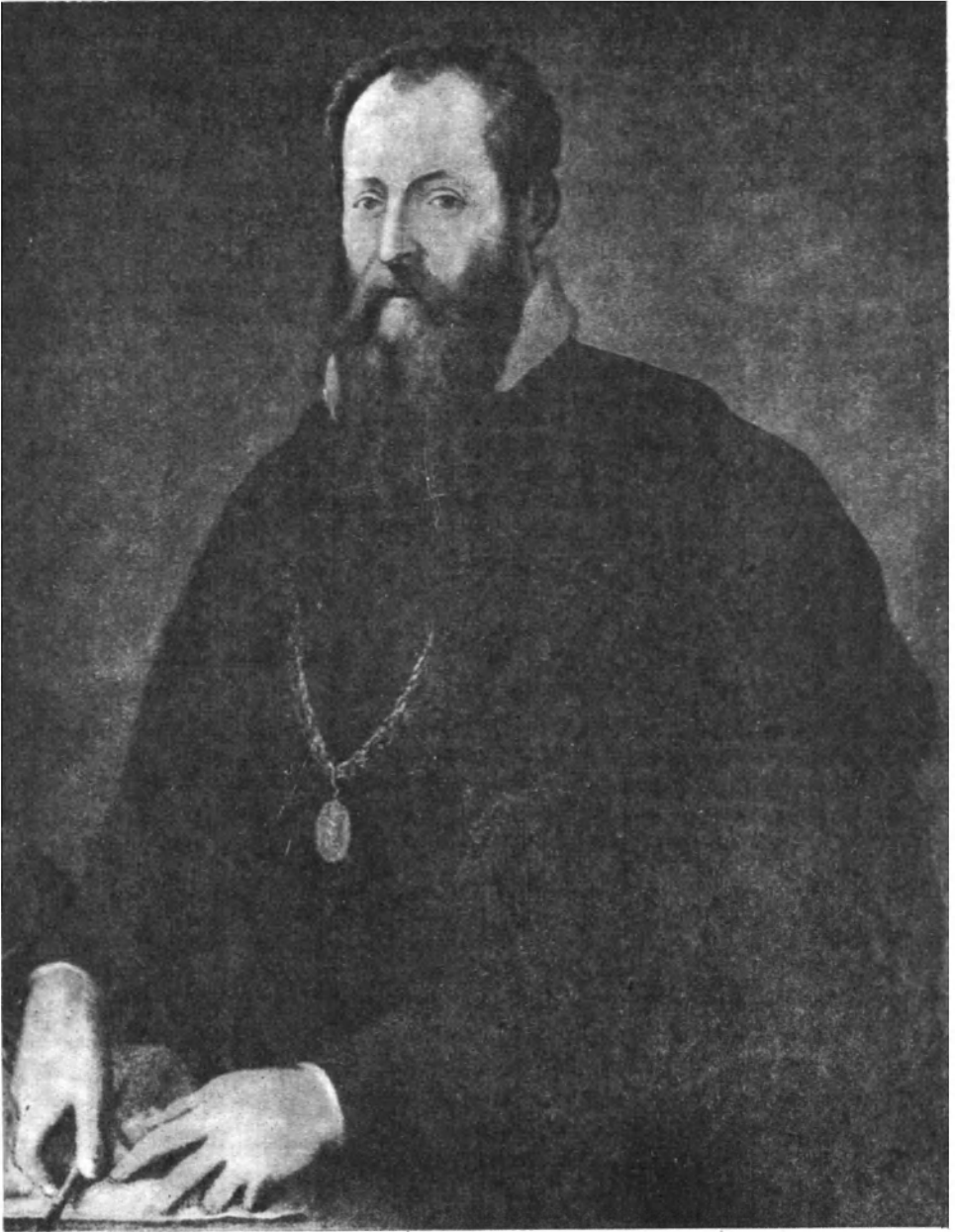
³⁴ Траянская колонна в Риме—колонна Траяна, поставленная на одноименном форуме в 111—114 годах; ризница Сан Лоренцо—Новая сакристия Сан Лоренцо, или капелла Медичи.

³⁵ Petrarca, son. CLXXXVII, Canzoniere; перевод М. Ямпольского.

³⁶ Сад Кастелло—парк, разбитый по проекту скульптора и архитектора Никколо Триболо на вилле Медичи в Кастелло.

³⁷ Stanza XLIV, M. Guandolo; перевод М. Ямпольского.





ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

1511—1574

Живописец, архитектор, теоретик и историк искусства Джорджо Вазари родился в Ареццо, где прошли его детские годы и где он получил первое художественное образование в мастерской витражиста Гульельмо да Марсилья. Дальнейшая творческая судьба связала Вазари с Флоренцией. Он учился у Б. Бандинелли, Андреа дель Сарто и Микеланджело. Искусство последнего сыграло исключительную роль в формировании его таланта. Пользуясь покровительством и дружеским расположением кардинала Ипполито Медичи, он в числе его приближенных приехал в Рим. Здесь Вазари выполнил и первые крупные заказы. Его искусство, приспособленное к нуждам светских и духовных правителей, стало сюжетно усложненным, излишне элегантным, изнеженным, эффектным, оставаясь при всей внешней импозантности холодным и поверхностным.

Связанный с герцогским двором во Флоренции и папской курией в Риме, Вазари выступал не только как организатор работ колоссальной по тому времени мастерской, исполнявшей как живописные, так и архитектурные (Уффици во Флоренции) заказы, но и как инициатор и организатор создания Академии рисунка во Флоренции (1562 год), взятой под покровительство герцогом Козимо I Медичи. Создание Академии рисунка, разработка ее устава и порядка обучения молодых художников входят в число несомненных заслуг Вазари.

Личность Вазари, характер и диапазон его творческой и общественной деятельности отразили новое по сравнению с предшествующим периодом положение художника в обществе. К концу XVI века завершился процесс обособления художника от цеха. Порвав связи с ремесленной средой, художник не приобрел полной свободы, а попал в иную зависимость, сложнее и противоречивее первой. В процессе формирования придворной культуры художник из свободного члена ремесленной корпорации превратился в придворного, обслуживавшего потребности двора светского и духовного правителей.

Новая социальная позиция художника, его «жизнь не ремесленника, а князя» определили характер того эстетического идеала, который отвечал

потребностям интеллектуального, образно перегруженного искусства второй половины XVI века, позднее получившего название «маньеризма». Первым, кто попытался определить характер этого эстетического идеала и найти ему теоретическое обоснование, был Вазари.

Литературное наследие Вазари обширно и включает помимо общеизвестных «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», переписку и «Рассуждения», опубликованные после смерти автора, в 1588 году. Первое издание «Жизнеописаний» вышло в свет в 1550 году, второе, значительно расширенное и переработанное, в 1568 году. Движимый чувством патриотизма, в первом издании Вазари явно преувеличил достижения флорентийской художественной школы, центральной фигурой которой стал для него Микеланджело. Во втором издании географический диапазон и количество биографий художников в его «Жизнеописаниях» значительно расширились, свободней стал характер изложения, возросла точность оценок и логическая последовательность теоретических посылок.

Работе над «Жизнеописаниями» предшествовала активная собирательская деятельность Вазари. Он побывал в крупнейших художественных центрах Италии, где знакомился с шедеврами их искусства, беседовал с теми художниками, которые были еще живы, расспрашивал о тех, кто уже умер. При составлении «Жизнеописаний» Вазари пользовался многочисленными, ныне уже утраченными, источниками, устными преданиями и живыми традициями, обширной перепиской, которую он вел, собственными богатыми впечатлениями и наблюдениями. Все это составляет историческую и культурную ценность его труда и делает «Жизнеописания» неизменными источниками в изучении искусства Возрождения, несмотря на отдельные неточности, погрешности и ошибки их автора.

В основу биографий Вазари положил тщательно разработанную схему развития итальянского искусства, изложенную им во вступлениях к трем частям «Жизнеописаний». Историческая концепция Вазари была во многом подготовлена его непосредственным предшественником Гиберти и оказала сильное воздействие на историческую оценку Возрождения.

Развитие искусства мыслится Вазари как единая триада, изменение которой уподобляется им органическому росту человека или растения. Подобно живому организму, искусство переживает периоды юности, зрелости и увядания. Подобное трехчастное деление неизбежно диктовало соответствующее ему разделение на периоды, из которых складывалось развитие мирового и национального искусства.

Согласно Вазари, искусство зародилось в Египте, достигло расцвета в Греции и Риме и пришло в упадок в период кризиса римской цивилизации. После первого расцвета наступил длительный период угасания искусства, его увядания в эпоху средних веков, за которым последовал новый блистательный расцвет в искусстве Италии.

История национального искусства также представляется Вазари в виде триады. Ростки нового зарождаются в период позднего дученто и треченто, с определенностью заявляя о себе в архитектуре Флоренции,

скульптуре Никколо Пизано и живописи Джотто. Созидательный пафос кватроченто связывался Вазари с периодом плодотворной юности нового искусства и его постепенного совершенствования, подготовившего пору зрелости.

Вазари впервые ввел в употребление термин «возрождение» (*rinascita*) для характеристики итальянского искусства, начиная с Чимабуэ и Джотто и кончая Микеланджело. Под «возрождением» он понимал творческое обращение к наследию античности и, как следствие этого, возвращение к правдивому отражению реального мира в искусстве. Концепция органического роста, последовательно развитая Вазари, прочно вошла в обиход теоретиков искусства прошлых веков, став на долгое время устоявшейся схемой в рассмотрении художественной эволюции.

Теоретические положения изложены Вазари в предисловии, помещенном перед текстом «Жизнеописаний», и во введении ко всей работе, посвященном рассмотрению трех искусств—архитектуры, скульптуры и живописи. Введение подразделяется на ряд глав, в которых разбираются теоретические проблемы, а также вопросы, связанные с практикой.

На первый взгляд теория Вазари базируется на принципах ренессансной эстетики, используя составляющие ее элементы и категории. Кардинальным вопросом его эстетики—и в этом Вазари солидарен с Альберти и Леонардо—является проблема соотношения искусства и природы.

Возведя принцип подражания природе в основу и сущность искусства, Вазари, однако, отказывает ему во всеобщности. Он далек от мысли сделать подражание природе главной целью художественного творчества. Природа не только и даже не столько источник творческого вдохновения, сколько реальность, корректирующая воображение художника.

Наравне с подражанием природе Вазари придавал большое значение изучению и подражанию различным манерам великих мастеров прошлого и современности, а также рисованию по памяти, развивающему воображение. Неизменным компонентом истинного искусства становится фантазия, выдумка, субъективная творческая интуиция. Рационалистическое ядро научного метода, составлявшее сущность теоретических взглядов Альберти, Леонардо и многих других ренессансных теоретиков, их благоговейное отношение к научным основам искусства, математической теории пропорций и перспективы, отступили в эстетике Вазари на второй план перед такими понятиями, как грация, вкус, элегантность.

В художественной теории Вазари изучение природы не самоцель, а лишь средство для совершенного овладения мастерством. Внимательное изучение природы, умение точно ее воспроизвести необходимы художнику только как образовательный элемент, как компонент «хорошей манеры», используемый в дальнейшем для того, чтобы рисовать и писать по памяти, не прибегая к живой природе. Вазари пришел к противопоставлению прекрасного и правдоподобного. Излишнее правдоподобие столь же неприемлемо в совершенном творении искусства, как и полное его отсутствие.

В художественной теории Вазари появляется такая характерная для

эстетики конца XVI века категория, как грация (*la grazia*), связанная с красотой, но и отличная от нее. Вазари приравнивает красоту к разуму, ставя ее в зависимость от выбранных норм и рационалистических оценок. Грация же не поддается точному определению и апеллирует не к разуму, а к чувству, в первую очередь к зрению.

Изящество, изысканность, грация определяются Вазари как качества «совершенного искусства», для которого недостаточно правильности пропорций и соответствия античным образцам. По его мнению, грацией обладали Рафаэль, Пармиджанино, Перино дель Вага, он осуждал за отсутствие грации Джулио Романо и художников кватроченто.

Итак, основными требованиями Вазари к искусству становятся красота и грация, способные доставить глазу удовольствие. Живопись из средства познания мира, из области науки переходит в область чистого искусства, основанного на чувственном восприятии. Грация и изысканность достигаются в ней альянсом творческого поиска и свободного вдохновения. Художник — раб своего вдохновения, так как, согласно Вазари, он должен работать только тогда, когда есть вдохновение, чтобы «превосходные качества и чудесные замыслы выступили вперед».

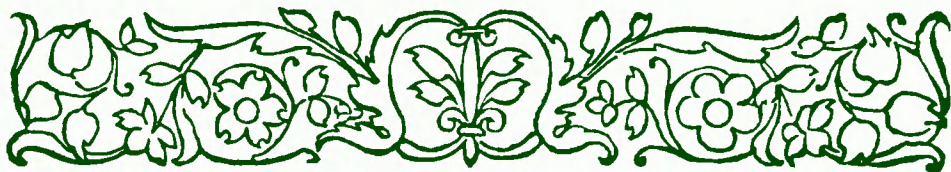
Альберти и Леонардо уделяли большое внимание вопросам обучения молодых художников, пробуждая в них стремление к совершенству, к развитию природного дара прилежанием и практикой.

У Вазари обучение и прилежание сменил талант, дарованный богом. Художник, пренебрегающий природным даром художественного творчества, достоин всяческого порицания. Грация приобрела в эстетике Вазари черты некоего сверхкачества, положенного им в основу «хорошей манеры» (*la bella maniera*). Он вводит в критический обиход слово «*maniera*», употребляя его не только для определения индивидуального и особенного в почерке художника, но и для определения стиля вообще.

«Хорошая манера», согласно Вазари, складывается из изучения природы, подражания признанным мастерам и привычки к частому «изображению самых красивых вещей». Вазари одним из первых сформулировал те категории, которые легли в основу маньеристической эстетики: выборочное подражание природе, эклектическое следование образцам, выдвижение воображения в основу искусства. Не случайно Вазари определяет рисунок как видимое выражение и разъяснение понятия, родившегося в уме художника. Характерное для художественной теории Вазари выдвижение идеи на первое место в творческом процессе предвосхитило эстетику Ломатцо и Федерико Цуккарро, означая принципиальный разрыв с ренессансной эстетикой.

Избранные отрывки печатаются по изданию: *Д. Вазари. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*, в 5-ти томах. М., 1956—1971. Перевод А. И. Венедиктова. Т. I. М., 1956 (с. 13—27, 67—74, 87—97; 133—156); т. 2. М., 1963 (с. 9—16); т. 3. М., 1970 (с. 9—11). Раздел «Введение» составлен из отрывков исторических введений к трем частям «Жизнеописаний».





ЖИЗНЕОПИСАНИЕ НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ ЖИВОПИСЦЕВ, ВАЯТЕЛЕЙ И ЗОДЧИХ

О СКУЛЬПТУРЕ

ГЛАВА I

О том, что такое скульптура и как делать хорошие скульптуры,
а также какими частями они должны обладать,
дабы почитаться совершенными



КУЛЬПТУРА—это искусство, которое, удаляя излишек обрабатываемого материала, приводит его к форме тела, предначертанной в идее художника. Следует обратить внимание на то, что все фигуры, какого бы рода они ни были, высечены ли они из мрамора или вылиты из бронзы, или сделаны из гипса, или из дерева, должны обладать круглым рельефом и подлежать для того, кто обходит их кругом, рассмотрению со всех сторон, и потому должны, если мы хотим назвать их совершенными, по необходимости отвечать многим условиям. И прежде всего, когда подобная фигура впервые предстает перед вашим взором, она должна обладать сходством с тем существом, которое она представляет, и быть суровой, кроткой, гневной, веселой и грустной в зависимости от того, кого она изображает. Далее, примыкающие друг к другу члены тела должны быть согласованы, то есть ноги у нее не должны быть длинными, голова большой, а руки короткими и бесформенными, но она должна быть соразмерной и последовательно выверена в каждой своей части от головы до ног. И подобным же образом, если у нее лицо старика, она должна иметь тело, руки и ноги старика и повсюду должна быть равномерно костлявой, мускулистой, жилистой и с венами на соответствующих местах. А если лицо у нее будет молодое, то равным образом она должна быть круглой, мягкой и нежной по складу и во всем равномерно согласованной. Если же она не обнаженная, то ткани, в которые она одета, не должны быть настолько измельченными, чтобы казаться сухими, и не настолько грубыми, чтобы казаться каменными, но должны по ходу складок так ее облекать, чтобы обнаруживать обнаженное тело под ними и искусно и изящно то показывать его, то скрывать, но без всякой резкости, искажающей фигуру. <...>

Кроме того, если фигуры даже и одеты, то все же руки и ноги должны быть выполнены столь же тщательно и красиво, как и другие части. А так как вся фигура круглая, необходимо, чтобы она обладала одинаковыми соразмерностями и спереди, и сбоку, и сзади, представляя общее правильное расположение при любом повороте и любой точке зрения. Необходимо, таким образом, чтобы она обладала соответствием и чтобы во всем в равной мере обнаруживали позу, замысел, единство, изящество и тщательность обработки; все это вместе и должно свидетельствовать о таланте и достоинствах мастера. Для фигур как рельефных, так и написанных, которые должны быть расположены на высоте, на большом расстоянии, важнее суждение, чем рука. <...> И потому мраморные или бронзовые фигуры, которые будут стоять довольно высоко, должны обрабатываться смело, дабы белый мрамор и черная бронза сливались с воздушными тенями так, что издали работа кажется законченной, и лишь вблизи видно, что она не отделана. На это обращали большое внимание древние, как мы видим в Риме по их круглым и полурельефным фигурам на арках и колоннах. <...>

Кроме того, следует заметить, что, когда статуи предназначаются для высокого места, а внизу нельзя отойти достаточно далеко, дабы судить о них издали и приходится стоять под ними, подобные фигуры следует делать выше на одну голову или на две. А делается это потому, что фигуры, поставленные высоко, теряют от сокращения, если смотреть на них, стоя внизу, снизу вверх. Поэтому придаваемое им увеличение поглощается сокращением, и тогда соразмерно этому они уже кажутся правильными и не приземистыми, но обладающими должным изяществом. <...>

Многие мастера имеют обыкновение делать фигуры равными девяти головам, деля их целиком на восемь частей, за исключением шеи и высоты ступни, вместе с которыми всего получится девять голов, ибо две приходятся на голени, две от колена до половых частей, три составляют туловище до душики и еще одна от подбородка до темени, а одну составляют шея и часть ноги от подъема до подошвы — всего же девять. Руки соединяются с плечами, и от душики до плечевого сустава кистей равны трем головам; когда же человек раздвигает руки, то раздвигает он их как раз на высоту своего роста. Однако нет надобности пользоваться другой мерой, лучшей, чем суждение глаза, который даже в том случае, если вещь будет отлично вымерена, а он при этом будет неудовлетворен, все-таки будет ее порицать. Поэтому я и говорю, что, хотя при помощи измерения и можно правильно увеличивать фигуры так, чтобы меры высоты и ширины, будучи должным образом упорядочены, создавали произведение соразмерное и изящное, все же потом и глаз должен при помощи своего суждения отбавлять и добавлять, если заметит в работе что-либо неудачное, до тех пор, пока он не сообщит ей должной соразмерности, прелести рисунка и совершенства, так, чтобы она вся целиком получила одобрение от любого наилучшего ценителя. И такая статуя или фигура, отвечающая этим условиям, и будет совершенной по

качеству, красоте, рисунку и изяществу. И подобные фигуры мы назовем круглыми постольку, поскольку можно видеть все их части законченными, как мы видим у человека, обходя его кругом, а равным образом и другие части, с ними связанные. Однако пора, как мне кажется, перейти и к частностям.

ГЛАВА II

О том, как делать модели из воска и из глины,
как их одевать и как их затем соразмерно увеличивать в мраморе;
как их обрабатывать закольником, скарпелем и пемзой
и как их полировать и отделявать

Собираясь работать над фигурой из мрамора, скульпторы обычно делают для этого модель, что значит образец, а именно фигуру величиной в пол-локтя, или поменьше или побольше, как покажется удобным, либо из глины, либо из воска или же из гипса, чтобы показать в ней позу и соразмерность фигуры, которую они намереваются сделать, стараясь приспособиться к ширине и высоте глыбы, добытой из каменоломни, дабы высечь из нее эту фигуру. <...>

<...> Закончив эти небольшие модели или фигуры из воска или из глины, приступают к изготовлению другой модели, которая должна быть такой же величины, что и та фигура, которую собираются высечь из мрамора; а так как глина, которая обрабатывается в сыром виде, высыхая, сжимается, то, работая над ней, следует не торопиться и постепенно ее наращивать, а в конце работы примешивать к ней пережженную муку, которая сохраняет ее мягкой и не дает ей сохнуть. Благодаря этой предосторожности модель не ссыхается и остается правильной и подобной фигуре, которую собираются высечь из мрамора. <...>

<...> Если, покончив с этим, захотят одеть ее в тонкие ткани, берут тонкое полотно, если же в толстые—толстое, мочат его и мокрое натирают глиной, но не жидкой, а в виде довольно густой грязи, и затем располагают его вокруг фигуры, так, чтобы образовались складки и углубления, какие только душе будут угодны; засохнув, это затвердеет и будет прочно сохранять складки. Таким способом и отделяются восковые и глиняные модели. <...> Измеряя мрамор и модель, резцами соразмерно удаляют камень так, что постепенно измеряемая фигура начинает выступать из этой глыбы, подобно тому как из равностороннего и прямоугольного водоема выходила бы восковая фигура, причем так, что сначала появилось бы туловище с головой, а затем и колени. То есть мы ее постепенно обнажаем, как бы поднимая ее вверх, и тем самым обнаруживая ее округлости до пояса и наконец округлости и остальной части.

И потому те, кто работает торопливо и с самого начала просверливает глыбу, решительно откалывая камень и спереди и сзади, не находят потом

места, куда отступить, когда это понадобится; отсюда и происходит много ошибок, встречающихся в статуях. Ибо при желании художника, чтобы фигура сразу вышла из глыбы круглой, он часто обнаруживает ошибку, помочь которой можно только при помощи наложения составленных кусков, что, как мы видим, обычно и бывает у многих новых художников. Заплаты подобного рода простительны сапожникам, а не превосходным мужам или редкостным мастерам,— вещь весьма позорная и безобразная и заслуживает величайшего порицания.

Высекая фигуры из мрамора, скульпторы сначала обычно обрубают их закольниками, как называется род железных орудий, острых и грубых, и таким образом грубо обрубают глыбу, а затем постепенно ее закругляют другими железными орудиями, именуемыми шпунтами, короткими и с нарезкой посередине, после чего переходят к гладким орудиям, более тонким, чем шпунты, имеющим две нарезки и именуемым скарпелями. Ими они проходят по всей фигуре осторожно, соблюдая соразмерность мускулов и складок и обрабатывая ее при помощи вышеназванных орудий так, что камень обнаруживает изумительное изящество. Покончив с этим, зазубрины удаляют гладким железом, а для отделки фигуры, если хотят придать ей еще ббльшую нежность, мягкость и законченность, обрабатывают ее кривыми напильниками, снимая следы скарпеля. <...> Затем всю фигуру протирают пемзой, придавая ей ту телесность, которую мы видим в дивных творениях скульптуры. Для гладкости и блеска применяется также триполитанский гипс; подобным же образом, натирая пучками пшеничной соломы, придают статуям такой блеск и законченность, что они приобретают для нашего взора вид наипрекраснейший. <...>

О ЖИВОПИСИ

ГЛАВА I

О том, что такое рисунок, как выполняются
и по каким признакам распознаются произведения живописи,
а также о сочинении историй

Так как рисунок — отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей каждому его собственную меру, то отсюда следует, что он познает соразмерности целого с частями и частей между собой и с целым не только в человеческих телах и в животных, но и в растениях, а также в постройках, скульптурах и картинах. А так как из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунком, то и можно заключить, что рисунок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек

вообразил в своем уме и которое создано в идее. И отсюда, возможно, и возникла греческая пословица: «по когтю льва», когда способный человек увидел высеченный в скале один лишь коготь льва, и по его размеру и форме разумом своим понял, каковы части всего животного, а затем и каково оно в целом, словно оно присутствует перед его глазами. Некоторые полагают, что отцом рисунка и искусств был случай, а привычки и опыт, подобно няньке и учителю, выкормили его при помощи познания и рассуждения; я же полагаю, что правильнее было бы сказать, что случай был скорее поводом, чем отцом рисунка. Однако, как бы там ни было, для рисунка необходимо, чтобы, когда он извлекает из суждения замысел какой-либо вещи, чтобы рука благодаря многолетнему труду и упражнению обладала легкостью и способностью правильно рисовать и выражать любую созданную природой вещь пером, стилем, углем, карандашом или чем-либо другим; ибо, когда понятия выходят из рассудка очищенными и проверенными суждением, то руки, много лет упражнявшиеся в рисунке, и обнаруживают одновременно как совершенство и превосходство искусств, так и знания самого художника. А так как некоторые скульпторы порой не обладают большой опытностью в линиях и контурах, то они и не умеют рисовать на бумаге; зато, выполняя с прекрасной пропорцией и мерой из глины или воска людей, животных и другие рельефные вещи, делают они то же, что делает тот, кто в совершенстве рисует на бумаге или на других поверхностях. Люди этих искусств именуют или различают рисунок по разным его видам и согласно свойствам выполняемых рисунков. Те, что набрасываются слегка и едва намечаются пером или чем-либо другим, называются набросками, о чем будет сказано в другом месте. Те же, где первоначальные линии обрисовывают все кругом, именуются профилями, очертаниями или контурами. И все они, профили, или как бы мы их ни называли, служат так же и для архитектуры и для скульптуры, как и для живописи, но главным образом для архитектуры, ибо рисунки в ней состоят только из линий, а это для архитектора, во всяком случае, начало и конец этого искусства, ибо остальное в виде деревянных моделей, построенных по этим линиям, всего лишь дело каменотесов и строителей. В скульптуре же рисунок применяется во всех контурах, ибо скульптор пользуется им для каждой точки зрения, рисуя ту часть, которая ему больше нравится или которую он намеревается исполнить со всех сторон, будь то в воске, в глине, мраморе, дереве или другом материале.

В живописи контуры служат во многих отношениях, но в особенности для того, чтобы очертить каждую фигуру, ибо когда они хорошо нарисованы и сделаны правильно и соразмерно, то тогда тени и свет, которые потом добавляются, становятся причиной того, что и контуры исполняемой фигуры приобретают наибольшую рельефность и становятся превосходными и совершенными. И отсюда следует, что всякий, кто понимает в этих линиях и хорошо пользуется этими очертаниями, займет в каждом из этих искусств на основании своего опыта и правильного суждения первейшее место. Итак, тому, кто желает хорошо научиться

выражать в рисунке понятия, возникшие в душе, или же что-либо другое, надлежит, после того как он уже немного набил себе руку и дабы приобрести большее понимание в искусстве, упражняться в срисовывании рельефных фигур из мрамора, или из камня, или же из гипса, отлитых с натуры или с какой-нибудь прекрасной древней статуи, а также рельефных моделей фигур, либо обнаженных, или же одетых пропитанными глиной тканями. <...> Когда затем, рисуя подобные вещи, он приобретет опыт, а рука станет увереннее, пусть он начнет рисовать с натуры и, прилагая к этому возможно больше труда и прилежания, добивается хороших и твердых навыков, ибо вещи, исполненные с натуры, поистине приносят честь тому, кто над ними потрудился, обладая кроме особой прелести и живости той простотой, легкостью и нежностью, которые свойственны природе и которым можно научиться в совершенстве по ее творениям, но которым в полной мере никогда нельзя научиться по произведениям искусства. И следует крепко запомнить, что опыт, приобретаемый многолетними упражнениями в рисовании, и есть, как говорилось выше, истинный светоч рисунка, и именно то, что служит людям залогом высшего превосходства.

Итак, поговорив об этом достаточно, мы уже видим, что такое живопись. Она, таким образом, представляет собой плоскость, покрытую на поверхности доски, стены или холста цветными планами, расположенными вокруг упоминавшихся выше очертаний, кои при помощи правильного рисунка очерчивают фигуру. Эта плоскость, которую живописец при правильном суждении обрабатывает таким образом, что в середине она выдерживается светлой, а по краям и в глубине темной, чему между тем и другим сопутствует цвет средний между светлым и темным, обладает таким свойством, что при объединении этих трех планов все расположенное между двумя очертаниями выступает и кажется круглым и выпуклым, как об этом уже говорилось. <...> Приготовив имприматуру, то есть смешав эти краски для работы, будь то масло, темпера или фреска, покрывают ею линейный рисунок и размещают по своим местам светлые, темные и средние тона, а также и те смешанные из средних и светлых, которые суть оттенки, смешанные из трех первоначальных — светлого, среднего и темного; эти светлые, средние, темные и тусклые тона переносятся с картона или же иного рисунка, заготовленного на этот случай. Все это необходимо проводить на основе правильного размещения и рисунка, с должной рассудительностью и изобретательностью, учитывая, что размещение в живописи не что иное, как такое распределение в тех местах, где помещаются фигуры, чтобы промежутки между ними согласовывались с оценкой глаза и не были бесформенными и чтобы таким образом фон был в одном месте заполненным, а в другом пустым, а это в свою очередь должно порождаться рисунком и воспроизведением либо живых естественных фигур, либо моделей фигур, изготовленных для этой цели. <...>

Но лучше всего живая обнаженная натура, мужская и женская, ибо по ней запоминаются при постоянном упражнении мускулы торса, спины,

ног, рук, колен и находящиеся под ними кости; а отсюда уверенность в том, что при большом усердии можно, даже не имея перед собой натуры, самостоятельно создавать при помощи своей фантазии любые положения с любой точки зрения. Хорошо также увидеть трупы с содранной кожей, чтобы знать, как под ней расположены кости, мускулы и жилы со всеми разделами и терминами анатомии, дабы смочь с большей уверенностью и более правильно расположить члены человеческого тела и разместить мускулы в фигурах. <...> Ибо всякий, кто изучает выполненные подобным образом хорошие картины и скульптуры, видя и понимая живую натуру, по необходимости достигнет хорошей манеры в искусстве. Отсюда рождается и изобретательность, которая позволяет сочетать в истории фигуры по четыре, по шесть, по десять, по двадцать так, что можно братья за изображение сражений и других крупных произведений искусства.

История должна быть полна вещей разнообразных и отличных одна от другой, но никогда не уклоняющихся от того, что изображается и что постепенно выполняется художником, который должен различать жесты и позы, изображая женщин с внешностью нежной и прекрасной и подобным же образом молодых людей; старцы же должны иметь вид строгий и в особенности жрецы и начальствующие лица. Поэтому всегда надлежит обращать внимание на то, чтобы всякая вещь соответствовала целому таким образом, чтобы, когда рассматриваешь картину, в ней распознавалась единая согласованность, вызывающая страх от изображенных ужасов и сладостное чувство от изображения приятного и сразу же обнаруживающая намерения живописца, а не то, о чем он и не думал. И потому надлежит ему писать порывисто и сильно те фигуры, которые должны быть свирепыми, и удалять те, которые отстоят от передних, при помощи теней и цвета, постепенно и нежно затухающего. Таким образом, искусству должны всегда сопутствовать изящная легкость и прекрасная чистота цветов, а произведение в целом следует доводить до совершенства не с напряжением жестокой страсти, так, чтобы людям, смотрящим на него, не приходилось мучиться от страстей, которыми, как видно, был обуреваем художник, но чтобы они радовались счастью того, руке которого дарована небом такая искусность, благодаря которой вещи получают свое завершение, правда, с наукой и трудом, но без всякого напряжения, причем настолько, чтобы там, где они помещены, они зрителю не казались мертвыми, но живыми и правдивыми. Пусть остерегаются они и аляповатости и добиваются того, чтобы каждый изображенный ими предмет казался не написанным, а живым и выступающим из картины. Таковы истинный обоснованный рисунок и истинная изобретательность, которая признается за тем, кто ее вложил в картины, получившие высокое признание и оценку.

О набросках, рисунках, картонах и правилах перспективы и о том, как они исполняются и для чего ими пользуются живописцы

Набросками, о которых речь шла выше, мы называем вид первоначальных рисунков, исполненных для того, чтобы найти положения фигур и первоначальную композицию произведения; они выполняются как бы в виде пятна и служат предварительным намеком на целое. А так как они набрасываются художником пером, иными рисовальными принадлежностями или углем в короткое время, в порыве вдохновения и лишь для того, чтобы проверить пригодность своего замысла, то они и называются набросками. С них затем выполняются в надлежащей форме рисунки, причем следует со всей возможной тщательностью сличать их с впечатлением от природы, если, конечно, художник не чувствует в себе достаточно сил завершить их от себя. <...> Выполняются рисунки различными способами, а именно либо красным карандашом, то есть камнем, добываемым в горах Германии, который, будучи мягким, легко режется на тонкие палочки для рисования на листах бумаги или на чем угодно, либо черным камнем, добываемым в горах Франции, схожим с красным. Другие рисунки наносят светотенью на цветной бумаге, служащей средним тоном, и пером проводят очертания, то есть контур или профиль, а затем из чернил с небольшим количеством воды образуют нежную краску, которой покрывают и оттеняют рисунок, после чего на рисунке наносятся блики тонкой кисточкой, обмакнутой в белила, растертые с камедью; такой способ очень живописен и лучше показывает расположение колорита. Многие другие работают только пером, оставляя просветы бумаги; это трудно, но показывает большое мастерство. Применяется в рисовании и бесконечное число других способов, упоминать о которых нет надобности, ибо все они представляют собой разновидность одного и того же, а именно рисунка.

После того как рисунки выполнены таким образом, желающий работать фреской, то есть на стене, должен приготовить картоны, которыми, впрочем, пользуются многие и при работе на досках. <...> И здесь живописцы старательно прилагают все свое искусство, чтобы передать с природы обнаженные тела и ткани, и строят перспективу по всем правилам, которые применялись и на листах, но соразмерно их увеличивая. И если на листах были перспективы или здания, их увеличивают при помощи сетки, то есть решетки с небольшими квадратами, увеличенной на картоне, на который все в точности и переносится, ибо тот, кто на малых рисунках построил перспективу с планом, ортогональю и профилями и при помощи пересечений и точки схода передал уменьшения и сокращения, должен все это соразмерно перенести на картон. О том же, как строить перспективу, подробнее я говорить не хочу, ибо вещь эта скучная и маловразумительная. Достаточно того, что перспективы хороши постольку, поскольку они кажутся на взгляд правильными, когда они,

убегая, удаляются от глаза и когда они составлены из разнообразных и красиво расположенных зданий.

Помимо этого живописцу надлежит обращать внимание на соразмерное их уменьшение при помощи мягких переходов цвета, что и обнаруживает в художнике правильное чувство меры и верное суждение; действие же этого суждения заключается в том, что неясность стольких запутанных линий, проводимых из плана, разреза и их пересечений, превращается, когда линии эти покрыты красками, в нечто очень простое, говорящее о художнике ученом, понимающем и изобретательном в своем искусстве. Многие мастера имеют также обыкновение, прежде чем изобразить историю на картине, делать на плоскости глиняную модель, располагая все круглые фигуры так, чтобы усмотреть падающие тени, образуемые источником света позади фигур. <...> И срисовывая с модели все произведение в целом, они и находят все тени, отбрасываемые той или иной фигурой. Благодаря этому и картоны и самое произведение становятся более совершенными и более сильными и выпукло выступают на бумаге, что и делает все в целом более красивым и в высшей степени законченным. Когда же картоны эти применяются для работы фреской на стене, каждый день от них отрезают по куску, который прикрепляют к стене, свежештукатуренной и тщательно отглаженной. Этот кусок картона помещают на то место, где должна быть фигура, и там его отмечают, чтобы, когда на другой день пожелают поместить другой кусок, можно было бы точно определить его место во избежание ошибок. Затем железом отжимают очертания названного куска по известковой штукатурке, на которой, так как она сырая, остаются следы через бумагу,— таким образом она и размечается. Когда же картон убирают, то по этим знакам, вдавленным в стену, работают красками— так и производится работа фреской или на стене. На доски и на холсты картон накладывается так же, но целиком, и, кроме того, необходимо окрашивать картон сзади углем или черным порошком, дабы, когда будут потом обводить его железом, он остался прочерченным и нарисованным на холсте или доске. <...> Многие живописцы, работая маслом, к этому не прибегают, однако, работая фреской, нельзя этого избежать и без этого обойтись. Нет сомнения, что тот, кто это выдумал, обладал хорошим воображением, ибо по картону можно судить о всей работе в целом, можно ее исправлять и портить, пока не получится. <...>

ГЛАВА III

О сокращении фигур снизу вверх и о таковых же на плоскости

Художники наши уделяли величайшее внимание сокращению фигур, то есть тому, чтобы они казались большими, чем на самом деле, так как для нас вещь в сокращении— это вещь, нарисованная в укороченном виде, которая для уходящего вдаль глаза обладает не теми длиной и высотой, какие она обнаруживает. Тем не менее благодаря толщине, околичностям,

теньям и освещению она кажется уходящей вдаль, и потому это и называется сокращением. В этом роде никогда ни один живописец или рисовальщик не работал лучше нашего Микеланджело Буонарроти, и до сих пор никто лучше его не умел этого делать, ибо рельефные фигуры он изображает божественно. Он для этого обычно сначала делал модели из глины или воска, и с них, неподвижных, не в пример живым, он и брал контуры, свет и тени. Тем, кто этого не понимает, это представляет величайшие затруднения, ибо разумом они не проникают в глубину этой задачи, труднее которой для хорошего ее решения в живописи не существует. Нет сомнения, что преданные искусству наши старые художники нашли способ правильно строить сокращения при помощи линейной перспективы, чего ныне в этом обнаруживается уже подлинное искусство. Те же, кто это осуждает (я говорю о наших художниках), сами этого делать не умеют и унижают других, дабы себя возвысить. Достаточно и таких мастеров-живописцев, кои, обладая достоинствами, все же не любят заниматься сокращениями; тем не менее, когда они видят хорошо сделанные трудные сокращения, они не только не порицают их, но восхваляют в самой высокой степени.

Правда, такого рода сокращения создавали и некоторые современные художники, причем достаточно сложные и вполне уместные, как, например, те, что на своде, если глядеть вверх, сокращаются и уменьшаются, а именно такие, которые мы называем сокращениями снизу вверх и которые обладают такой мощностью, что как бы пробивают своды. И таковые можно делать только с живой натуры или с соответствующих моделей, расположенных на должной высоте и в надлежащих положениях и движениях. И нет сомнения, что в этом роде живописи при преодолении этих трудностей можно достигнуть высочайшей прелести и большой красоты и проявить искусство поистине потрясающее. <...> Это и называется сокращениями снизу вверх, потому что фигуры расположены высоко и глаз смотрит на них вверх, а не прямо по линии горизонта. Поэтому, чтобы видеть их, следует поднять голову, и прежде всего видны подошвы ног и другие нижние части, поэтому-то и правильно именовать это упомянутым названием.

ВВЕДЕНИЕ

Почти все писатели, в чем я несколько не сомневаюсь, придерживаются общего и весьма определенного мнения, что скульптура вместе с живописью впервые были изобретены естественным образом народами Египта, хотя есть и некоторые другие, кои приписывают халдеям первые попытки обработки мрамора и первые рельефные изваяния, грекам же присваивают изобретение кисти и раскрашивания¹. Однако я скажу, что в обоих искусствах рисунок, представляющий собой их основу и, более того, самую их душу, в коей возникают и коей питаются все действия разума, уже обладал наивысшим совершенством при возникновении всех

остальных вещей, когда всевышний господь, создав огромное тело мира и украсив небо яснейшими его светилами, спустился разумом ниже, к прозрачному воздуху и тверди земли, и, сотворив человека, явил вместе с красой изобретенных им вещей также и первоначальную форму скульптуры и живописи. Затем от этого первозданного человека (а не наоборот), как от истинного образца, и стали постепенно возникать статуи и прочие скульптуры со всей сложностью их положений и очертаний и первые произведения живописи, каковы бы они ни были, со всей их мягкостью, цельностью и разногласным согласием, образуемым светом и тенями. Итак, первой моделью, от коей произошло первое изображение человека, была глиняная глыба, и не без причины, ибо божественный зодчий времени и природы, обладая высшим совершенством, восхотел показать на несовершенном материале, как можно отнимать от него и добавлять к нему способом, обычно применяемым добрыми ваятелями и живописцами, которые, добавляя и отнимая на своей модели, доводят несовершенные наброски до той законченности и совершенства, которых они добиваются. Бог придал человеку живейшую телесную окраску, откуда в живописи и были извлечены из недр земли те же краски для изображения всех вещей, встречающихся в живописи. <...>

Однако не только халдеи создавали произведения скульптуры и живописи, их создавали и египтяне, занимаясь этими искусствами с рвением великим, на что указывает чудесная гробница древнейшего царя Симандия, подробно описанная Диодором, и о чем можно судить по суровой заповеди Моисея, данной им при исходе из Египта,— не создавать под страхом смерти никаких образов бога. <...> Мы видим, что и до времени Гомера скульптура и живопись были уже совершенными, о чем свидетельствует этот божественный поэт, рассказывая о щите Ахилла и показывая его нам со свойственным ему искусством скорее изваянным и нарисованным, чем описанным. Лактанций Фирмиан, излагая мифы, приписывает это Прометею, который, подражая великому господу, слепил из грязи изображение человека, и утверждает, что от него и идет искусство ваяния. Однако согласно тому, что пишет Плиний, искусство это попало в Египет от Гига Лидийского, который, находясь у огня и разглядывая собственную тень, схватил вдруг уголь и обвел на стене самого себя; и с той эпохи некоторое время существовал обычай, как утверждает тот же Плиний, рисовать одними линиями, не изображая тела красками. Последнее же было с большим трудом изобретено Филоклом Египтянином, а также коринфянами Клеантом и Ардиксом и сикионцем Телефаном².

Клеофант коринфянин был у греков первым, применявшим краски, Аполлодор же первым, изобретшим кисть. Затем следовали Полигнот, Тасий, Зевксис и Тимагор Халкидский, Пифий и Алауф, все мужи знаменитейшие, а за ними славнейший Апеллес, столь уважавшийся и почитавшийся Александром Великим за ту же доблесть, хитроумнейший исследователь клеветы и милости, как нам показывает это Лукриан³. И, как и всегда, почти все выдающиеся живописцы и скульпторы нередко

получали в дар от неба в качестве украшения не только поэзию, как мы читаем о Пакувии, но и философию. <...>

Итак, скульптура получила в Греции весьма большое развитие, и в ней проявили себя много превосходных художников, в числе которых были Фидий афинянин, Пракситель и Поликлет, мастера величайшие⁴. Также Лисипп и Пирготель имели большое значение в искусстве резьбы, а в скульптуре из слоновой кости Пигмалион, о котором рассказывают, что мольбами своими он вдохнул душу и дыхание в статую девушки, им созданную⁵. Равным образом и живопись почиталась и вознаграждалась древними греками и римлянами, ибо тем, кто доводил ее до чудесного совершенства, жаловали гражданство и крупнейшие должности.

Это искусство так процветало в Риме, что Фабий передал свое имя роду своему, подписываясь под своими произведениями, коими столь прекрасно расписал храм Спасения, и именуя себя Фабием-живописцем⁶. Общественным постановлением было запрещено рабам заниматься в городах этим искусством, и такой почет постоянно оказывался народом искусству и художникам, что редкостные произведения в трофеях триумфов пересылались в Рим как вещи диковинные, а выдающиеся художники освобождались от рабства и получали признание со стороны республики почетными наградами. Но, несмотря на то, что это благородное искусство так ценилось, все же точно не известно, кто положил ему первое начало. Ибо, как уже говорилось выше, древнейшее искусство мы видим у халдеев. Некоторые приписывают это эфиопам, а греки самим себе. И также не без оснований можно предположить, что древнейшим оно было у тосканцев, как утверждает наш Леон Баттиста Альберти, и весьма ясно об этом свидетельствует чудесная гробница Порсенны в Кьюзи, где недавно под землей между стен Лабиринта были найдены несколько черепков из обожженной глины с полурельефными изображениями, выполненными столь превосходно и в столь прекрасной манере, что легко можно определить, что в те времена искусство не зарождалось, а было уже ближе к вершине, чем к началу,—так совершенны эти работы. Равным образом в любой день о том же могут свидетельствовать многочисленные черепки красных и черных аретинских ваз, выполненных, судя по манере, приблизительно в то же время, с изящнейшей резьбой и барельефными фигурками и историями, а также многочисленными круглыми масками, тонко сработанными мастерами тех времен, которые были опытнейшими и достойнейшими в искусстве подобного рода, как показывает производимое ими впечатление. Также и по статуям, найденным в Витербо в начале понтификата Александра VI, видно, что скульптура в Тоскане ценилась и достигла немалого совершенства. И хотя время, когда они были созданы, точно не известно, все же и по манере фигур и по характеру гробниц и построек в не меньшей степени, чем и по надписям тосканскими буквами, с правдоподобием можно предположить, что они весьма древние и выполнены в те времена, когда в наших краях все было в отличном и цветущем состоянии. Но чего уж яснее, если в наши времена, а именно в 1554 году, когда рыли рвы и возводили укрепления и стены Ареццо, была

найдена бронзовая фигура в виде химеры Беллерофонта? Эта фигура показывает совершенство искусства, существовавшего в древности у тосканцев, что видно по этрусской манере и в гораздо большей степени по вырезанным на одной из лап буквам, а так как их всего несколько, то и предполагают, поскольку никто теперь этрусский язык не понимает, что они могут обозначать имя мастера или же самой фигуры, а возможно, и дату по летосчислению того времени. Фигура эта за красоту свою и древность помещена синьором герцогом Козимо в зале новых апартаментов его дворца, где находятся мои росписи с деяниями папы Льва X. Кроме этой там же было найдено много бронзовых фигурок в той же манере, находящихся во владении названного синьора герцога. <...> Я полагаю, что я не так уж отклонился от истины, и думаю, что и всякий, пожелавший внимательно рассмотреть эти доводы присоединится к моему мнению, высказанному выше, что началом этих искусств была сама природа, образцом же или моделью—прекраснейшее мироздание, а учителем—тот божественный пламень, вложенный в нас особой милостью, который поставил нас не только выше всех прочих животных, но и сделал нас подобными, да будет дозволено нам это сказать, богу. И если в наши времена мы видим, как я надеюсь это показать немногим ниже, что простые мальчики, грубо воспитанные в лесах, по живости своего ума начали сами собой рисовать, имея образцом лишь эти прекрасные картины и скульптуры, созданные природой, то насколько более правдоподобным может и должно показаться предположение, что первые люди, чем менее они были отдалены от своего первоначала и божественного происхождения, тем более сами по себе обладали большим совершенством и лучшим умом, имея своим руководителем природу, учителем—чистейший разум, примером—столь прекрасный образец мироздания, и породили эти благороднейшие искусства и, постепенно их улучшая, от малого начала довели их в конце концов до совершенства. <...> Так как произведения художников, составляющие их жизнь и славу, с течением всепоглощающего времени постепенно погибали, как первоначальные, так за ними вторые и третьи, и так как писавших об этом тогда не было, то потомки не могли хотя бы этим путем узнать о них, и неизвестными оставались и сами художники, их создавшие. Когда же писатели начали вспоминать о прошлом, они не могли уже рассказать о тех, о которых нельзя было собрать никаких сведений, и таким образом первоначальными считаются у них те, память о которых была утеряна в последнюю очередь. Так, первым из поэтов по общему согласию считается Гомер, и не потому, что до него никаких поэтов не было (они существовали, хотя и не были столь превосходными, что ясно видно по его творениям), но потому, что об этих первоначальных, каковы бы они ни были, уже две тысячи лет как утеряны всякие сведения. Оставим, однако, позади эту область, слишком неопределенную из-за своей древности, и перейдем к вещам более ясным, а именно к вопросу о совершенстве, упадке и восстановлении, или, лучше сказать, возрождении искусств, о чем мы сможем рассуждать с большими и лучшими основаниями.

Итак, я утверждаю, да оно так и есть, что искусства начались в Риме поздно, если, как говорят, первой статуей было изображение Цереры, сделанное из металла на средства Спурия Кассия, который за попытку сделаться царем был убит без всякой жалости собственным отцом. И хотя искусства скульптуры и живописи продолжали существовать вплоть до гибели двенадцати цезарей, все же они продолжали существовать без того совершенства и добротности, коими обладали раньше; это видно и по постройкам, которые воздвигались сменявшимися один другого императорами, ибо искусства эти клонились со дня на день к упадку, теряя постепенно законченное совершенство рисунка. Ясным свидетельством этого могут служить произведения скульптуры и архитектуры, созданные в Риме во времена Константина, и в особенности триумфальная арка, воздвигнутая в его честь римским народом у Колизея⁷, где мы видим, что из-за недостатка хороших мастеров не только использовали мраморные истории, выполненные во времена Траяна, но также и обломки, свезенные в Рим из разных мест. И всякий, кто признает, что заполнения тондо, а именно полурельефные скульптуры, а также изображения пленников и большие истории, колонны, карнизы и другие украшения, сделанные раньше, даже из обломков, выполнены превосходно, признает и то, что произведения, которыми это дополнили скульптуры позднейшего времени, весьма неуклюжи; таковы несколько небольших историй с малыми мраморными фигурами под тондо и нижнее основание с несколькими Победками и между боковыми арками всякие речные божества, весьма неуклюжие и выполненные так, что можно с уверенностью предположить, что к тому времени искусство скульптуры начало терять свои качества, хотя еще не пришли готы и другие чужеземные варварские народы, разрушившие вместе с самой Италией все лучшие искусства. Правда, в те времена меньший ущерб по сравнению с другими искусствами рисунка потерпела архитектура, ибо в банях, построенных по приказу того же Константина в Латеране, при входе в главный портик видим кроме порфировых колонн выполненные из мрамора капители и покрытые отличной резьбой взятые откуда-то двойные базы, причем вся композиция постройки составлена с отличным пониманием. Там же, где, наоборот, стук, мозаика и некоторые другие стальные инкрустации выполнены мастерами того времени, их нельзя сравнить с теми, которые были применены в тех же банях и взяты по большей части из храмов языческих богов. <...> Все это доказывает, что еще задолго до нашествия в Италию готов скульптура уже пришла в большой упадок.

Архитектура, как сказано, если и не была столь же совершенной, все же сохранилась в лучшем состоянии; этому не приходится удивляться, ибо поскольку все почти большие постройки воздвигались из обломков, то архитектору нетрудно было при сооружении новых подражать в большей части старым, которые постоянно были перед глазами. И это было гораздо легче, чем скульпторам подражать хорошим статуям древних при общем падении искусства. <...>

И если все же не хватало чего-то для окончательного падения, то

наступило и оно по отъезде Константина из Рима, перенесшего столицу империи в Византию, ибо он увез в Грецию не только всех лучших скульпторов и других художников той поры, каковы бы они ни были, но и бесчисленное множество статуй и других прекраснейших скульптурных произведений.

После отъезда Константина цезари, оставленные им в Италии, строя постоянно и в Риме и в других местах, старались, чтобы произведения их были насколько возможно наилучшими, но, как мы это видим, со скульптурой, так же как и с живописью и с архитектурой, дело обстояло все хуже и хуже. И происходило это, возможно, оттого, что когда творения рук человеческих начинают клониться к упадку, то они ухудшаются непрерывно, вплоть до того, хуже чего быть не может. <...>

Но так как фортуна, подняв кого-либо на вершину колеса, нередко в шутку или в наказание повергает его в самую глубину, то и случилось после этого, что почти все варварские народы поднялись в разных частях света против римлян, за чем последовало по истечении недолгого времени не только унижение столь великой империи, но и гибель всего и главным образом самого Рима, вместе с которым совершенно погибли превосходнейшие художники, скульпторы и архитекторы, так как и искусства и сами они были повержены и погребены при ужасных разрушениях сего славнейшего города. И прежде всего печальная участь постигла живопись и скульптуру как искусства, служащие больше для удовольствия, чем для чего-либо другого, другое же искусство, а именно архитектура, будучи необходимой и полезной для телесного благополучия, продолжало существовать, не обладая, однако, уже совершенством и добротностью. И если бы статуи и картины не представляли глазам вновь и вновь рождающихся образы тех, коим была оказана честь быть увековеченными, то скоро изгладилась бы память о тех и других. Тем не менее память о некоторых сохранилась благодаря их изображениям и надписям, помещавшимся на частной и общественной архитектуре, а именно в амфитеатрах, в театрах, в термах, на акведуках, в храмах, на обелисках, на колоссах, на пирамидах, на арках, на складах и в сокровищницах и, наконец, на самих гробницах; однако большая часть из них была разрушена варварскими и дикими народами, в которых не было ничего человеческого, кроме обличья и имени.

Однако, что более всего вышесказанного принесло гибель и неисчислимый ущерб вышеназванным профессиям, так это пылкое рвение новой христианской религии, которая после долгой и кровопролитной борьбы в конце концов победила и упразднила древнюю языческую веру при помощи многочисленных чудес и убедительности своих обрядов. В своем пламенном стремлении истребить и искоренить дотла малейший повод, из коего могло бы возникнуть заблуждение, она портила и повергала во прах не только все чудесные статуи, скульптуры и живописные работы, мозаики и украшения ложных языческих богов, но и память и почести, воздававшиеся многочисленным выдающимся людям, коим за превосходные их заслуги доблестной древностью были поставлены общественные

статуи и другие памятники. <...> Для полноты же этого тяжкого несчастья Рим стал жертвой гнева Аттилы, который не только разрушил стены и уничтожил огнем и мечом все самые дивные и величественные постройки города, но и сжег его целиком и, истребив всех живущих в нем, отдал его в добычу огню и пламени; и в течение восемнадцати дней сряду, когда уже не осталось там живой души, разрушались и уничтожались и статуи, и картины, и мозаики, и дивная лепнина, так что лишился он не только своего величия, но формы своей и самого своего существования. А так как прежде нижние помещения дворцов и других построек украшались лепниной, живописью и статуями, то развалины и засыпали сверху все то хорошее, что там было обнаружено в наши дни. Те же, которые жили позднее, считая, что все погибло, насадили сверху виноградники, а так как эти нижние помещения оказались под землей, люди нашего времени их и назвали гротами, а живопись, ныне в них обнаруженную,— гротесками. <...> Так как уже не оставалось ни следа, ни признака чего-либо хорошего, то люди следующих поколений, грубые и низменные, в особенности по отношению к живописи и скульптуре, начали под влиянием природы и смягченные климатом предаваться творчеству не по указанным выше правилам искусства, ибо они их не имели, а лишь в меру своих способностей. <...> Возвращаясь же к нашему изложению, скажу, что из рук мастеров того времени вышли и те чучела и уродства, какие мы и теперь еще видим в старых вещах.

То же самое произошло и с архитектурой, ибо строить было нужно, форма же и правильный способ были целиком забыты из-за смерти мастеров и из-за разрушения и порчи их работ. Поэтому те, кто посвятил себя этому делу, не могли построить ничего, что благодаря порядку или соразмерности обладало бы каким-либо изяществом, рисунком или смыслом. Но затем стали появляться новые архитекторы, кои, принадлежа к варварским народам, нашли способ строить для них в той манере, которая ныне именуется нами немецкой. Они создавали некоторые вещи, более смешные для нас, новых людей, чем похвальные для них самих, пока наконец лучшие мастера не нашли лучшую форму, несколько сходную с правильной древней. Все эти постройки, равно как и остатки несохранившихся, свидетельствуют о том, что архитектура кое-как еще держалась, но сильно выродилась и далеко отклонилась от хорошей древней манеры. Доказательством этому могут служить и многие старые дворцы, построенные во Флоренции после разрушения Фьезоле, тосканской работы, но с варварским порядком в размерах их слишком вытянутых дверей и окон и в формах стрельчатых арок, соответствующих приемам чужеземных зодчих тех времен. <...> В то же самое время и живопись, угасавшая почти совершенно, начала, как мы видим, понемногу восстанавливаться, доказательством чему служит мозаика, выполненная в главной капелле названной церкви Сан Миньято.

Итак, от этого начала рисунок и искусства эти в Тоскане начали постепенно улучшаться; это видно по тому, что в 1016 году пизанцы начали строить свой собор⁸; ибо для того времени было великим делом

взяться за постройку подобной церкви, состоящей из пяти нефов и почти целиком отделанной мрамором внутри и снаружи. <...>

Вышеназванное строительство Пизанского собора пробудило во всей Италии и в Тоскане у многих в высокой степени дух к прекрасным предприятиям. <...>

Произведения скульптуры и живописи, равным образом хорошие, погребенные в руинах Италии, оставались до тех же времен скрытыми или же неизвестными людям, огрубевшим в неуклюжествах новых обычаев той поры, когда в ходу были лишь те произведения скульптуры и живописи, которые выполнялись оставшимися старыми греческими художниками в виде изваяний из глины и камня или же чудовищных написанных ими фигур, в которых краской были заполнены только первые контуры. Художники эти, как лучшие и единственные в своей профессии, и приглашались в Италию, куда вместе с мозаикой завезли скульптуру и живопись в том виде, в каком они были им известны, и так они и обучали им итальянцев, то есть грубо и неуклюже. Итальянцы же, как сказано и как будет говориться, пользовались этим только до определенного времени. <...> Однако души нового поколения в некоторых местах под влиянием легкого воздуха очистились настолько, что в 1250 году небо, сжалившееся над прекрасными талантами, порождаемыми повседневно тосканской землей, вернуло их к первоначальному состоянию. И хотя предки их и видели остатки арок, колоссов, статуй, столпов или же резных колонн в годы, следовавшие за разграблениями, разрушениями и пожарами Рима, они не умели ни оценить этого, ни извлечь отсюда какую-либо пользу, и лишь во времена, упомянутые выше, таланты, появившиеся позднее, прекрасно отличая хорошее от дурного и отказавшись от старой манеры, вернулись к подражанию древности со всем своим прилежанием и талантом. Но дабы легче было понять, что я называю старым и что древним, скажу, что древними были вещи из Коринфа, Афин, Рима и других славнейших городов, созданные до Константина при Нероне, Веспасианах, Траяне, Адриане и Антонине включительно, старыми же называются все выполнявшиеся от св. Сильвестра и позднее некими оставшимися греками, которые умели скорее малевать, чем писать красками⁹. <...>

До сих пор я рассуждал, как мне казалось нужным, о началах скульптуры и живописи и, может быть, более пространно, чем в данном случае следовало. Я все же это сделал не только побуждаемый любовью к искусству, но и для блага общей пользы наших художников. Увидев, как искусство от малых начал достигло до величайшей высоты и со столь благородной ступени низверглось до крайней своей гибели (и что, следовательно, природа этих искусств сходна с природой и других, которые, как человеческие тела, рождаются, растут, стареют и умирают), они смогут теперь легче понять поступательный ход возрождения искусства и то совершенство, до коего оно поднялось в наши дни. И на тот случай также, если приключается, что оно когда-либо (чего не дай боже) на какое-либо время по нерадивости людей, по злосчастию времен или же

по повелению небес, коим, как кажется, не угодно, чтобы земные вещи долго оставались в одном состоянии, снова будет претерпевать тот же самый беспорядок упадка, пусть эти труды мои, каковы бы они ни были (если судьба их будет счастливой), при помощи изложенного выше и того, что будет сказано ниже, поддержат его жизнеспособность или хотя бы вселят бодрость в умы более возвышенные, которые окажут ему лучшую помощь; и тогда с моей легкой руки и при наличии их творения оно в достаточной мере получит помощь и украсится, чего ему (да позволено мне будет откровенно сказать правду) до сей поры недоставало. <...>

Поэтому перейдем к нашему времени, когда глаз служит нам гораздо лучшим проводником и судьей, чем ухо¹⁰. Разве не ясно видно, насколько улучшилась и обогатилась хотя бы (чтобы начать с какой-нибудь одной области) архитектура от грека Бускета и немца Арнольфо до Джотто? <...> Всякий, кто сравнит их произведения с прежними, увидит, что они во всех отношениях гораздо лучше, и увидит также такие постройки, которые лишь отчасти производят неприятное впечатление на наших современников... <...>

То же самое утверждаю я и относительно скульптуры, которая в эту первую эпоху своего возрождения имела много хорошего, поскольку она уже отошла от неуклюжей греческой манеры, настолько грубой, что она скорее отдавала каменоломней, чем выражала собой гений художников, ибо статуи, сделанные в этой манере, были просто обрубками, лишенными складок, поз и движений, недостойными именоваться статуями. <...>

Итак, мы видим, что скульптура в это время несколько улучшилась и что фигуры стали приобретать несколько лучшие формы, с более красивым расположением складок, с более выразительными лицами и с менее скованными позами, и что наконец стали появляться и попытки создать нечто хорошее. <...>

Вот почему скульпторы, жившие в то время и включенные нами в первую часть нашего труда, будут всегда достойны той хвалы, которую мы им здесь воздали, и той высокой оценки, которую они заслужили своими творениями. Однако не следует забывать, что это в равной мере относится и к произведениям тогдашних архитекторов и живописцев, которые, не имея опоры в прошлом, были вынуждены на свой страх прокладывать себе дорогу. Ведь всякое начало, как бы мало оно ни было, всегда достойно хвалы немалой.

Немногим счастливее в те времена была и судьба живописи, хотя по сравнению с двумя другими искусствами прогресс ее был более очевидным потому, что она благодаря набожности народа имела гораздо большее распространение и была представлена гораздо большим количеством художников. Так мы видим, что сначала с легкой руки Чимабуэ¹¹, а затем с помощью Джотто¹² греческая манера полностью сошла на нет и от нее родилась новая, которую я охотно называю манерой Джотто, так как она была найдена им и его учениками, и, заслужив всеобщее уважение,

сделалась предметом всеобщего подражания. И вот мы видим, как в ней исчезает прежний контур, которым были со всех сторон обведены фигуры, и эти безумные глаза, и ноги, стоящие на цыпочках, и изможденные руки, и отсутствие теней, и прочие ужасы, свойственные этим грекам, и как взамен всего этого появляется настоящая прелесть в лицах и мягкость в колорите. В частности, Джотто придал фигурам лучшие положения, начал придавать большую живость лицам и более естественно располагать складки одежд, чем это делали его предшественники, и, наконец, отчасти открыл некоторые свойства уменьшения и сокращения фигур. Помимо всего этого он положил начало изображению страстей, так что уже можно было до известной степени распознавать страх, надежду, гнев и любовь, и сообщил своей манере мягкость в отличие от прежней жесткости и неровности. <...>

Посему всякий, кто вдумается в изложенные мною соображения, убедится в том, что до сих пор все эти искусства все еще пребывали, если только можно так выразиться, в состоянии зародыша и что им недоставало еще очень многого, чтобы достичь того совершенства, которого они были достойны, и, конечно, пока это не наступило, все единичные усовершенствования мало чему помогли и можно было с ними особенно не считаться. <...>

И вот после того как эти три искусства были выведены нами, если можно так выразиться, из грудного возраста и из младенческого состояния, мы с ними вступаем во вторую эпоху, где мы увидим бесконечное улучшение решительно во всем: мы увидим замысел, обогатившийся фигурами и околичностями, рисунок более основательный и более правдоподобный в своей направленности к живой натуре, и, кроме того, в каждом произведении — постановку определенной задачи, разрешаемой, быть может, с меньшей сноровкой, чем раньше, но зато с тщательной продуманностью; мы увидим, наконец, более привлекательную манеру и более свежие краски, и нам уже недолго останется ждать, пока каждая вещь не будет доведена до совершенства и пока все они не будут в точности подражать правде природы.

И действительно, в первую голову архитектура благодаря стараниям и упорству Филиппо Брунеллеско¹³ вновь обрела меры и соразмерности древних как в круглых колоннах, так и в прямоугольных опорах и в рустованных или гладких углах зданий, и тогда только и стали отличать один ордер от другого и обнаружилась та разница, которая между ними существует. Тогда стали следить за тем, чтобы все вещи подчинялись правилам и членились по определенной мере; тогда возросла сила и укрепилась основа рисунка, вещи приобрели благообразие, и тогда только и обнаружилось все превосходство этого искусства. <...>

Это же самое я утверждаю и о живописи и о скульптуре, в которых и поныне обнаруживаются редкостнейшие творения мастеров этой второй эпохи. Таковы творения Мазаччо¹⁴, создавшего обнаженную фигуру, которая вся дрожит от холода, а в других своих живописных произведениях — много живого и одухотворенного, но, вообще говоря, эти вещи еще

далеки от совершенства, достигаемого созданиями третьей эпохи, о которых мы будем говорить в свое время, поскольку сейчас речь идет о мастерах второй, которые, говоря в первую очередь о скульпторах, очень далеко ушли от манеры первой эпохи и настолько ее улучшили, что мало что оставили для третьей. А манера их была настолько более привлекательной, более естественной, более упорядоченной как по рисунку, так и по соразмерности, что статуи их стали казаться почти что живыми людьми, а не просто статуями, как в первую эпоху. <...> Еще больше добавил к этому Лоренцо Гиберти¹⁵ в созданных им дверях Сан Джованни, где он обнаружил и замысел, и стройность, и манеру, и рисунок настолько, что кажется, будто фигуры его находятся в движении и имеют живую душу. И хотя Донато¹⁶ был его современником, я еще не совсем решил, не поместить ли мне его в третью эпоху, поскольку творения его не уступают хорошим современным вещам, и я не ошибусь, если скажу, что его в этом отношении можно назвать правилом для всех остальных, так как в нем одном сочетаются все те особенности, которые поодиночке были достоянием многих. Дело в том, что он привел свои фигуры в движение, придав им некую особую живость и непосредственность так, что они могут выдержать сопоставление и с современными и, как я уже говорил, равным образом с античными.

Так же выросла в то время и живопись, которую превосходнейший Мазаччо совершенно освободил от манеры Джотто в лицах, одеждах, постройках, обнаженных фигурах, колорите и сокращениях, им возрожденных, и создал ту новую манеру, которой с тех пор и поныне следуют все наши художники и которая время от времени обогащается и украшается, приобретая все больше привлекательности, изобретательности и разнообразия. <...> Таким образом, они старались делать то, что они видят, но не больше, и этим они добились того, что с ними стали больше считаться и что произведения их стали лучше понимать. А это в свою очередь дало им возможность еще смелее устанавливать правила перспективы и точной передачи ее ракурсов, как это они и делали при помощи натуральных объемных моделей соответствующей формы, и они стали строго соблюдать правильное распределение тени и света, а также падающих теней, преодолевая и другие трудности и преследуя в то же время более точное правдоподобие в композиции историй. Вместе с тем они пытались изображать пейзажи более похожими на настоящие, в частности деревья, травы, цветы, воздух, облака и другие явления природы,— настолько, что можно смело сказать, что искусство это не только завершило свое воспитание, но и достигло цвета своей юности, полного надежды на те плоды, которые потом созрели, и на то, что оно очень скоро вступит в пору своего совершенства.

Поистине великими достижениями обогатили искусства архитектуры, живописи и скульптуры те превосходные мастера, которые добавили к тому, что было сделано их предшественниками,— правило, строй, меру,

рисунок и манеру, и если и не в полной мере достигли в этом совершенства, то, во всяком случае, настолько приблизились к истине, что представители третьей эпохи, о которых мы впредь и поведем речь, смогли, следуя по пути, озаряемому этим новым светочем, подняться до высшей ступени совершенства, которой ныне достигли наиболее ценимые и наиболее прославленные творения нового искусства. Однако дабы яснее понять качество тех улучшений, которыми мы обязаны вышеназванным художникам, не будет, конечно, неуместным, если мы в нескольких словах разъясним сущность этих пяти названных нами нововведений и если мы вкратце скажем о том, откуда родилось то истинно хорошее, которое, преодолев старое, придает столько блеска новому.

Итак, правило в архитектуре заключалось в том, как измерять античные сооружения, соблюдая их планировку в современных постройках; строй—в том, чтобы отличать один ордер от другого, а именно чтобы каждому телу соответствовали его члены и чтобы больше не подменять один другим ордера дорический, ионический, коринфский и тосканский; мера же, общая как для архитектуры, так и для скульптуры, в том, чтобы тела фигур были правильными, прямыми и имели равномерно организованные члены, причем это же относилось и к живописи: рисунок—в подражании самому прекрасному в природе во всех фигурах, как изваянных, так и написанных, что достигается рукой и умом, которые должны обладать величайшей верностью и точностью при переносе всего, что видит глаз, на плоскость при помощи рисунка на бумаге, доске или иной поверхности, и точно так же при передаче рельефа в скульптуре. Наконец, хорошая манера достигалась привычкой к частому изображению самых красивых вещей и самых красивых сочетаний рук, голов, туловищ или ног и к умению сделать фигуру, состоящую из возможно большего количества этих красот, используя ее в каждом произведении для всех изображаемых в нем фигур, почему и говорится, что такое произведение исполнено в хорошей манере.

Всего этого ни Джотто, ни художники первой эпохи еще не делали, хотя начала всех этих трудностей и были ими открыты и хотя они их и коснулись в пределах плоскости, как, например, в рисунке, более правдивом, чем раньше, и более похожем на натуру, а также в цельности колорита, в сочетании фигур и во многом другом, о чем уже говорилось достаточно. Однако, хотя мастера второй эпохи значительно обогатили эти искусства всем тем, о чем говорилось выше, тем не менее их произведения не были еще настолько совершенны, чтобы окончательно достигнуть полного совершенства, ибо в них правило было еще лишено той свободы, которая, не будучи правилом, все же этому правилу подчинялась бы и могла иметь место, не внося путаницы и не нарушая строя. Строй же нуждался в богатой выдумке всего изображаемого и в некой красоте, пронизывающей любую мелочь, чтобы этот строй как целое являл тем самым еще большую красу. Для меры же не хватало правильного суждения, благодаря которому даже не промеренные фигуры приобретают в том размере, в котором они написаны, некую сверхмерную

прелесть. В рисунке не было совершенства, соответствующего его назначению. <...> Не хватало им также и обилия красивых одежд, всей пестроты причудливых нарядов, прелести колорита, единообразия в изображении зданий и различной удаленности в изображении пейзажей. <...>

Если бы они владели всеми тонкостями завершения, а это и есть совершенство и цвет искусства, и проявляли бы в своих произведениях решительную смелость, то следствием были бы изящество, отделанность и высшая грация, которых они, несмотря на все свои усилия и старания, были все же лишены, но которые как раз и показывают пределы, доступные искусству в прекрасных фигурах, объемных и живописных. <...>

Зато другие, уже после них, это обрели, увидев извлеченные из земных недр самые знаменитые из приводимых Плинием античных древностей: Лаокоона, Геркулеса, большой бельведерский торс, а также Венеру, Клеопатру, Аполлона и бесконечное множество других. Эти произведения с их нежностью и с их суровостью, с их очертаниями, мягкими, как сама плоть, и заимствованными от самых прекрасных живых образцов, в их особых положениях, развернутых не до конца, но все же частично намекающих на движение и являющих нашему взору грацию, грациозней которой не бывает, и были причиной исчезновения некой определенной, сухой, жесткой и угловатой манеры, которой в этом искусстве продолжали придерживаться Пьеро делла Франческа, Ладзаро Вазари, Алессо Бальдовинетти, Андреа дель Кастаньо, Пезелло, Эрколе-феррарец, Джован Беллини, Козимо Росселли, аббат Сан Клементе, Доменико дель Гирландайо, Сандро Боттичелли, Андреа Мантенья, Филиппино и Лука Синьорелли¹⁷. И хотя они по большей части были хорошо нарисованы и без ошибок, все же им не хватало духа непосредственности, которого в них никогда не увидишь, и нежного единства колорита. <...>

Однако ошибки их были впоследствии ясно доказаны произведениями Леонардо да Винчи¹⁸. Положив начало третьей манере, которую мы будем называть новой, он помимо смелости и силы рисунка, помимо тончайшей передачи всех мельчайших подробностей натуры именно такими, как они есть, при соблюдении добрых правил, лучшего строя, верных размеров, совершенства замысла и божественной грации и, наконец, проявляя богатейшую щедрость и величайшую глубину в своем искусстве, поистине сообщил своим фигурам движение и дыхание жизни.

По его стопам, хотя и на некотором отдалении, шел Джорджоне из Кастельфранко¹⁹, который придавал дымчатость своей живописи и потрясающую подвижность всем своим произведениям при помощи особой, правильно понятой густоты теней. Не меньше силы, рельефности, нежности и прелести в колорите, чем он, сообщал своим картинам фра Бартоломео²⁰ из Сан Марко, но больше всех — грациознейший Рафаэль Урбинский²¹, который, изучая труды старых и новых мастеров, у всех заимствовал лучшее и, собрав все это воедино, обогатил искусство живописи тем полным совершенством, каким в древности отличались фигуры Апеллеса и Зевксиса, и даже, можно сказать, более того, если бы

только можно было показать их произведения для сравнения с ним. Потому природа и осталась побежденной его красками, выдумка же в нем была настолько легкой и меткой, насколько может судить об этом всякий, кто видел его истории, которые подобны письменным повествованиям, ибо он в них по своему желанию показывает нам такие же местности и постройки и точно так же описывает лица и одежды у своих людей и у чужих, не говоря уже о присущем ему даре придавать обаяние молодым, старым и женским лицам, соблюдая скромность для скромных и любо-страстие для любострастных и сообщая младенцам то лукавство в глазах, то резвость в повадках. Таковы же изображаемые им одежды, складки которых и не слишком просты и не слишком сложны, но таковы, что кажутся настоящими.

В этой же манере, но с более сладким колоритом и с меньшей смелостью продолжал Андреа дель Сарто²², который был, можно сказать, единственным в своем роде, ибо в вещах его ошибок не бывает. Словами не выразить чарующую оживленность, которую вкладывал в свои произведения Антонио из Корреджо²³, заплетавший волосы своих фигур не в той измельченной манере, как это делалось до него, манере трудной, жесткой и сухой, но делал их нежными, как пух, и так, что отдельные волоски улавливались зрителями в легком прикосновении кисти и казались золотыми и более прекрасными, чем настоящие, над которыми написанные торжествуют отныне свою свободу.

Нечто подобное делал Франческо Маццуола²⁴ из Пармы, во многих отношениях превзошедший Корреджо изяществом, нарядностью и красотой манеры, как мы это видим во многих его картинах, которые встречают нас с улыбкой и в которых по прихоти его кисти на нас не только смотрят совсем живые глаза, но мы даже замечаем биение пульса. <...>

А сколько—из числа ныне уже умерших—было таких, кто при помощи красок сообщал дыхание жизни своим фигурам? Таковы были Россо, фра Себастьяно, Джулио Романо, Перино дель Вага²⁵, ибо о живых говорить не приходится, поскольку они сами приобрели себе величайшую известность. Однако для этого искусства в целом важно то, что они ныне довели его до такого совершенства и сделали его настолько доступным для всякого, кто владеет рисунком, выдумкой и колоритом, что если раньше тогдашние наши мастера писали на дереве образ в течение шести лет, то сейчас упомянутые нами мастера за один год пишут их целые шесть. <...>

Но если кто-нибудь из числа умерших и живых и заслужил пальму первенства, превзошедши и перекрыв всех остальных, так это божественный Микеланджело Буонарроти, который главенствует не только в одном из этих искусств, но и сразу во всех трех. Он превосходит и побеждает не только всех тех, кто уже почти что победил природу, но и самых знаменитейших древних мастеров, которые без всякого сомнения столь похвально ее превзошли. Он один торжествует победу над этими, над теми и над самой природой, ибо стоит только ей замыслить что-нибудь новое, и

сколько бы странным и трудным оно ни было, как он тотчас же далеко ее обгоняет силой своего божественного таланта и при помощи прилежания, рисунка, искусства, рассуждения и грации; и не только в живописи и в цвете, области, включающей в себя все формы и все тела, правильные и неправильные, осязаемые и неосязаемые, видимые и невидимые, но и также в округлости всех тел.

И вот под ударами его резца, питаемые упорным ростом столь прекрасного и плодоносного дерева, уже распростерлись столь многочисленные и столь славные его ветви, которые этим необычным способом не только наполнили весь мир самыми вкусными на свете плодами, но и довели все три благороднейших искусства до конечного, доступного им предела, сообщив им такое высокое и чудесное совершенство, что можно по праву и с уверенностью утверждать, что статуи Микеланджело в любой своей части гораздо прекрасней древних. <...>

Это же, надо думать, относится и к его живописным творениям, если бы их паче чаяния удалось сопоставить лицом к лицу с самыми знаменитыми греческими или римскими картинами, ибо в таком случае его вещи получили бы настолько более высокую оценку, насколько его скульптуры явно превосходят все древние.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Концепция происхождения искусства и его видов заимствована Вазари из «Естественной истории» Плиния, «Десяти книг об архитектуре» Витрувия и «Комментариев» Гиберти.

² Все перечисленные имена заимствованы Вазари от Плиния.

³ Эти имена заимствованы от Плиния.

⁴ *Фидий*—древнегреческий скульптор V в. до н. э.; *Пракситель*—древнегреческий скульптор IV в. до н. э.; *Поликлет*—древнегреческий скульптор V в. до н. э.

⁵ *Лисипп*—древнегреческий скульптор IV в. до н. э.

⁶ *Фабий*—древнеримский живописец, упоминается у Плиния.

⁷ Вазари имеет в виду сохранившуюся в Риме арку Константина.

⁸ Собор в Пизе был построен между 1063 и 1118 годами, начинал его строительство мастер Бускетто.

⁹ Вазари «древним» называет античное искусство, а «старым»—искусство средних веков, которое он начинает со времени крещения Константина, то есть с IV века.

¹⁰ Данное вступление предшествует второй части жизнеописаний Вазари и предваряет изложение материала искусства XV века. Сведения об античном искусстве Вазари заимствовал у Плиния.

¹¹ *Чимабуэ* (ок. 1240—ок. 1302)—флорентийский живописец Проторенессанса.

¹² *Джотто* (1266/67 или 1276/77—1337) *ди Бондоне*—флорентийский живописец Проторенессанса.

¹³ *Филиппо Брунеллески* (1377—1446)—флорентийский архитектор, скульптор и ювелир раннего Возрождения.

¹⁴ *Мазаччо* (собств. Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи; 1401—1428)—флорентийский живописец раннего Возрождения.

¹⁵ *Лоренцо Гиберти* (ок. 1381—1455)—флорентийский скульптор и ювелир раннего Возрождения.

¹⁶ *Донатто*—Донателло (собств. Донато ди Никколо ди Бетто Барди; ок. 1386—1466)—флорентийский скульптор раннего Возрождения.

¹⁷ *Пьеро делла Франческа* (между 1416 и 1420—1492)—умбрийский живописец раннего Возрождения; *Ладзаро Вазари* (1399—1468)—живописец раннего Возрождения из Ареццо; *Алессо Бальдовинетти* (1425—1499)—флорентийский живописец раннего Возрождения; *Андреа дель Кастаньо* (ок. 1421—1457)—флорентийский живописец раннего Возрождения; *Пезелло* (собств. Франческо ди Стефано Пезеллино; 1422—1457)—флорентийский живописец раннего Возрождения; *Эрколе-фerrarец*—Эрколе Роберти (1449—1496)—фerrarский живописец раннего Возрождения; *Джован Беллини*—Беллини Джованни (ок. 1430—1516)—венецианский живописец раннего Возрождения; *Козимо Росселли* (собств. Козимо ди Лоренцо. 1439—1507)—флорентийский живописец раннего Возрождения; *Доменико дель Гирландайо* (собств. ди Томмазо Бигорди; 1449—1494)—флорентийский живописец раннего Возрождения; *Сандро Боттичелли* (собств. Алессандро ди Мариано Филиппеи; 1445—1510)—флорентийский живописец раннего Возрождения; *Андреа Мантенья* (1431—1506)—североитальянский живописец и гравер раннего Возрождения; *Филиппино Липпи* (ок. 1457—1504)—флорентийский живописец раннего Возрождения.

¹⁸ *Леонардо да Винчи* (1452—1519)—флорентийский живописец, скульптор, архитектор и теоретик зрелого Возрождения.

¹⁹ *Джорджоне из Кастельфранко* (собств. Джорджо Барбарелли да Кастельфранко; 1477—1510)—венецианский живописец зрелого Возрождения.

²⁰ *Фра Бартоломео* (собств. Бартоломео делла Порта; 1472—1517)—флорентийский живописец зрелого Возрождения.

²¹ *Рафаэль Урбинский* (собств. Рафаэлло Санти; 1483—1520)—живописец и архитектор зрелого Возрождения.

²² *Андреа дель Сарто* (1486—1530)—флорентийский живописец зрелого Возрождения.

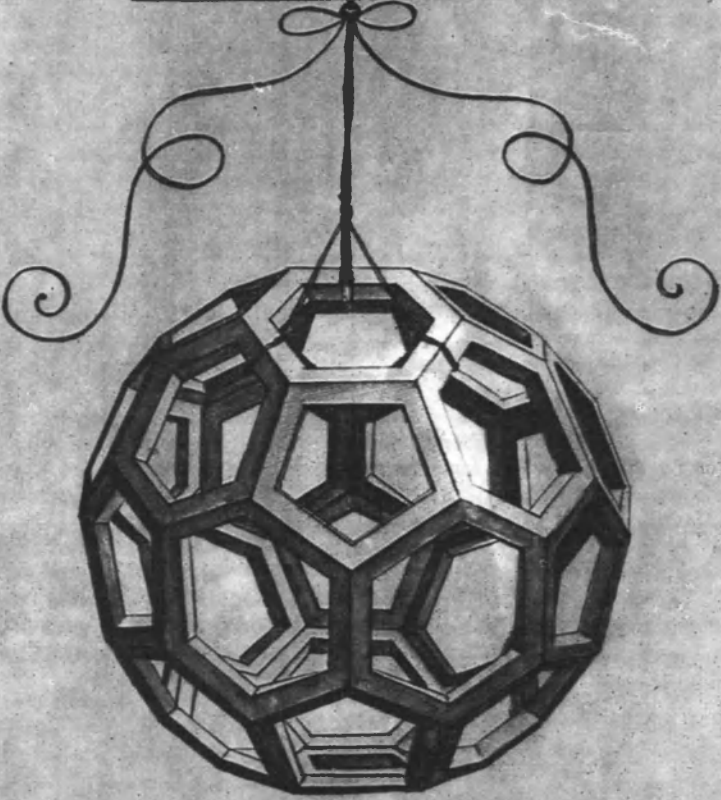
²³ *Антонио из Корреджо* (собств. Антони Аллегри; ок. 1489—ок. 1534)—североитальянский живописец; глава эмилианской школы зрелого Возрождения.

²⁴ *Франческо Маццуола*, прозванный Пармиджанино (1503—1540)—североитальянский живописец, рисовальщик, офортис, представитель маньеризма.

²⁵ *Россо* (собств. Джован Баттиста ди Якопо Россо; 1494—1540)—флорентийский живописец, представитель маньеризма; *Фра Себастьяно*—Себастьяно дель Пьомбо (собств. Лучани; ок. 1485—1547)—живописец зрелого Возрождения, работал в Венеции и Риме; *Джулио Романо* (собств. Джулио Пиппи; 1492—1546)—римский живописец и архитектор, ученик Рафаэля; *Перино дель Вага* (собств. Пьетро Буонаккорси; 1501—1547)—флорентийский живописец зрелого и позднего Возрождения.



VCOCEDRON·ABSCISVS
VACVVS.



XXLIII

ικωδον αποκομμενο

ВИНЧЕНЦО ДАНТИ

1530—1576

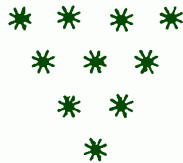
Скульптор, архитектор и инженер, Винченцо Данти происходил из известной в Перудже и во Флоренции артистической семьи. Он рано увлекся искусством, избрав профессию скульптора. В Риме, где Данти проходил обучение, он познакомился с живописными произведениями Микеланджело, став страстным почитателем своего знаменитого соотечественника. Эклектическое подражание скульптурным произведениям Микеланджело, особенно его статуям для гробниц капеллы Медичи и группе «Победа» 1532 года, определило характер искусства Данти, сделав его холодным и малосамостоятельным¹

Плодом долгого изучения и размышлений над произведениями Микеланджело и художников его круга стали пятнадцать книг «Трактата о пропорциях», из которых только первая увидела свет («Primo libro sulle perfette proporzioni da imitazzi nel disegno», 1567). Многие годы Данти вынашивал идею трактата, задумав в подражание Вазари изложить свои эстетические взгляды на живом материале современного ему искусства. Любое теоретическое положение он намеревался иллюстрировать примером из творчества Микеланджело. основополагающие эстетические идеи трактата Данти заимствовал у предшественников, в критических оценках опираясь на Вазари. Однако изучение теории и практики искусства, занятия анатомией, математикой и оптикой определили серьезность изложения материала и глубину замысла Данти. Он стремился написать некое руководство к действию, опираясь на которое молодые художники могли бы добиться совершенства в искусстве рисунка, последнее объединяло три пластические искусства: зодчество, живопись и скульптуру. Следуя флорентийской традиции, Данти придает исключительное значение правильному изображению человеческого тела, требуя от художника знания правил пропорционирования, соблюдения гармонии и соответствия, а также знакомства с анатомией. Он трактует понятие пропорции слишком широко, понимая под ним не только математическое соответствие различных частей тела друг другу, но и вообще любое соответ-

стве — возраста, пола, положения, особенностей строения одушевленных и неодушевленных предметов и пр. основополагающей категорией его эстетики стало понятие выборочного подражания. Согласно Данти, художнику не следует слепо подчиняться натуре или, как он пишет, копировать ее. Он должен из многих прекрасных творений природы выбрать самое лучшее, с тем чтобы добиться совершенства. Именно умение выбрать из лучшего совершенное составляет существо искусства изображения, лежит в основе художественного творчества.

Эстетическая позиция Данти во многом сходна с той, что занимают Вазари, Ломаццо и Цуккаро, примыкая, таким образом, к художественной теории маньеризма.

Перевод отрывков из трактата Данти сделан по кн.: «Trattati d'Arte del Cinquecento». A cura di Paola Barocchi, v. 1. Bari, 1960.





О СОВЕРШЕННЫХ ПРОПОРЦИЯХ

ПЕРВАЯ КНИГА

трактата о совершенных пропорциях всех предметов,
которые могут быть скопированы и изображены
при помощи искусства рисунка.

*Светлейшему и достославнейшему синьору Козимо де Медичи,
герцогу Флоренции и Сиены, Винченцо Данти*



ВСЕ ПРАВИЛА и наставления, светлейший синьор мой, как это, я совершенно уверен, Вам прекрасно известно, были открыты людьми посредством практики и опыта. И поскольку самыми рассудительными из них и сведущими, особенно в искусстве рисунка, было признано, что многие древние и современные произведения обладают редкими превосходством и совершенством, случилось так, что среди всех прочих совершенно единодушное, всеобщее, без каких-либо возражений за их замечательную красоту и мастерство получили признание произведения Микеланджело Буонарроти. Поскольку я сам не раз приходил к такому выводу, то на протяжении многих лет постоянно и с горячим желанием искал случая заняться изучением и исследованием этих произведений, дабы установить, как и благодаря чему, при помощи каких особенных правил и принципов удалось достичь при их создании столь высокого совершенства.

Поэтому я, после того как с величайшим старанием и вниманием, на какие только был способен, в мельчайших подробностях рассмотрел, а затем по порядку описал вышеназванные произведения, счел с чистым сердцем, что моим долгом было бы позаботиться о том, чтобы это исследование, плод долгих и постоянных трудов, ставших для меня правилом, смогло бы стать общим достоянием—в краткой и доступной форме принести другим радость и удовольствие. Ибо, чтобы осуществить свое намерение, я почитал необходимым не только наблюдать и изучать множество превосходнейших произведений искусства древних и современных в течение долгого времени, а также анатомировать более восьмидесяти трех человеческих тел (не считая тех, что на моих глазах во многих местах препарировали другие), но, кроме того, и постараться извлечь немаловажные сведения из части письменных свидетельств, которые

относятся к созерцанию, дабы смочь установить положения, на которых зиждется все то, что содержится в первой книге. Каковая должна служить введением к остальному моему труду, который я решил опубликовать в силу изложенных выше высоких побуждений, ибо обязанность каждого живущего — делиться тем, чем он обладает, с остальными для общей пользы.

Флоренция, в день 21-й апреля 1567 года.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВСЕМУ ТРАКТАТУ

По мнению всех сведущих мужей (оное было составлено после долгого тщательного изучения искусства рисования), Микеланьоло Буонарротто с непревзойденным совершенством выразил себя в области скульптуры, живописи и архитектуры, и сие можно незамедлительно обнаружить в перечисленных его творениях; и не должно удивляться, что заслужили они беспредельную славу и почет, кои останутся навечно. Вышеупомянутое является истинным и достовернейшим; не ушедши далеко от мнения этих мужей, осмелюсь я утверждать, что ежели кто пожелает следовать верной и прямой дорогой в трех искусствах, основанных на рисовании, то пускай берет себе за образец сего несравненного человека, пусть вдохновится, дерзновенно стремясь к совершенству, его разумной, достойной и обдуманной методой и всеми силами и умением стремится подражать Буонарротто, который в трех искусствах так счастливо преуспел. И по правде сказать, обидно мне без меры по причине возраста моего не иметь уж больше возможности воплощать решение рисунка: ибо минул уже расцвет ранней моей юности — 22 года, — когда, познав величие этого человека, отдал я всего себя служению искусствам и подражанию Буонарротто¹; не выпало мне такой удачи и, верно, никогда уж мне не сделать того, что мог бы по случаю совершить, ежели пришлось бы мне раньше прийти к подражанию его несравненной манере. И все ж, невзирая на это, решил я работать весь остаток жизни моей, держа как зеркало перед глазами прекрасные его творения, созерцая их мысленным взором, чему и следую до сей поры со всевозможным усердием. Изучение искусства рисунка наряду с огромными трудами многих явится не без доли и моего труда, ибо до сей поры живет во мне истинное правило и особое установление, кое, ежели не обманываюсь, познал я понемногу и постепенно; соблюдал его и Микеланьоло, и воистину должно соблюдать его в отношении совершенной гармонии частей и органов, составляющих человеческую фигуру, — в этом благодаря опыту я почти окончательно удостоверился и продолжаю изучать оную закономерность по сию пору. Однако ж по многим уважительным причинам и побуждаемый любовью к трем искусствам и к людям, на их ниве трудящимся, не пожелал я, чтоб оставалось сие убеждение во мне единственно, и, едва оное запало мне в голову, начал с помощью искусства выражать письменно и в рисунке все, что мне достало по сей части наблюдать.

Итак, любуясь творениями Микеланьоло и используя составленную мною подробную анатомию многочисленных человеческих тел, я подвел уже итог моим опытам и решился предоставить содеянное тем, кои окажут честь благосклонно отнестись к предмету моих чаяний. Сей труд есть не что иное, как трактат, где наглядно показано, какие правила надлежит брать за руководство в искусстве рисования, а особо в изображении пропорций человеческого тела. Сие является первейшей и главной моей целью; и воистину, преуспев в оном, мы познаем все прочие частности, свойственные искусству рисунка. Посему вознамерился я доказать, что из всех строений, кои обыкновенно встречаемы в искусстве, работа над человеческой фигурой самая есть трудная; после постижения пропорций человеческой фигуры возможно осмыслить в совершенстве все другие пропорции, причастные нашим искусствам. Речь о сем пойдет наглядно в отдельной главе моего трактата. Воистину, какая другая оказия подвигла божественного Микеланьоло отдать всю свою ученость и усердие человеческому телу, как не единственно желание познать совершенную, во всех своих частях законченную и гармоничную фигуру. Следовательно, удостоверился он, что всякое прочее строение есть по отношению к сему телу образец низший и что не стоит уделять столь большого внимания вещам, кои можно изобразить или скопировать. Увидевши и оценивши справедливо нынешних и по возможности древних живописцев и ваятелей, Буонарротто заключил, что в прочих образцах достигли они некоего совершенства, но в фигуре человека никто полностью не познал совершенных пропорций, а причина тому — единственно трудность ее строения. Вот отчего гениальнейший вознамерился искусно и усердно изучить и воплотить то, на что прочие посягнуть не дерзнули. И добился совершенства в своих картинах и скульптурах, кои мы неустанно превозносим.

Рассмотрев вышеупомянутое, счел я, что надлежит мне собрать и сложить воедино все, что после долгих трудов и исканий вошло в плоть и кровь мою. И надобно сие, дабы облегчить путь и дать средства в руки тем, кои будут упражняться в рисовании, показать, каким инструментом и оружием надлежит пользоваться, дабы достигнуть тех совершенных пропорций, каковые необходимы в наших искусствах вообще и в человеческой фигуре в отдельности. Сей вопрос, насколько мне ведомо, другими не изученный, касается прежде всего до ваяния и живописи. Ежели удастся мне изложить сию матерю, как я замыслил, должна она оказаться весьма полезной и насущной. Что до архитектуры, каковую описали в подробностях многие древнейшие и нынешние и вывели различные правила и способы, кои должно в ней соблюдать, тут я пока бессилен рассуждать, кроме как о пропорциях. Некоторые, наверно, сочтут то, к чему обращаюсь в моей книге, назначением мужей, приверженных философии, нежели моим, который не столь в ней искушен. И тем не менее я приступаю к сей теме не как самонадеянный хулитель, а как восторженный ее певец, — что далее проявится в ходе моих рассуждений. По правде говоря, невзирая на малую практику в благородных науках, не

раз обращал я душу свою к другому и едва не поворачивал вспять; однако же, имел я дерзость ту малую практику в искусствах, кою имею, и отдельные изыскания в сем предмете с живейшим усердием продолжать, полагаясь на тех, кто в частных случаях добросердечно поправит мои погрешности. И сие будет для меня особо полезным, а материя, что я божьей милостью тщусь рассмотреть, станет доступнее и посему не останется ни без пользы, ни без благодарности.

Надлежит лишь добавить, что хоть и принужден буду временами пользоваться в своем трактате средствами философии, я не хотел бы заслужить осуждения, ибо обращаюсь к философии не во всех частностях, а единственно там, где ей надлежит показать или доказать что-либо в моем труде. Ибо намерен я всеми силами избегать излишества и дерзости. <...>

ГЛАВА III

Как в естестве своем самое совершенное и самое сложное строение есть строение человека, так и в искусстве фигура человека есть в равной мере самое совершенное и самое сложное из всего остального.

Теперь, оставя в стороне предметы небесные, кои никак до нашего искусства не касаются, ежели только в самой малости, скажу, что из всех естественных строений самое сложное есть строение животных, а из последних—разумного существа. Сложность сия—в количестве и качестве тех частей, кои составляют его фигуру,—оное своевременно станет более явственным. А в искусственных построениях, где существуют свои законы, самое сложное есть искусство рисунка и прежде всего—правильное построение человеческой фигуры. А ежели бы я допустил (поелику не должно опровергать себя самого), что природа не имеет более сложного строения, чем разумное существо или, иначе, человек, и в равной мере допустил бы (как по логике и выходит), что искусство должно подражать природе,—из этого с необходимостью следовало бы, что искусство (в сем подражании) не имеет более сложного правильного построения, чем человеческая фигура, а все остальные построения гораздо менее причудливы и сложны. Посему фигура человека из естественных предметов требует самых строгих закономерностей в своем строении, и также в искусственных предметах фигура и образ человека из всех других построений более всего требует одаренности, знания, труда и усердия. Одним словом, все прочие фигуры гораздо менее искусны, менее совершенны и сложны, когда они менее напоминают собой сего человека и фигуру его, и, напротив, чем ближе их сходство с человеком, тем более несут они в себе сложностей и хитросплетений. <...>

О том, что способ работы в искусстве рисования невозможно определить, как некие того хотят, твердым количественным измерением.

И нельзя просто копировать фигуру человека, но надобен иной естественный или искусственный способ, дабы фигура выглядела совершенной.

Ранее доказывал я, что порядок есть истинное свойство всех совершенных пропорций, а также первопричина их пропорций; рассуждал, как порядок сей обнаруживается в небесных, естественных и искусственных строениях; изучал то, что есть просто, сложно и невозможно в сих строениях; говорил, что красота рождается из тех причин, коим назначены служить человеческие органы, и что грация зависит от внутренней телесной красоты, и что для познания совершенных и несовершенных частей человеческого тела надобен анатомический подход. Наконец, убедившись, как порядок превращается в пропорцию, покажу я в целом, что тот же пропорциональный порядок имеет в равной мере влияние на все прочие строения, подвластные нашим искусствам, и сие не только подтвердит наши намерения, но и откроет перед другими способы, коих должно им держаться в копировании или изображении каждого из названных предметов.

Нет ни малейшего сомнения, что в искусстве рисования, как то в живописи, ваянии и зодчестве, все видимые предметы возможно изобразить, а то и вовсе скопировать; и не только тела небесные и естественные, но искусственные, где надобно изобразить сам способ создания; более того, возможно создать новые построения и предметы, кои иной раз покажутся извлеченными из того же искусства: как видения, в коих можно узреть вещи не целиком скопированные с природы, но столь отменно составленные частью из тех, а частью из этих естественных предметов, что сами по себе представляют совершенно новый предмет. Таковые видения (химеры) являют собой общность, в коей различаются всяческие виды гротеска, листьев, узоров различной отделки, существующих в архитектуре, и бесчисленное множество других вещей, коими располагает искусство и кои не являют собой вещи, взятой целиком из природы, но в частях своих очень правдиво ту или иную естественную вещь представляют. И все же надобно знать, что хотя сия метода подражания используется в иных искусствах, однако нигде не принесла она столь пользы, изящества и украшательства, как в созданиях архитектуры. Полнейшее спокойствие внушают нам прекрасные города и замки, кои для общего блага зодчеством созданы и опоясаны крепостными стенами; а особо красивейшие дома, дворцы, храмы и прочие постройки, кои мы видим вокруг. Может ли кто отрицать, что все прочие вещи, искусством созданные, не суть низшие по сравнению с сими творениями? И даже уверен я, что от зодчества, как от первоисточника, взяли начала в большинстве своем все искусства. Искусство рисования ценится, следова-

тельно, не только потому, что над всеми прочими есть наиискуснейшее и наиболее благороднейшее, но также потому, что влияние его более всех прочих искусств устойчиво и постоянно. А помимо того, сии творения предназначались знаменитыми мастерами для украшения и увековеченья выдающихся событий, но не для необходимости насущной, коя обыкновенно весьма умаляет благородство цели.

Сие творчество, то есть рисунок, по природе вбирает в себя три благороднейших искусства—зодчество, ваение и живопись,—каждое из коих, как таковое, есть лишь вид рисования, ибо средствами рисунка служит своему собственному назначению. И возможно заниматься одним из них вне связи с другими, однако совершенства достичь нельзя, ибо значительно успешнее и с большим мастерством сумеет человек воплотить одно в целом, ежели имеет он частично способности к другому. Все они искусно дополняют друг друга: зодчество необходимо в живописи, живопись—в зодчестве, а ваение—в живописи. И хоть живопись не надобна для ваения, а ваение для зодчества, однако же не значит сие, что не могут они быть друг другу полезны. А посему нелегко, по всей вероятности, определить, каковое из трех является самым благородным. После того как кто-либо пожелает заняться одним, поневоле должно будет ему пользоваться двумя другими. И хотя меж ними есть всяческие различия, сие ничего не значит, ибо цель у них общая: скажем, цель живописи и ваения изображать все видимые предметы, и не должно ставить одно выше другого потому лишь, что способы изображения разные. Правда и то, что зодчество, поелику оно есть творение по своей воле, но не просто подражание, каковым являются упомянутые, оно должно, по видимости, считаться более искусным и совершенным; однако ж ныне и зодчество ограничено столькими правилами, руководствами и мерками, что это делает его воплощение весьма нехитрым. Древние основатели стольких достойных орденов своими украшениями и усовершенствованиями были, можно сказать, мужи величайшего разума и таланта, и благодаря сим творцам архитектура была тогда благороднейшим и искуснейшим деянием. Но в наши времена каждый, кто способен провести две линии, может стать архитектором, соблюдая вышеупомянутые правила. В ваении же и живописи никогда не выводились правила, кои могли бы облегчить изображение; и прежде всего применительно к человеческой фигуре, в чьем строении видим столько сложностей.

Надо заметить, что и древнейшие и нынешние с большим тщанием писали о теле человеческом, однако ж на практике не может сие ни к чему послужить, ибо они хотели посредством применения определенных количественных мерок вывести свои правила, но мерки нельзя приспособить к человеческому телу—ведь человек с головы до ног находится в движении и не имеет устойчивых пропорций. Я уже говорил в главе, посвященной красоте, что в детстве и отрочестве человек растет постепенно и пропорционально вплоть до юности, а к старости, когда в членах уже нет твердости, уменьшается быстрее, чем нам хотелось бы. Следовательно, детство имеет свои пропорции, не свойственные отроче-

ству, а отрочество — свои, не подходящие для юности, — и так от одной ступени к другой. Из-за таковой переменчивости нельзя определить и установить точные и устойчивые количественные мерки. Однако если данная мерка может полностью подойти к одному из сих возрастов, то предположительно каждому возрасту человека можно придать свою особую мерку. Но очевидно, что ни с точностью, ни даже приближенно, использовать ее нельзя, ибо сие придало бы всем частям тела заданные размеры, как по отдельности, так и в целом. Заметим, что все части тела различаются по длине, а в движении и по толщине, и сие каждый способен увидеть самостоятельно (ведь при необходимости мы в том или ином отношении пользуемся человеческим телом), а из-за этих различий не может нам, стало быть, пригодиться сия обобщенная мерка, поелику она ставит количественные преграды. И еще более спорно то, что для отдельной части можно вывести соответствующую мерку, ибо каждый предмет, подвергающийся измерению, должен иметь в себе либо точку, либо линию, чего ни одна часть человеческого тела отчетливо не проявляет. Ежели, к примеру, необходимо измерить руку, а в руке — кисть, а в кисти — пальцы, так как же определить безошибочно окончание одной части и начало другой, как правильно найти точку отсчета? Весьма очевидно, что сего скорее можно достичь наложением, чем измерением. А следовательно, по этому способу нельзя строить совершенную фигуру, но ежели мы с вычисленными мерками рассмотрим почленно сии искуснейшие пропорции человеческой фигуры, то сможем их в совершенстве измерить, как указано выше. В зодчестве посредством измерений легко вывести правила и различные закономерности, ибо его творения состоят из точек и линий, к коим очень просто подступиться с мерками, а вот к живописи и ваянию, не получив таковых точных измерений, и по сей день нельзя приложить правило, от коего можно было бы отталкиваться.

Но закономерность, каковую я пытаюсь вывести, дабы в дальнейшем на ней основываться, с очевидностью откроет размеры, содержащиеся во всех пропорциональных частях тела, и закономерность сия будет исходить из качества. Познание сей закономерности можно будет прекрасно применять ко всем возрастам, равно как и ко всем позициям, расположениям и жестам при совершенном изображении человеческой фигуры. А ежели кто, сему возражая, скажет: «Покуда два эти искусства воспроизводят естество, изображая или даже копируя его явления, к примеру человека, не довольно ли, глядя на него, держа перед собою, воспроизвести в том виде, в каковом природа создала его? А коли этого довольно, к чему же все прочие закономерности?» А я ответил бы тому, что природа по многим причинам почти никогда не отражает строения предмета — и менее всего человека (об этом упоминал я во второй главе моей книги) — во всем его совершенстве или по крайней мере так, чтобы в нем было более прекрасного, нежели уродливого. Вряд ли возможно увидеть всю красоту, свойственную человеческому телу, воплощенной в одном человеке; одну часть мы берем у одного, другую — у другого, и посему можно сказать, что полное совершенство воплощено сразу во многих

людях. И вот, желая изобразить естественную человеческую фигуру, не имея возможности найти совершенство в одном человеке и намереваясь искусственно воссоздать человека, вместившего в себе всю красоту, пытаемся мы передать в строении человеческой фигуры красоту эту, присущую сразу многим. Искусству позволено то, к чему природа только стремится,—именно изобразить строение фигуры во всем совершенстве; цель сего искусства — сделать человека воплощением красоты. И над этим оно трудится, избегая несовершенства и стремясь к совершенству.

Сию истину познал более всех Микеланьоло, но бесчисленное множество других пытались достигнуть ее в искусстве, иными словами, пытались (простите за дерзость) помочь природе посредством многих людей, в каждом из которых обнаруживались прекрасные черты. Взяв от одного одно и другое от другого, слагали они фигуру по возможности совершенную. Сей путь и способ работы сопряжен с многими трудностями и весьма изнурителен; здесь многие используют фигуры, созданные другими, древними либо нынешними, и постоянным переделыванием той либо иной детали вырабатывают собственную манеру. Но Микеланьоло, доведший до наивысшего совершенства свои творения, с полным правом считал сей путь неверным и незаконным. Он знал, что хоть и с легкостью можно составить вместе различные прекрасные части, но произвести одно прекрасное творение, изображая и копируя одновременно многих людей, невозможно, ибо пропорции сих людей меж собой не совпадают. Убедясь, что красота человека возрастает к юности, он понял следующее: необходимо, чтоб люди, с коих отдельные части скопированы, были одного возраста. А сие столь трудно, что кажется недостижимым. Вот таковыми доводами следует ответить на вышесказанные возражения. Но можно еще и развить наше опровержение, а именно: разные люди одного возраста не обладают красотой в равном количестве, и, даже если на первый взгляд нам видится обратное, составив их вместе, непременно выявим какое-либо несогласие. И вот из-за трудностей либо недостижимости сей цели Микеланьоло, по-видимому, обратился к закономерности, кою я посредством тщательно изученной анатомии выдвигаю. Известно из книг, что сей Микеланьоло на протяжении двенадцати лет усердно занимался анатомией, и, думаю, отталкиваясь и опираясь на нее, обрел он ту методу, о которой я уже упоминал, и с ее помощью добился совершенных пропорций в своих фигурах. И ежели кто вознамерится меня опровергнуть, буду утверждать сию закономерность, ссылаясь на его методу, что позволила ему воплотить сии прекрасные пропорции и выявить свои гениальные способности вкупе со всей красотой, коя в его творениях заключена. И посему мало меня беспокоят возражения других, без доказательств эти возражения вряд ли достигнут своей цели.

О том, что пропорции могут присутствовать
во всех неодушевленных телах

В немногих предметах, кои случилось мне здесь рассматривать, не должно быть, по моему разумению, ничего излишнего, ибо все это есть вещи важные, прямо касающиеся моего прожекта и намерений. Теперь же, возвращаясь к вопросу вообще о пропорциях предметов, кои можно изображать или даже копировать, скажу прежде всего, что копировать для меня значит создавать один предмет, неотличимый от другого. А изображать предмет, по моему понятию, означает не только создавать его таким, каким мы его видим, но представлять его во всем совершенстве, будь он даже далек от оногo. Посему слово «изображение» для меня есть не что иное, как способ избежать в труде своем несовершенств и, напротив, стремиться к совершенству, а копировать — означает полностью подчиняться предметам в их видимом обличье.

Все предметы, способные быть изображенными или скопированными, должны быть телами видимыми, дабы человек, созерцая их глазами, мог изобразить или же скопировать их в рисунке. Итак, все видимые тела, по нашему разумению, возможно изобразить или скопировать. Сии тела мы подразделим на три вида: первыми будут небесные тела, включающие в себя два земных элемента; вторыми будут тела, созданные природой из четырех элементов; и третьими — тела, взятые в естестве своем и преобразенные искусством. И в сих трех видах заключены как правильные, так и стихийные пропорции. Небесные тела по видимости и по вероятности являются идеально пропорциональными. Тела, созданные природой, могут иметь правильные пропорции, но иной раз и стихийные. Тела, кои искусство преобразует из естества, могут также обладать правильными и неправильными пропорциями.

Видимые небесные тела вкупе с двумя элементами, кои есть земля и вода, можно копировать прямо так, как мы их видим. И здесь не надобен особый способ изображения, ибо, как было доказано, нельзя создать их более совершенными, чем они есть. Видимые тела, созданные природой, разделим в свою очередь на два сорта — неодушевленные и одушевленные тела. А одушевленные разделим равным образом на три группы: вегетативные, чувствующие и разумные. И добавим, что все сии тела могут иметь в строении своем правильную и стихийную пропорциональность.

Рассуждая о пропорциях мертвых или неодушевленных тел, разграничим их также на два вида: тела твердые и тела прозрачные, либо транспарентные. Поговорим сперва о твердых, куда подпадают все виды минералов и камней, кои непрозрачны, равно как и все трупы, вернее, кости скелетов, а также все предметы, находящиеся на земной поверхности без роста и увеличения. По конфигурации и составу своему сии тела могут быть пропорциональны либо непропорциональны. Что до конфигурации, то здесь, кроме трупов и случайных соединений, ни одно неодушевленное тело не может само по себе обладать законченной

пропорцией. Тут надобно заметить, что я, хоть и пользуюсь понятием «пропорции» в том смысле, где другие, возможно, употребили б слово «соответствие», однако подразумеваю именно это значение. Пропорции всех камней иной раз бывают различны, однако не в этом состоит их несовершенство. Что касается состава камней, каковые находим в пещерах или рудниках, то в нем содержатся более или менее правильные пропорции, что учитывается при строительстве. Таковые строения могут быть правильными или неправильными, ибо имеют естественный состав, подобно трупам и костным скелетам. Необходимо, чтобы пропорции скелетов или по меньшей мере человеческих скелетов подробно изучались в целом и в частностях, как сие показано в специальной книге о костях. На том закончим о пропорциональной конфигурации.

Что же до пропорций по составу вещества, то тут бывают как совершенные, так и несовершенные. Несовершенные соединения возникают из воздуха; совершенные есть все остальные, состоящие из вещества—твердого или мягкого, белого либо черного, либо какого другого цвета. Каждый камень помимо прочего обладает двумя качествами—цветом и твердостью; к примеру, чтоб составить мрамор, необходимо сделать камень твердый и белый. В сих строениях наглядно видны правильные и порой неправильные пропорции. Посему, когда видим кусок мрамора совершенно твердый и светлый, мы называем его строение пропорциональным, ибо соответствует он своему назначению—быть белым и твердым. Напротив, увидя кусок мрамора не слишком белый и, к примеру, не очень твердый, говорим, что сие соединение не имеет совершенных пропорций. Пропорции в цвете и прочности твердых тел во всех породах камней имеют наивысший образец, а именно: для белых камней—белый мрамор, для красных—порфир, для черных—колчедан, для зеленых—змеевик. Подобная закономерность постепенно выявится и для камней других цветов и прочностей.

Главное назначение всех камней есть именно прочность и окраска; они должны быть прочны, дабы быть долговечными, и окрашены, дабы отличаться друг от друга. От сих качеств исходит и видимая красота камней. И несомненно, чем более блестящ и ярк камень, тем более прекрасен он в своем роде; а ежели прочность и окраска являются назначением камня, то тем лучше он служит своему назначению, чем он прочнее и ярче. Отсюда заключаем, что совершенная красота твердых неодушевленных тел, равно как и всех прочих, состоит в их полнейшем соответствии своему назначению.

Несовершенные соединения, кои порождены из воздуха и кои можно причислить к твердым телам, есть снег, иней, облака и туманы. Снег и иней, по всей вероятности, являются пропорциональными соединениями, ибо заключают в себе одно качество—белый цвет. Облака и туманы есть пар, что должен оборотиться водой, в особенности же облака, ибо для данной цели они и назначены. Посему их строение может быть пропорциональным или непропорциональным, а следовательно, они либо соответствуют, либо не соответствуют своему назначению. Итак (поелику они

совершенны либо несовершенны), их можно копировать с видимого обличья, что будет обосновано в наших дальнейших рассуждениях.

О пропорциях неодушевленных тел, кои названы были нетвердыми, но прозрачными или даже транспарентными, скажем, что они есть соединения совершенные либо несовершенные. Из совершенных (начнем сперва с них) возьмем, к примеру, камни, как сие было сделано с твердыми телами. Существуют прозрачные камни, иначе говоря, обладающие тем качеством, коего в твердых камнях нет, ибо вместо прочности и окраски сии камни имеют чистоту и прозрачность. Названные качества по тем же самым причинам, что и у твердых камней, определяют их красоту, поелику соответствуют их назначению.

Остается упомянуть лишь о несовершенных соединениях в разряде прозрачных тел, коими являются град, молния, комета, радуга, дождь, роса и им подобные. Сии соединения порождены из пропорциональных паров, ибо всегда являют собой одинаковое количество своей субстанции. Посему их с легкостью можно копировать.

Позволительно утверждать, что все минералы, все виды окрашенной глины, а также прочие тела, как твердые, так и прозрачные, обладают подлинной красотой, когда совершенно соответствуют своему назначению. И ежели иной раз тело не кажется глазам нашим истинно прекрасным, хоть и соответствует своему назначению, должно знать, что в своем разряде оно прекрасно и позднее мы в сем непременно убедимся. Поелику нашему взору не всякая красота представляется пропорциональной.

ГЛАВА XV

О том, как в искусственных предметах содержится совершенная пропорция

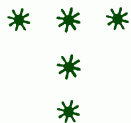
Теперь, когда довольно уж мы порассуждали о телах неодушевленных, вегетативных, чувствующих и разумных, а также об их пропорциях, скажем вкратце обо всех телах, кои представляет нам искусство. И прежде всего отметим, что все искусственные предметы имеют в основе своей предметы, созданные природой. Строение же искусственных предметов в их воплощении может быть совершенным и несовершенным. Есть искусственные предметы, кои не относятся непосредственно к созданным руками, а принадлежат к разряду «сделанных» действием и посему творениями не являются. На сей случай обозначим разницу в понятиях «делать» и «создавать». Под словом «делать» я буду понимать все действия, после коих не остается никакого вещественного продукта, а под словом «создавать» — хотя оно и зависит непосредственно от действия — все, после чего остаются видимые предметы. К примеру, мраморная статуя есть продукт создания, поелику здесь действие воплощено в статуе. «Делать» же — просто означает говорить, двигаться, то есть производить таковые действия, кои видимого предмета после себя не

оставляют. И хотя к слову «делать» относятся все движения, однако после их осуществления материального предмета не получаем, а все предметы, не имеющие видимой материальной оболочки—как то чувства,—не могут быть скопированы. Искусство живописи и ваяния воплощает движения посредством изображения тех орудий, кои оные движения производят. К примеру, наше искусство может показать чувство гнева на лице посредством сдвинутых бровей либо иных движений, сему гневу присущих. И в действиях, не менее чем в созданиях, проявляются совершенные и несовершенные пропорции—как в них самих, так и в творениях, кои создает из них искусство. Сии совершенства и несовершенства порождены природой, а вернее сказать, случаем.

Что до совершенств или несовершенств, кои создает, изображая или копируя, искусство, то они проистекают из двух основ—материала, служащего созданию предмета, и художника, который оный создает. В целом все пропорциональные творения искусства зависят от мастерства и от совершенства используемой материи. А тем, что пропорций лишены, либо недостает совершенной материи, либо мастерства, ибо ум истинного художника может породить идею совершенного творения, а руки его в силах воплотить сию идею, но иной раз материя, в коей идея должна быть выражена, не пригодна для ее выражения. К примеру, ваятель носит в себе совершенную идею фигуры, вытесанной из камня, и обладает силой рук для создания подобного творения, но, положим, пористая материя, коей он располагает, не отвечает своему назначению так, как оному ответил бы мрамор. Посему не сможет ваятель передать совершенство пропорций в своей фигуре, что проистекает из несовершенства данного материала. И напротив, материя иной раз пригодна для достижения совершенства в фигуре, но мастер неспособен породить в уме своем совершенной идеи, по какой-либо случайности ум его не в силах ее постичь, а возможно, руки, при том что мозг породил совершенную идею, не в состоянии воплотить ее в мраморе. И вот по сим двум причинам—либо по вине художника рождается несовершенство искусственного тела, либо по вине материала, из коего сие тело создается. Значит, для достижения совершенства в искусстве необходимо наличие совершенной идеи, рук мастера и материала—каждого в отдельности и всех вкупе.

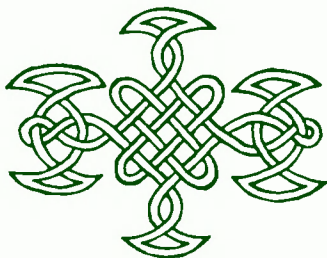
Ежели мы допустим, что построение искусственных творений может быть совершенным и несовершенным, то сможем вывести два способа их создания—копирование и изображение, ибо те творения, кои доведены художником до совершенства, могли быть отображены им точно в том обличье, в коем он их узрел. А те предметы, коим недостает совершенства, могут быть воплощены посредством изображения. И по моему разумению, ежели будем копировать предметы, обладающие совершенством, в их естественном виде,—с точностью последуем мы назначению нашего искусства. А в тех предметах, коим, на наш взгляд, недостает совершенства, путем изображения, выявления причин и сути вещей, отыскания недостатков и их исправления достигнем мы истинного и

законченного совершенства. Из созданных руками творений, кои подлежат копированию, основные есть творения зодчества, а оные могут в свой черед быть совершенными и несовершенными; и по сему случаю я намереваюсь поговорить еще раз о разнице между копированием и изображением, о коих речь пойдет в следующей главе. <...>



КОММЕНТАРИЙ

¹. Из произведений Данти представляют интерес: статуя Юлия III (1553—1555, Перуджа), мраморные фигуры «Чести» и «Обмана» (1561, Национальный музей, Флоренция), декоративные фигуры для сада виллы Сфорца во Фьезоле; герб Козимо I Медичи для фасада Уффици со стороны Арно; «Мадонна с младенцем» для капеллы Борончелли церкви Санта Кроче во Флоренции.





ЛОДОВИКО ДОЛЬЧЕ

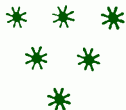
1508—1568

Трактат Лодовико Дольче «Диалог о живописи» (*Dialogo della pittura intitolato e Aretino, Venezia*), опубликованный в 1557 году и посвященный Пьетро Аретино, знаменует утверждение самостоятельной венецианской теоретической школы. Оригинальность Дольче заключается в двойственности его позиции—он выступает не только как противник пластических традиций флорентийского Возрождения, придавая первостепенное значение колориту и живописной свободе, но и как противник излишнего, на его взгляд, субъективизма и манерности, которые проникли в венецианское искусство вместе с влиянием тосканского и римского маньеризма. Знаменем художественной теории Дольче стало искусство Тициана, в первенстве и совершенстве которого он не сомневается. Пафос «Диалога» Дольче направлен на принижение достоинств искусства Микеланджело, представляющего высшее достижение флорентийской школы с ее повышенной требовательностью к «рельефу», и возвеличивание Тициана и Рафаэля. Преклонение перед античностью определило симпатии Дольче к Рафаэлю, нашедшему ей адекватное выражение. Антипатия к Микеланджело вызвала к жизни убежденный антагонизм Дольче в отношении к каким-либо нормам и системам пропорционирования, к жесткости форм и резкости светотени. Он призывает художников остерегаться чрезмерного увлечения ракурсами и движением, сомневается в требовании Альберти к законченности и отделанности произведений, признавая особую эстетическую ценность за этюдом и эскизным наброском. Основным средством выражения идеи прекрасного являются в художественной теории Дольче колорит и соразмерность. Умелое использование красочных соотношений позволяет художнику выявлять пластику, передавать движение, наполнять светом и воздухом пейзаж.

Дольче, как и Вазари, ценит в работе живописца быстроту и изящество исполнения, разнообразие мотивов, свободу воображения от сковывающих его норм и канонов.

Эстетическая мысль Венеции дольше, чем в Риме и Флоренции, сохраняла верность гуманистическим идеалам, оставаясь в понимании сущности искусства последовательницей Альберти и Леонардо да Винчи. Но не теории изобразительного искусства суждено было выделить Венецию среди других итальянских художественных школ. В конце XVI века она стала родиной архитектурных теорий, основанных на толковании Витрувия и сыгравших важную роль в оформлении эстетики XVII века.

Диалог Дольче публикуется по кн.: Trattati d'Arte del Cinquecento. A cura di Paola Barocchi. Bari, 1960, v. 1.





ДИАЛОГ О ЖИВОПИСИ

Названный Аретино,
в котором идет речь о достоинстве самой живописи
и обо всем, что необходимо совершенному художнику.
С примерами древних и новых художников; и в конце особо говорится
о достоинствах и о творениях божественного Тициана¹.



РЕТИНО. Сегодня прошло ровно пятнадцать дней, мой Фабрини, с тех пор как, находясь в красивейшей церкви Сан Джованни е Паоло, куда я отправился вместе с учнейшим Джулио Камилло², чтобы полюбоваться в алтаре изображением святого Петра Мученика, божественно написанным тончайшей кистью моего прославленного приятеля Тициана³, мне показалось, будто я видел вас целиком поглощенным созерцанием другой картины, со святым Фомой Аквинским⁴, написанной темперой много лет назад, вместе с образами других святых, венецианским художником Джованни Беллини⁵. И если бы мессер Антонио Ансельми⁶ не затащил нас обоих в дом монсиньора Бембо⁷, мы бы, захватив врасплох, ни за что бы вас не отпустили. Когда я вспомнил, как вы полностью сосредоточились на этом созерцании, у меня возникло желание сказать вам, что картина Беллини достойна похвал, ибо все фигуры и головы написаны им хорошо, а тела и одежды также не отличаются от естественных. Поэтому сразу видно, что Беллини, как то требовало его время, был хорошим и старательным мастером. Но затем его превзошел Джорджо да Кастельфранко⁸; Тициан же оставил далеко позади Джорджо, наделив свои фигуры героическим величием и открыв тончайшие колористические приемы, столь полно воспроизводящие естественные цвета, что, поистине можно сказать, в этом отношении он сравнялся с природой.

ФАБРИНИ. Синьор Пьетро, не в моих правилах порицать кого-нибудь. Но с достоверностью могу вам сказать, что тот, кто только раз видел живопись божественного Микеланджело⁹, поистине без труда поймет работы любого другого художника.

АРЕТИНО. Вы преувеличиваете и поступаете несправедливо по отношению ко многим прославленным художникам: таким, как Рафаэль Урбинский¹⁰, Франческо Пармиджанино¹¹, Джулио Романо¹², Полидоро¹³ и более всего по отношению к нашему Тициану Вечеллио; все они своими удивительными произведениями украсили Рим и почти всю Италию и придали такой блеск живописи, что, вероятно, за многие века не найдется такого человека, который смог бы с ними сравняться. Я умалчиваю об Андреа дель Сарто¹⁴, Перино дель Вага¹⁵, Порденоне¹⁶; все они были превосходными художниками и достойными того, чтобы их работы изучали и одобряли знатоки.

ФАБРИНИ. Как Гомер—первый среди греческих поэтов, Вергилий—среди латинских и Данте—среди тосканских, так же Микеланджело—первый среди художников и скульпторов нашего времени.

АРЕТИНО. Я не отрицаю, что для нашего времени Микеланджело—редкое чудо искусства и природы. И кто не восхищается его творениями, тот ничего не смыслит в рисунке, в котором Микеланджело, без сомнения, достиг наибольшего мастерства: потому что он был первым, кто в нынешнем веке явил художникам красивые контуры, ракурсы, рельеф, движения и все необходимое для совершенного изображения обнаженного тела, что никому не удалось до него; впрочем, за исключением Апеллеса¹⁷ и Зевксиса¹⁸, которые, судя по свидетельствам древних поэтов и писателей, а также по совершенству немногих уцелевших от разрушений времени и враждебных народов фигур, были удивительнейшими мастерами. Не следует хвалить лишь одного также и потому, что в настоящее время щедрые небеса явили нам художников равных и в иных отношениях даже более великих, чем Микеланджело. Ими, безусловно, были некоторые из вышеназванных, а сегодня к ним принадлежит тот единственный, который заменит всех¹⁹.

ФАБРИНИ. Прошу прощения, синьор Пьетро, но вы ошибаетесь, придерживаясь такого мнения; ибо совершенство Микеланджело, не погрешая против истины, можно достойно сравнить с лучом солнца, превосходящим и затмевающим всякий другой свет. <...>

АРЕТИНО. Что вы скажете, если я начну с Рафаэля?

ФАБРИНИ. То, что Рафаэль был великим художником, однако не равным Микеланджело.

АРЕТИНО. Это ваше личное мнение, и поэтому вы не должны утверждать столь решительно.

ФАБРИНИ. Напротив, это общее мнение.

АРЕТИНО. Очевидно, людей несведущих; не разбираясь, они следуют мнению других, как баран поспешает за другим бараном; или же каких-нибудь мазил, которые обезьяничают с Микеланджело.

ФАБРИНИ. Наоборот, искушенных в искусстве и очень ученых.

АРЕТИНО. Я хорошо знаю, что в Риме еще при жизни Рафаэля большинство людей, сведущих как в искусстве, так и в науках, предпочитали его живопись Микеланджело. К Микеланджело же склонялись по большей части скульпторы, которых привлекали исключительно рисунок

и мощь [terribilitá] его фигур. Изящная и мягкая манера Рафаэля им казалась слишком простой и потому не столь вычурной. Они не понимали, что простота—главное и труднодостижимое доказательство всяческого совершенства, что искусство есть сокрытие искусства и что, наконец, кроме рисунка художник должен обладать другими необходимыми достоинствами. Если же среди знатоков искусства мы обратимся к художникам с большим именем, то обнаружим, что они за Рафаэля; и если из множества голосов мы прислушаемся лишь к тем, кто избегает толпы, то увидим, что и они также за него. Далее, сколько бы людей ни рассматривало работы и того и другого, нет сомнения, что все они выберут Рафаэля. Ведь и приверженцы Микеланджело признают, что все творения Рафаэля получили самое высокое одобрение. Однако оставим авторитеты и встанем на прочное основание доказательства. <...>

ФАБРИНИ. Итак, сначала определите, что такое, собственно, живопись.

АРЕТИНО. Я это сделаю, хотя оно доступно и понятно всем. Итак, короче говоря, живопись есть не что иное, как подражание природе; и тот, кто в своих работах наиболее к ней приближается,—самый совершенный мастер. Это определение ограничено и недостаточно, так как не делает различия между художником и поэтом, ведь поэт тоже старается подражать природе. Поэтому я добавлю, что художник стремится подражать посредством линий и цвета, то есть на доске, стене или холсте, всему, что предстает его взору; поэт же с помощью слов подражает не только тому, что предстает взору, но также тому, что является интеллекту. В этом они различны, но подобны столь многим другим, что их можно назвать как бы братьями.

ФАБРИНИ. Это определение доступно и точно; также верно сходство между поэтом и художником, ибо многие знающие люди называют художника безмолвным поэтом, а поэта—говорящим художником.

АРЕТИНО. Можно сказать, что, хотя художник не в силах изображать вещи, доступные осязанию, как, например, холод снега, или вкусу, как сладость меда,—тем не менее он передает мысли и страсти души.

ФАБРИНИ. Вы хорошо сказали, синьор Пьетро. Но эти мысли и страсти выражаются посредством определенных внешних действий: часто изгиб брови, или морщины на лбу, или другие черты раскрывают внутренние тайны, так что порой нет надобности в окнах Сократа.

АРЕТИНО. Это верно. Недаром у Петрарки есть следующий стих на сей счет:

«Взглянув на лицо, порой сердце поймешь»²⁰.

Однако именно глаза—окна души, и в них художник может верно выразить любое чувство: веселье, печаль, гнев, страх, надежду, желание. И все это предназначено взору.

ФАБРИНИ. Я добавлю только, что, хотя художник назван безмолвным поэтом и живопись также зовется немой, все же некоторым образом кажется, что изображенные фигуры в самом деле говорят, кричат, плачут, смеются.

АРЕТИНО. Действительно кажется. Однако же они не разговаривают и не совершают все эти действия.

ФАБРИНИ. Об этом можно спросить вашего виртуозного Сильвестро, превосходного певца и музыканта дожа²¹, который похвально рисует и заставляет нас ощутить то, что фигуры, написанные хорошими мастерами, говорят, как живые.

АРЕТИНО. Однако это не свойство самой живописи, а следствие игры нашего воображения.

ФАБРИНИ. Это так.

АРЕТИНО. Итак, художник должен с помощью искусства представлять вещи столь подобными различным творениям природы, чтобы они казались реальными. Тот не художник, кто не достигает такого сходства; напротив, совершеннее тот, чьи произведения больше уподобляются природе. Поэтому, когда я вам докажу, что подобное совершенство больше присуще живописи Санцио, чем Буонарроти, то станет очевидна моя правота. Я не хочу не приуменьшить славу Микеланджело, ни преувеличить славу Рафаэля: так как никому из них ее нельзя ни прибавить, ни убавить. Но я стремлюсь выполнить то, что обещал вам, а также открыть правду, служа которой, как вы знаете, я часто обнажал шпагу моей добродетели против властителей, мало беспокоясь о том, что истина порождает ненависть. <...>

АРЕТИНО. Так рассуждает тот, кто лишь носит имя художника, ибо, обладай он хоть искрой разума, он бы знал, что писатели—те же художники: ведь живопись—это поэзия, история и обязательный компонент учености. Поэтому наш Петрарка называл Гомера:

«Первый художник древних преданий»²².

Я хочу, насколько в моих силах, ответить на все ваши вопросы. В особенности потому, что сейчас все располагает к беседе и никто нас не побеспокоит, так как большая часть города наблюдает приготовления к сегодняшнему прибытию польской королевы²³. Я утверждаю, что суждение приобретается в результате опыта и навыков в различных вещах. И поскольку у человека нет ничего более близкого и знакомого, чем человек, хотя бы потому, что он человек, постольку всякий способен судить о том, что он видит каждый день, то есть о людской красоте и уродстве. Так как красота проистекает из надлежащей пропорции, присущей человеческому телу и отношению его членов, а уродство—из нарушения пропорции, то разве найдется тот, кто не отличил бы красивое от уродливого? Конечно, нет, если он не лишен вовсе зрения и интеллекта. Итак, зная живого человека, неужели мы не сможем узнать сущность безжизненной живописи? <...>

АРЕТИНО. Вся живопись, по моему мнению, делится на три части: замысел, рисунок и колорит. Замысел есть сюжет, или история, которая избирается самим художником или дается ему другими в качестве предмета изображения. Рисунок—это форма, с помощью которой он исполняет замысел. Колорит создается теми красками, которыми природа

неодинаково наделяет одушевленные и неодушевленные предметы: одушевленные — это люди и животные; неодушевленные — это камни, трава, растения и прочее, хотя и они тоже одушевлены в своем роде, обладая растительной душой, поддерживающей и сохраняющей их существование. Но я рассуждаю как художник, а не как философ.

ФАБРИНИ. Вы мне кажетесь и тем и другим.

АРЕТИНО. Мне льстит, если это так. Замысел состоит из многих частей, главные из которых порядок и соответствие. Если художник, например, должен изобразить Христа или святого Павла, который проповедует, то не следует писать их обнаженными или одетыми как солдаты или моряки, но необходимо подобрать подходящее им платье. И прежде всего Христу нужно придать серьезное выражение, оттененное приятной мягкостью и добросердечием, а также святого Павла изобразить в облике, подобающем этому апостолу, чтобы зритель верил, что видит настоящий портрет, как Спасителя, так и призванного апостола. Поэтому не без основания говорили Донателло, что на кресте своего деревянного «распятия» он повесил крестьянина²⁴; а в искусстве ваяния и сейчас не найдется равного Донателло, и лишь Микеланджело превзошел его. Равным образом художник, берясь изобразить Моисея, должен создать не убогую, но полную величия и торжественности фигуру. Исходя из этого, он всегда будет проявлять внимание к характеру лиц, учтет их национальность, нравы, место и время действия; так что если он будет изображать сражение Цезаря или Александра Великого, то недопустимо, чтобы оружие и солдат он писал похожими на современных, а вооружение македонян и римлян было бы одинаковым. Если же ему закажут современную битву, пусть не старается представить ее как древнюю. Он поступил бы смешно, изобразив на голове Цезаря турецкий тюрбан, или современный берет, или даже венецианский убор. <...>

ФАБРИНИ. Мне бы хотелось, синьор Пьетро, чтобы вы коснулись не только подобных крайностей, составляющих удел только глупцов, но рассмотрели также ту пограничную пороку и добродетели ситуацию, которая порой представляет трудность даже для великих людей.

АРЕТИНО. Попытаюсь сделать это. Вы думаете, что Альбрехт Дюрер²⁵ случайно оказался скучным? Он был умелым мастером, изумительным по части замысла. И если бы он родился в Италии, а не в Германии (где в иные времена процветали выдающиеся дарования как в литературе, так и в других искусствах, однако живопись там никогда не достигала совершенства), я думаю, он не уступил бы никому. В подтверждение этому замечу, что тот же Рафаэль не только не стыдился иметь гравюры Альбрехта в своей мастерской, но и очень их расхваливал. И даже если бы он не был замечателен ни в чем другом, то его гравюр и эстампов оказалось бы достаточно для бессмертия. Они со столь несравнимой тщательностью представляют истинную и живую природу, что кажутся не нарисованными, но изображенными, и не изображенными, но живыми.

ФАБРИНИ. Я видел несколько его гравюр, которые действительно меня изумили.

АРЕТИНО. Это в отношении соответствия. Что же касается порядка — задача художника передать последовательность изображаемого события так, чтобы зрители верили, что оно не могло произойти иначе, чем это у него изображено. Пусть он не располагает то, что должно быть впереди, в конце, а то, что должно быть в конце, в начале, но изображает события в том порядке, в каком они происходили. <...>

ФАБРИНИ. Я не видел ни одной из этих работ. Однако мне кажется, что о замысле я узнал достаточно. Поговорим о рисунке.

АРЕТИНО. Я хотел бы добавить еще несколько слов относительно замысла: каждая фигура должна полностью соответствовать своему назначению. Поэтому, если она сидит, пусть кажется, что сидит удобно; если стоит, пусть опирается на ступни так, чтобы не казалась падающей; если же движется, пусть движение будет легким, а предметы, к которым она направляется, отстоят немного дальше. Вряд ли мы найдем художника, хорошо владеющего замыслом, то есть фабулой и соответствием, если он не знаком с тем, что пишут поэты. Поэтому, как для поэта оказывается очень полезным умение рисовать, так же благотворно для мастерства художника знание литературы. Не будучи сочинителем, пусть художник по крайней мере будет сведущим в литературе и поэзии, общаясь с поэтами и учеными людьми. Хочу заметить еще, что, когда художник делает первые наброски образов, которые порождает в его уме фабула, он не должен ограничиваться только одним, но, создав несколько, затем выбрать тот, который удастся лучше, рассматривая все вещи вместе и каждую отдельно. Так обыкновенно поступал тот же Рафаэль, который был столь богат замыслами, что всегда делал четыре или шесть отличных друг от друга набросков на один сюжет, и все они были изящны и хороши. Пусть остерегается художник повторить ошибки того, кто, изготовляя прекрасную вазу, сделал миску или что-нибудь не представляющее никакой ценности. Я говорю об этом, потому что часто бывает так, что художник, останавливаясь на каком-нибудь хорошем замысле, не может его затем осуществить по слабости своих сил; ему следует оставить его и взять другой, который он смог бы успешно завершить, не будучи принужденным делать то, что не входило в его намерения.

ФАБРИНИ. Такое случается и с нами, когда по бедности слов мы вынуждены писать то, чего и в мыслях у нас не было.

АРЕТИНО. Из сказанного явствует, что замысел komponует фабула и изобретательность [ingegno] художника. Фабула служит художнику только материалом; изобретательность же дает помимо порядка и соответствия позы разнообразия и [так сказать] энергию фигур. В этом замысел соответствует рисунку. Нужно сказать, что замысел ни в какой своей части не терпит небрежности; и поэтому художник не должен изображать больше необходимого числа фигур, считаясь с тем, что увидит зритель и как он будет раздосадован их чрезмерностью и невозможностью охватить все одним взглядом. <...>

АРЕТИНО. Хотя мы ограничили художника законами порядка и соответствия, из этого еще не следует, что он, как и поэт, не может позволить себе какую-нибудь вольность, однако лишь такую, которая бы не привела к безобразию; ведь плохо, когда соединены приятные и ужасные вещи: как, например, змеи с птицами и овцы с тиграми. Но перехожу к рисунку. Рисунок, как я сказал, есть форма, которую художник придает изображаемым вещам, и заключается в различных способах нанесения линий, образующих фигуры. Поэтому художнику надо быть очень внимательным и осторожным, так как одна безобразная форма лишает похвалы какой угодно замысел. Художнику недостаточно быть хорошим выдумщиком, если он при этом плохой рисовальщик, так как замысел осуществляется посредством формы, а форма — не что иное, как рисунок. Итак, художник должен стараться не только подражать природе, но и превзойти ее. Я говорю «превзойти природу» в определенном смысле, так как прекрасно не то, что ее имитирует, но то, что к ней приближается. Искусство способно в одном лишь теле показать все совершенство красоты, разделенное в природе между тысячами, так как нет столь совершенного человеческого тела, в котором не нашлось бы ни одного изъяна. Зевксис, например, взявшись писать Елену для Кротонского храма, выбрал пять обнаженных девушек и писал с них, объединив в совершенном изображении Елены, память о котором жива и по сей день, красивые формы каждой из девушек²⁶. Это должно образовать безрассудство тех, кто копирует натуру <...>.

ФАБРИНИ. Я был бы вам очень признателен, синьор Пьетро, если бы вы дали несколько правил относительно пропорций человеческого тела.

АРЕТИНО. Я сделаю это охотно, так как, право, стыдно прилагать столько усилий, чтобы измерить землю, моря и небо, и не знать собственных размеров. Поскольку благоразумная природа создала голову как главную крепость всего удивительного устройства, называемого малым миром, поставив ее на самой вершине тела, то все тело должно от нее вести свое измерение. Голова, или лицо, делится на три части: одна от вершины лба, где начинают расти волосы, до бровей; другая от бровей до кончика носа; последняя от кончика носа до подбородка. Первая считается вместилищем мудрости, вторая — красоты, а третья — благодати. По утверждению одних, десять голов составляют человеческое тело; по утверждению других, девять, и восемь, и даже семь. Прославленные авторы пишут, что в длину оно не должно превышать семи ступней; а размер ступни — шестнадцать пальцев. Половина длины тела измеряется от генитального органа, а его центром является, естественно, пупок. Поэтому, если человек вытянет руки и проведет линию от пупка [как от центра] до конца ног и пальцев рук, то получится совершенный круг. Брови, составленные вместе, образуют круги глаз; полукружия ушей должны быть такими, каков открытый рот; ширина нижней части носа равна длине глаза. Нос соответствует длине губы; глаза удалены друг от друга на величину, которая составляет длину самого глаза; расстояние от носа до уха равно длине среднего пальца руки. Кисть руки должна быть,

как и лицо: рука в два с половиной
части, которая кончается там, где на
больше руки. Я скажу о длине бол
кончика носа — одно лицо; от этой т
включенной кости, — второе лицо; от
третье; и от него до пупка — четверто
что составляет как раз середину те
составляет два лица, а от колена до
три. Руки в длину составляют три ли
кончая соединением с кистью. Рассто
же, что и от подъема до кончиков пал
под мышками, точно составляет пол

ФАБРИНИ. Все эти размеры о
изобразить фигуру пропорционально

АРЕТИНО. Словом, нужно выби
подражая отчасти природе. Так и по
Фринии, известнейшей куртизанки св
ру, которая выходит из моря²⁸ (это с
Апеллес, она все еще оставалась бы
прекрасную статую Книдской Венер
следует подражать прекрасным мрам
мастеров, удивительное совершенство
вить многие недостатки самой приро
содержат все совершенство искус

нужно изобразить Самсона³¹, то его не следует делать хрупким и нежным, как Ганимеда³², и наоборот, если ему надо изобразить Ганимеда, пусть он не делает его мускулистым и сильным, как Самсона. Таким же образом, когда он пишет маленького мальчика, то пусть наделяет его детскими формами; и пусть не пишет старика с выражением молодого, а молодого человека — с выражением ребенка. То же следует соблюдать при изображении женской фигуры, обращая внимание на пол, возраст и комплекцию. И не только различные по характеру персонажи обладают непохожей внешностью, но бывает и так, что одни и те же лица в различных обстоятельствах выглядят по-разному: Цезарь будет изображен по-иному в обличьях консула, полководца или императора. Также и Геракла следует изображать разным: одним он будет в борьбе с Антеем³³, другим, когда подпирает небеса³⁴, третьим, когда обнимает Деяниру³⁵, и четвертым, когда ищет своего Иолая³⁶. Но все эти деяния и облики будут соответствовать Гераклу и Цезарю. Избегай также несоответствия частей одного и того же тела: чтобы в нем не уживались толстые и худые, мускулистые и хрупкие формы. Другое дело, если фигура выполняет какую-нибудь трудную работу, или несет тяжесть, или двигает рукой, или вообще что-нибудь делает. Тогда надо выделить работающий мускул сильнее, чем в спокойной фигуре, соблюдая при этом должную меру. <...>

АРЕТИНО. Далее идет разнообразие — необходимое условие, без которого красота и изощренность становятся скучными. Художник должен разнообразить головы, руки, ноги, тела, движения и все формы человеческого тела, не забывая того, что человек — главное чудо природы: ведь среди многих тысяч людей едва найдется несколько человек, кто хоть сколь-нибудь походили бы друг на друга.

ФАБРИНИ. Безусловно, однообразный художник и поэт ничего из себя не представляют.

АРЕТИНО. Но в этом случае также следует предостеречь художников от крайностей. Ибо бывают и такие, кто, изобразив юношу, рядом располагает старика или младенца, а рядом с девушкой — старуху; написав же лицо в профиль, он тут же делает фас или трехчетвертной поворот. <...>

АРЕТИНО. Остается сказать о движении, поистине необходимой, приятной и удивительной вещи, поскольку, в самом деле, удивительно лицезреть в неодушевленном камне, на холсте или на дереве нечто, что кажется движущимся. Но движение не должно быть постоянным и охватывать все фигуры, ведь человеку не свойственно все время двигаться; и оно не должно быть столь бурным, чтобы не походить на отчаяние. Движение надо уметь сдерживать, разнообразить или вовсе не изображать согласно своеобразию и характеру сюжета. Подчас приятнее бывает спокойная поза, чем принужденное движение. Делай так, чтобы фигура соответствовала своему характеру: если, например, она наносит удар шпагой, то движение руки должно быть сильным, и кисть должна правильно сжимать рукоятку; и если нужно изобразить бегущую фигуру, пусть все ее тело будет подчинено бегу, а одежды — встречному ветру; это важные замечания, о которых и не подозревают невежды.

ФАБРИНИ. Кто не соблюдает этого, тому не следует заниматься живописью.

АРЕТИНО. Бывает также, что фигуры изображаются в ракурсах. А это следует делать разумно и осторожно. По моему мнению, ракурсы нужно употреблять редко, так как, чем реже они встречаются, тем большее восхищение вызывают. И весьма похвально, когда художник с помощью ракурсов на маленьком пространстве располагает большую фигуру. Он может иногда применять ракурсы также для того, чтобы показать, что он вполне ими владеет.

ФАБРИНИ. Я полагал, что ракурсы — одна из главных трудностей искусства. И мне казалось, что заслуживает большей похвалы тот, кто чаще их изображает.

АРЕТИНО. Вам следует знать, что художнику нет нужды добиваться признания с помощью чего-нибудь одного, но использовать все, что составляет искусство живописи, и в особенности то, что доставляет наибольшее наслаждение. Живопись создана главным образом для того, чтобы радовать глаз, и если художнику это не удастся, он остается безымянным и никому не известным. Под наслаждением я разумею не то, что с первого взгляда нравится толпе или даже знатокам, а то, что появляется при многократном созерцании произведения искусства. То же бывает и с хорошими поэмами, которые тем больше нравятся, чем чаще их читаешь, и от этого в душе возникает желание перечитать их еще раз. Ракурсы понятны немногим, и поэтому не всем они нравятся. Даже знатокам они подчас доставляют больше скуки, чем наслаждения. Будучи хорошо выполнены, ракурсы обманывают зрителя, так как он думает, что часть, составляющая в длину не больше ладони, правильного размера и пропорций. Так, Плиний пишет, что Апеллес изобразил Александра Великого в храме Дианы Эфесской с молнией в руке так, что казалось, будто пальцы его подняты и молния выходит прямо из доски³⁷. Апеллес не мог бы достичь этого, не используя ракурсов. И все же я полагаю, что к ракурсам не следует прибегать слишком часто, чтобы не нарушать приятности изображения.

ФАБРИНИ. Будь я художником, я бы использовал ракурсы не всегда, но все же довольно часто, так как считаю, что этим можно завоевать большую славу, нежели употребляя их редко.

АРЕТИНО. Вы рождены свободным и вольны поступать, как вам угодно. Я же веду речь о том, что подобает хорошему и законченному художнику. Бывает достаточно лишь одной фигуры, умело изображенной в ракурсе, и всем станет ясно, что при желании художник смог бы изобразить и все прочие таким же образом. О рельефе я скажу в разделе о колорите.

ФАБРИНИ. Без рельефа фигуры кажутся плоскими и нарисованными.

АРЕТИНО. Я говорил об обнаженном человеке. Сейчас же скажу в нескольких словах об одетом. В его внешнем облике (как я уже говорил) следует также соблюдать соответствие обычаям его народа и занимаемому положению. Поэтому, желая написать апостола, пусть художник не

облачает его в тунику, а полководца — в платье с короткими рукавами. Он должен также обращать внимание на свойства тканей: ведь бархат образует одни складки, парча — другие, тонкий лен — третьи, грубая шерсть — четвертые. Складки нужно располагать на фигуре столь умело, чтобы они, не укорачивая ее и не сливаясь с ней, хорошо выявляли очертания самого тела. Вместе с тем чрезмерная плотность одежды или излишнее обилие складок лишают фигуру изящества и обедняют ее. Итак, и здесь следует соблюдать похвальную во всем меру.

ФАБРИНИ. Немалой похвалы достоин художник, хорошо драпирующий свои фигуры.

АРЕТИНО. Перехожу к колориту. О том, насколько он важен, говорит пример тех художников, которым удавалось обмануть птиц и лошадей.

ФАБРИНИ. Я не припомню об этих обманах.

АРЕТИНО. Даже дети знают, что Зевксис написал грозди винограда столь похожими на настоящие, что птицы подлетали к ним, принимая их за подлинный виноград. Апеллес же, когда показывал некоторые изображения лошадей, выполненные другими художниками, настоящим лошадям, то те оставались спокойными, не подавая и вида, что они приняли их за настоящих. Но когда он показал им свою картину, на которой была изображена лошадь, то эти же лошади при виде ее тотчас начинали ржать³⁸. <...>

АРЕТИНО. Это свидетельствует о большом внимании древних мастеров к колориту, ибо они стремились подражать природе. Поистине, колорит обладает удивительной силой и огромной важностью: ведь если художник хорошо имитирует естественный цвет, нежность тела и свойства всякой вещи, то его картинам не хватает разве только дыхания жизни. Важным компонентом колорита является игра света и тени. Именно она соединяет противоположности, придает видимость объемности и отдельности предметов в пространстве, причем в их размещении художник не должен допускать смещения. Надо также обладать хорошим знанием перспективы, чтобы правильно соблюсти масштаб отдаленных предметов. Следует проявлять большую осторожность в подборе красок, в особенности в передаче мягкости тела, так как многие его изображают порфирным по цвету и по твердости, а тени слишком сильными, часто почти черными; иные, наоборот, делают тело излишне светлым, или же — слишком красным. Что касается меня, то я бы выбрал скорее темный, чем неуместно светлый тон, и не допускал бы в своих произведениях все эти румяные щеки и коралловые губы, потому что такие лица похожи на маски. Известно, что Апеллес предпочитал темный тон³⁹, а Проперций, упрекая свою Кинфию за то, что она употребляла румяна, говорит, что ему хотелось лицезреть в ней такую же естественность и чистоту цвета, которая свойственна картинам Апеллеса⁴⁰. Конечно, краски необходимо варьировать, учитывая пол, возраст и положение персонажей, так как разные цвета следует употреблять, изображая девушку и юношу, старика и молодого человека, крестьянина и дворянина.

ФАБРИНИ. Весьма поучительный пример употребления неудачных

цветов, мне кажется, мы найдем в картине Лоренцо Лотто⁴¹, которая находится в Венеции в церкви деи Кармини.

АРЕТИНО. Достаточно примеров и других художников, однако если бы я завел речь в их присутствии, они бы поморщились. Итак, смешение цветов должно быть настолько неразличимым и гармоничным, чтобы казаться естественным и ничем не оскорблять взор. Поэтому следует избегать контурных линий, коих нет в природе, черноты и резких, неровных теней. Свет и тень, наложенные разумно и искусно, делают фигуры объемными, придавая им нужную рельефность. Фигуры же, лишённые рельефа, кажутся, как вы справедливо отметили, нарисованными и плоскими. Художник, овладевший всем этим, становится обладателем одного из самых важных [в живописи] приемов. Главная сложность колорита состоит в том, чтобы достичь цветового разнообразия и мягкости. Нужно также уметь передавать цвет полотна, шелка, золота и всякой фактуры ткани хорошо, чтобы подчеркнуть грубость, нежность или иные их свойства. Надо уметь изображать блеск оружия, мрак ночи, ясность дня, лампы, огонь, свет, воду, землю, камни, траву, деревья, листву, цветы, плоды, здания, сооружения, животных и прочие вещи столь совершенно, чтобы были как живые и никогда не наскучили зрителю. Не следует думать, что сила колорита в красоте красок, таких, как лаки, голубые, зеленые и им подобные краски—все они столь же прекрасны, не будучи использованы в живописи. Сила колорита в том, чтобы найти им должное применение. Я знал в этом городе одного художника, который умел хорошо изображать камлот⁴², но не умел как следует одеть обнаженную фигуру, и казалось, что на ней не одежда, но как попало наброшенный кусок камлота. Другие, напротив, не зная, как подражать цветовому разнообразию тканей, дают чистые краски, так что в их произведениях ничего, кроме этих красок, не заслуживает похвал.

ФАБРИНИ. Мне кажется, что в живописи допустима некоторая небрежность, избегающая чрезмерного изящества колорита и преувеличенной утонченности фигур настолько, чтобы во всем ощущалась приятная простота. В самом деле, некоторые художники пишут фигуры до некрасивости отделанными, волосы которых столь тщательно уложены в причёске, что ни один из них не нарушает порядка. Это уже не достоинство, а недостаток, переходящий в искусственность, которая лишает грации все изображение. Поэтому-то рассудительный Петрарка говорит о волосах своей Лауры:

«Естественность хранит небрежная причёска»⁴³.

И Гораций советует убирать из поэм претенциозные украшения⁴⁴.

АРЕТИНО. Помимо прочего следует избегать чрезмерного усердия, столь вредного во всем. Апеллес обычно говорил, что Протоген⁴⁵ (если я не ошибаюсь) во всем ему равен или даже выше, и уступает лишь в том, что не может оторвать руку от картины⁴⁶.

ФАБРИНИ. Ох, как излишнее старание вредит писателям! Ибо, где видно усилие, непременно чувствуются черствость и напыщенность, столь неприятные читателю.

АРЕТИНО. Наконец, художнику следует избегать, чтобы его живопись, ничего не пробуждая в зрителе, оставляла впечатление холодной и мертвой. В зависимости от предмета изображения она должна воздействовать на души людей, одних — волнуя, других — веселя, третьих — делая благочестивыми, четвертых — гневными. Ибо без этой приправы всех достоинств художника его произведения будут ничтожны, и равным образом, если в творениях поэта, историка и оратора нет внутренней силы, то они будут лишены жизни. Чтобы найти отклик у зрителя, художник должен сам пережить те страсти и чувства, которые он хочет передать. Столько раз упомянутый Гораций писал по этому поводу: «Если ты хочешь, чтобы я плакал, сам прежде помучайся»⁴⁷. Ведь холодной рукой никого не согреть. Данте хорошо выразил высшее совершенство художника в следующих стихах:

«Казался мертвый мертв, живые живы:
Увидеть явь отчетливей нельзя»⁴⁸.

(Перевод М. Лозинского)

И хотя для того чтобы достичь высшего совершенства в живописи, необходимо очень много труда и напряжения, тем не менее совершенство — это милость щедрых небес, дарованная избранным (поистине необходимо, чтобы художник, как и поэт, родился и оставался сыном природы, а не ее пасынком), и его не следует понимать как некую единственно существующую форму изображения, но как различные манеры, подсказанные природными наклонностями каждого. Поэтому художники бывают столь различны, как мы это видим и у историков, поэтов и ораторов: одни — нежные, другие — полные внутренней силы, третьи — грациозные и четвертые — полные блеска и величия. Но поговорим об этом немного ниже, потому что сейчас я хотел бы вернуться к сравнению, с которого началось это рассуждение. <...>

АРЕТИНО. Рассмотрев все, что требуется от художника, мы обнаружим, что Микеланджело владел одним рисунком, а Рафаэль всем или (так как лишь бог лишен недостатков) почти всем; и даже если ему чего-то не хватает, то лишь самой малости.

ФАБРИНИ. Докажите это.

АРЕТИНО. Начнем с замысла. Тот, кто внимательно и с должным разумением посмотрит на живопись одного и другого, тот увидит, что Рафаэль удивительно соблюдал все, что требуется для его осуществления, а Микеланджело — слишком мало или вообще ничего.

ФАБРИНИ. Мне кажется, это сравнение несправедливо.

АРЕТИНО. Я нисколько не преувеличиваю. Выслушайте меня терпеливо. Оставим в стороне сюжет (который Рафаэль воплощал, даже по мнению знатоков, удачнее или по крайней мере не хуже, чем писатели, у которых он его заимствовал) и, обратившись к соответствию, мы увидим, что Рафаэль всегда соблюдал его, изображая младенцев и путти пухленькими и мягкими, мужчин крепкими и женщин с подобающей им нежностью.

ФАБРИНИ. Разве то же не делал великий Микеланджело?

АРЕТИНО. В угоду вам и его почитателям я скажу—да; а если говорить правду, то—нет. При соблюдении в живописи Микеланджело различия возраста и пола (что могут делать все) вы не найдете такого же различия в изображении мускулов. Я не хотел бы вмешиваться в его дела, питая уважение к нему и к его положению и считая также, что в этом нет необходимости. Однако что вы скажете о благопристойности? Считаете ли вы уместным без должной необходимости, а только ради искусства открывать те части обнаженной фигуры, невзирая на святость образов и тех мест, где их пишут, которые стыд и скромность заставляют прятать?

ФАБРИНИ. Вы слишком строги и щепетильны.

АРЕТИНО. Кто посмеет одобрить бесстыдное изображение стольких обнаженных фигур, данных прямо и в поворотах, в церкви Святого Петра—главы апостолов, в Риме, куда стекаются люди со всего света, в капелле первосвященника, который, по словам Бембо, подобен богу на земле? Поистине это (при всем моем почтении к автору)—недостойно сего святейшего места. Вот почему законы запрещают издавать непристойную литературу: насколько больше следовало бы запретить подобную живопись! Может быть, вам кажется, что она направляет умы зрителей к набожности или возвеличивает их до божественного созерцания? Однако пусть Микеланджело будет позволено за все его большие достоинства то, что непозволительно никому другому; нам же пусть также будет разрешено говорить правду. Если же нет, то я не хочу даже говорить об этом; хотя я делал бы это не для того, чтобы обличить его и не из самохвальства.

ФАБРИНИ. Здравый ум, синьор Пьетро, ничуть не совратится и не возмутится при виде изображения природных вещей; больные ни на что не смотрят в здравом уме. И вы не станете отрицать, что в таком святом месте не потерпели бы столь дурного примера. Но если вы взялись рассуждать со строгостью Сократа⁴⁹, то что вы скажете о благопристойности Рафаэля, который изобразил на картонах, а Маркантонио⁵⁰ выгравировал на меди мужчин и женщин, похотливо и с бесстыдством обнимающихся.

АРЕТИНО. Я бы мог вам ответить, что не Рафаэль замыслил это, а его ученик и воспитанник Джулио Романо. Но даже если это полностью или частично работа Рафаэля, он не развесил свои картоны на площадях и в церквах. Они попали в руки Маркантонио, который, стремясь извлечь из них выгоду, отпечатал у Бавьеры⁵¹. Только благодаря мне папа Лев⁵² не наказал Маркантонио за дерзость.

ФАБРИНИ. Это значит прикрыть сладостью горечь.

АРЕТИНО. Я нисколько не отступаю от истины. Подчас художнику позволительно шутки ради делать подобные вещи, как иные древние поэты непристойно шутили над образом Приапа⁵³ с благоволения Мецената⁵⁴, воздавая должное его садам⁵⁵. Но на людях, в особенности в святых местах и касаясь божественных тем, нужно всегда соблюдать благопристойность. Было бы значительно лучше, если бы фигуры Микеланджело при меньшем совершенстве в рисунке были более благопристойны. Сейчас

же они в высшей степени совершенны и в высшей степени непристойны. Славный Рафаэль во всех своих работах настолько соблюдал благопристойность, что при всем очаровании его грациозных фигур, в лицах и во всем облике святых, и особенно девы Марии, матери Христа, он всегда сохранял святость и божественность, которые, кажется, очищают умы людей от всякой греховной мысли. Поэтому в сюжете и соответствии, этих важных частях замысла, превосходство Рафаэля очевидно.

ФАБРИНИ. Я не думаю, чтобы в компоновке сюжета Микеланджело уступал Рафаэлю. Напротив, я считаю, что Микеланджело в этом значительно выше Рафаэля. И осмелюсь сказать даже, что в построении удивительного «Страшного суда»⁵⁶ он заключил глубочайшие аллегории, понятные лишь немногим.

АРЕТИНО. В этом отношении он был достоин похвал, ибо кажется, что он следует за теми великими философами, которые, не желая метать бисер перед свиньями, скрывали под покровом поэзии величайшие тайны человеческой и божественной философии, чтобы они не стали достоянием толпы. И мне хотелось бы верить, что таково было намерение Микеланджело, если бы не некоторые несуразности его «Страшного суда».

ФАБРИНИ. И что же это за несуразности?

АРЕТИНО. Не смешно ли на небе в сонме блаженных душ изобразить некоторые нежно целующимися? И это там, где мысль их должна устремиться к божественному созерцанию и грядущему приговору в столь страшный день, каким, согласно описаниям и нашей вере, будет судный день, который, как поется в святом гимне, поразит смерть и естество, ибо в этот день воскреснет род человеческий и даст отчет вечному судие в добрых и злых деяниях, совершенных в жизни⁵⁷. И потом, какой тайный смысл заключен в изображении Христа безбородым юнцом? Или в черте, который увлекает вниз, схватив рукой за детородный орган, громадную фигуру, от боли кусающую себе палец? Но ради бога, не вынуждайте меня продолжать, чтобы не говорить плохо о человеке, во всем остальном божественном.

ФАБРИНИ. Я повторяю вам, что его замысел искусен и понятен не многим.

АРЕТИНО. Вряд ли похвально то, что подростки, женщины и девушки видят в представленных фигурах непристойность и лишь ученые мужи понимают глубину скрытых в них аллегорий. Отвечу вам словами одного ученого и святого человека о сатирическом поэте Персии⁵⁸, непонятном сверх всякой меры: «Если не хочешь быть понятым, я не хочу понимать тебя»,—и с этими словами швырнувшего его сочинения в огонь, сделав достойное жертвоприношение Вулкану⁵⁹. Я присоединяюсь к этим словам. Поскольку Микеланджело хочет, чтобы его замыслы понимали лишь немногие и ученые люди, а я к ним не принадлежу, то пусть его мысли остаются при нем. Мы разобрали священные истории у Микеланджело. Теперь давайте обратимся к светским сюжетам Рафаэля, и если в них он окажется в высшей степени скромн и благопристоен, то нам сразу станет ясно, насколько пристойнее он в священных историях.<...>

ФАБРИНИ. Разумеется, я видел много работ Рафаэля в Риме и в других местах, и, признаюсь вам, они удивительны, а по части замысла равны или, может быть, даже выше работ Микеланджело. Но как вы можете сравнивать его с Микеланджело в рисунке?

АРЕТИНО. Оставайтесь, Фабрини, при вашем мнении. Я не в силах поколебать его — ведь доводы убеждают не всех. Это проистекает либо от упрямства, либо от невежества, либо от предвзятости. Поскольку по отношению к вам не может быть речи о первых двух причинах, то остается третья, простительный недостаток, и, как я уже говорил:

«Глаз, ошибаясь, часто знает об этом»⁶⁰.

Рассматривая одетую и обнаженную фигуры в отношении рисунка, другой основы живописи, я должен согласиться с вами, что в изображении обнаженной природы Микеланджело удивителен, чудесен и поистине божествен и не имеет себе равных, особенно в передаче мускулатуры обнаженного тела, его необычных движений и ракурсов, показывающих большое мастерство художника. И все, сделанное им в этой области, столь превосходно, что вряд ли можно желать что-нибудь лучше и совершеннее. В других же отношениях он не только не достигает нужного совершенства, но и значительно хуже многих; ибо он или не умеет, или не хочет учитывать различие возраста и пола, в чем достиг удивительного совершенства Рафаэль. В заключение скажу, что достаточно видеть хотя бы одну фигуру работы Микеланджело, чтобы представить все прочие. В изображении обнаженного тела Микеланджело избрал форму наиболее мощную [terribile] и вычурную [ricercata], а Рафаэль — наиболее грациозную и миловидную; не случайно Микеланджело сравнивали с Данте, а Рафаэля — с Петраркой.

ФАБРИНИ. Подобными сравнениями вы не только не противоречите мне, но, напротив, подтверждаете мою правоту: ведь Данте отличает мысль и ученость, а Петрарку — только изящество стиля и поэтические прикрасы. Мне вспоминается один проповедовавший много лет тому назад в Венеции монах-минорит, который, упоминая об этих двух поэтах, Данте обычно называл Господином Сентябрем, а Петрарку — Господином Маем, намекая на плодоносность первого и цветение второго. Но хорошенько рассмотрите обнаженную фигуру у Микеланджело, а затем у Рафаэля и скажите, которая лучше.

АРЕТИНО. Повторяю то, что уже говорил вам: Рафаэль превосходно изображал любое обнаженное тело, а Микеланджело отлично удавался лишь один из его типов; кроме того, обнаженные фигуры Рафаэля обладают большей приятностью. Я уже не говорю о том, что, как сказал один тонкого ума [человек], Микеланджело изображал носильщиков, а Рафаэль — дворян. Фигуры Рафаэля поражают разнообразием: они бывают и привлекательными, и мощными, и вычурными, хотя и написаны в более сдержанных и простых позах. Искусство Рафаэля доставляет удовольствие своей изысканностью и утонченностью, равным образом как и изысканность и благородство его нравов, которые нравились всем не меньше, чем созданные им образы.

ФАБРИНИ. Недостаточно назвать то или иное обнаженное тело прекрасным и совершенным: нужно доказать это.

АРЕТИНО. Прежде ответьте мне. Обнаженные тела у Рафаэля уродливы, низкорослы, сухопары или толсты, чрезмерно мускулисты или же безобразны в чем-либо другом?

ФАБРИНИ. Все говорят, что они превосходны, хотя и не обладают тем мастерством, которое отличает Микеланджело.

АРЕТИНО. И что ж это за мастерство?

ФАБРИНИ. У них нет тех прекрасных контуров, что у фигур Микеланджело.

АРЕТИНО. А что такое прекрасные контуры?

ФАБРИНИ. Это те контуры, с помощью которых создаются очертания красивых ног, ступней, рук, спины, торса и всего прочего.

АРЕТИНО. Не кажется ли вам, как и прочим поклонникам Микеланджело, что обнаженные фигуры Рафаэля обладают всеми этими достоинствами?

ФАБРИНИ. Не спорю, что они прекрасны, однако не настолько, как у Микеланджело.

АРЕТИНО. На основании чего вы судите о прекрасном?

ФАБРИНИ. Полагаю, что в своих суждениях о прекрасном надо опираться, как вы сказали, на природу и изучение древних.

АРЕТИНО. В таком случае вы не можете не признать совершенства обнаженных фигур у Рафаэля, так как он подражает природе и следует примеру древних. Недаром в них поражают великолепнейшие головы, ноги, торсы, руки, ступни и кисти.

ФАБРИНИ. Но ему не удалось показать так, как это сделал Микеланджело, строение скелета, мышц, сухожилий и прочих органов.

АРЕТИНО. Он показал в фигурах все, что нужно, и в меру, а Микеланджело (не в обиду будь ему сказано) часто нарушал эту меру. Это столь очевидно, что не требует доказательств. Вы должны помнить мои слова о том, что значительно важнее облечь кость мягкой и нежной плотью, чем обнажить ее: тому примером могут быть творения древних, которые создавали фигуры простые и нежные. Однако Рафаэль не всегда был только грациозным; напротив, как уже говорилось, если нужно, он умел дать обнаженную фигуру в сложном ракурсе, что видно в его батальных композициях, в образе старика, которого несет сын, и в иных. Но он не слишком увлекся подобной манерой, стремясь скорее услаждать зрение и прослыть скорее изящным, чем мощным [terribile]. Он и был назван помимо прочего грациозным. Ко многим его совершенствам — в замысле, рисунке, разнообразии, внутренней силе образов — следует прибавить еще одно достоинство, которым, по словам Плиния, обладали фигуры Апеллеса⁶¹, — благолепие, неведомое качество, которое так нравится у поэтов и художников и наполняет души бесконечным наслаждением, оставляя нас в недоумении, откуда оно берется. Что в Мадонне — Лауре побудило Петрарку, удивительного и сладостного певца ее красоты и добродетелей, воскликнуть:

«И я не знаю, что в ее глазах
Вмиг затемняет день, иль просветляет ночь,
Отравит сладость меда и усладит разлуку»⁶².

ФАБРИНИ. То, что вы именуете благолепием, греками называлось «charis», что я истолковал бы как «грация».

АРЕТИНО. Великий Рафаэль при желании также изображал фигуры в ракурсах и делал это в совершенстве. Повторяю, он был удивительно разнообразен во всех своих произведениях, избегая повторения фигур, их облика и движений. У него не было и тени того, что ныне художники неодобрительно называют манерой, то есть дурной привычкой повторять одни и те же формы и образы из произведения в произведение. Если Микеланджело во всех своих произведениях всегда стремился к трудностям, то Рафаэль, напротив, добивался легкости, что нелегко достичь. И это ему удавалось в такой степени, что создается впечатление, будто его произведения созданы без [долгих] размышлений, тяжких трудов и напряжения. Легкость есть признак величайшего совершенства. И у писателей лучше те, кто легче: у вас, ученых,— Вергилий⁶³ и Цицерон⁶⁴, а у нас, поэтов,— Петрарка и Ариосто⁶⁵. О движении кроме того, что я уже сказал, я ничего не добавлю, при том условии, однако, что и вы не станете утверждать, будто его фигуры выглядят неподвижными.

ФАБРИНИ. Я этого и не собираюсь утверждать. Однако что вы скажете о движениях фигур у Микеланджело?

АРЕТИНО. Я не хочу говорить о том, о чем все могут судить с одинаковым основанием; также я не хотел бы своими словами его задеть.

ФАБРИНИ. Что ж, переходите к колориту.

АРЕТИНО. Но прежде рассмотрим одетую фигуру.

ФАБРИНИ. По-моему, и так все ясно: ведь известно, что драпировки у Рафаэля нравятся больше, чем у Микеланджело. Возможно, это связано с тем, что Рафаэлю больше удавались одетые фигуры, а Микеланджело — обнаженные.

АРЕТИНО. Отнюдь. Рафаэль преуспел как в первом, так и во втором, а Микеланджело — только в последнем. Теперь, я полагаю, вы убедились, что они одинаково совершенны в рисунке; более того, Рафаэлю принадлежит пальма первенства, поскольку он универсален и более разнообразен в изображении особенностей пола и возраста; кроме того, в его живописи столько грации и наслаждения, что еще не было человека, которому бы она не понравилась. В отношении же колорита...

ФАБРИНИ. В этом я склонен согласиться с вами. Однако продолжайте.

АРЕТИНО. Грациознейший Рафаэль превзошел в колорите всех писавших маслом и фреской до него. И во фреске он преуспел даже больше. Я слышал от многих и сам думаю так же, что написанное Рафаэлем на стене совершеннее по колориту многих шедевров масляной живописи. Его фрески отличаются мягкостью, прекрасным рельефом и всем тем, что может дать искусство. Об этом неустанно повторяет Санто, по фамилии Цаго⁶⁶, художник умелый и опытный во фресковой живописи, знаток

древностей, которых у него здесь большое множество, и как большой книголюб, прекрасно сведущий в истории и поэзии. Я не буду касаться колорита Микеланджело, потому что, как вам известно, он мало о нем заботился. Рафаэль с помощью цвета прекрасно имитировал любую вещь: будь то тела, одежды, пейзажи и все, что может потребоваться от художника. Он писал также портреты: папы Юлия II⁶⁷, Льва X⁶⁸ и многих других великих людей, почитаемых божественными. Кроме того, он был замечательным архитектором. Поэтому после смерти Браманте тот же папа Лев X поручил ему постройку Святого Петра и Палаццо⁶⁹. В его живописи часто можно видеть здания, написанные в превосходной перспективе. Неизмеримой потерей для искусства была ранняя смерть Рафаэля, уже [при жизни] прославленного во всех уголках Европы. Последние годы он жил (я сам могу свидетельствовать об этом, присоединяясь к тому, что пишет Вазари⁷⁰) не как частное лицо, но как князь, проявляя щедрость и заботу ко всем обучающимся искусству и нуждающимся в помощи. Всюду поговаривали о том, что папа хочет пожаловать ему красную шапку⁷¹, поскольку кроме совершенства в живописи Рафаэль обладал добродетелями, хорошим нравом и подобающим дворянину благородным воспитанием. Кардинал Биббьена⁷², стремясь повернуть все [в своих интересах], уговаривал взять в жены свою племянницу, но Рафаэль тянул время, надеясь, что папа, предупредивший о своем намерении, сделает его кардиналом. Тот же папа пожаловал ему незадолго до его смерти должность спальничего, звание почетное и полезное. Надеюсь, теперь вам ясно, что Рафаэль был не только равен Микеланджело в живописи, но и превзошел его. В скульптуре же Микеланджело — единственный, божественный и равный древним, и здесь он не нуждается ни в моих похвалах, ни в похвалах других; и в этом никто не может превзойти его, кроме как он сам. <...>

ФАБРИНИ. Теперь я понимаю, что в живописи Микеланджело не всемогущ.

АРЕТИНО. Андреа дель Сарто также достиг в ней большого совершенства, и его произведения бесконечно нравились Франциску⁷³, королю Франции. Немалой похвалы достоин и Перино дель Вага. Художники всегда высоко ценили работы Антонио Порденоне, умелого и законченного мастера, который нравился своими ракурсами и мощными фигурами. В Венеции можно увидеть его замечательные фрески: изображения Меркурия⁷⁴ в сильном ракурсе, столь прославляемые битву, лошадь, а также очаровательную фигуру Прозерпины⁷⁵ в объятиях Плутона⁷⁶ — и все это на фасаде дома Таленти⁷⁷. В большой капелле церкви Сан Рокко он написал бога-отца с ангелами на небесах и славящих его ученых мужей и евангелистов. И напрасно считать его совершенно несравнимым с нашим Тицианом, хотя во многом он ему уступает. Именно в Тициане (не в обиду другим художникам будет сказано) поистине соединены в совершенстве все дарования, рассеянные среди многих, ибо в замысле и в колорите, но не в рисунке, не было ему равных. И лишь Тициану принадлежит слава совершенного колориста, которую не имел, а если и имел, то не в такой

степени, ни один из древних или современных мастеров. В своем искусстве, как я сказал, он сравнился с природой, поэтому-то все его фигуры движутся и дышат, как живые. Произведения Тициана отличает не суетная привлекательность, но постижение свойств цвета, не вычурность украшений, но серьезность таланта, не жесткость, но мягкость и нежность природы. В его работах поражает игра светотени, живая и подвижная, как в природе.

ФАБРИНИ. Я не раз слышал об этом.

АРЕТИНО. Природа создала его художником. Родился Тициан в Кадоре у почтеннейших родителей. Когда ему было девять лет, отец, заметив в мальчике признаки редкого дарования, отправил его в Венецию к своему брату, хлопотавшему здесь об одной из тех почетных должностей, которыми наделяют граждан,—с тем чтобы тот отдал его в обучение рисованию.

ФАБРИНИ. Я бы охотно узнал некоторые подробности жизни этого выдающегося мастера.

АРЕТИНО. Итак, вскоре дядя привел мальчика в дом Себастьяна, отца благороднейших Валерио и Франческо Цуккато, несравненных мастеров мозаики, доведенной ими до совершенства хорошей живописи, чтобы он ему преподавал начала искусства⁷⁸. От него мальчик был переведен к Джентиле Беллини⁷⁹, брату Джованни, многим уступавшему последнему: они тогда вместе работали в зале Большого Совета⁸⁰. Однако, побуждаемый природой к величию и совершенству искусства, Тициан рисовал свободно и смело, отклоняясь от сухой и педантичной манеры Джентиле. Видя это, Джентиле сказал Тициану, что тот не преуспеет в живописи. Оставив посредственного Джентиле, Тициан сблизился с Джованни Беллини: но, поскольку и его манера также не пришлась ему по душе, он перешел к Джорджо да Кастельфранко. Работая вместе с Джорджоне (так его звали), Тициан в короткий срок столь преуспел в живописи, что, когда Джорджоне взялся расписывать фасад Немецкого подворья, выходящий на Большой канал, двадцатилетнему Тициану поручили украсить другой фасад, что возвышается над Мерчерией⁸¹. На нем он изобразил удивительную по рисунку и колориту Юдифь, так что многие ее считали работой Джорджоне, и даже превозносили как самую лучшую. На что Джорджоне раздраженно отвечал, что это — работа его ученика, уже явившего свое превосходство над учителем. Более того, в отчаянии осознавая, что мальчишка знает дело лучше, Джорджоне затворился на несколько дней дома.

ФАБРИНИ. Думаю, Джорджоне не ошибся бы, сказав, что Тициан уже во чреве матери был художником.

АРЕТИНО. Немногим спустя Тициану поручили написать большой алтарный образ для церкви деи Фрари Минори. Молодой художник выполнил в масле вознесение мадонны в окружении множества ангелочков, а над ней изобразил бога-отца с двумя ангелочками по бокам⁸². Понистине кажется, что мадонна смиренно поднимается вверх, и одежда ее грациозно парит. Апостолы, полные радости и удивления, изображены

внизу. Их размеры по большей части превосходят естественные, а позы — разнообразны. Без сомнения, в этой картине сочетаются величие и мощь Микеланджело, привлекательность и благолепие Рафаэля и естественность природного колорита. Это была первая большая работа, написанная молодым Тицианом маслом и в кратчайшее время. Не случайно посредственные художники и непонимающая чернь, видевшие до этого только холодные, лишённые жизни, движения и объёмности произведения Джованни и Джентиле Беллини, а также Виварино⁸³ (Джорджоне тогда еще не исполнил ни одной большой работы, а преимущественно писал полуфигурные изображения и портреты), отзывались об этой картине весьма неодобрительно. Когда же зависть остыла и истина постепенно открыла людям глаза, все поразились новой манере, открытой в Венеции Тицианом, и с тех пор все художники стараются подражать ей; но, свернув со своего пути, они потеряли себя. И конечно, можно почесть за чудо, что Тициан, тогда еще незнакомый с римскими древностями, послужившими путеводной звездой для всех хороших художников, а лишь благодаря тому, что он нашел в работах Джорджоне, увидел и понял идею совершенной живописи.

ФАБРИНИ. У древних греков была пословица, что не всем дано идти в Коринф. А вы сказали, что умение рисовать — свойство немногих.

АРЕТИНО. Благодаря своим работам Тициан приобрел такую известность, что вряд ли найдется в Венеции дворянин, не приобретший портрет или какое другое произведение его кисти. И во многих церквах Венеции есть заказанные ему произведения. В той же деи Фрари Минори славнейшие дворяне семейства Пезаро заказали ему образ для алтаря⁸⁴, где находится каменная чаша для святой воды с мраморной фигуркой святого Иоанна Крестителя работы Сансовино⁸⁵ Тициан здесь изобразил сидящую Мадонну с младенцем, одна ножка которого грациозно поднята, а другая опирается на руку Мадонны. Перед Мадонной, почтительно повернувшись к ней, стоит святой Петр, положив одну руку на открытую книгу, которую он держит в другой руке, с ключами возле ног. Здесь же изображены святой Франциск, воин со знаменем и братья Пезаро, которые кажутся живыми. Для монастырской церкви святого Николая он написал алтарный образ этого святого⁸⁶. Рядом со святым Николаем, облаченным в золотую священническую ризу, с прекрасно переданным блеском и шероховатостью вытканной золотой поверхности, стоят с одной стороны святая Екатерина в изящном повороте, с божественно написанными лицом и телом, а с другой стороны — прекрасного сложения обнаженный святой Себастьян, со столь естественным цветом кожи, что кажется не изображенным, а живым. Увидев этого святого Себастьяна, Порденоне воскликнул: «Поистине Тициан создал эту обнаженную фигуру из плоти, а не из красок». Другие совершеннейшие фигуры стоят чуть поодаль, и кажется, что все их помыслы направлены к Мадонне, которая изображена в окружении ангелов в верхней части картины. Все фигуры [на этом полотне] выражают величайшую скромность и святость, а голова святого Николая поистине удивительна и полна бесконечного величия.

ФАБРИНИ. Я много раз видел все эти вещи. Они божественны и не могли быть созданы никем, кроме Тициана.

АРЕТИНО. В церкви Санта Мария Маджоре Тициан написал святого Иоанна Крестителя в пустыне⁸⁷. В отношении рисунка и колорита этот образ почитается наиболее красивым и совершенным из когда-либо существовавших произведений. В церкви Сан Джованни е Паоло он написал образ святого Петра Мученика, повергнутого на землю убийцей, который занес руку для смертельного удара; здесь же спасающийся бегством монах, несколько спускающихся с венцом мученика ангелочков и небольшой пейзаж с кустами бузины. Все написано столь совершенно, что достойно скорее зависти, чем подражания. Лицо убегающего монаха выражает ужас, и вам кажется, что слышно, как он кричит; движения его стремительны, как у всякого, кто страшится неизбежного. Кроме того, одежда написана так, как не удавалось никому другому. На лице святого Петра смертельная бледность, а протянутая вперед рука столь выразительна, что, можно сказать, искусство превзошло природу. Я уже не говорю о замысле, рисунке и колорите, совершенство которых известно вам и всем остальным. Когда Тициан был еще довольно молод, он получил от сената щедрое вознаграждение и в неоднократно мною упомянутом зале изобразил Фридриха Барбароссу, целующего ногу папы⁸⁸; там же на другой стене он написал битву с разнообразными фигурами воинов, лошадей и многими другими замечательными образами, среди которых фигура поднимающейся из оврага девушки. Одной ногой она так естественно опирается о край оврага, причем нога эта столь совершенна, что кажется живой⁸⁹.

Слава Тициана не ограничена пределами Венеции, но широко распространилась по Италии. Поэтому многие синьоры считали за честь обладать его творениями: среди них был Альфонсо, герцог Феррарский⁹⁰, Федерико, герцог Мантуанский⁹¹, а также Франческо-Мария, герцог Урбинский⁹². Достигнув Рима, известность Тициана побудила папу Льва пригласить его на почетнейших условиях, чтобы Рим кроме живописи Рафаэля и Микеланджело имел бы какое-нибудь произведение его кисти. Но великий Наваджеро⁹³, не менее сведущий в его живописи, чем в поэзии, особенно латинской, в которой он слышет большим авторитетом, видя, что в лице Тициана Венеция лишилась бы одного из своих величайших украшений, позаботился о том, чтобы он туда не поехал. Слава Тициана достигла и Франции. Король Франциск также пытался сманить его к себе на блестящих условиях. Но у Тициана никогда не появлялось желание покинуть Венецию, куда он пришел ребенком и которую избрал своим отечеством. О Карле V⁹⁴ я уже говорил, поэтому в заключение скажу, что не было другого художника, кроме Тициана, который был бы столь ценен всеми государями. Видите, какой силой обладает высшее совершенство.

ФАБРИНИ. Скажите лучше—для тех, кто к нему стремится, так как достоинство не может пребывать скрытым, и всякий достойный человек с помощью благоразумия становится архитектором своей судьбы. <...>

КОММЕНТАРИЙ

¹ *Тициан Вечеллио* (1477—1576)—венецианский художник зрелого и позднего Возрождения.

² *Джулио Камилло Дельминьо*—фриулец, умер в Милане в 1544 г; в свое время был известным преподавателем риторики, астрологии и кабалы.

³ Алтарный образ «Святой Петр Мученик» (не сохранился) выполнен Тицианом в 1530 г. для церкви Сан Джованни е Паоло как конкурсная работа, обеспечившая ему победу в соревновании с Порденоне и Пальмой Старшим.

⁴ *Фома Аквинский* (1225—1274)—средневековый философ и теолог.

⁵ Дольче говорит о полиптихе Сан Винченцо Феррери, который ошибочно приписывался Джованни Беллини.

⁶ *Антонио Ансельми*—писатель и поэт, корреспондент Аретино и Дольче, он в течение 13 лет был секретарем кардинала Бембо.

⁷ *Кардинал Пьетро Бембо* (1470—1547)—венецианский гуманист, известный писатель, поэт, историк и церковный деятель. Дольче был его литературным корреспондентом, издателем и последователем.

⁸ *Джорджо да Кастельфранко*—см. прим. 21 к Пино.

⁹ *Микеланджело Буонарроти*—см. прим. к Пино.

¹⁰ *Рафаэль Санти*—см. прим. к Пино.

¹¹ *Франческо Пармиджанино*—см. прим. 21 к Пино.

¹² *Джулио Романо*, известный также под именем Джулио Пиппи (хотя его настоящее имя Джулио де Джаннуцци) (1499—1546)—художник, архитектор и инженер, ученик Рафаэля.

¹³ *Полидоро Кальдара да Караваджо*—см. прим. 6 к Ломатцо.

¹⁴ *Андреа дель Сарто*—см. прим. 22 к Вазари.

¹⁵ *Перино дель Вага*—см. прим. 21 к Пино.

¹⁶ *Порденоне*—см. прим. 21 к Пино.

¹⁷ *Апеллес*—см. прим. 14 к Пино.

¹⁸ *Зевксис* (последняя треть V—начало IV в. до н. э.)—древнегреческий художник. Один из первых применял в картинах светотеневые приемы, обращая внимание на моделировку фигур и иллюзорную передачу действительности.

¹⁹ То есть Тициан.

²⁰ *Петрарка*. Сонеты, ССХХII, 12.

²¹ *Сильвестро Барбета ди Пьетро*—венецианский мозаичист конца XV—нач. XVI века. Выполнил ряд мозаик в соборе Сан-Марко.

²² *Петрарка*. Триумф славы, III, 15.

²³ Бона Сфорца, жена Сигизмунда I, короля Польши, отстраненная после смерти мужа (1548) от участия в управлении страной, в 1555 году отправилась в Италию, чтобы вступить во владение герцогством Бари, где умерла в 1557 году.

²⁴ *Донателло* (настоящее имя—Донатто ди Никколо ди Бетто Барди; 1386—1466)—скульптор флорентийской школы раннего Возрождения. «Распятие» из дерева, о котором здесь идет речь (рельеф, находится в Национальном музее), относится к последнему периоду его творчества.

²⁵ *Альбрехт Дюрер* (1471—1528)—немецкий художник, гравер и математик.

²⁶ Об этом факте сообщает Цицерон в нач. II кн. «Риторики», а также Плиний Старший в кн. XXXI, 9 «Естественной истории».

²⁷ *Фриния* была моделью для многих статуй Афродиты.

²⁸ Имеется в виду пользовавшаяся в древности большой славой картина с изображением Афродиты Анадиомены, которую Апеллес написал выходящей из моря так, что тело ее, наполовину погруженное в волны, просвечивало сквозь воду.

²⁹ *Овидий Назон Публий*. «Наука любви», кн. III, 401—402.

³⁰ *Пракситель*—древнегреческий скульптор V в. до н. э. В Ватикане хранится статуя Афродиты—копия Книдской Венеры Праксителя.

³¹ *Самсон*—легендарный богатырь израильского племени данитов, совершивший ряд подвигов в борьбе с филистимлянами.

32 *Ганимед*—сын царя Троя, брат Ила и Ассарака, прекраснейший из смертных, которого боги похитили на небо.

33 *Антей*—сын Посейдона и Геи, властитель Ливии, великан, который до тех пор, пока соприкасался с матерью Землей, был неодолим. Герой древнегреческих мифов Геракл задушил его в борьбе, приподняв над землей.

34 Геракл держал за Атланта небо, когда тот отправился к Гесперидам за золотыми яблоками.

35 *Делира*—в греч. мифологии дочь калидонского царя Ойнея и Алтеи, жена Геракла.

36 *Иолай*—друг Геракла, сын Ификла, управлял колесницей Геракла, когда тот сражался с лернейской гидрой.

37 *Плиний*. Естественная история, 35, 92.

38 Там же, 35, 95.

39 Там же, 35, 97.

40 *Проперций*. Элегия, XXIV, 8—9.

41 *Лоренцо Лотто* (1480—1556)—итальянский живописец, работавший в городах Венецианской республики. Здесь упоминается его картина «Святой Николай во славе», написанная в 1529 году.

42 *Камлот*—род ткани.

43 *Петрарка Фр.* Канцона «Амор, желая мне надеть на шею прежнее ярмо», 62.

44 *Гораций*. О поэтическом искусстве, 319—322.

45 *Протоген* (вторая пол. IV в. до н. э.)—древнегреческий художник и скульптор, известный тщательностью и скрупулезностью, с которой он завершал все свои произведения.

46 *Плиний*. Естественная история, 35, 80.

47 *Гораций*. О поэтическом искусстве, 102.

48 *Данте*. Божественная комедия. Чистилище, XII, 67.

49 *Сократ* (469—399 гг. до н. э.)—выдающийся древнегреческий философ, учитель Платона.

50 *Маркантонио Раймонди* (1486—1530)—итальянский гравёр. Первым начал практиковать гравировку не собственных произведений, а работ других художников.

51 Речь идет об эротических рисунках Джулио Романо, на основе которых Маркантонио с помощником Бавьерой анонимно выпустил в 1525 году серию гравюр под названием «Позы», а Пьетро Аретино к каждой из них написал сонет. Папа Климент VII (Дольче ошибается, называя Льва X, который умер в 1521 году) приказал их уничтожить.

52 Папа *Лев X* Медичи—годы понтификата 1513—1521.

53 *Приап*—бог плодородия, главное божество Лампсакского; его культ получил широкое распространение в эллинистическую эпоху.

54 *Меценат*, Гай (74 или 64 г. до н. э.—8 г. н. э.)—известен как щедрый покровитель литературы. В его доме собирался цвет латинских поэтов эпохи Августа (Гораций, Вергилий, Проперций).

55 Речь идет о латинском сборнике «Приапея», составленном в 16 г. н. э.

56 Фреску «Страшный суд» Микеланджело написал по заказу папы Павла III в 1536—1541 годах в алтарной части Сикстинской капеллы в Ватикане.

57 Откровение Святого Иоанна, гл. 20, ст. 12—13.

58 *Персий*—Аулий Персий Флакк (34—62 г. н. э.)—римский поэт и сатирик.

59 *Вулкан*—в Древнем Риме бог огня, считавшийся также покровителем кузнечного дела.

60 *Петрарка*. Сонеты, ССХХII, 12.

61 *Плиний*. Естественная история, 37, 79.

62 *Петрарка*. Сонеты, ССХV, 12—14.

63 *Вергилий* (70—19 гг. до н. э.)—римский поэт.

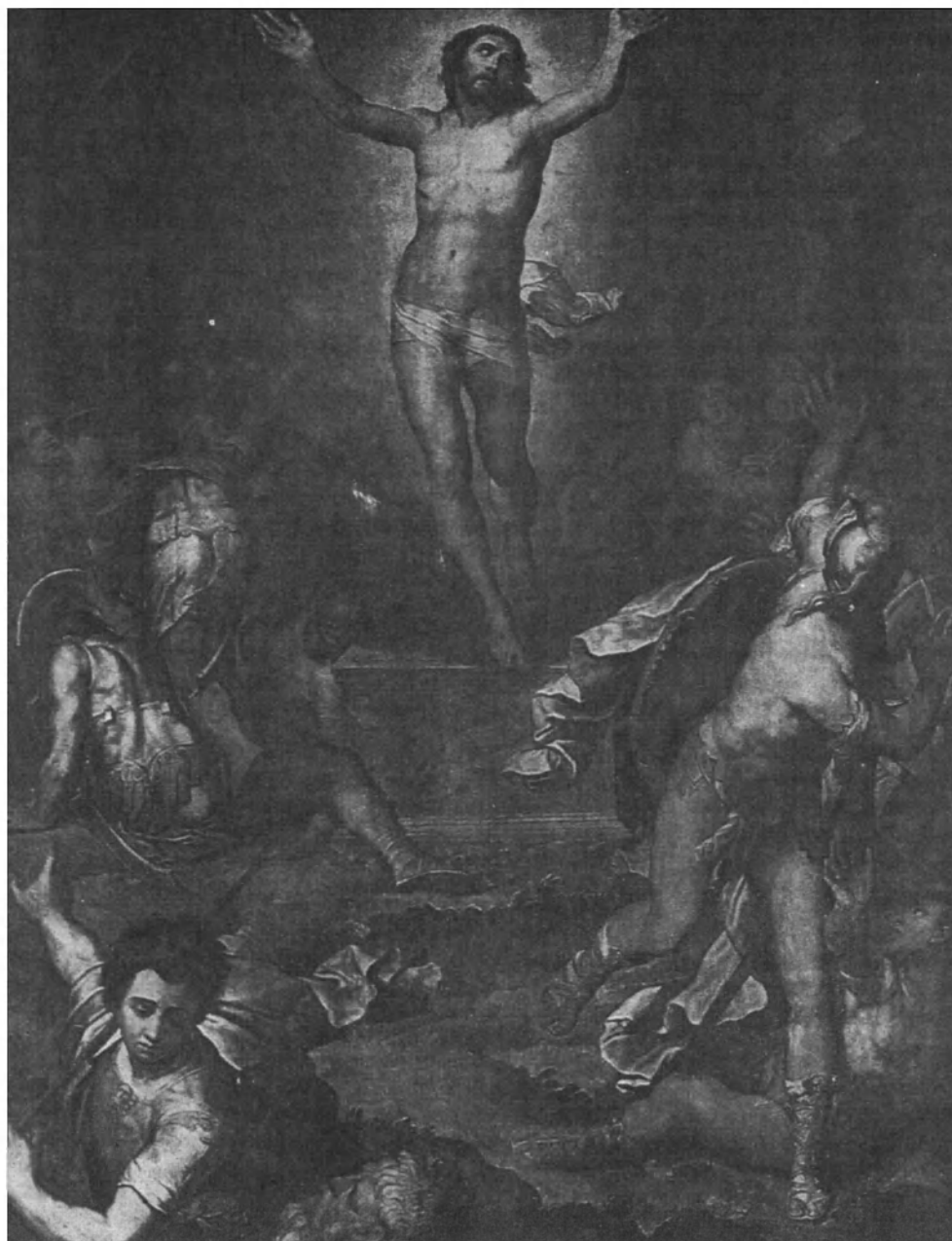
64 *Цицерон* Марк Туллий (106—43 гг. до н. э.)—римский оратор, писатель и политический деятель.

65 *Ариосто* Лодовико (1474—1533)—итальянский поэт Высокого Возрождения, автор «Неястного Роланда».

66 *Санто Цаго*—венецианский художник 2-ой пол. XVI века. Автор исторических и мифологических полотен.

- 67 Портрет Юлия II (Джулиано делла Ровере; годы понтификата 1503—1513) был выполнен для римской церкви Санта Мария дель Пополо. Им считается тот, что находится в галерее Уффици, хотя его принадлежность Рафаэлю спорна.
- 68 Очевидно, имеется в виду портрет папы Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси, выполненный в 1517—1518 годы. (Флоренция, галерея Уффици).
- 69 После смерти архитектора Браманте (1444—1514) к Рафаэлю перешел надзор за архитектурными постройками Ватикана, сооружением собора Святого Петра и римским дворцовым строительством. Какой именно дворец имеется в виду здесь, с определенностью сказать нельзя, но, скорее всего, речь идет о вилле Мадама, которую Рафаэль начал сооружать в 1517 году для кардинала Джулио Медичи.
- 70 *Вазари*, Джорджо (1511—1574)—флорентийский живописец и архитектор, автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».
- 71 То есть сделать кардиналом.
- 72 *Кардинал Биббьена* — Бернардо Довицио (1470—1520)—итальянский драматург, поэт, а также политический деятель римской курии.
- 73 *Франциск I*—король Франции с 1515 по 1547 год.
- 74 *Меркурий*—бог торговли и прибыли.
- 75 *Прозерпина*—дочь Деметры, жена Плутона, которым она была похищена.
- 76 *Плутон*—брат Юпитера, владыка подземного мира.
- 77 Венецианские фрески Порденоне погибли.
- 78 *Цукатто*—семья художников и мастеров по мозаике Венецианской республики конца XV—1-й пол. XVI века.
- 79 *Джентиле Беллини* (1429—1507)—венецианский художник.
- 80 Братья Беллини в зале Большого Совета выполнили ряд фресок (погибших во время пожара 1577 г.) на тему конфликта между папством и империей.
- 81 Джорджоне вместе с Тицианом и другими художниками своего поколения расписывали Немецкое подворье в Венеции в 1507—1508 годы.
- 82 Имеется в виду «Вознесение Мадонны», выполненное Тицианом в 1516—1518 гг. для церкви Санта Мария ден Фрари в Венеции.
- 83 Невозможно установить, кого именно из семьи венецианских живописцев Виварини имел в виду Дольче: Антонио (1415—1484), или его брата Бартоломео (умер в 1499), или их племянника Альвизе (1446—1503).
- 84 «Мадонна Пезаро» написана Тицианом для церкви Санта Мария деи Фрари в 1526 году.
- 85 *Сансовино*, Якопо (1486—1570)—флорентийский скульптор и архитектор, ученик Андреа Сансовино, с 1527 года жил и работал в Венеции.
- 86 В 20-е годы XVI века Тициан написал «Мадонну ди Сан Николо» для церкви Санта Мария деи Фрари.
- 87 Тициан написал «Святого Иоанна Крестителя» для церкви Санта Мария Маджоре около 1545 года (сейчас находится в Венецианской Академии).
- 88 *Фридрих I* Гогенштауфен *Барбаросса* (годы правления 1152—1190)—император Священной Римской империи Германского народа. На фреске изображена встреча Фридриха I с папой Александром III на мирных переговорах в Венеции.
- 89 Речь идет о не дошедших до нас фресках в зале Большого Совета, над которыми Тициан начал работать с 1513 года.
- 90 *Альфонсо д'Эсте*—герцог Феррары и Модены с 1505 по 1534 г.
- 91 *Федерико II* Гонзага—маркиз, а с 1533 года герцог Мантуи (годы правления 1509—1540).
- 92 *Франческо-Мария* делла Ровере—синьор Синигальи, герцог Урбинский с 1508 по 1538 год.
- 93 *Наваджеро* Андреа (1483—1529)—венецианский гуманист и дипломат.
- 94 *Карл V* (годы правления 1520—1558)—император Священной Римской империи и король Испании.





ПАОЛО ПИНО

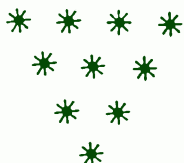
1534—1565

Паоло Пино был первым, кто теоретически определил своеобразие венецианского искусства. Его трактат «Диалог о живописи» (*Dialogo di pittura*, Venezia) увидел свет в 1548 году. Пино был второстепенным живописцем, его творчество отразило влияние брешинского художника Джироламо Савольдо (1480—после 1548), учеником которого он был, и падуанской школы. Трактат Пино не отличался глубиной и оригинальностью мысли, но он вошел в историю эстетики как типичное выражение той художественной атмосферы, которая сложилась в Венеции в пору творческой зрелости Тициана и активной публицистической деятельности Пьетро Аретино. В «Диалоге» Пино принимают участие два художника, мнения и высказывания которых представляют противоположные направления в живописи. Это — рациональный, педантичный флорентиец Фабио и остроумный, подчас фривольный венецианец Лауро. Все, что ценит Пино в искусстве, выражено в словах Лауро, всегда побеждающего в спорах. Пино с особой симпатией относится к масляной живописи, способной передавать тончайшие сочетания нежного тона с прозрачной воздушностью, он восхищен колоритом Тициана и превозносит его как первого среди художников Италии, ему понятна и близка прелесть нидерландского пейзажа. Искусство, по мнению Пино, способно достичь совершенства, только соединив твердость рисунка Микеланджело и колорит Тициана. Так же как Вазари, Пино поощряет в художнике черты, отличающие его облик и образ жизни от ремесленника и приближающие к придворному. Только тогда, когда художник творит для удовольствия, а не для заработка, он достигает успеха. Отправляясь в мастерскую, художник, как на праздник, должен надевать свой лучший костюм, душитья лучшими духами, в его обязанность входит умение развлечь модель приятным разговором, легкой шуткой, занимательной историей. В подобных рассуждениях отразился заключительный этап долгого процесса освобождения художника от социального статуса ремесленника. Симво-

лом этого освобождения стало преуспеяние, образованность, социальная мобильность художника, который обращается с сильными мира сего, как с равными.

В настоящем издании приводится та часть диалога, в которой Пино касается общих проблем художественной теории. Опираясь на Л.-Б. Альберти и Леонардо да Винчи, он сравнивает совершенство природы и живописи, отстаивает право живописи называться свободным искусством, красноречиво доказывая ее превосходства, рассуждает о композиции, перспективе, колорите, рисунке, уравнивает в правах живопись и скульптуру, восхваляет современных ему венецианских живописцев, многие из которых ныне почти забыты.

Трактат Пино печатается по кн.: «Мастера искусства об искусстве», в 7-ми т., т. 2. М., 1966, с. 260—270. Перевод В. В. Горяинова.





ДИАЛОГ О ЖИВОПИСИ

Паоло Пино — читателям

НЕ КАЖЕТСЯ несправедливым, что о таком искусстве, которое достойно славой своей украсить небеса, из-за невежества нас, живописцев, ничего не говорится и потому оно неведомо миру. И тем паче печалило меня, что сколько бы ни было писателей, у каждого вижу легкость в восхвалении различных превосходных вещей, но ни один из них, современный или древний, не рассказал полно, что есть живопись. Правда, Плиний¹ написал много достойного о ней, и кое-

что из того попало в настоящий «Диалог». Флорентийский живописец Леон-Баттиста Альберти написал неплохой трактат о живописи на латинском языке, в котором, правда, говорилось более о математике, чем о живописи, хотя обещано было обратное. Также и Альберто Дуро [Альбрехт Дюрер], выдающийся в рисунке, писал об этом. Помню, что и Помпонио Гаурико² писал немного об искусстве, но он больше говорил о скульптуре, литье и пластике, то есть о материях, весьма от нашего искусства отличных.

Посему мне не показалось слишком самоуверенным и достойным всяческого наказания то, что я, размышляя о живописи как живописец, решил написать о ней так, как мой ум мне позволит. Однако же очень часто я был готов отказаться от этого из-за большой важности задачи, видя, что я недостаточно образован и не обладаю тем блеском стиля, какой был бы необходим. Я не мог не испытывать сомнения потому, что ни наука, ни занятия, но только природа дала мне то, о чем я пишу. Однако я надеюсь более на сочувствие, чем на порицание, и, побуждаемый одной только любовью к живописи, сочту цель достигнутой, если высокие умы, вскормленные добродетелью, прочитав мою работу, сочтут ее не очень неподходящей для них. Если же случится, что этот мой трактат будет принят не так, тогда имя мое достойно быть забытым после моей смерти.

Диалог о живописи мессера Паоло Пино.
Собеседники ЛАУРО и ФАБИО.

ФАБИО. Добрый день, мой милый и любезный Лауро.

ЛАУРО. С приездом, мой Фабио, я только что думал о вас.

ФАБИО. Какая-нибудь новость, а? Говори, ведь я посвящен во все твои секреты.

ЛАУРО. Мы приглашены в чудесное общество, где будет двадцать — двадцать пять дам, каждая изящна, грациозна и прекрасна. Хотите провести сегодня день весело и приятно?

ФАБИО. Принимаю приглашение, и то, что я увижу приятные вещи, будет большим удовольствием для меня, потому что у меня, как ты сам это знаешь, характер более чем меланхолический. А что это за торжество? Обручение или пирушка?

ЛАУРО. Брат, вот, вот они, эти дамы. Что ты скажешь об этом собрании ангелов?

ФАБИО. Зрелище воистину божественное.

ЛАУРО. Вам как иностранцу, Фабио, нравятся наши дамы?

ФАБИО. По-моему, эти дамы способны своими ласками заставить Марса покинуть свою возлюбленную Венеру. Они очаровательны и одеты так изящно и обаятельно, что об этом могут лишь мечтать дамы всего мира.

ЛАУРО. Таково общее мнение. Трудно выделить кого-нибудь из них: все они грациозны, все прекрасны.

ФАБИО. Вы говорите как венецианец, а не как живописец.

ЛАУРО. Нет, любовь моя к родине не настолько ослепляет меня, чтобы я не видел истины. Вы хорошо знаете, что для нас, живописцев, красота всех этих дам, вместе взятых, недостаточна, чтобы создать образ прекрасной женщины, который удовлетворил бы нас, даже если бы мы точно подражали этим линиям, пропорциям, мерам и правилам, извлеченным как бы из истины, ибо первые наши художники, чтобы обессмертить себя, создавали вещи по-своему, так что вымыслы их были божественными, если дозволено будет так сказать.

ФАБИО. Милый Лауро, эти заблуждения закрывают глаза вашему таланту. Пропорции, о которых мы говорили, не были порождены живописцами, но старательно собраны и взяты из окружающей природы, как порядок, примененный природой в своих произведениях. Живописец не может сделать ничего такого, чего не было бы в природе. И нет другого правила для живописцев, как подражать живому и настоящему.

ЛАУРО. Кто это может отрицать? Но скажите мне, пожалуйста, что же тогда красота?

ФАБИО. Вы знаете, что я живописец, а не философ. Читайте Аристотеля и других, которые говорили об этом. Но, насколько мой ум, каков бы он ни был, мне это позволяет, я думаю, что красота в каждом сотворенном виде есть не что иное, как соразмерность и соответствие членов, создаваемых природой, без какой-либо помехи дурных свойств.

ЛАУРО. Но если красота создается природой, почему же тогда вы хотите, чтобы искусство руководило мной в ее выборе и определении?

ФАБИО. Сама живопись подтверждает, что разум ваш может отлично определять и понимать все вещи в природе. Еще в древности люди потратили много времени и своих способностей, чтобы прийти к этому и применять это в искусстве посредством опыта. И люди ошибаются, как вы, когда, не рассмотрев ни одну из этих дам, считаете всех их прекрасными. Такие утверждения несовершенны и не подсказаны свободным разумом.

ЛАУРО. Да, в этом я с вами согласен.

ФАБИО. Воистину все в природе противоречиво. Причина того — несовершенство в материи, из которой природа создает свои произведения. И чтобы избежать несовершенства, подражайте Зевксису³, который, для того чтобы написать Венеру для кротонцев, выбрал из всего города пять девушек, красота которых совместно дала ему его Венеру: у одной он взял глаза, у другой — рот, у третьей — грудь и таким образом довел до совершенства свою работу. <...>

ЛАУРО. Но скажите, тот, кто обладает знанием вещей натуральных, должен ли лучше понимать и живопись, которая есть образ природы?

ФАБИО. Я не могу отказать вам в ответе, так как это очень важно для нас. Такое знание было бы необходимо, если бы вещи изображенные были совершенными, как природные. Но мы не можем показать каждую фигуру вполне различимой. Это происходит из-за быстроты движений, а также из-за сокращений, когда некоторые части ускользают от зрения и с трудом различаются нами. Понять это без искусства невозможно. Поэтому, когда выдающийся живописец создает фигуру, похожую на живую и в трудном движении, часто его не только не понимают, но, наоборот, хулят те, кто не знает, каково наше искусство. И посему человек, столько труда затративший, чтобы заслужить почести, наоборот, их лишается.

ЛАУРО. Вы правы. Даже самый ученый в искусстве мастер всегда находится между надеждой на славу и страхом порицания. Иногда невежественные люди, которым не понравилась исполненная живописцем фигура или рука, начинают бранить его так, что потом уже ничто им не нравится в его произведениях. Вспомните мессера Джироламо Брешианского⁴, учителя Паоло Пино, редкого в нашем искусстве человека, удивительно все изображавшего: он потратил всю свою жизнь на создание малого числа картин, но как мало ценят его. Правда, однажды он был вознагражден последним властителем Милана⁵. <...>

Но если я правильно понял, вы утверждаете, что живописец не может изобразить все вещи и что искусство, следовательно, несовершенно.

ФАБИО. Даже очень совершенно как искусство. Но само искусство по необходимости ниже природы, ибо природа дает рельеф и движение фигурам — вещь для нас невозможная. Искусство наше похоже на зеркало, которое получает в себя ту форму (без движения), какая оказывается перед ним. Если вы хотите в этом убедиться, посадите

живого человека так, как это вам нравится, и растяните перед ним тончайшую завесу⁶ так, чтобы фигура человека просвечивала сквозь нее. Изобразив затем это на картине, вы увидите, что живой человек и картина будут производить одинаковое впечатление: все то, что есть у человека, будет и на картине. Но заметьте, что для получения такого соответствия необходимо ориентироваться на горизонт, то есть на то место, с которого вы срисовывали этого человека. Если же вы сместитесь в ту или иную сторону от этой точки, человек по своему рельефу будет отличаться от изображения на картине. Но если вы будете стоять правильно, обе формы окажутся схожими. И так как изображение фигуры будет сделано на ровной и гладкой поверхности картины, человек будет подобен человеку на завесе и тем более он будет походить на живопись.

ЛАУРО. Хорошее сравнение. Но сделайте милость, объясните мне, что за точка, о которой вы говорите?

ФАБИО. Точка—это знак. Мы, живописцы, пользуемся ею для [определения] горизонта, или границы. Она похожа на точку, называемую также центральной, так как циркуль без нее никогда не создаст кругообразного тела. Она находится посередине, как центром мира является Земля⁷. Эта наша точка, кроме того, что она может находиться вне отношений, зависящих от середины, является основой и правителем всех наших работ. Из нее рождается перспектива, то есть множество линий, из которых две относятся к теме нашего разговора: одна— отвесная или прямая, другая— кривая, то есть дающая окружность. <...> Искусство перспективы очень важно для нас как одна из составных частей живописи, о чем я скажу после. Возвращаясь же к нашему разговору, я хочу сказать, что в любой вашей работе вы должны располагаться так по отношению к точке или к горизонту, чтобы достигнуть лучшего освещения, и на таком расстоянии, какое задумано для произведения, и сделать, чтобы все фигуры на картине уменьшались и сокращались по одной из названных выше линий, порожденной такой точкой. <...> Также старайтесь не впасть в ошибки, наблюдаемые во многих картинах даже больших мастеров, когда фигуры так разбросаны, что одна смотрит на восток, другая на запад, и некоторые из них показывают спину, тогда как должны были показывать грудь. Этот беспорядок делает работу неприятной всем, и многие не могут понять причину этого. <...>

ЛАУРО. Помнится, в прошлый раз вы говорили, что все механические искусства называют ремесленными, наше же искусство так не называют⁸.

ФАБИО. Это так, ибо живопись—не механическое, но свободное искусство, единое с четырьмя искусствами математическими. Несомненно, живопись есть лучшая часть третьей из трех первых вещей—бог, природа и искусство,—она включена в искусство, едина с ним и прославляется как благородная часть его. Это—наиболее великое человеческое изобретение. Все же механические искусства называются искусствами в силу причастности к живописи, ибо она является основой

механических искусств благодаря рисунку: ведь ни один кузнец или ремесленник не сможет сделать даже ложки без рисунка. А так как все искусства подражают природе, живопись стоит над ними всеми, ибо она изображает с наибольшей полнотой все природные вещи и даже те, которые созданы были механическими искусствами. Это божественное изобретение, и предмет его возвышается до различия двух миров⁹; оно сохраняет память о людях, показывая их изображение, что увеличивает славу доблестных, и вместе с их делами и речами, украшенными вечной славой, побуждает потомков их равняться с ними по доблести. Это искусство облагораживает золото и драгоценные резные камни, запечатлевая на них многочисленные изображения. Искусство—это поэзия, которая не только заставляет нас верить, но показывает вам и небо с солнцем, луной и звездами, дождь, снег и тучи, порожденные ветром, землю и воду. Оно заставит вас насладиться разнообразием весны и прелестью лета, оно заставит вас поежиться перед изображением дождливой и холодной зимы. Это искусство обманывало животных. И кто может отрицать, что зачастую и люди обманываются, принимая при первом взгляде живописные изображения за живые? Живопись изображает любовь, показывает ложную лесть, огонь гнева, жизненность силы, тяжесть труда, ужас страха, свойство природы, внутренние движения духа, изобретательность искусства и более того, даже самую жизнь и смерть.

ЛАУРО. Еще немного, и я впаду в экстаз. Но чем же все-таки объясните вы, что наше искусство есть искусство свободное, а не механическое?

ФАБИО. Существовало несколько искусств, названных в древности свободными, как наиболее присущие уму свободного человека. Все философы включали в их число и живопись¹⁰, как об этом пишут Диоген Лаэртский и Деметрий¹¹. <...> Случается, что некоторые называют механическим действием сочетания различных красок и нанесение кистью изображения, равно как и в музыке—колебания голоса и движения рук на различных инструментах, но тем не менее все мы свободны в достижении совершенства. Живопись же можно назвать свободным искусством, ибо она, как царица искусств, дает правильное понимание всех сотворенных вещей, искусством свободным—потому что ей дана свобода создавать то, что ей нравится.

ЛАУРО. Ну хорошо, что же тогда живопись?

ФАБИО. Искусство живописи изображает природу в ее внешних проявлениях. Чтобы вам было легче это понять, я разделю ее по-своему на три части: первая часть—рисунок (*disegno*), вторая—замысел (*invenzione*), третья и последняя—цвета (*colorire*). Что касается первой части—рисунка,—я ее также хочу разделить на четыре части: первая—суждение, вторая—очертания, третья—практика, четвертая—композиция. Что касается первой, названной мною «суждением», то здесь необходимо изучить предметы и явления природы и родиться с соответствующим предрасположением, как поэты. Я не знаю другого пути,

который мог бы научить такому суждению. Правда, от упражнения в искусстве это суждение совершенствуется. Имея уже суждение, вы научитесь очертаниям, под которыми я разумею профилирование, обведение фигур и наложение светов и теней на все [изображаемые] предметы. Таким образом вы получите набросок [schizzo]¹². Третья часть—это практика, то есть умение разместить фигуры в наилучшем освещении, понимать прекрасное, так как многие вещи, сами по себе красивые, будучи изображены в живописи, кажутся грубыми и лишенными прелести; надо иметь хорошую манеру рисунка, знать правила рисования на окрашенной бумаге черным и белым мелом, уметь тронуть отмывкой, пройтись пером, но светотень делать как можно скорее—это самый совершенный и полезный способ, благодаря которому можно объединить все наилучшим образом. Последняя часть—композиция, она включает в себя все остальное: суждение, очертания и практику. По-моему, композиция заключается в объединении поверхностей, являющихся частями членов как частей тела и, наконец, тела как целого. Композиция дает правильные пропорции всему, правильно подражает особенностям, так, что старик, юноша, мальчик, женщина, лошадь и другие различные предметы не похожи один на другого. Композиция выделяет перспективу, передает сокращения, наиболее благородную часть нашего искусства, дает правильное изображение тканей без путаницы складок, всегда выявляя обнаженное тело под ними,—именно в этом заключается дух живописи. Что касается второй части, названной замыслом, то здесь подразумевается умение находить поэзию и историю [то есть сюжеты] самому—достоинство, которым мало кто из современных художников обладает. <...> Третья и последняя часть живописи—цвета. Это сочетание цветов на частях, открытых нашему обозрению, так как нас не касается то, что скрыто от зрения, если мы находимся в какой-либо точке, предметом же живописи является только видимое. Передача цветов состоит из трех частей. Первая заключается в умении различать особенности цветов и хорошо понимать их сочетания, то есть делать похожими на цвета предметов настоящих, как, например, изменять цвет тела в зависимости от возраста, телосложения и положения изображаемого человека, отличать ткань льняную от шерстяной или шелковой, золото от меди, блестящее железо от серебра, подражать огню (что я считаю весьма трудным), отличать воздух от воды и, самое главное, уметь соединять все в единое целое, следовать разнообразию красок в одном-единственном теле, как это бывает в жизни, так, чтобы они не распались, не выделялись одна от другой¹³, уметь изображать изящные вещи, украшать изображаемые одежды различными орнаментами, вышивками, миниатюрными узорами, профилями, драгоценными камнями и другими изящными замыслами, особенно на краях одежд. Чтобы довести свое произведение до конца, мастер должен проявить немалое прилежание. <...> Твердость и уверенность руки—это милость, ниспосланная природой, и в этом был особенно совершенен Аппеллес¹⁴. <...> Твердость руки весьма важна при изображении фигур, и ни один художник не может хорошо писать, не имея твердой

и уверенной руки. Проверка же линейкой никогда не делалась древними, даже считалась постыдной, что бы там ни говорили. Правда, люди страхуют свою руку за работой¹⁵. Говоря об освещении (последней части и душе цветов), нужно сказать, что для точной передачи вам необходимо хорошее освещение из верхнего окна, а не отсвет солнца или какого-либо другого света. И это потому, что предметы, которые вы пишете, так лучше раскрывают себя, они изящнее, равно как и живопись будет иметь большую силу и рельефность. Поэтому хорошо, если живописец выберет освещение с востока, так как отсюда воздух более умеренный, а ветры не такие злые. Вот и все, что я хотел рассказать относительно замысла, рисунка и цветов, которые, взятые все вместе, называются живописью. <...>

ЛАУРО. Скажите мне, какой же самый лучший способ писать красками?

ФАБИО. О, чтобы суметь ответить на этот вопрос, я должен был бы с одинаковым успехом работать во всех видах живописи. Но, поскольку я обещал вам, я скажу свое мнение. Я считаю, что живопись маслом — это самый лучший и наиболее правильный, разумный и быстрый способ подражания всем вещам, потому как оттенки цветов наиболее полно соответствуют различию красок, и очевидно, что вещи, изображенные маслом, весьма отличаются от всех, написанных по-другому. Кроме того, к изображению можно возвращаться много раз, почему и можно придать ему наибольшее совершенство и лучше сочетать одну краску с другой. Такое искусство невозможно в других видах [живописи]. Фресковая живопись менее совершенна по сказанным уже причинам, а также еще и потому, что требует быстрого исполнения; но мне она кажется более приятной¹⁶. Этот способ весьма полезен <...>, ибо в этой работе художник делается более уверенным, укрепляет руку, и его работы значительно более долговечны, чем сделанные по-другому. И мы видим много древних фресок на стенах, ибо известь с песком — такой материал, который не подвергается разрушениям, в то время как полотно и доски — материал слабый и хрупкий.

ЛАУРО. А нельзя ли писать, как это делал фра Себастьяно¹⁷ и другие, маслом по сухой стене?

ФАБИО. Вы видите, что работа эта осыпается и начинает разрушаться, так как поверхность извести непроницаема, и краски, будь то гуашь или масло, наложенные на сухую стену, не впитываются. <...> Рисование гуашью несовершенно, работы эти весьма хрупки, мне они не нравятся, поэтому оставим гуашь для живущих по ту сторону Альп, так как им неведом истинный путь.

Много еще есть видов живописи <...>: арабески, употребительные у мавров, живопись по бумаге, на воске, по стеклу, по коже, но все это слишком простые вещи, работа для монахов, а не живопись.

ЛАУРО. Скажите мне ради всего святого, кто же был первым художником и изобретателем этого искусства?

ФАБИО. Бог был художником и скульптором, который создал все вещи своими руками по совершенному рисунку, окрашенными в лучшие

цвета, в правильной пропорции. <...> Он также очертил небо, привел в порядок все стихи и создал всю эту чудесную композицию... Что же касается человеческого изобретения, то существуют разные мнения, по Плинию. <...> Но как бы то ни было, все сходятся на одном, утверждая, что искусство это родилось благодаря тени человека; это весьма правдоподобно, так как Ардис, первый, кто сделал это для искусства, обвел тень человека, освещенного солнцем, на земле или на какой-либо другой материи, при помощи линий, которые мы называем профилями. Эти профили и были найдены Филоклом Египетским или Клеантом Коринфским¹⁸. Они начали намечать линии черным цветом, что называется монохромией. Клеант Коринфский нашел некоторые минеральные краски и начал придавать изображениям более подобающую форму. Но настоящим живописцем был Эвмар, который нашел способ подражать природе. За ним следует Кимон Клеонец, который пошел еще дальше по пути Эвмара. Кимон придал своим работам больше пропорциональности, чем Эвмар, и открыл наклон фигур, то есть заставил [изображаемые] фигуры смотреть и вверх и вниз, стал выделять в фигурах отдельные части тела и вены, нашел способ изображать одежду и ткани в натуральных складках. Было также много других живописцев, среди них Полигнот и Тасий¹⁹, его сын. Тасий был первым, изображавшим женщину со всеми ее украшениями. Это ему предоставили греки бесплатное жилье и полное обеспечение из народных денег. Затем появился один афинянин по имени Аполлодор²⁰. Он был прирожденным живописцем, и именно он изобрел кисти, которыми мы и сейчас пользуемся. <...> Много было знаменитых древних живописцев, талант которых заслуживает трудов писателя (несмотря на то, что живописцы эти умерли и прошло с тех пор много времени), чтобы восславить их вечно живые имена. <...> Как не подумать о Микеланджело Буонарроти, о Тициане и других, которые благодаря доблести своей живут тремя жизнями: одной—природной, другой—в искусстве и третьей—в вечности. О, как счастливы люди, виденные немногими, но восхваляемые всеми; избранные богом, любимцы судьбы, чудесные создания природы, которых, как детей своих, заключает в объятия искусство, искусство же сотворил вечный живописец—бог. О счастливые и славные души, восславляемые миром, исполненные таких добродетелей, что достойны называться бессмертными богами!

ЛАУРО. Я сказал бы, что и сейчас существует много достойных художников. Не будем говорить о Перуджино, Джотто Флорентинце, Рафаэле из Урбино, Леонардо да Винчи, Андреа Мантенье, Джованни Беллини, Альберте Дюрере, Джорджоне, другом Перуджинце, Амброджо Миланском, Якопо Пальма, Порденоне, Себастьяно, Перино дель Ваго, Пармиджанино, мессере Бернардо Гримани и других, которые умерли²¹. Но вспомните вашего Андреа дель Сарто, Якопо Понтормо, Бронзино, Джорджино Аретинца, Содома, дон Джулио-миниатюриста, Джованни Джироламо Брешианского, Якопо Тинторетто, Париса, Доменико Кампаньолу, молодого падуанца Стефано дель Арджине, Джозефо Моро, Камилло, Витрувио и других, как Бонифачо, Джованни Пьетро Сильвио,

Франческо Фурлнвезе, Помпонно²². Я уже не говорю о Микеланджело и о Тициане, потому что обоих почитаю как богов и глав всех живописцев, о чем говорю вам совершенно откровенно.

ФАБИО. Воистину и те и другие заслуживают называться настоящими живописцами. Бронзино же, если и дальше будет совершенствоваться, станет превосходнейшим мастером, и я осмеливаюсь утверждать, что он мне кажется лучшим колористом из всех, работающих в наши дни.

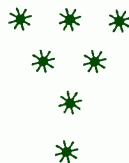
ЛАУРО. Бронзино опытный в своем деле мастер, и мне очень нравятся его работы, которые выделяются своей силой. Но мне дает большое удовлетворение Тициан. Если бы Тициан и Микеланджело были бы одним человеком, или если бы рисунок Микеланджело присоединили к краскам Тициана, такого живописца можно было бы назвать божественным, и тот, кто будет другого мнения,—еретик.

ФАБИО. Я тоже так думаю.

ЛАУРО. Ну а теперь скажите мне, какое же искусство благороднее—живопись или скульптура?

ФАБИО. Многие говорят об этом, защищая скульптуру как более благородное искусство. Но никто из них не был живописцем, и поэтому не удивительно, что они не могли дать правильного ответа. Говоря об этом, я не хочу перечислять их доводы, но приведу истинные доводы о нашем искусстве. Живопись и скульптура родились вместе, обе они были порождены человеческим умом для одной и той же цели: подражать вещам природным и искусственным. К этой цели мы приближаемся намного ближе, чем скульпторы. Я думаю, что они могут придать фигуре только форму, то есть сущность. Но мы, живописцы, кроме формы и сущности, еще и украшаем ее полностью. Благодаря этому мы воссоздаем форму, состоящую из тела, где различаются разные телосложения и глаза отличаются от волос и всего другого не только по форме, но и по цвету, как у живых людей. Мы можем показать восход, дождь, а изображая искусственные вещи, мы можем показать их основу, изобразить льняную или шелковую ткань, кремизин²³ отдельно от зеленого и т. д. Если вы скажете, что это только цветовые эффекты, я отвечу, что это не так, ибо зеленым цветом передаются все зеленые предметы, но сам зеленый цвет не передает разницы между бархатом и шерстяной тканью. Цвета не могут передать сами по себе это, если мастер не приложит свое искусство...

ЛАУРО. Кто же может отрицать правду, когда она так ясна? А теперь будем наслаждаться красотой этих знатных дам.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Имеется в виду «Естественная история» Плиния Старшего, широко известная ренессансному читателю. К ней, как к источнику сведений об античном искусстве, обращались как гуманисты, так и художники (Альберти, Гибerti, Леонардо да Винчи, позднее Вазари).

² *Помпонио Гаурико* — неаполитанский гуманист. Ему принадлежит изданный в 1504 году во Флоренции диалог, посвященный теории и истории скульптуры из бронзы.

³ *Зевксис (Zeuxis)* — древнегреческий живописец кон. V — нач. IV в. до н. э. Одним из первых использовал светотеневую моделировку.

⁴ *Джироламо Брешианский* — имеется в виду Джироламо Савольдо (ок. 1480 — ок. 1548) — брешианский живописец, учитель П. Пино. Работал также в Венеции. Представлял демократическую линию в развитии брешианской школы.

⁵ Видимо, речь идет о герцоге Миланском Франческо II (правил с 1525 — 1535).

⁶ Подобная «завеса» считалась изобретением Л.-Б. Альберти.

⁷ Пино, незнакомый еще с гелиоцентрической теорией Коперника, придерживается традиционной геоцентрической системы, согласно которой Земля является центром мироздания.

⁸ В число свободных искусств (*artes liberales*) входили: грамматика, риторика, диалектика, арифметика, музыка, геометрия и астрономия. Изобразительные искусства и архитектура не входили в число свободных искусств, а считались искусствами механическими, наравне с ремеслами. С изменением социального положения художника и ростом роли искусств в жизни общества активизируется борьба художников за признание живописи и скульптуры равными остальным свободным искусствам, в частности поэзии. Этим объясняется пафос полемических выступлений Леонардо да Винчи.

⁹ Пино, вероятно, использовал аристотелевское различие двух миров — телесного и духовного, для подкрепления теологических посылок.

¹⁰ Пино допускает явную неточность, нужную ему для подкрепления своей точки зрения несуществующими авторитетами.

¹¹ Ссылка на Диогена Лаэртского и Деметрия заимствована из 2 книги Л.-Б. Альберти.

¹² Пино одним из первых пользуется понятием «набросок» (*schizzo*). Светотень признается им неотъемлемой частью наброска.

¹³ Пино прибегает к определению тона, нашедшего применение у Савольдо.

¹⁴ *Апеллес (Apelles)* — древнегреческий живописец 2-й пол. IV в. до н. э. По свидетельству Плиния, был придворным художником македонских царей; писал темперой, искусно владел светотенью.

¹⁵ Видимо, имеется в виду муштабель, деревянная палочка, с помощью которой поддерживается правая рука живописца при работе над мелкими деталями картины.

¹⁶ Пино известен как автор фрески в Ноале (не сохранилась).

¹⁷ *Фра Себастьяно* — Себастьяно дель Пьомбо (Себастьяно Луччани, ок. 1485 — 1547) — венецианский живописец. С 1511 года работал в Риме. Ученик сначала Рафаэля, затем Микеланджело. Он написал в римской церкви Сан Пьетро ин Монторио «Бичевание Христа» маслом на стене (1525).

¹⁸ Древнегреческие живописцы *Филокл Египетский* и *Клеант Коринфский* упоминаются в «Естественной истории» Плиния и в «Книге о живописи» Альберти.

¹⁹ *Полигнот (Polygnotos)* — древнегреческий живописец VI в. до н. э. Автор росписей в Пинакотеке в Афинах. Его сын также был живописцем.

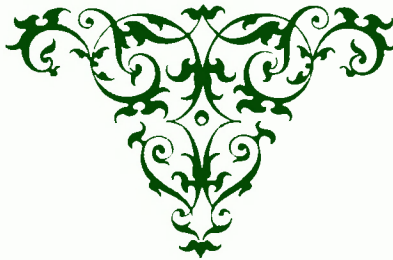
²⁰ *Аполлодор Афинский* — древнегреческий живописец V в. до н. э. Мастер монументальной живописи, владел искусством перспективы и светотени.

²¹ *Перуджино* — Пьетро Вануччи, прозванный Перуджино (до 1448 — 1523) — умбрийский живописец раннего Возрождения; *Джотто Флорентинец* — Джотто ди Бондоне (ок. 1276 — 1337) — флорентийский живописец Проторенессанса, основоположник реалистической традиции итальянской живописи Возрождения; *Андреа Мантенья* (1431 — 1506) — североитальянский живописец и гравер раннего Возрождения, работал в Мантуе; *Джованни Беллини* (ок. 1435 — 1516) — венецианский живописец раннего Возрождения. *Джорджоне* (1476 — 1510) — венецианский живописец зрелого Возрождения, ученик Джованни Беллини;

другой Перуджинец—видимо, имеется в виду *Бернардино Пинтуриккио* (1454—1513)—современник и сотоварищ *Перуджино*; *Амброджо Миланский*—*Амброджо де Предис* (ок. 1455—после 1508)—миланский живописец, ученик и помощник *Леонардо да Винчи*; *Якопо Пальма*, прозванный *Пальма Старший* (ок. 1480—1528),—венетский живописец зрелого Возрождения; *Порденоне*—*Джованни Антонио де Саккис*, прозванный *Порденоне* (1484—1538),—северноитальянский живописец, работал в Ферраре, Кремоне, Венеции и городах ее провинции; *Себастьяно*—см. прим. 17; *Перин дель Вага*—*Пьетро Буонаккорси*, прозванный *Перино дель Вага* (1501—1547),—флорентийский живописец, работал в Риме и Генуе; *Пармиджанино*—*Франческо Маццола* (1503—1540)—живописец и график, крупнейший представитель северноитальянского маньеризма; *Бернардо Гримани*—видимо, *Бернардо ди Джироламо* (ок. 1490—1541).

²² *Андреа дель Сарто* (1486—1531)—флорентийский живописец зрелого Возрождения; *Якопо Понтормо* (1494—1557)—флорентийский живописец, представитель раннего тосканского маньеризма; *Бронзино* ди Козимо ди Мариано Анджели (1503—1572)—флорентийский живописец, ученик Понтормо, представитель маньеризма; *Джорджино Аретинец*—*Джорджо Вазари* (1511—1547)—флорентийский живописец, автор знаменитых жизнеописаний живописцев, ваятелей, зодчих; представитель маньеризма; *Содома*—*Антонио Бацци*, прозванный *Содома* (1477—1549),—живописец зрелого Возрождения, работал в Милане, Сиене, вместе с Рафаэлем в Риме; *Дон Джулио*—*Джулио Кловико* (1498—1578)—хорват, его настоящее имя—*Гловичич*, работал как миниатюрист в Италии с 1516 г.; *Якопо Тинторетто* (1518—1594)—венетский живописец позднего Возрождения; *Парис*—*Парис Бордоне* (1500—1571)—венетский живописец зрелого Возрождения; *Доменико Кампаньола* (1500—1564)—падуанский живописец, рисовальщик и гравер; *Стефано дель Арджине* (упом. 1539—1573)—падуанский живописец; *Джозефо Моро*—видимо, имеется в виду *Баттиста дель Моро*—северноитальянский живописец, работал во второй половине 16 в. в Вероне и Венеции; *Камилло*—*Камилло ди Капелли*, прозванный *Мантовано*,—известен с 1514 г., умер в Венеции в 1568 г.; *Витрувио*—*Витрувио Буонконсильо* (умер после 1573 г.)—венетский живописец; *Бонифачо*—*Бонифачо деи Питати*, прозванный *Бонифачо Веронезе* (1487—1553),—венетский живописец Возрождения; *Джованни Пьетро Сильвио* (упом. 1532—1552)—живописец венецианской провинции; *Франческо Фурливезе*—*Франческо Менцокки* (ок. 1502—ок. 1584)—живописец родом из Форли, работал в Венеции; *Помпонио*—возможно, *Помпонио Амалтео* (ок. 1492—ок. 1562)—живописец из Конельяно, работал в Венеции.

²³ *Кремизин*—ярко-красный цвет.





ANDREAS PALLADIUS
*ex eleganti antiqua tabella
apud Martini Marium Capra Patricium Vicentinum*



АНДРЕА ПАЛЛАДИО

1508—1580

Имя итальянского архитектора Андреа Палладио вошло в историю архитектуры не только благодаря его многочисленным и разнообразным постройкам в Виченце и Венеции, но и трудам по теории архитектуры. Андреа ди Пьетро родился 30 ноября 1508 года в семье падуанского каменщика. Искусству резьбы по камню он обучался у резчиков, братьев Джакомо и Джироламо Пирони.

Исключительное значение для будущей блестящей карьеры Палладио имело его знакомство и дружба с филологом, гуманистом, большим почитателем античности Джанджорджо Триссино, покровительством которого он пользовался всю жизнь. Благодаря Триссино Андреа Палладио получил разностороннее гуманистическое и архитектурное образование. Многократные поездки в Рим (в 1544, 1546, 1550 годы) пробудили его живой интерес к наследию античности и повлияли на сложение особенностей его архитектурного творчества. С целью изучения и обмеров памятников античности Палладио побывал во многих городах Италии (Вероне, Венеции, Падуе и мн. др.) и за ее пределами (в Ниме во Франции, Сплите в Хорватии). Плодом первых изысканий в области римской археологии и истории памятников, своего рода путеводителем по античному Риму, была небольшая книжка Палладио «Римские древности» (*Le antichità di Roma, Roma, 1554*), снабженная рисунками и чертежами, а также подробными комментариями, в составлении которых Палладио пользовался услугами Даниэле Барбаро.

Архитектурное творчество Палладио, основанное на глубоком изучении античного зодчества и впитавшее традиции венецианской ренессансной архитектуры, явилось вершиной гуманистической культуры позднего Возрождения в Италии. Античный ордер стал для Палладио гибким инструментом его модульной системы, тонким материалом для многочисленных вариаций, учитывающих конкретные условия строительства.

Развивая ренессансный тип городского палаццо, Палладио сумел добиться естественной связи его фасада с городской средой (палаццо

Кьерикати и Тьене, лоджия дель Капитано в Виченце) и полного соответствия структуры фасада с планом. Элегически-просветленным чувством природы проникнуты виллы Палладио, гармонически сливающиеся с окружающей их парковой или естественно-природной средой (вилла Ротонда, близ Виченцы, вилла Барбаро-Вольпи в Мазеро, близ Тревизо, и мн. др.). Гражданские и культовые постройки Палладио оказали большое влияние на сложение европейского классицизма и вызвали к жизни течение, получившее название палладианства.

Как теоретик Палладио прославился трактатом «Четыре книги об архитектуре», увидевшим свет в 1570 году (*I quattro libri della architettura. Venezia, 1570-1581*; в русском переводе — М., 1938). В первой книге трактата он излагает практические советы по сооружению зданий, закладке фундамента, выбору удобного и здорового места для постройки и пр., а также дает подробное, снабженное чертежами описание пяти ордеров, опираясь на трактаты Витрувия. Палладио вслед за Д. Барбаро призывает к простоте, органичности и целесообразности архитектуры, служащей не только утилитарно-практическим целям, но и красотой своих членений и форм доставляющей глазу удовольствие. Вторая и третья книги посвящены описанию того, как должно строить городские дворцы и загородные виллы, возводить мосты и дороги, создавать ансамбли площадей с общественными постройками. В ходе изложения практических рекомендаций Палладио дает описания античных и современных построек, сопровождая их подробными чертежами. Особую ценность для историков искусства представляют реконструкции античных храмов, возникшие в результате тщательного изучения и обмеров, сделанных Палладио во время поездок по городам Италии.

Видя свою задачу в том, чтобы дать «необходимые наставления, которые должны соблюдаться всеми одаренными людьми, желающими хорошо и красиво строить», Палладио значительно превзошел ее. Теория ордеров, поставленные в трактате проблемы функциональности и полезности зданий, красоты их облика и удобства плана, отдельные градостроительные задачи, в нем выдвинутые, оказали большое влияние на оформление архитектурной теории и практики классицизма XVII—XVIII веков.

Настоящие отрывки печатаются по кн.: *Андреа Палладио. Четыре книги об архитектуре* в 2-х т., т. 1. М., 1938. Перевод И. В. Жолтовского.

* * * * *

* * *

*

*



ОБ АРХИТЕКТУРЕ

КНИГА ПЕРВАЯ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ЧИТАТЕЛЯМ



ВОБУЖДАЕМЫЙ прирожденной склонностью, я отдался с юных лет изучению архитектуры; а так как я всегда был того мнения, что в строительном искусстве, равно как и в других делах, древние римляне далеко превосходили всех, кто был после них, я избрал себе учителем и руководителем Витрувия, единственного писателя древности по этому искусству¹, принялся исследовать остатки античных построек, дошедших до нас вопреки времени и опустошениям варваров, и, найдя их гораздо более достойными внимания, чем я думал до того, я стал их обмерять во всех подробностях, с чрезвычайной точностью и величайшей старательностью. Не найдя в них ничего, что не было бы исполнено разумно и пропорционально, я сделался столь усердным их исследователем, что не один, а много и много раз предпринимал различные поездки, побывав не только в различных частях Италии, но также и за ее пределами, с целью составить себе понятие о первоначальном виде этих построек и воспроизвести его в рисунках. Обратившись затем к обычному в наше время способу строить, я заметил, что он не только не соответствует тому, что я наблюдал в упомянутых сооружениях и прочел у Витрувия, Леон-Баттисты Альберти и других превосходных писателей, живших после Витрувия, но далек даже и от того, что и я применял с успехом к полному удовлетворению тех, для кого я работал; поэтому я счел делом, достойным человека, предназначенного жить не только для себя, но и для пользы других, выпустить в свет рисунки этих построек, собранные ценою долгих и тяжелых трудов, с кратким упоминанием того, что мне в них показалось наиболее достойным внимания, и с приложением тех правил, которые я соблюдал и продолжаю соблюдать в своих постройках, дабы каждый, прочитавший эти книги, мог воспользоваться тем, что найдет в них хорошего, и, со своей стороны,

исправить те места (а их, возможно, найдется немало), где у меня окажутся недостатки. Пусть таким способом мало-помалу научатся обходиться без неуместных вольностей, варварских вычур и чрезмерных затрат и (что важнее всего) избегать всевозможных крушений, постоянно случающихся на постройках. Я с тем большей охотой взялся за эту задачу, что встречаю за последнее время великое множество лиц, изучающих наше ремесло; многих из них достойным образом почтил мессер Джорджо Вазари из Ареццо, редкостный живописец и архитектор, увековечив их в своих книгах². Это дает мне надежду, что умение строить на общее благо достигнет вскоре того предела, какой в высшей степени желателен во всех искусствах и к которому в нашей части Италии, как видно, весьма уже приблизились, ибо не только в Венеции, вертограде всех изящных искусств и единственной хранительнице величия и великолепия Древнего Рима, начинают появляться хорошие постройки — особенно с тех пор, как мессер Джакомо Сансовино³, знаменитый скульптор и архитектор, впервые познакомил с прекрасной манерой, создавши (не считая других многочисленных и прекрасных произведений) новую Прокураторию, являющуюся, быть может, по своему богатству и убранству первым зданием из всех, какие видел мир со времени древних до наших дней, — но также и во многих других местах, не столь знаменитых, и преимущественно в Виченце — городе не очень большом по протяжению, но полном благороднейших умов, изобилующем богатствами и в свое время доставившем мне случай применить на деле то, что теперь я выпускаю в свет на общую пользу — есть большое количество прекраснейших зданий и было много лиц благородного звания, которые преуспели в этом искусстве и которые по своему рождению и глубине знаний достойны упоминания наряду с самыми прославленными из мужей, каковы синьор Джован Джорджо Триссино, светоч нашего века, братья Марк Антонио и Адриано графы Тьене, кавалер Антенор Паджелло, а кроме них, уже отошедших к лучшей жизни и оставивших по себе вечную память в зданиях, замечательных по красоте и убранству, ныне здравствуют синьор Фабио Монца, сведущий в самых разнообразных вещах, синьор Элио деи'Белли, сын покойного синьора Валерио, прославившегося в искусстве камней и резьбой по стеклу, синьор Антонио Франческо Оливьера, не только весьма сведущий во многих науках, но, кроме того, превосходный архитектор и поэт, о чем свидетельствуют его Алеманская поэма, написанная в героических стихах, и одна из его построек в Боско ди Нанто в Вичентинской провинции, и, наконец (не упоминая о многих других, кого по праву можно было бы сюда включить), синьор Валерио Барбарано, весьма усердный исследователь всего, что касается нашего ремесла⁴. Теперь возвращаюсь к нашему предмету. Выпуская в свет плоды моих трудов, затраченных мной со времени моей юности до сегодняшнего дня на старательнейшее изучение и обмеры тех сооружений древности, которые мне были известны, и прилагая по этому поводу краткое рассуждение об архитектуре с соблюдением наибольшего порядка и ясности, какие мне только доступны, я счел удобным начать с частных

домов. Отчасти я это сделал потому, что частные дома, по-видимому, послужили образцом для общественных, ибо весьма вероятно, что люди первоначально жили вразброд, а затем, увидев, что для достижения счастья (если только оно возможно на земле) они нуждаются в помощи ближних, они, естественно, воспылали стремлением и любовью к общению с другими людьми; отсюда дома стали соединяться в селения, селения—в города и, наконец, в последних появились общественные места и здания; также и потому начинаю я с частных домов, что из всех родов архитектуры ни один в такой степени не отвечает нуждам людей и столь часто не применяется в жизни. Итак, сначала я поведу речь о частных домах, а затем перейду к общественным зданиям и вкратце сообщу о дорогах, мостах, площадях, тюрьмах, базиликах, или судилищах, о кситах и палестрах, или местах, где древние предавались телесным упражнениям, о храмах, театрах и амфитеатрах, об арках, термах, акведуках и, наконец, о способах укреплять города и о гаванях. Во всех этих книгах я буду избегать долгих рассуждений и буду делать лишь те указания, которые мне покажутся наиболее необходимыми, и пользоваться лишь теми названиями, которые в настоящее время вошли в обиход у всех мастеров. А так как единственное, за что я могу ручаться, это долгие труды, великое рвение и любовь, которые я вложил в разумение и осуществление своей задачи, то, если богу будет угодно сделать эти труды не напрасными, я возблагодарю его за доброту от всего сердца, оставаясь при этом многим обязанным всем тем, кто своими прекрасными изобретениями и опытом завещали нам наставления в этом искусстве, ибо они открыли более легкий и удобный путь к изучению новых предметов и благодаря им мы имеем понятие о многих вещах, которые, пожалуй, иначе от нас были бы скрыты. Первая часть будет разделена на две книги. В первой из них будет речь о заготовлении материала и о том, как, будучи заготовлен, он применяется, начиная от фундамента и кончая крышей; в ней будут заключаться те правила, которым нет изъятия и которых необходимо держаться во всех постройках, как общественных, так и частных. Во второй я буду говорить о характере построек в зависимости от различного положения тех лиц, для которых они предназначены, и сначала скажу о городских постройках, а затем перейду к местам, пригодным и удобным для вилл, и к распланировке этих мест. А так как по этому предмету мы располагаем лишь очень немногими древними образцами, которыми мы могли бы воспользоваться, я приложу планы и фасады многих построек, сделанных мной для различных особ благородного звания, а также рисунки, изображающие жилища древних и те части, которые из них наиболее примечательны, согласно сведениям Витрувия о том, как строили древние.

ГЛАВА XII

О пяти ордерах, которые употреблялись у древних

Существует всего пять ордеров, которые служили древним, а именно: тосканский, дорический, ионический, коринфский и сложный. Они располагаются в зданиях в таком порядке, чтобы наиболее массивный был в самом низу, так как он более всех будет способен выносить тяжесть и послужит более надежным основанием постройке. Поэтому дорический ордер всегда должен быть под ионическим, ионический под коринфским, коринфский под сложным. Тосканский, как наиболее грубый, редко применяется в надземных частях, за исключением одноярусных построек, как, например, крытые переходы в усадьбах или же в громадных сооружениях, вроде амфитеатров и тому подобных, состоящих из нескольких ярусов, где его можно поместить под ионическим ордерам вместо дорического. При желании можно исключить один из ордеров и, например, поставить коринфский непосредственно на дорический, с тем, однако, чтобы более массивный непременно находился внизу по причинам, изложенным выше.

ГЛАВА XX

О нарушениях правил

После того как я все рассказал об архитектурном убранстве, то есть о пяти ордерах, и показал, как их необходимо строить, изобразив в профилях все их части согласно с тем, что я видел у древних, мне кажется уместным предупредить здесь читателя о многих нарушениях, которые встречаются с тех пор, как они были введены варварами; это поможет занимающимся архитектурой избегать их в своих произведениях и обнаруживать в чужих. Будучи (подобно другим искусствам) подражательницей природы, архитектура не терпит, чтобы какая-нибудь ее часть была чужда природе и далека от того, что свойственно природе. Поэтому мы видим, что древние архитекторы, строившие из камня здания, до того строившиеся из дерева, делали колонны вверху менее толстыми, чем у основания, беря пример у деревьев, всегда более тонких в вершине, чем по стволу или у корней. Подобно этому, в подражание предметам, которые сплющиваются от положенной на них большой тяжести, они устроили под колоннами базы, кажущиеся благодаря своим валикам и выкружкам сплюснутыми от тяжести; точно так же они ввели в карнизы триглифы, модильоны и зубцы, представляющие торцы балок, которые служат для поддержки крыши. Все это, если внимательно подумать, окажется верным и для всякой другой части, в силу чего нельзя не порицать тех приемов постройки, в которых архитектор, отклоняясь от указаний природы и от простоты, присущей всякому ее творению, как бы создает другую природу и уходит от истинного, хорошего и прекрасного способа постройки. Поэтому непозволительно вместо колонн или пилястр, предназначенных поддерживать тяжесть, помещать свитки, именуемые карту-

шами,—завитки, чрезвычайно неприятные для глаза понимающего, у непосвященного же вызывающие чувство скорее недоумения, нежели удовольствия, в общем пригодные только для увеличения расходов по постройке. По той же причине не следует сочетать эти картуши и с карнизами; ибо все части карниза рассчитаны на определенное впечатление, а именно — изобразить то, что было бы, если бы постройка была из дерева; кроме того, эти картуши являются излишними еще и потому, что для несения тяжести требуются предметы твердые и могущие выдержать груз, вроде балки или стропила, которые никак не могут произвести впечатление, похожее на то, какое вызывают картуши; поэтому совершенно непонятно, из каких соображений под твердые и тяжелые предметы помещают предметы, имеющие вид гибких и мягких. Но особенно достойна осуждения, по моему мнению, манера прерывать посредине фронтоны дверей, окон и лоджий: созданные первыми зодчими, которых научила сама необходимость, эти фронтоны своими скатами говорят о защите здания от дождя; поэтому я не могу себе представить ничего, более противного здравому смыслу, нежели прерывание посредине той именно части, которая должна производить впечатление защиты от дождя, снега и града обитателей дома и всех туда входящих. И хотя разнообразие и новизна всем должны быть приятны, тем не менее нельзя делать того, что противоречит правилам искусства и указаниям разума. Ведь мы видим разнообразие также и у древних, однако они никогда не уклонялись от некоторых общих и необходимых для искусства правил, как видно будет из моих книг об античности. Также немалым нарушением является манера делать карнизы и другие украшения сильно выступающими вперед; ибо, выступая за пределы того, что им подобает, они загромождают и обезображивают закрытое помещение, всегда угрожая падением и вызывая страх у тех, кто находится внизу. В той же мере следует избегать карнизов, несоразмерных с колоннами; ибо кто усомнится в том, что от больших карнизов на маленьких колоннах или от маленьких карнизов на больших колоннах вид здания приобретает уродливую внешность? Также необходимо (по мере возможности) избегать разбивать форму колонн, окружая их кольцами или гирляндами, как бы соединяющими и скрепляющими отдельные части, ибо чем колонна кажется более цельной и прочной, тем более она кажется отвечающей своему назначению, а именно — быть надежной и устойчивой для лежащей на ней тяжести. О многих подобных нарушениях я мог бы еще рассказать, как, например, о неправильной пропорции частей карниза, но все они могут быть легко обнаружены на основании того, что я показал выше.

КНИГА ВТОРАЯ

ГЛАВА I

О соблюдении того, что приличествует частным домам и отвечает их назначению

В прошлой книге я изложил все то, что мне казалось достойным внимания при постройке общественных зданий, а также частных домов, для того чтобы здание вышло красивым, изящным и долговечным; а также я высказал некоторые мысли о многих вещах, касающихся удобства частных домов, чему главным образом будет посвящена настоящая книга. Удобным будет называться тот дом, который отвечает положению своего обитателя и отдельные части которого находятся в соответствии как друг с другом, так и с целым. Поэтому архитектор должен прежде всего принять к сведению, что (как говорит Витрувий в первой и шестой книгах) знатым людям, и особенно людям государственным, требуются дома с лоджиями и с большими украшенными залами, чтобы в таких помещениях могли с удовольствием пребывать те, кто пришел к хозяину дома с приветствием, за помощью или за милостью; людям менее знатым требуются дома меньших размеров, меньшей стоимости и менее украшенные. Равно присяжным стряпчим и адвокатам нужно строить так, чтобы были помещения, где клиенты могли бы с удовольствием прохаживаться и ожидать без скуки. Дома купцов должны иметь складочные места, помещения для товаров, обращенные на север и расположенные таким образом, чтобы хозяин не боялся воров. Что касается постройки в целом, хорошо, если отдельные части будут соответствовать всему остальному. Поэтому в больших постройках части должны быть большими, в малых — малыми, в средних — средними; ведь было бы некрасиво и несообразно, если бы в очень большой постройке были маленькие залы и комнаты, и наоборот, если бы в маленькой постройке были всего две или три комнаты, заполняющие все.

Нужно, следовательно (как я уже говорил), насколько возможно принять во внимание того, кто хочет строить, и не столько то, что он может выстроить, сколько то, что ему к лицу. После того как выбор сделан, нужно расположить части таким образом, чтобы они соответствовали как целому, так и друг другу, и выбрать те украшения, которые покажутся подходящими. Однако часто архитектору приходится считаться не столько с тем, что нужно было бы соблюсти, сколько с желанием того, кто дает деньги.

ГЛАВА II

О расположении комнат и остальных помещений

Дома должны быть удобными для семейной жизни, без чего постройка будет достойна величайшего порицания и весьма далека от того, чтобы заслужить чье-либо одобрение. Поэтому нужно сугубо заботиться не

только о главных частях постройки — лоджиях, залах, дворах, парадных комнатах, лестницах, просторных, светлых и легких для подъема, — но и о том, чтобы и самые малые и невзрачные части были удобно расположены для обслуживания главных и более значительных, ибо, как в человеческом теле некоторые части благородны и прекрасны, а другие, скорее, неблагородны и некрасивы, и все же мы видим, что первые сильно нуждаются во вторых и не могли бы без них обходиться, так и в постройках некоторые части должны быть более значительными и почетными, а другие менее нарядными, без которых, однако, первые не могли бы оставаться самостоятельными и тем самым отчасти лишиться бы своего достоинства и красоты. Но, подобно тому, как всевышний расположил части нашего тела таким образом, что более прекрасные помещены более на виду, а менее благородные в местах скрытых, так и мы должны поступать при постройке, помещая главные и значительные части в местах приметных, а менее красивые — в местах, возможно более скрытых от наших глаз, ибо в них будет сосредоточено все некрасивое, что есть в доме, и все то, что может загромоздить или даже обезобразить самые красивые части дома. Поэтому я одобряю, когда в нижней части постройки, которую я делаю почти под землей, размещают погреб, дровяной склад, кладовые, кухни, столовые для служащих, прачечную, пекарню и тому подобное, что необходимо для хозяйства. Из этого мы извлекаем двойное удобство: первое — что верхний этаж остается совершенно свободным, и второе, не менее важное, — что этот этаж делается здоровым для жизни, поскольку пол его удален от сырости земли; кроме того, так как он выше расположен, его вид и вид из него красивее. Далее надобно следить за тем, чтобы в остальной части постройки были комнаты большие, средние и малые, одна рядом с другой, взаимно обслуживающие друг друга. Малые комнаты имеют антресоли, куда складываются пюпитры или книжные полки, сбруя и другие принадлежности, которыми мы ежедневно пользуемся и которые неудобно держать в комнатах, где спишь, ешь или принимаешь гостей. Нужно также считать удобным, когда комнаты, предназначенные для лета, велики и просторны и обращены на север, а предназначенные для зимы — обращены на юг и запад и, скорее, меньших размеров, чем первые, ибо летом мы ищем тени и ветра, а зимой солнца, и, кроме того, небольшие комнаты нагреваются легче, чем большие. Комнаты же, которые нужны осенью или весной, должны быть обращены на восток, на сад и на зелень. На эту же сторону помещают рабочий кабинет и библиотеку, так как ими больше всего пользуются утром. Но комнаты, как большие, так и средние и малые, должны быть расположены таким образом, чтобы (как я сказал выше) одна часть здания соответствовала другой, и чтобы таким образом все тело постройки имело определенную согласованность частей, что придает целому красоту и изящество.

КНИГА ТРЕТЬЯ

ГЛАВА XX

О базиликах нашего времени и о рисунках базилики в Виченце

Так же как древние делали свои базилики для того, чтобы и зимой и летом люди имели где собираться с удобством обсуждать свои тяжбы и свои дела, точно так же и в наше время в каждом городе в Италии и вне ее строятся разные общественные залы, которые можно по праву назвать базиликами, так как поблизости их находится помещение высшей магистратуры, благодаря чему базилика является как бы частью его — ведь, в сущности, и самое слово «базилика» значит «царский дом», — и так как в них судьи вершат для народа правосудие. Базилики нашего времени имеют то отличие от древних, что древние ставились прямо на землю, наши же ставятся на своды, в которых затем устраивают лавки для разных ремесел и товаров города, а также тюрьмы и другие помещения для общественных нужд. Кроме того, как мы видели на рисунках, помещенных выше, первые имели портики во внутренней части, вторые же, наоборот, или вовсе не имеют портиков, или имеют их снаружи, выходящими на площадь. Из таких современных зал особенно замечателен зал в Падуе — городе, знаменитом своей древностью и своим университетом, который известен во всем свете; в нем постоянно собираются благородные господа, и он служит им, как крытая площадь⁵. Город Бреша, великолепный во всех своих деяниях, возвел недавно другой зал, чудесный по своей величине и украшениям⁶. Еще другой находится в Виченце; я поместил рисунки только этого зала, так как портики, его окружающие, моей композиции и так как я не сомневаюсь, что это здание может быть сравнимо с древними постройками и может быть причислено как по своей величине и своим украшениям, так и по материалу, состоящему из крепчайших «живых» камней, пригнанных и соединенных весьма искусно, к самым большим и самым великолепным зданиям, какие только были сооружены с древних времен и по сие время⁷.

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ЧИТАТЕЛЯМ

Если во всякой постройке должно прилагать все усилия и старания к тому, чтобы членение ее обладало прекрасной мерой и пропорциями, то это, без всякого сомнения, относится и к храмам, в которых мы поклоняемся всемогущему богу, творцу и даятелю всего сущего, восхваляем его по мере наших сил и благодарим его за бесчисленные

благоденствия, постоянно нам оказываемые. Посему, если люди при постройке собственного жилища проявляют величайшую заботу в приискании отменных и опытных архитекторов и подходящих мастеров, то они поистине обязаны проявлять еще большие заботы при постройке храмов; и если в первых имеется в виду главным образом удобство, то в последних должно принимать во внимание величие и достоинство того, кого призывают и кому поклоняются, а так как он есть величайшее добро и величайшее совершенство, то и приличествует, чтобы все, ему посвященное, было доведено до наибольшего нам доступного совершенства. И поистине, когда мы, созерцая прекрасную машину мироздания, видим, каких дивных красот она преисполнена и как небеса в своем постоянном круговороте сменяют в ней времена года на потребу естества и сами себя сохраняют сладчайшей гармонией своего размеренного хода, мы уже не сомневаемся в том, что, поскольку малые возводимые нами храмы должны быть подобны тому величайшему храму, который бог в бесконечной своей благодати сотворил в совершенстве единым своим словом, мы обязаны придавать им все те украшения, какие только в наших силах, и строить их таким образом и в такой пропорции, чтобы все части, вместе взятые, доставляли глазам смотрящих некую сладостную гармонию и чтобы каждая отдельная часть сама по себе подобающим образом служила той цели, для которой она предназначена. Посему, хотя те, которые, побуждаемые наилучшими намерениями, уже возводили церкви и храмы всевышнему богу и продолжают их возводить и достойны всяческих похвал, все же они, на наш взгляд, не вполне безупречны, поскольку они не старались сверх того придать им те лучшие и более благородные формы, которые отвечают нашим условиям. Между тем древние греки и римляне проявляли при постройке храмов своим богам величайшие заботы и создавали из них прекраснейшую архитектуру, чтобы храмы эти обладали всеми возможными украшениями и наилучшими пропорциями, какие только подобали тому богу, которому они были посвящены. Вот почему я хочу показать в этой книге форму и украшения многих античных храмов, развалины которых еще видны и которые я восстановил в рисунках, чтобы каждый мог знать, какой формы и с какими украшениями должны строиться церкви. И хотя у некоторых из них видны лишь небольшие части, выступающие над поверхностью земли, все же по этим небольшим остаткам, изучая также все фундаменты, которые только возможно было видеть, я стал строить предположения, каковы они были, когда были целыми. И в этом мне оказал очень большую помощь Витрувий, ибо, сопоставляя то, что я видел, с тем, чему он нас учит, мне не так уж трудно было составить себе представление об их виде и об их форме. Что же касается украшений, то есть баз, колонн, капителей, карнизов и тому подобного, то я ничего не прибавил своего, а обмерил с величайшей тщательностью разные фрагменты, найденные в тех местах, где были эти храмы. И я не сомневаюсь, что те, которые прочтут эту книгу и внимательно рассмотрят рисунки, поймут многое из того, что считается у Витрувия особенно трудным, и, направляя свою мысль

к познанию красивых и пропорциональных форм храмов, извлекут из этого много благородных и разнообразных композиций, пользуясь коими уместно и вовремя, они смогут показать в своих произведениях, как должно и можно их разнообразить, не отступая от правил искусства, и насколько подобное разнообразие похвально и изящно. Но, прежде чем перейти к рисункам, я по обыкновению вкратце скажу о тех условиях, которые необходимо соблюдать при постройке храмов и которые я почерпнул у Витрувия и других отменнейших мужей, писавших об этом столь благородном искусстве.

ГЛАВА I

О месте, которое следует избирать для возведения на нем храмов

Тоскана была не только первой, принявшей в Италии чужеземную архитектуру, откуда ордер, называемый тосканским, и получил свои размеры, но также и во всем том, что касалось богов, которым поклонялась пребывавшая в слепом заблуждении большая часть света, она руководила окружающими ее народами и показала, какого рода храмы, в каком месте и с какими каждому богу подобающими украшениями они должны были строиться. Хотя мы видим, что во многих храмах эти правила не соблюдались, все же я вкратце о них скажу так, как они дошли до нас у писателей, дабы те, которые являются любителями античности, были удовлетворены в этом отношении и дабы душа каждого пробудилась и воспламенилась к тому, чтобы к построению церковей прилагать всяческие необходимые заботы; ибо весьма неблагоприятно и предосудительно, что нас, обладающих истинным культом, превзошли в этом те, которые вовсе лишены были светоча истины. А так как местоположение, где должны возводиться священные храмы, является первым, что должно приниматься в расчет, то я и буду говорить об этом в этой первой главе. Итак, я говорю, что древние тосканцы предписывали, чтобы храмы Венере, Марсу и Вулкану строились за городом, как таким богам, которые побуждают наши души к сладострастию, войне и пожарам; в городах же — тем, которые покровительствуют целомудрию, миру и полезным искусствам; а чтобы тем богам, на особом попечении которых находится город, а также Зевсу, Юноне и Минерве, которых также считали защитниками городов, строили храмы на самых высоких местах, в середине страны и на скале; Палладе же, Меркурию и Изиде, как покровителям торговли и ремесел, возводили храмы вблизи площадей, а иногда на самой площади; Аполлону и Бахусу — возле театра, Геркулесу — около цирка и амфитеатра; Эскулапу, Здоровью и тем божествам, лечению которых приписывали исцеление многих людей, строили в местностях особенно здоровых, близ целебных вод, дабы от перехода из дурного и зараженного воздуха в хороший и здоровый больные, пользуясь этой водой, скорее и с меньшими затруднениями поправлялись и тем

увеличивалось бы их религиозное рвение. Точно так же в отношении остальных богов они для возведения их храмов считали должным избирать места, отвечавшие приписываемым им свойствам и способу принесения им жертв. Но мы, которые благодаря особой милости божьей освобождены из этого мрака, отказавшись от их суетного и лживого суеверия, будем выбирать для храмов такие места, которые будут находиться в самой благородной и приметной части города, далеко от мест непристойных, и на красивых и роскошных площадях, куда выходят многие улицы, так, чтобы каждая часть храма могла быть видима в своем великолепии и вызывать благоговение и восторг каждого, кто на храм смотрит и им любуется. Если же в городе будут холмы, то нужно выбирать самый высокий из них, а если не будет возвышенного места, то пусть основание храма будет, насколько это нужно, приподнято над остальной частью города, и подъем к храму будет по ступеням, так чтобы самое восхождение во храм приносило с собой большое чувство благоговения и величия. Фасады храмов должны обозревать большую часть города, чтобы казалось, что религия поставлена на стражу и на защиту гражданам. Если же храмы строятся за городом, то пусть их фасады смотрят на большую дорогу или на реку, если она находится поблизости, чтобы путешественники могли их видеть и совершать приветствия и поклоны перед фасадом храма.

ГЛАВА II

О форме храмов и о подобающих правилах, которые должно в них соблюдать

Храмы делаются круглые, четырехугольные, шести-, восьми- и многоугольные, которые все могут быть вписаны в круг, крестообразные и многих других форм и фигур, в зависимости от человеческого замысла, который достоин похвалы, ежели только он стремится к красивым и подобающим пропорциям, а также к изящной и украшенной архитектуре. Но самые красивые и самые правильные формы, от которых и остальные получают свои размеры, суть круглые и четырехугольные, и потому Витрувий говорит только об этих двух и учит нас, каково должно быть их членение, о чем будет сказано, когда будет речь о членении храмов. В не круглых храмах нужно внимательно следить за тем, чтобы все углы были равны, будь храм четырех, или шести, или более углов и сторон. Древние считались с тем, что подобает каждому богу, не только при выборе места, где должен был строиться храм, о чем было сказано выше, но и при выборе формы; так, Солнцу и Луне, поскольку они постоянно вращаются вокруг мироздания и таким вращением производят действие, очевидные для каждого, они делали храмы формы круглой или по крайней мере приближающейся к круглой; то же для Весты, которую они называли богиней земли, стихия же эта, как известно, круглая; Зевсу, как властителю воздуха и неба, они делали храмы, открытые посредине и с

портками кругом, как будет сказано ниже. В отношении украшений они также в высшей степени считались с тем, для какого бога они строили: так, Минерве, Марсу и Геркулесу они строили храмы дорического ордера, ибо таким богам, говорили они, которые покровительствуют военному делу, подобают постройки, лишенные тонкости и нежности. Но Венере, Флоре, музам, нимфам и самым нежным богиням нужно, говорили они, строить храмы, которые подходили бы цветущему и нежному девическому возрасту, почему они и делали их коринфского ордера, ибо им казалось, что тонкие и цветистые формы, украшенные листьями и волютами, подобали такому возрасту. Юноне же, Диане, Бахусу и другим богам, которым, казалось, не подходили ни строгость первых, ни нежность вторых, они предписывали ионический ордер, который занимает среднее место между дорическим и коринфским. Так, читаем мы, древние при постройке храмов стремились сохранять подобающее достоинство, в чем состоит добрая часть архитектуры. Потому и мы, хотя и не поклоняемся ложным богам, но, соблюдая подобающее достоинство в форме храмов, изберем форму совершеннейшую и превосходнейшую, а поскольку такая есть круг, ибо из всех фигур она единственная самая простая, однородная, ровная, прочная и вместительная, мы и будем делать храмы круглыми; ведь храмам эта фигура подобает особенно: и точно, будучи заключена в одной границе, в которой нельзя найти ни начала, ни конца и нельзя отличить одно от другого, и имея части, равные друг другу и одинаково причастные фигуре целого, и, наконец, имея край, в каждой своей части одинаково удаленный от центра, фигура эта в высшей степени способна воплощать единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость бога. Кроме того, нельзя отрицать, что прочность и долговечность, больше чем другим постройкам, потребны храмам, ибо они посвящены всемогущему богу и в них хранятся самые прославленные и самые достойные святыни города; а потому необходимо и на этом основании повторить еще раз, что круглая фигура, как не имеющая углов, особенно подходяща для храмов. Храмы должны быть также весьма вместительны, чтобы много народа могло удобно присутствовать при божественной службе; а изо всех фигур, имеющих правильные границы, нет более вместительной, чем круг. Также весьма достойны одобрения те церкви, которые имеют форму креста и у которых вход — в том месте, где было бы подножие креста; против него — главный алтарь и хоры; а в обеих ветвях, которые, как руки, простираются с той и с другой стороны, — два других входа или два других алтаря; ибо эти церкви, имеющие форму креста, являют взорам смотрящих то древо, на коем висело наше спасение. Церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции сделана мною этой формы⁸.

Храмы должны иметь просторные портки, с колоннами ббльших размеров, чем те, которые требуются для других построек; хорошо, когда они обширны и роскошны (но все же не больше, чем требуется по размеру города) и построены в крупных красивых пропорциях, ибо для божественного культа, ради которого они возводятся, требуются всяче-

ская роскошь и величие. Колонны их должны быть красивейших ордеров, а каждому ордеру должны быть даны соответствующие ему и подходящие украшения. Они должны быть сделаны из наилучшего и самого ценного материала, дабы формой, украшениями и материалом почтить божество поелику возможно; и если бы было возможно, то следовало бы делать их такими прекрасными, чтобы ничего лучшего себе нельзя было вообразить, и так расположить каждую отдельную часть, чтобы входящие были поражены и терялись при виде такого изящества и великолепия. Из всех цветов нет ни одного более подходящего для храмов, чем белый, ибо чистота цвета и жизни особенно угодны богу. Если же они будут расписаны, то неуместны будут такие картины, которые своим содержанием уведут душу от созерцания божественных предметов, ибо в храмах мы не должны отвлекаться от строгого умонастроения и от тех предметов, вид которых сильнее воспламеняет наши души к божественному служению и к добрым делам.

ГЛАВА III

О внешнем виде храмов

Видом называется то первое впечатление, которое производит храм на того, кто к нему приближается. Существует семь наиболее правильных и лучше всего испытанных видов храмов, о коих мне казалось необходимым изложить здесь лишь то, что говорит о них Витрувий в I главе второй книги, дабы эта часть, которая из-за малого знакомства с античностью почиталась особенно трудной и до настоящего времени мало кем хорошо усвоена, стала более легкой и ясной благодаря моим словам и рисункам, которые следуют и которые послужат примером его наставлений; а также я нашел нужным воспользоваться наименованиями, которыми он пользуется, дабы те, кто возьмется за чтение Витрувия, что я советую каждому, встретили у него те же названия и чтобы им не казалось, что они читают нечто другое. Итак, приступаю к нашему описанию. Храмы делаются или с портиками, или без портиков. Те, которые делаются без портиков, могут быть трех видов: первый называется «ин антис», то есть имеет фасад между столбами, ибо антами называются столбы на углах или кантах здания. Из остальных двух один называется «простинос», то есть фасад с колоннами, а другой — «амфипростинос». Тот, который называется «ин антис», имеет на углах два столба, которые также обращены двумя другими своими сторонами на боковые стороны храма, а между этими столбами посреди фасада помещаются две колонны, выступающие вперед и поддерживающие фронтоны над входом. Другой вид, который называется «простинос», имеет сверх того, что имеет первый, еще две колонны на углах, против столбов, а также справа и слева за поворотом углов еще две колонны, то есть по одной с каждой стороны. Если же с противоположной фасаду стороны будет такое же расположение колонн и фронтона, то получится вид, называемый «амфипростинос». В наши дни не сохранилось

ни одного храма первых двух видов, и потому в этой книге примеров таких храмов не будет. Мне также показалось излишним изготовлять для них рисунки, так как в комментариях почтеннейшего монсиньора Барбаро к Витрувию им даны планы и фасады каждого из этих видов⁹

ГЛАВА XVII

О храме Браманте

После того как величие Римской империи начало постепенно падать от непрестанных нашествий варваров, архитектура, как это в то время случилось и со всеми другими искусстваами и науками, потеряв свою первоначальную красу и совершенство, ухудшалась все более и более, вплоть до того, что, когда уже не сохранилось никакого представления о хороших пропорциях и об умении красиво строить, она достигла такого состояния, что до худшего уже не могла прийти. Но так как все человеческое находится в постоянном движении, случается, что сегодня оно возносится до вершины своего совершенства, чтобы завтра опуститься до пределов своего несовершенства. Во времена наших отцов и предков архитектура, освободившись от того мрака, в котором она столько времени словно была похоронена, начала выходить на свет божий. Действительно, в папство Юлия II, величайшего первосвященника, Браманте, отменнейший муж и исследователь античных сооружений, построил в Риме прекраснейшие здания. За ним последовал Микель Анджело Буонарроти, Якопо Сансовино, Бальтасар из Сиены, Антонио да Сангалло, Микель да Сан Микеле, Себастьян Серлио, Джорджо Вазари, Якопо Бароццио да Виньола и кавалер Лионе¹²; их чудесные постройки можно видеть в Риме, Флоренции, Венеции, Милане и других городах Италии, не говоря о том, что большинство из них были отменнейшими живописцами, скульпторами и писателями в одно и то же время. Часть из них еще живы в настоящее время вместе с некоторыми другими, которых я, чтобы не задерживаться, сейчас не назову. Так как, следовательно (возвращаясь к нашему предмету), Браманте был первый, кто вывел на свет хорошую и красивую архитектуру, которая была забыта со времен древних по сию пору, мне показалось, что по справедливости должно отвести место его постройкам среди античных; и поэтому мною помещен в этой книге следующий храм, возведенный им на Яникулийском холме; а так как он был сделан в память св. апостола Петра, который, как рассказывают, был распят на этом месте, то он называется Сан Пьетро Монторио. Это — храм дорического ордера, как снаружи, так и внутри. Колонны гранитные, базы и капители мраморные, остальное — из тибуртинского камня.



КОММЕНТАРИЙ

¹ *Витрувий*—римский архитектор, жил и работал во 2-й пол. I в. до н. э. Написал широко известный ренессансному читателю трактат «Десять книг об архитектуре». С целью изучения памятников архитектуры Палладио неоднократно бывал в Риме, Сплите в Хорватии, в Ниме во Франции, в Вероне и других городах Италии.

² *Джорджо Вазари* (1511—1574)—итальянский архитектор, живописец и историк искусства. Автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

³ *Джакомо Сансовино*—Якопо Сансовино (собств. Татти, 1486—1570)—скульптор и архитектор позднего Возрождения. С 1529—главный архитектор Венецианской республики. В числе построек Сансовино Палладио называет Новую Прокураторию (ныне Новые Прокурации, 1584—1611, архитектор В. Скамоцци), что неточно.

⁴ *Джанджорджо Триссино*, *Маркантонио* и его брат *Адриано Тьене*, *Барбарано*, *Барбаро* и многие другие были друзьями и покровителями Палладио, заказчиками большей части его городских дворцов и загородных вилл; принадлежали к образованной верхушке венецианского патрициата.

⁵ В Падуе из общественных построек этого типа есть Лоджия дель Кансильо (1496, А. Маджи, 1523, Б. Россетти) и здание Университета с внутренним двором (начат в 1493, двор построен в XVI в.).

⁶ Палладио, видимо, имеет в виду палатцо Коммунале в Брешии (так называемая Лоджия, 1492—1574, с 1554, Я. Сансовино, Г. Алесси, А. Палладио, Дж. А. Рускони).

⁷ Базилика в Виченце (проект А. Палладио 1545 года, основное строительство в 1549—1614 годах).

⁸ Церковь и монастырь *Сан Джорджо Маджоре* на одноименном острове в Венеции построены по проекту Палладио и при его участии между 1565—1580 годами.

⁹ *Даниеле Барбаро* (1514—1570)—образованный венецианский патриций, друг Палладио. Ему принадлежит комментарий к «Десяти книгам по архитектуре» Витрувия (рус. пер. со вступительной статьей В. Зубова и А. Габричевского. М., 1938).

¹⁰ *Браманте* (собств. Паскуччо д'Антонио, 1444—1514); среди прочих зданий построил в Риме во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторно небольшую капеллу Темпьетто; *Микель Анджело Буонарроти*—Микеланджело (1475—1564)—архитектор, скульптор, живописец. Палладио имеет в виду его работу над постройкой собора св. Петра в Риме. *Якопо Сансовино*—см. прим. 3; *Бальтасар* из *Сиены*—Бальдасаре Перуцци (1481—1536)—архитектор, живописец, работал в Сиене и Риме; *Антонио да Сангалло*—имеется в виду Антонио да Сангалло Младший (1483—1546)—архитектор и инженер, работал в Риме, Орвьето, Парме, Пьяченце, Ливорно, Флоренции; *Микель да Сан Микеле* (1484—1559)—архитектор зрелого Возрождения, главный архитектор крепостей Венецианской республики, работал в Брешии, Бергамо, Вероне, Венеции и Орвьето; *Себастьян Серлио*—Серлио Себастьяно (1475—1554)—теоретик архитектуры, написал «Трактат об архитектуре», Виченца, 1584; *Джорджо Вазари*—см. прим. 2; *Бароццио да Виньола* (1507—1573)—архитектор и теоретик архитектуры позднего Возрождения, написал «Правило пяти ордеров архитектуры», Рим, 1562; *кавалер Лионе*—Леоне Леоне (1509—1590)—медалист, скульптор, золотых дел мастер.





ДЖОВАННИ ПАОЛО ЛОМАЦЦО

1538—1600

Сочинения Джованни Паоло Ломаццо, живописца, поэта, человека глубоко и всесторонне образованного, обладают всеми чертами маньеристической эстетики конца XVI века. Ему принадлежат «Трактат об искусстве живописи» («Trattato dell'arte della pittura», Milano, 1584), теоретическое сочинение «Идея храма живописи» («Idea del Tempio della pittura», Milano, 1590), а также менее значительные произведения, среди них — «Объяснения к трактату», «Стихотворения в форме гротесков» (1587), «Автобиография», «О форме муз, принятой у древних греческих и латинских авторов» (1591). Последняя работа частично вошла в «Трактат об искусстве живописи», и в ней автор разрабатывает проблемы иконографии, пытаясь ввести в систему характер и символику изображений. Будучи племянником известного ломбардского художника, большого поклонника и почитателя таланта Леонардо да Винчи, Гауденцио Феррари, Ломаццо рано занялся живописью, много путешествовал, с увлечением и научной тщательностью изучал творчество великих мастеров зрелого Возрождения. Во время пребывания в Милане он выполнил большую копию фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» в трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие. Но не занятия живописью принесли известность Ломаццо. Интерес к философии, истории, собирательству, литературному и поэтическому творчеству определил круг его деятельности. Потеря зрения в 1571 году лишила Ломаццо возможности посвятить себя живописи. Возвратившись из Флоренции, где он был хранителем коллекции Медичи, в Милан, Ломаццо всецело отдается литературному творчеству. «Трактат об искусстве живописи» и «Идея храма живописи» были написаны им для художников и пользовались заслуженным успехом у современников. Ломаццо был в числе создателей художественной теории маньеризма, обладающей цельностью замысла, ясной построенностью и схоластической точностью определений. «Трактат об искусстве живописи» посвящен теории и практике маньеризма, в нем много интересно подобранных сведений о современных Ломаццо художниках, подробно описана

художественная жизнь Милана тех лет. К историографическим редкостям относится пересказ трактата Брамантино и утраченных частей рукописного наследия Леонардо да Винчи. В трактате освещаются основные вопросы теории и практики искусства, подробно объясняется и описывается иконография в связи с астрологией, философией и религией.

Определение прекрасного остается основным вопросом эстетической теории Ломаццо. В отличие от теоретиков раннего и зрелого Возрождения, признававших основой художественного совершенства подражание природе, Ломаццо выдвигает абстрактную идею в основной источник красоты. Цель художественного творчества, по мнению Ломаццо, заключается в том, чтобы облечь божественную идею в видимую форму, прообраз которой художник находит в природе. Искусство мыслится Ломаццо как подражание натуре с целью выражения отвлеченной художественной идеи. Истинным объектом подражания в маньеристической эстетике стало воображение художника. Следуя неоплатоникам, Ломаццо схоластически выстраивает последовательность нисхождения «идеи». Идея пробуждается богом, формируется в ангелах, затем в виде разума или знания проникает в душу человека и наделяется формой в материальных объектах. Затрудняясь строго логически объяснить процесс проникновения идеи в душу и в форму, Ломаццо прибегает к сравнению со светом, который исходит от бога и поглощается духовными и материальными сущностями. Идеи неоплатонизма уживаются в трактате Ломаццо с астрологией, схоластикой и символикой чисел. Трактат состоит из семи книг, посвященных: теории пропорций, перспективе, движению, колориту, освещению, художественной практике и иконографии. Каждая из семи книг распадается на главы, так что ничего не остается без внимания исследователя. Отражением маньеристических идеалов Ломаццо стало предпочтение им змеевидной фигуры (*figura serpentina*) всем прочим. Ее движения не имеют функционального оправдания, а являются лишь выражением «неистойной» (*fugia*) эмоции. Последняя книга трактата включает подробнейшую христианскую и классическую иконографию, следование которой обязательно для художников. Ломаццо описывает типологию богов, их атрибуты, сопутствующие им элементы, то есть все то, что может пригодиться художнику и помочь ему в выражении его идеи. Индивидуальная фантазия заменяется жестким авторитетом и рабским подражанием великим мастерам.

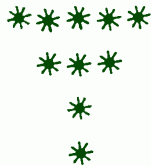
«Идея храма живописи» представляет собой сжатое изложение основных положений «Трактата об искусстве живописи». «Идея» также распадается на семь частей, соответствующих семи категориям живописи и семи столпам ее храма. «Семь столпов» — это семь великих мастеров Возрождения, в число которых помимо Микеланджело, Рафаэля, Леонардо, Тициана, Мантеньи, Полидоро да Караваджо попал дядя Ломаццо — Гауденцио Феррари. Достижения каждого из великих столпов храма живописи, отражая то или иное ее совершенство, соответствуют семи разделам книги и последовательно в них разбираются. Схоластичность метода Ломаццо, его любовь к астрологии проявились в том, что он

приписывает каждому из семи столпов храма свойства той или иной планеты и соответствующего ей металла. В зависимости от семи планетарных групп Ломаццо ставит типы пропорций и шкалу эмоций.

Молодой художник, внимательно изучивший трактат Ломаццо, имел право выбрать авторитет, к которому его влекли внутренняя симпатия и родство темперамента. Выбор авторитета мыслился Ломаццо как выбор того или иного способа выражения идеи, то есть той или иной манеры.

В теории Ломаццо сквозь наложение различных схоластических, ренессансных, астрологических элементов ясно проступает стремление к апологетике маньеризма и эклектизма, формируются черты, впоследствии вошедшие в эстетику классицизма XVII века.

Отрывки из трактата Ломаццо (*Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, diviso in VII libri, vol. I—III, Roma, 1844*) печатаются по изданию: «Мастера искусства об искусстве», в 7-ми т., т. 2. М., 1966, с. 276—278, 280—283.





ТРАКТАТ ОБ ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ

ВВЕДЕНИЕ В ТРАКТАТ



ЖИВОПИСЬ есть орудие, сохраняющее сокровища памяти, ибо писанина суть не что иное, как живопись светлым и темным. Так, мы видим, что египтяне с помощью изображений животных и других вещей изъясняли все науки и все свои тайны как священные, так и светские. <...>

Древние римляне... создавали свои эмблемы из фигур людей и животных и имели обычай помещать их в частных и общественных зданиях; под этими эмблемами скрывались не только величайшие тайны природы и морали, но в них были заключены могущественные стимулы, способные побуждать сердца к великодушным и смелым поступкам. <...>

Из этого можно распознать превосходство и пользу живописи, ибо она есть орудие памяти, орудие интеллекта, орудие воли; она есть знак и изображение, созданные людьми, чтобы передавать предметы природы и предметы искусства, изображать ангелов, и святых, и самого бога в той мере, в какой он может быть изображен.

Нельзя, однако, обойти молчанием, что живопись — одна из тех вещей, которые сами по себе привлекательны; мы ведь видим, что душа наша сама по себе находит удивительную радость и удовлетворение в созерцании красивой картины, в одном рассмотрении того, что она внешне собой представляет, без особого углубления с помощью интеллекта. <...> Но насколько больше наслаждение души, когда она затем подмечает в фигуре симметрию хорошего и понимающего художника и обращает внимание на то удивительное искусство, посредством которого он делает так, что неподвижная и бесчувственная фигура представляется нашим глазам движущейся, прыгающей, бегущей, зовущей, размахивающей руками, подающейся всем телом вперед, назад, вправо, влево; когда душа раздумывает над тем, как живописец посредством красок изображает на плоскости толщину и рельефность вещей, тела, волосы, одежду и свет,

который все освещает; но больше всего другого удивительно, что художник делает так, что на плоской поверхности видны четверо или пятеро человек, один позади другого, и даже целое войско, целая страна. И, наконец, наш интеллект, постигая, дошел до того, что пожелал посредством искусства подражать природе, формирующей стихии, травы, деревья, животных, человека. Но все это гораздо лучше смог бы обрисовать оратор различными красками риторики, чем я, живописец, привыкший рисовать различными материальными красками.

Между живописцами и скульпторами всегда был спор—какое из двух искусств превосходнее; и многие судили различно, одни в пользу скульптуры, другие в пользу живописи. <...> Я не скажу, что живопись и скульптура включаются в одно и то же понятие искусства... и не могут называться существенно различными между собой, ибо как та, так и другая стремятся к одной цели: передать нашему глазу индивидуальные субстанции, и обе они в равной степени это делают в соответствии с геометрическим объемом этих индивидуумов; и как та, так и другая стараются передать красоту, достоинство, душевное состояние и очертания вещей, и в конечном счете обе они стремятся ни к чему иному, как изображать все вещи как можно более похожими на настоящие... И я прихожу к окончательному выводу, что передача фигуры в мраморе, в дереве, в серебре или золоте и передача ее на картине, на бумаге или на стене—есть одно и то же искусство.

Для искусства необходимо очень многое, и потому только свободные и сильные люди могут достичь похвал в занятиях им, так как живопись—это как бы свод из большинства свободных искусств, а следовательно, им невозможно заниматься без знания и помощи многих из них, как геометрии, архитектуры, арифметики и перспективы. Ибо без знания линий, поверхностей, глубины, объема и геометрических фигур что может сделать живописец, когда это и есть главный фундамент его искусства? Без знания архитектуры как сможет он передать глазу дома, дворцы, храмы и другие здания? Без арифметики как сможет он понять пропорции человеческого тела, построек и других предметов в искусстве и природе? А без перспективы как сможет художник осветить фигуру, передать ракурс или какое-либо движение? Кроме того, живописцу необходимо иметь познание в духовных и светских вещах, и не только у греков и римлян, но также и у мидян, персов и других наций; нужны сведения, хотя бы поверхностные, в анатомии; и в заключение ему вменяется познание стольких наук и искусств, что не только он должен быть свободным человеком, но также и богатым, чтобы иметь возможность доставать все необходимые книги, иметь чем уплатить преподавателям, которые бы его обучили. Отсюда ясно, какого осуждения заслуживают живописцы нашего злополучного времени, которые имеют смелость заниматься этим искусством не только без познаний в вышесказанных науках, но даже не умея ни читать, ни писать; и, подгоняемые бедностью, с единой лишь целью заработать себе на пропитание, ничего другого не делают, как целыми днями залепляют стены, и храмы, и доски своими

надругательствами над столь благородным искусством, к негодованию понимающих людей, которые подобную живопись видят и осуждают.

Неоднократно размышлял я об этом наедине с собой и, ввиду того что всегда полагал великим трудом изучение этого благороднейшего искусства, я решился составить этот трактат, который разделил на семь книг. Если уж нельзя побудить людей нашего времени, чтобы они потрудились изучить все эти необходимые для живописи науки (как выше сказано), то пусть заглянут в этот мой труд, ибо в нем они найдут собранным — поскольку хватило слабых сил моего разума — если не все, то хотя часть того, что необходимо для достижения в этой профессии какого-либо успеха и значения. <...>

КНИГА ПЕРВАЯ


ГЛАВА I

Определение живописи

Живопись есть искусство, которое пропорциональными линиями и красками, сходными с природой вещей, следуя свету перспективы, подражает природе телесных вещей до такой степени, что не только передает на плоскости толщину и рельефность тел, но также их движение, и явственно показывает глазам нашим многие эффекты и страсти душевные. <...>

<...> Кроме того, художник должен применять эти пропорциональные линии с помощью неких приемов и правил, подобных тем, которыми пользуется природа в своем творчестве, для чего предполагается наличие материи, — которая есть нечто бесформенное, без красоты, без границ, — в эту материю вводится форма, которая есть нечто прекрасное и законченное. Так же поступает художник, беря доску, которая имеет только одну поверхность или плоскость без красоты, части которой не имеют законченных очертаний, и он ее украшает и заканчивает, вычерчивая и рисуя на ней человека, коня, колонну и обрабатывая и заканчивая все ее очертания; и в общем, передавая линиями природу той вещи, которую пишет как в ширину, так и в длину, в объеме и в толщину. И так как здесь очень кстати приходится один совет Микеланджело, не премину просто привести его, оставив объяснение и понимание его благоразумному читателю.

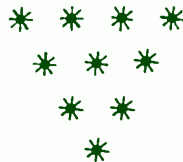
Итак, говорят, что Микеланджело сделал однажды следующее указание своему ученику Марко да Сьена¹, живописцу, что всегда необходимо делать фигуру пирамидальной, змеевидно изогнутой [serpentinata] и в кратных соотношениях к одному, двум и трем. И в этом правиле, мне кажется, заключается весь секрет живописи, ибо величайшая грация и легкость, какую только может иметь фигура, заключается в том, что она кажется движущейся, — то, что художники называют неистовством [fugia] фигуры. И для передачи этого движения нет более подходящей формы,

как форма пламени огня, который, как говорят Аристотель и все философы, есть самая активная из стихий, и форма пламени больше всех подвержена движению, так как его конус заканчивается острием, стремящимся, казалось бы, прорвать воздух и вознестись в свою сферу. Так что если фигура будет иметь эту форму, она будет наикрасивейшая. И этого также можно достигнуть двумя способами; при одном вершина пирамиды, как наиболее острая ее часть, помещается вверху, а основание, наиболее широкая часть пирамиды, помещается в нижней части, как и огонь; так бывает, когда нужно выразить в фигуре полноту и широту, как в ногах или нижних складках одежды, а кверху надо утончить наподобие пирамиды, изображая одно плечо и делая другое в сокращении и ракурсе, чтобы тело изгибалось и одно из плеч заслонило, приподнялось и прикрыло другое. Можно также, чтобы фигура, которую пишут, стала наподобие пирамиды, у которой основание и наибольшая ширина обращены вверх, а вершина — в направлении к нижней части; таким образом, фигура проявит ширину в верхней части или показывая обе плечевые кости, или распростирая руки, или показывая одну ногу и скрывая другую, или применяя другой какой-либо прием, как найдет лучше для себя мудрый живописец. Но поскольку есть два вида пирамид — одна прямая, как, например, та, которая находится рядом с храмом св. Петра в Риме и называется пирамидой Юлия Цезаря, и другая — фигура пламени огня, и ее Микеланджело называет «змеистой», — то и художник должен эту пирамидальную форму сопровождать формой змеистой, которая представляет извивы змеи в то время, как она ползет, и это и есть настоящая форма колеблющегося огненного пламени. Это значит, что фигура должна передавать форму буквы S в прямом или опрокинутом, например так , виде, ибо тогда-то она и будет иметь всю свою красоту. И не только в общем [очертании] должна соблюдаться эта форма, но также в каждой из частей. В силу этого, если один из мускулов ног выступает наружу с одной стороны, — с другой, соответствующей ему стороны по диаметральной линии, он должен быть скрыт и вдавлен внутрь, как это мы видим в ногах и ступнях в действительности. Микеланджело говорил еще, что фигура должна находиться в кратных соотношениях к одному, двум и трем. И в этом заключается вся основа пропорции, о чем мы более пространно будем еще говорить в этой книге. Ибо если взять наиболее широкую часть между коленом и ступней, она окажется в двойной пропорции к наиболее тонкой части, а ляжки — в тройной пропорции по сравнению с наиболее узкой частью.

<...> Меня могут спросить, какие пропорции придать картинам, написанным на холстах или досках, которые можно помещать в различных местах — высоко, или низко, или на уровне глаз. На это отвечу, что для того, чтобы фигуры были более грациозными, художнику надо всегда воображать, что они будут помещены высоко... Этому следовали Рафаэль, Перино дель Вага², Франческо Маццолино,³ Россо⁴ и все значительные мастера, которые хотели изобразить более грациозные фигуры; в их произведениях мы видим, что ноги и нижние части более коротки и мелки

по сравнению с верхними частями, и об этой пропорции будет сказано в книге о перспективе, по поводу всех положений.

Движением называют живописцы достоинство и грацию фигуры в ее позе и расположении; и еще это называется неистовством. Это достоинство, или, скажем, позы бывают естественными или искусственными. Естественным достоинством называют в этом случае то, что свойственно тому человеку, которого мы хотим изобразить: так, например, если бы кто-нибудь хотел изобразить Катона Утического⁵, очень сурового человека, и сделал портрет так, чтобы и в положении тела и всех его частей сохранялось это его достоинство суровости [*decoꝛo di gravità*]. Искусственное достоинство состоит в том, что благоразумный художник, изображая императора или короля, делает его на портрете важным и полным величия, хотя бы на самом деле он таким не был; или в портрете солдата изобразил бы его более свирепым и надменным, чем во время боевой схватки. Этому придерживались многие значительные художники с величайшим основанием, ибо в этом и состоит обязанность искусства, чтобы изображать папу, императора, солдата и каждую особу с соответствующим им достоинством, которое разум предписывает им иметь; и опытность художника в его искусстве проявляется в том, чтобы не изобразить жест или позу, которые случайно сделал тот или иной папа или тот или иной император, но такой жест, который он должен был бы сделать в соответствии с величием и достоинством своего положения. И такой метод или путь благоразумия надо применять не только в этом случае, но и во всех других, то есть в пропорциях, исправляя и восполняя природные недостатки с помощью искусства. Так, если император непропорционально сложен, живописец не должен полностью передавать эту непропорциональность в портрете, или, если он бледен, помочь этому, усилив немного живость цвета, но таким образом и с такой умеренностью, чтобы портрет не утратил сходства и чтобы природный недостаток умело был скрыт под покровом искусства. В передаче этих движений были неподражаемы Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Полидоро⁶, Гауденцио⁷.



КОММЕНТАРИЙ

¹ *Марко да Сьена*—полное имя Марко Пино да Сьена (ок. 1520—1587)—живописец и архитектор, ученик и последователь Микеланджело. Работал главным образом в Риме и Неаполе.

² *Перино дель Вага*—см. прим. 21 к Пино.

³ *Франческо Маццолино*—см. Пармиджанино в комментарии к диалогу П. Пино.

⁴ *Россо Фьорентино*—настоящее имя Джован Баттиста Россо (1494—1540)—живописец, представитель раннего тосканского маньеризма. Ученик Андреа дель Сарто. Работал во Флоренции, Риме и Фонтенбло.

⁵ *Катон Утический*—жил в I в. до н. э., легендарный защитник римских свобод, выступал против Цезаря.

⁶ *Полидоро*—имеется в виду Полидоро Кальдара, прозванный Полидоро да Караваджо (1490/1500—1543)—живописец, искусный мастер гризайли, работал в технике сграффито. Помощник Рафаэля во время росписи Ватиканских станц и лоджий.

⁷ *Гауденцио*—имеется в виду Гауденцио Феррари (ок. 1471—1546)—живописец Ломбардии. Испытал влияние Леонардо да Винчи и Корреджо, а также Брамантино. Работал в городах Пьемонта и Ломбардии, с 1538 года—в Милане.



L' I D E A
DE' PITTORI, SCVLTORI,
E T ARCHITETTI,
DEL CAVALIER FEDERICO ZVCCARO.

Divisa in due Libri.

AL SERENISSIMO CARLO EMANVEL
DVCA DI SAVOIA, PRENCIPE DI PIEMONTE, &c.



IN TORINO, *Per Agostino Disserolio.* MDCCVII.

ФЕДЕРИКО ЦУККАРО

ок. 1542—1609

Художник и теоретик искусства Федерико Цуккаро является крупнейшим представителем позднего римского маньеризма. Творческая карьера Федерико Цуккаро тесно связана с именем его старшего брата Таддео (1529—1566), учеником и помощником которого он был. Братьям принадлежат монументальные живописные циклы в лоджиях Бельведера в Ватикане, в вилле Фарнезе в Капрарола и в римской церкви Санта Тринита деи Монти. В их живописи эклектически соединились различные стилистические источники. Обладая чертами аристократического, интеллектуального искусства, живопись Цуккаро объединила сложную арабеску символического плетения с тонкими наблюдениями реальности, манерную экзальтацию с ясной логикой композиционной структуры. При сравнении с произведениями, вышедшими из мастерской Вазари, к которому Федерико Цуккаро относился с явным скептицизмом, его искусство кажется простым и лишенным внешней эффектности, в нем заметен возврат к классическим формам композиции и рисунка Рафаэля, кумира римской школы конца XVI века.

Личность Федерико Цуккаро чрезвычайно показательна для 2-й пол. XVI века. Он относится к типу свободного, образованного художника, работавшего по заказу различных светских и духовных правителей. Цуккаро удивительно легко чувствовал себя не только в родной Италии, но и в других европейских странах. Стиль его искусства ассимилировал особенности различных европейских художественных школ и отразил основные черты интернационального маньеризма, широкой волной охватившего крупнейшие европейские центры. В течение 1570—1580-х годов Федерико работал во Франции у кардинала Лотарингского, посетил Антверпен и Амстердам, был связан заказами с королевским домом в Англии, расписывал залы Эскориала для Филиппа II в Мадриде.

Вернувшись из Испании в Рим, Цуккаро всецело посвятил себя изучению философии и художественной теории, много сил и времени отдавал разнообразной общественной деятельности. В 1593 году это

усилиями цех св. Луки, с XV века объединявший скульпторов и живописцев Рима, был реорганизован в Академию св. Луки, президентом которой стал сам Цуккаро. Он уделил большое внимание оформлению устава Академии, определившего ее статус и окончательно закрепившего разрыв художников с цеховой организацией. Увлеченный идеями творческого объединения художников, Цуккаро пытался организовать Академии в Венеции и Парме, но эта работа осталась незавершенной.

Литературное наследие Федерико Цуккаро, включающее трактат «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607), путевые записи, изданные в форме писем, как «Путешествие по Италии с остановкой в Парме» (1608), обширную переписку, содержащую сведения и критические замечания о современных Цуккаро художниках и их произведениях, является ценным историческим документом, дающим представление не только о формировании эстетической теории маньеризма, но и о характере культурной жизни той поры, ее внутренних конфликтах и течениях. Трактат «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (*L'idea de pittori, scultori et architetti divisa in due libri*. Torino, 1607) был направлен против двух враждебных маньеризму течений—против академизма болонской школы во главе с братьями Караччи и против реализма последователей Караваджо. Он был написан с целью защиты и теоретического оправдания маньеризма. Идя дальше Ломаццо и Арменини, Цуккаро проводит резкую грань между «идеями» и ее конкретным выражением, что и составляет существо его художественной теории.

Для разъяснения теоретических понятий Цуккаро пользуется словом «рисунок», «оставляя все другие слова логикам, философам и теологам». «Рисунок» по смыслу приравнивается к «идее», как она мыслится в теории Вазари и Ломаццо. Определение рисунка тождественно определению разума. «Рисунок,— читаем мы у Цуккаро,— не есть ни материя, ни тело, ни свойство какой-либо субстанции, но... он— форма, идея, порядок, правило или предмет интеллекта, в котором выражены понятные вещи». В теории Цуккаро рисунок подразделяется на «внутренний» (*disegno interno*) и «внешний» (*disegno esterno*). «Внутренний рисунок» — «есть идея, составляемая всяким для познания и действия». Он есть основание искусства и источник творчества, которое мыслится Цуккаро в следующей последовательности: сначала художник формирует «внутренний рисунок», то есть в своем воображении создает то, что им задумано, потом, «в соответствии с... внутренним представлением», он рисует «карандашом на бумаге, а затем кистями и красками на полотне или... стене». Цуккаро видит основную цель творчества— в максимально точном воспроизведении того, что рождено воображением. «Внешний рисунок» он определяет как «простое очертание, контур, обмер и фигура любой вещи, воображаемой или реальной». Он является не чем иным, как «образцом и формой идеального образа».

Цуккаро еще дальше, чем Вазари, отошел от эстетической теории Возрождения, окончательно отбросив рационалистические методы познания законов прекрасного. Он утверждал, что «искусство живописи не

берет свои основные начала в математических науках, так как живопись—не дочь математических наук, а природы и рисунка». В поисках теоретических основ искусства Цуккаро обратился не к математике, как Альберти или Пьеро делла Франческа, а к философии Аристотеля, противопоставив «внутренний» и «внешний» рисунок, то есть идеальный образ и его материальное воплощение. Он провозгласил свободу воображения от рабского следования математическим правилам и каноническим нормативам. Правилom и нормой искусства Цуккаро признавал только вкус и подражание «внутреннему рисунку». Восторженное изучение природы, составлявшее пафос и основу эстетической теории Возрождения, заменяется в эстетике маньеризма выражением субъективного мироощущения. Чувственное восприятие отступает на второй план перед силой интеллекта, развитого занятиями философией, астрологией, теологией, вооруженного знаниями законов и правил искусства. Цуккаро приходит к выводу о божественной природе «внутреннего рисунка», филологически объясняя слово «disegno» как «знак бога в нас» (segno di Dio in noi). Отсюда проистекает убеждение Цуккаро в исключительности того художника, который одарен от природы и способен творить с помощью одного лишь воображения, не прибегая к примеру «внешнего рисунка», то есть к примеру натуры. В этом желании заменить реальное наблюдение природы субъективным способом ее видения, то есть поставить искусство выше природы, и заключен пафос маньеристической эстетики, оправдывающей не только отступление от реальности, но и полное ее забвение, во имя оригинальности, фантазии и художественной выдумки.

Трактат печатается по кн.: «Мастера искусства об искусстве», в 7-ми т., т. 2, 1966, с. 286—291. Перевод А. И. Аристовой и А. А. Губера.

*



ИДЕЯ ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ И АРХИТЕКТОРОВ



ПРЕЖДЕ чем говорить о какой-либо вещи, необходимо разъяснить ее имя, как тому учит глава всех философов, Аристотель, в своей «Логике». В противном случае это значило бы идти по неизвестному пути без проводника или войти в лабиринт Дедала без нити¹. Поэтому с самого начала разъясню, что именно я разумею под словом «внутренний рисунок». Следуя общему пониманию как ученых, так и простых людей, я скажу, что под внутренним рисунком я разумею представление [conceitto], составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать вовне в соответствии с понятой вещью. Именно так поступаем мы, живописцы, собираясь нарисовать или же написать какую-либо достойную «историю», например приветствие ангелом девы Марии, когда этот небесный вестник объявляет ей, что она станет матерью бога; прежде всего мы образуем в нашем сознании представление того, как можем мы мыслить все происходящее в это время как на небе, так и на земле, как со стороны ангела-посланца, так и со стороны девы Марии, к которой было послано посольство, и со стороны бога, отправившего посла. Потом в соответствии с этим внутренним представлением мы рисуем карандашом на бумаге, а затем кистями и красками на полотне, или же пишем на стене. Правда, под этим словом — «внутренний рисунок» — я понимаю внутреннее представление, сложившееся не только в душе живописца, но всякое представление, образуемое каким угодно интеллектом, хотя ради большей ясности и вразумительности для моих товарищей по работе я разъяснял с самого начала это слово — «внутренний рисунок» — в нас одних. Если же мы захотим в более совершенной и общей форме разъяснить слово «внутренний рисунок», то скажем, что это — представление и идея, составляемые всяким для познания и действия. Я же в настоящем трактате рассматриваю это внутреннее представление, образованное всяким, под частным словом

«рисунок». И я не пользуюсь ни словом «интенция», употребительным у логиков и философов, ни словами «образец» или «идея», применяемыми среди теологов, потому что я говорю о нем как живописец и веду речь главным образом для живописцев, скульпторов и архитекторов, которым необходимо знание и руководство этого рисунка для хорошей работы. И все понимающие должны знать, что следует пользоваться словами соответственно тому занятию, о котором идет речь. Итак, пусть никто не удивляется, что я, оставляя все другие слова логикам, философам и теологам, пользуюсь словом «рисунок», говоря с моими товарищами по работе².

2. Прежде всего я скажу, что рисунок не есть ни материя, ни тело, ни свойство какой-либо субстанции, но что он—форма, идея, порядок, правило или предмет интеллекта, в котором выражены понятия вещи. Все это заключено во всех внешних вещах как божественных, так и человеческих, как ниже будет разъяснено. Итак, следуя учению философов, я говорю, что внутренний рисунок вообще является идеей и формой в интеллекте, представляющей выразительно и определенно понятую вещь тем, что является его целью и предметом. Ради лучшего понимания этого определения нужно заметить, что существуют два вида деятельности: во-первых, внешняя, например рисование, черчение, формование, и, во-вторых,—внутренняя, например понимание, желание. Таким образом, необходимо, чтобы всякая внешняя деятельность имела цель... Совершенно так же необходимо, чтобы и внутренняя деятельность имела цель, дабы и она могла стать завершенной и совершенной. Такая цель—не что иное, как понятая вещь. Так, например, если я хочу понять, что такое лев, то необходимо, чтобы познаваемый мною лев был целью моего понимания. Я говорю не о том льве, который бегают по лесам и охотится за другими животными в поисках пищи, такой лев—вне меня, но я говорю о духовной форме, образованной в моем интеллекте и представляющей выразительно и определенно природу и форму льва для самого интеллекта; в такой форме или образе сознания интеллект ясно видит и распознает не только «просто льва» в его форме и природе, но также и всех львов. И здесь можно видеть не только совпадение деятельности внешней и внутренней, то есть что каждая из них должна иметь особую цель, чтобы быть завершенной и совершенной, но также и различие между ними, что ближе к нашей теме: например, нарисованная или написанная фигура, статуя, храм или театр, там целью внутренней деятельности интеллекта является духовная форма, представляющая понятую вещь.

3. Такова необходимость, в которую ставят нашу душу чувства при понимании, но главным образом при образовании ее внутреннего рисунка. А так как примеры облегчают понимание вещей, то я приведу пример того, как в нашем сознании образуется рисунок.

Я говорю: для того, чтобы получить огонь, огниво бьют по кремню, из кремня выскакивают искры, искры зажигают трут, затем, после того как трут приблизится к сере, зажигается светильник. Совершенно так же интеллектуальная сила ударяет по кремню представлений в человеческом

сознании; первое представление, которое высекается, зажигает трут воображения и приводит в движение образы фантазии и идеальные образы воображения; такое первое представление неопределенно и смутно и не может быть понято ни способностью души, ни деятельностью и потенцией интеллекта. Но эта искра становится постепенно формой, идеей, реальным фантастическим образом и духом, образованным умозрительной и формирующей душой; потом, подобно сере, загораются чувства и зажигают светильник деятельного и потенциального интеллекта; воспламенившись, он распространяет свой свет на рассмотрение и различие всех вещей; поэтому позднее отсюда исходят все идеи более ясные и суждения более достоверные, наряду с которыми в интеллекте возрастает интеллектуальное понимание для познания или формообразования вещей; из форм возникает порядок и правило; из порядка и правила — опыт и практика. Так становится светлым и ясным этот светильник³.

4. Итак, я говорю, что внешний рисунок — это не что иное, как то, что наглядно представляет контур формы без субстанции тела: простое очертание, контур, обмер и фигуру любой вещи, воображаемой и реальной; такой рисунок, образованный и обведенный посредством линий, является образцом и формой идеального образа. Значит, линия представляет собой подлинную сущность и видимую субстанцию внешнего рисунка, составленного в любой манере. Здесь мне как будто представляется случай разъяснить, что такое линия и как она зарождается из точки, в виде прямой или кривой, как того хотят математики. Однако, я говорю, что они совершают громадную ошибку, стремясь подвести рисунок или картину под такую линию или очертания. Ведь линия — это простое действие, имеющее целью оформить любую вещь, которая подлежит представлению и всеобщему рисунку [disegno universale], совершенно так же, утверждаем мы, как краски подлежат живописи, твердая материя — скульптуре и тому подобное: ведь сама линия, как нечто мертвое, не является наукой ни рисунка, ни живописи, но лишь деятельностью его. Но вернемся к нашей теме. Такой идеальный образ, образованный в сознании и затем выраженный и проясненный линией или другим наглядным способом, обычно называется рисунком [disegno], так как он обозначает [segna] и показывает чувству и интеллекту форму той вещи, которая образована в сознании и запечатлена в идее⁴.

5. Хотя он [рисунок] безусловно необходим для нашей деятельности в области живописи, скульптуры и архитектуры ради их усовершенствования, тем не менее наряду с этим природным внешним рисунком прежде всего необходим внутренний интеллектуально-чувственный рисунок, но он, как более далекий от частных, совершенен. Именно здесь заключено различие между выдающимися живописцами, скульпторами и архитекторами и другими, занимающимися этим же, заурядными мастерами: там, где последние не умеют ни рисовать, ни ваять, ни строить без руководства примера внешнего рисунка, там первые делают те же самые вещи только лишь под внутренним руководством одного понимания, как мы видим это на опыте.

6. Но так как почти все природные индивиды страдают каким-нибудь несовершенством, совершенные же чрезвычайно редки, в особенности человеческое тело, которому часто недостает пропорциональности и хорошего расположения в каком-нибудь члене тела, то живописцу и скульптору необходимо приобрести правильное знание частей и симметрии человеческого тела и выбирать из тела самые прекрасные и самые изящные части, для того чтобы составить из них вполне совершенную фигуру, продолжая, однако, подражать природе в ее наиболее прекрасных и совершенных произведениях⁵.

7. Итак, мы видим, что человеческие тела различны по формам и по пропорциям: одни велики, другие жирны, третьи сухощавы, четвертые мягки и нежны, у одних пропорции в семь голов, у других — в восемь, у третьих — в девять с половиной, у четвертых — в десять, каков, например, Аполлон Бельведерский в Риме, а также нимфы и девственницы-весталки. В восемь с половиной и девять голов древние изображали Юпитера, Юнону, Плутона, Нептуна и других, им подобных. В девять и девять с половиной голов — Марса, Геркулеса, Сатурна и Меркурия. В семь и семь с половиной голов — Вакха, Силена, Пана, фавнов и сильванов. Однако самая обычная и прекрасная пропорция человеческого тела — это от девяти до десяти голов⁶.

8. Действительно, подлинная и общая цель живописи — это быть подражательницей природе и всем созданным искусством вещам, которыми она вводит в заблуждение и обманывает глаза зрителей, даже самых знающих. Кроме того, она выражает в жестах, в движениях тела, глаз, рта, рук так много жизни и правды, что выражает внутренние страсти, как-то: любовь, ненависть, желание, бегство, наслаждение, радость, печаль, горе, надежду, отчаяние, страх, смелость, гнев, созерцание, наставление, спор, призвание, послушание — словом, все виды действия и человеческих проявлений⁷.

9. Я утверждаю, и знаю, что говорю правильно, следующее: искусство живописи не берет свои основные начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись — дочь не математических наук, но природы и рисунка. Первая показывает ей форму; вторая учит ее действовать. Таким образом, живописец, после первых основ и наставлений от своих предшественников или же от самой природы, благодаря собственному естественному суждению, прилежанию и наблюдению прекрасного и хорошего станет ценным человеком без какой-либо помощи или необходимости математических наук.

Я скажу также, что во всех телах, произведенных природой, существуют пропорции и меры, как утверждает мудрец. Однако если бы кто-нибудь пожелал остановиться на обсуждении всех вещей и изучить их посредством умозрения математической теории, чтобы работать соответственно последней, то помимо невыразимой скуки получилась бы лишь потеря времени, совершенно напрасная и бесплодная. Именно это прекрасно

показал нам один из наших профессоров, весьма достойный человек, пожелавший по собственному капризу формировать человеческие тела соответственно математическим правилам. «По собственному капризу» — говорю я не потому, что считаю себя в силах научить профессоров работать соответственно таким правилам (это было бы вздором и явной глупостью, из которой нельзя почерпнуть ничего существенного, но лишь одни опасности), а так как, кроме сокращений и формы всегда сферического тела, эти правила для нашей деятельности не подходят и ей не служат. Интеллект здесь должен быть не только ясен, но и свободен, а суждение — не связано и не ограничено механическим рабством таких правил, так как живопись, это поистине благороднейшее занятие, требует хорошего суждения и хорошей практики, которые и должны быть правилом и нормой для хорошей деятельности. Именно так мне говорил уже мой милейший брат и наставник, показывая мне первые правила и меры человеческой фигуры, которые должны состоять из стольких-то и не больше голов, должны обладать совершеннейшими пропорциями и быть изящными. «Но следует,—говорил он,—так свыкнуться с этими правилами и мерами в работе, чтобы в глазах у тебя оказались и циркуль и наугольник, а суждение и практика—в руках». Таким образом, эти математические правила и термины не являются и не могут быть ни полезны, ни хороши для того способа, каким нужно при помощи их работать. Ведь вместо того, чтобы способствовать для искусства практике, духу и живости, они их отнимают, ибо интеллект унижается, суждение тушится, а у искусства отнимается всякое изящество, всякий дух и вкус.

Так и Дюрер, я полагаю, своим трудом (а он был не мал) сделал это ради шутки или забавы, чтобы дать приятное времяпровождение тем интеллектам, которые расположены больше к умозрению, чем к практической работе, а также чтобы показать, что рисунок и дух живописца знают и могут сделать все им задуманное⁸. Равным образом бесплодным и бессодержательным оказался другой труд, оставленный в набросках другим, также весьма достойным по своей работе человеком, однако большим софистом: он оставил такие же математические наставления для того, чтобы двигать и извивать фигуру посредством перпендикулярных линий, наугольника и циркуля⁹. Все это очень остроумно, но фантастично и, по существу, бесплодно. Если же другие способны будут понять эту сущность, то каждый сможет работать по своему вкусу. Я утверждаю, что такие математические правила нужно оставить для тех умозрительных наук и занятий—геометрии, астрономии, арифметики и подобных,—которые своими доказательствами успокаивают интеллект. Мы же, профессора рисунка, не нуждаемся в других правилах, кроме тех, которые нам дает природа, чтобы подражать ей.

* * * * *

* * *

*

*

КОММЕНТАРИЙ

¹ *Дедал*— легендарный строитель и художник. Построил на о-ве Крите для царя Миноса лабиринт для Минотавра.

² Опираясь на схоластический аристотелизм периода контрреформации, Цуккарро уподобляет «внутренний рисунок» тому, что философы называют идеей, противопоставляя ему «внешний рисунок» как материализацию этой идеи.

³ Внешние чувства и ощущения играют в эстетике Цуккарро роль второстепенного фактора, отступающего на второй план перед творческой фантазией художника и полетом его воображения. Маньеристическая эстетика отказалась от восторженного преклонения перед могуществом и красотой природы, свойственного Леонардо да Винчи. Основой художественной практики стало не подражание природе, а максимальное выражение субъективного мироощущения художника.

⁴ Внешний рисунок в схоластике Цуккарро есть «тень тени», так как он лишь частично передает «внутренний рисунок», возникший в воображении художника и подсказанный трансцендентными силами.

⁵ Цуккарро повторяет общетеоретические положения Альберти, Леонардо да Винчи и других теоретиков. В этом абзаце Цуккарро перечисляет богов древнегреческого и римского пантеона.

⁶ Цуккарро указывает несколько «удлиненные» пропорции фигуры по сравнению с каноном зрелого Возрождения.

⁷ Повторяет известное положение Леонардо да Винчи о подражании природе, тем самым противоречит своим программным положениям первой части сочинения.

⁸ Цуккарро имеет в виду трактат Альбрехта Дюрера «Четыре книги о пропорциях» (1528).

⁹ В этой фразе недвусмысленный намек на Леонардо да Винчи и его рисунки с витувианской системой пропорций.





АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

1471—1528

Альбрехт Дюрер, крупнейший мастер искусства немецкого Возрождения, был поистине разносторонним человеком в ренессансном смысле этого слова. Живописец и гравёр, он интересовался архитектурой и фортификацией, разбирался в вопросах математики и оптики и первым среди художников Северного Возрождения обратился к изучению научных основ искусства.

Родившись в семье потомственного ювелира, Дюрер принадлежал к ремесленной среде города Нюрнберга. Заслуга великого немецкого мастера в том, что он сумел преодолеть ограниченность социального положения ремесленника и поднял значение искусства на новую, до него невиданную высоту. Для него искусство уже не ремесло, «ибо оно божественно и служит высокой священной цели» и «если правильно его применять, можно достигнуть великой и вечной славы». На смену средневековой анонимности мастера приходит новое ренессансное сознание высокого предназначения художника как творческой личности.

Дюрер первым среди немецких художников своего поколения совершил путешествие в Италию, где познакомился с новой ренессансной культурой. Отдавая себе отчет в тех переменах, которые происходили в современном ему искусстве, он, подобно итальянским гуманистам, считал, что оно возродилось в Италии полтора столетия назад после тысячелетнего забвения.

Благодаря дружбе с нюрнбергским патрицем гуманистом Вилибальдом Пиркгеймером Дюрер приобщился к гуманистическому движению, и идеалы гуманизма одухотворяли его искусство. Уже в 90-е годы XV века наряду с грандиозным Апокалипсисом он создал гравюры, связанные с изощренной гуманистической программой.

Его отличал необычайно пристальный профессиональный интерес ко всем жизненным явлениям, в том числе и к собственной личности. Ни один современный ему художник не создал такого количества автопортретов, как Дюрер. Единственный из художников ренессансной Германии

Дюрер оставил обширный архив. Его литературное наследие делится на две части: автобиографические записи и теоретические труды.

Начало размышлениям Дюрера о научных основах искусства положило знакомство с Якопо Барбари, посредственным венецианским художником, состоявшим на службе у императора Максимилиана, который поразил воображение молодого немецкого мастера. Уже на склоне лет Дюрер вспоминал: «Он показал мне мужчину и женщину, сделанных посредством измерений, а я в то время более желал узнать, в чем состоит его способ, нежели приобрести королевство».

С начала нового века, с 1500 года, Дюрер был занят поисками абсолютной формулы красоты. По канону Витрувия он строил фигуры в гравюре «Адам и Ева», где есть отблеск античного идеала, и даже свое лицо в знаменитом автопортрете (Мюнхенская пинакотекa) он создал с помощью математических соотношений. Он буквально конструировал портрет.

После второй поездки в Италию в 1505—1507 годы Дюрер задумал записать свои мысли об искусстве «для пользы юношей». Так складывается план «Книги о живописи». Столкнувшись с невозможностью осуществления грандиозной программы книги, в которой речь должна была идти о проблемах живописи и архитектуры, о пропорциях и перспективе, задачах и ценности искусства, Дюрер отказался от нее. О его первоначальном намерении мы можем судить по оставшимся наброскам. Его дальнейшая работа развернулась в двух направлениях: разработка проблем линейной перспективы и пропорций человеческого тела.

Занятия теоретическим обоснованием ценности искусства в 10-е годы XVI века нашли отражение и в творчестве Дюрера. В 1514 году возникла гравюра «Меланхолия I», являющаяся новой гуманистической аллегорией искусства; она пронизана ощущением трагизма, как трагична для Дюрера недостижимость абсолютного идеала красоты.

Только после путешествия в Нидерланды в 1520—1521 годах Дюрер смог окончательно заняться теоретическими сочинениями. Уже в 1523 году был готов трактат «Четыре книги о пропорциях» — основное сочинение Дюрера; но вначале он решил опубликовать «Руководство к измерению» — пособие для художников, где излагалась теория линейной перспективы, основы классической геометрии, оптики, астрономии и практические сведения в помощь художникам. Затем последовали «Трактат к укреплению городов» (1527) и только в 1528 году — «Четыре книги о пропорциях», вышедшие в свет уже после смерти художника.

Дюрер не создал стройной эстетической теории. Его сочинения — это в гораздо большей степени практические руководства для художников, чем эстетические трактаты. Грубоватый, часто неуклюжий стиль его сочинений, связанный и со стилем жизни и со стилем творчества Дюрера-художника, является сам по себе ценным, неповерхностным источником для понимания эстетики Дюрера.

Основные эстетические взгляды Дюрера высказаны им в конце III книги о пропорциях, в так называемом Эстетическом экскурсе. Отказав-

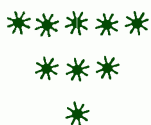
шись от первоначального намерения найти абсолютную формулу красоты и единый принцип построения фигур, Дюрер стремится втиснуть в рамки теории все многообразие действительности. В I книге своего сочинения он приводит пять вариантов фигур (мужских и женских), во II книге — еще восемь пар, а затем все возможные способы искажения пропорций и отклонений от нормы; фантазия его поистине неисчерпаема. Стремление отразить в своем теоретическом сочинении все, что встречается в природе, вытекает из основного положения эстетики Дюрера, главного принципа ренессансного искусства — верности природе. «Ибо поистине искусство заключено в природе, кто сумеет обнаружить его, тот владеет им». Утверждая, что все в природе, даже «мужицкие» грубые вещи, достойно изображения, Дюрер считал главным учителем природу, а творческий вымысел художника заблуждением, причем в этом случае теоретические указания явно расходятся с его художественной практикой.

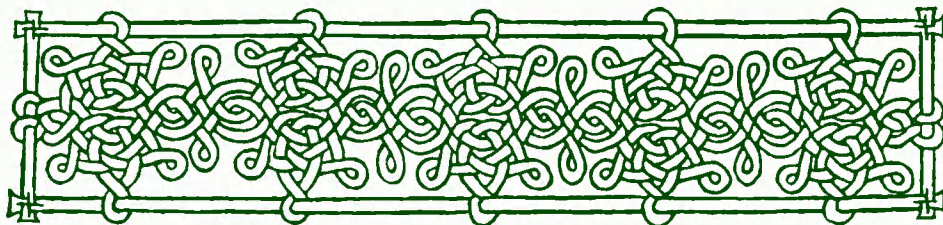
Второй важнейший принцип эстетики Дюрера — фанатичная вера во всемогущество знания. Только человек, обладающий новым ренессансным взглядом на мир, мог так страстно стремиться постичь научные основы искусства — перспективу и пропорции человеческого тела, — с помощью которых только и можно со всей верностью изобразить прекрасный мир видимых вещей.

Для эстетических взглядов Дюрера характерно новое понимание значения и роли искусства. Превратившись из ремесленника в гуманистически образованного человека, прославляемый всеми просвещенными людьми Германии как «немецкий Апеллес», Дюрер вслед за Леонардо да Винчи оценил значение живописи как науки и истинной дочери природы, доставляющей художнику «великую и вечную славу». Он первым начал подписывать не только картины и гравюры, но и свои рисунки и утверждал в «Эстетическом экскурсе», что маленький набросок большого мастера несравнимо значительнее, чем большая картина посредственного живописца, даже если тот трудился над ней целый год. Он превозносил значение живописи, благодаря которой «стало понятным измерение земли, вод и звезд, и еще многое раскроется через живопись».

Знакомство с эстетическими воззрениями Дюрера — одно из неизменных условий для понимания творчества великого немецкого художника.

Перевод приводится по кн.: *Дюрер. Дневники, письма, трактаты*, в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1957, с. 14—20, 21, 26—30, 43, 187, 189, 190, 192, 193. Перевод Ц. Г. Нессельштраус.





ИЗ НАБРОСКОВ ПРЕДИСЛОВИЯ К «КНИГЕ О ЖИВОПИСИ»

О ПРЕКРАСНОМ



О ЧТО такое прекрасное — этого я не знаю. Все же я хочу для себя так определить здесь прекрасное: мы должны стремиться создавать то, что на протяжении человеческой истории большинством считалось прекрасным. Также недостаток чего-либо в каждой вещи есть порок. Как избыток, так и недостаток портят всякую вещь.

Можно найти большую соразмерность в неодинаковых вещах. Но чтобы знали, что бесполезно, то бесполезна хромота и многое подобное.

Поэтому хромота и ей подобное некрасивы.

Также для изучения прекрасных вещей полезен хороший совет. Но принимать его следует от того, кто сам хорошо умеет работать своими руками. Ибо от прочих невежественных людей это скрыто, как от тебя — чужой язык. Все же каждый, кто создал произведение, может выставить его на суд простых людей. Обычно они замечают неудачное, хотя и не понимают хорошего. Если ты услышишь правду, то можешь исправить свое произведение.

Также существует много разновидностей и причин прекрасного. Наибольшего доверия заслуживает тот, кто может показать их в своем произведении. Ибо прекрасно то произведение, в котором нет недостатков. <...>

Также, если ты научишься способам измерения человеческой фигуры, это послужит тебе для изображения людей любого рода. Ибо существует четыре типа комплекций, как могут подтвердить тебе врачи; все их ты можешь измерить теми способами, которые будут здесь дальше изложены.

Также тебе необходимо будет написать с натуры многих людей и взять у каждого из них самое красивое и измерить это и соединить в одной фигуре. Мы должны быть очень внимательны, чтобы безобразное не вплеталось постоянно само собой в наше произведение.

Также невозможно, чтобы ты смог срисовать прекрасную фигуру с одного человека. Ибо нет на земле такого красивого человека, который не мог бы быть еще прекраснее. Нет также на земле человека, который мог бы сказать или показать, какой должна быть прекраснейшая человеческая фигура. Никто, кроме бога, не может судить о прекрасном. О нем следует совещаться, и в меру способностей следует вносить его в каждую вещь. И в некоторых вещах нам кажется прекрасным то, что в другой вещи не было бы красивым. Нелегко установить, какая из двух различных прекрасных вещей более прекрасна.

НАБРОСКИ К РАЗЛИЧНЫМ РАЗДЕЛАМ «КНИГИ О ЖИВОПИСИ»

Витрувий, древний зодчий, которому римляне поручали большие постройки, говорит: кто хочет строить, тот должен ориентироваться на сложение человеческого тела, ибо в нем он найдет скрытые тайны пропорций. И поэтому, прежде чем приступить к строениям, я хочу рассказать, каким должны быть хорошо сложенные мужчина, женщина, ребенок, конь. Таким путем ты сможешь легко находить меры всех вещей.

Поэтому выслушай сначала, что говорит Витрувий о пропорциях человеческого тела, которым он научился у великих прославленных живописцев и мастеров литья. Они говорили, что человеческое тело таково: лицо от подбородка до верха, где начинаются волосы, составляют десятую часть человека. Такую же длину имеет вытянутая ладонь. Голова же человека составляет восьмую часть; от верхней части груди до того места, где начинаются волосы,—одна шестая часть. Если же разделить лицо на три части от волос до подбородка, то в верхней будет лоб, во второй—нос, в третьей—рот с подбородком. Также ступня составляет шестую часть человека, локоть—четвертую, грудь—четвертую часть.

На подобные же части делит он и здание и говорит: если положить на землю человека с распростертыми руками и ногами и поставить ножку циркуля в пупок, то окружность коснется рук и ног. Таким способом он выводит круглое здание из пропорций человеческого тела.

И подобным же образом строят квадрат: если измерить от ног до макушки, то ширина распростертых рук будет равна этой длине. Отсюда он выводит квадратное строение. И таким образом он воплотил пропорции человеческих членов в совершенных размерах здания в таком замечательном соответствии, что ни древние, ни новые не могли отказаться от этого. И кто хочет, пусть прочитает сам, как он объясняет лучшие основы строений.

НАБРОСКИ ВВЕДЕНИЯ К ПЕРВОМУ ВАРИАНТУ ТРАКТАТА О ПРОПОРЦИЯХ

ВВЕДЕНИЕ 1512 ГОДА

Если кто-либо рассказывает о вещах более полезных, нежели вредных, и не препятствующих лучшему, это следует слушать. Поэтому кто хочет, слушай и смотри, что я делаю. Все потребности человека настолько пресыщаются преходящими вещами в случае их избытка, что последние вызывают в нем отвращение, исключая одну только жажду знаний, которая никому не досаждала. Желание много знать и через это постигнуть истинную сущность всех вещей заложено в нас от природы. Но наш слабый разум не может достигнуть полного совершенства во всех науках, истине и мудрости. Это не значит, однако, что нам не доступна всякая мудрость. Если бы мы захотели отточить учением наш ум и упражнялись в этом, мы могли бы, следуя верным путем, искать, учиться достигать, познавать и приближаться к некоей истине.

Мы знаем, что многие постигли разные науки и открыли истину, и это приносит нам пользу. Поэтому хорошо, чтобы человек не упускал случая научиться в подходящий момент чему-нибудь такому, к чему он чувствует себя наиболее склонным. Иные могут учиться всем наукам, но это не всякому дано. Однако не может быть разумного человека, который был бы настолько груб, чтобы он не мог научиться хотя бы одной какой-нибудь вещи, к которой он наиболее склонен. Поэтому никто не должен уклоняться от того, чтобы что-нибудь изучить. Ибо для всеобщей пользы необходимо, чтобы все мы учились чему-нибудь и передавали все это нашим преемникам, ничего от них не утаивая. Поэтому я вознамерился описать нечто, что будет бесполезно узнать юношам.

Благороднейшее из чувств человека — зрение. Ибо каждая увиденная вещь для нас достовернее и убедительнее услышанной. Если же мы и слышим и видим, то мы тем лучше это усваиваем. Поэтому для того, чтобы это лучше можно было понять и запомнить, я буду и рассказывать и изображать.

Наше зрение подобно зеркалу, ибо оно воспринимает все фигуры, которые появляются перед нами. Так через глаза проникает в нашу душу всякая фигура, которую мы видим. По природе нам гораздо приятнее видеть одну фигуру или изображение, чем другую, причем это не всегда означает, что одна из них лучше или хуже другой. Мы охотно смотрим на красивые вещи, ибо это доставляет нам радость. Более достоверно, чем кто-либо другой, может судить о прекрасном искусный живописец. Хорошую фигуру создают правильные пропорции, и это не только в живописи, но и во всех вещах, какие могут быть созданы.

Если я напишу о вещах, полезных для живописи, труд мой не будет напрасным. Ибо искусство живописи служит церкви и изображает страдания Христа, а также сохраняет облик людей после смерти. Благодаря живописи стало понятным измерение земли, вод и звезд, и еще

многое раскроется через живопись. Истинного искусства живописи достигнуть трудно. Поэтому, кто не чувствует себя к нему способным, пусть не занимается им, ибо оно дается вдохновением свыше.

Правильно судить об искусстве живописи не может никто, кроме тех, которые сами хорошо пишут. От других же это поистине скрыто, как от тебя — чужой язык. Упражняться в этом искусстве было бы благородным делом для изнеженных праздных юношей.

Много сотен лет тому назад великое искусство живописи было в большом почете у могущественных королей, которые наделяли богатством выдающихся художников и выказывали им уважение, полагая, что богатство духа делает их подобными богу. Ибо хороший живописец всегда полон образов, и если бы было возможно, чтобы он жил вечно, он всегда изливал бы в своих произведениях что-нибудь новое из внутренних идей, о которых пишет Платон.

Много сотен лет назад жили прославленные живописцы Фидий, Пракситель, Апеллес, Поликлет, Паррасий, Лисипп, Протоген и другие; некоторые из них описали свое искусство и умело его объяснили и сделали его ясным для всех. Но эти их достойные хвалы книги до сих пор сокрыты от нас и, может быть, совсем потеряны вследствие войн, перемещений народов или изменений законов и верований, о чем поистине должен сожалеть каждый разумный человек. Часто случается, что благородные гении угасают из-за грубых притеснителей искусства. Ибо когда последние видят изображенные линиями фигуры, они принимают это за суетное порождение дьявола, однако, уничтожая их, они совершают неугодное богу. Ибо, рассуждая по-человечески, бог не доволен теми, кто уничтожает великое мастерство, достигнутое большим трудом и работой и затратой большого времени и исходящее только от бога. И я часто испытываю боль от того, что у меня украдены книги об искусстве вышеуказанных мастеров. Но враги искусства презирают эти вещи.

Также я не слыхал ни о ком из новых, кто бы что-либо написал и выпустил, что я мог бы прочитать с пользой для себя. Ибо все теперь скрывают свое искусство. Некоторые же пишут о вещах, которых они не знают, но это только пустой шум, ибо они могут лишь говорить красивые слова. Всякий, умеющий что-либо, тотчас же это заметит. Поэтому я намереваюсь, с божьей помощью, изложить то небольшое, что я изучил, хотя многие из вас и отнесутся к этому с презрением. Но это меня не тревожит. Ибо я хорошо знаю, что легче разругать любую вещь, нежели сделать лучшую. Я же хочу изложить это все без утайки, наипонятнейшим образом, насколько это в моих силах. И если бы это было возможно, я охотно объяснил бы и изложил для всеобщего сведения все, что я знаю, чтобы быть полезным способным юношам, любящим искусство более серебра и золота. И я призываю всех, кто что-либо знает, описать это. Сделайте это правдиво и ясно, не усложняя и не ведя долго да около тех, кто ищет и жаждет знаний, дабы умножалась слава божья и хвалы вам.

И если я зажгу нечто, и все вы будете вносить искусные улучшения, со временем может быть раздуто пламя, которое будет светить на весь мир.

И из всех вещей нам приятнее всего видеть красивую человеческую фигуру, поэтому я начну с пропорций человека. А после того, если бог дарует мне время, я напишу еще о других вещах. Я хорошо знаю, что завистники не оставят свой яд при себе. Но это мне не должно помешать. Ибо даже многим великим людям приходилось терпеть подобное.

Существуют различные типы человеческой фигуры. Основа их — четыре комплекции. Если вам надо сделать фигуру, то мы должны сделать наикрасивейшую, какую мы только можем, насколько это в нашей власти и насколько это подходит к обстоятельствам дела. Но это немалое искусство — сделать много различных человеческих фигур. Безобразное часто само собой вплетается в наши произведения. Чтобы сделать прекрасную фигуру, ты не можешь срисовать все с одного человека. Ибо нет на земле человека, который соединял бы в себе все прекрасное, так как всегда он мог бы быть еще более прекрасным. Нет также на земле человека, который мог бы окончательно сказать, какой должна быть прекраснейшая человеческая фигура. Никто не знает этого, кроме одного бога. Чтобы судить о прекрасном, об этом следует совещаться. В меру своих способностей каждый должен вносить его в каждую вещь. И в некоторых вещах нам кажется прекрасным то, что в других не было бы красивым. Нелегко различать прекрасное и прекраснейшее. Ибо вполне возможно сделать две различные, не соразмерные друг с другом фигуры, из которых одна будет толще, другая тоньше, и при этом мы не можем рассудить, какая из них прекраснее. Что такое прекрасное — этого я не знаю, хотя оно и заключено во многих вещах. Если мы хотим внести его в наше произведение, и особенно в человеческую фигуру, в пропорции всех членов сзади и спереди, это дается нам с трудом, ибо мы должны собрать все из разных мест. Нередко приходится перебрать две или три сотни людей, чтобы найти в них две или три прекрасные вещи, которые можно использовать. Поэтому, если ты хочешь сделать хорошую фигуру, необходимо, чтобы ты взял от одного голову, от другого — грудь, руки, ноги, кисти рук и ступни и так испробовал различные типы всех членов. Ибо прекрасное собирают из многих красивых вещей подобно тому, как из многих цветов собирают мед. Золотая середина находится между слишком большим и слишком малым, старайся достигнуть ее во всех твоих произведениях. И чтобы назвать что-либо «прекрасным», я поступлю здесь так, как поступают с понятием «правильное»: то, что считают правильным все, считаем правильным и мы. Подобным же образом мы будем считать прекрасным то, что считают прекрасным все, и этого мы будем стремиться достигнуть.

Также я не буду расхваливать пропорции, которые я описываю, хотя и не считаю их худшими. Я привожу их здесь не потому, что они должны быть именно такими и никакими другими. Но с их помощью ты можешь искать и найти лучший путь. Ибо каждый должен заботиться об улучшении в своем деле. Но пусть каждый удовольствуется этим, пока он действительно не научится лучшему. Ибо один подходит к истине ближе,

чем другой, так как он обладает более высоким разумом или имеет перед собой более красивые модели, с которых он срисовывает. Многие из вас следуют только собственному вкусу, они заблуждаются. Поэтому пусть каждый следит за собой, чтобы любовь не сделала слепым его суждение. Ибо каждой матери нравится ее дитя. Отсюда проистекает, что многие живописцы делают фигуры, похожие на них самих.

Существует много разновидностей и причин прекрасного. Наиболее заслуживает доверия тот, кто может показать их на деле. Чем больше исключено неверного, тем больше прекрасного остается в произведении. Никто не должен слишком себе доверять, ибо многие заметят больше, нежели один. Хотя и бывает, что один понимает больше, чем тысяча, все же это случается редко. Польза — часть прекрасного. Поэтому то, что в человеке ненужно, то некрасиво. Остерегайся чрезмерного. Соразмерность одного по отношению к другому прекрасна. Поэтому хромота некрасива. В неодинаковых вещах также имеется большая соразмерность. Об этих вещах напишут еще многие из вас. Ибо я предвижу, что еще появится много замечательных людей, которые будут писать об искусстве лучше, чем я, человек малого разумения. Если бы богу было угодно, чтобы я мог сейчас видеть эти прекрасные произведения тех, кто еще не родился, чтобы исправить мои!

Для создания хорошего произведения полезен хороший совет. Тот, кто хочет пользоваться советом в искусстве, пусть принимает его от того, кто хорошо понимает в таких вещах и умеет показать это своими руками. Однако каждый может дать хороший совет: если ты сделал произведение, которое тебе самому нравится, выставь его перед грубыми и невежественными людьми и предоставь им судить о нем. Ибо они обычно замечают самое неудачное, хотя и не понимают хорошего. Если ты найдешь, что они правы, ты можешь исправить эту работу. Можно было бы написать еще много об этих вещах, но ради краткости я оставляю это и перейду к делу — к изображению очертаний мужской и женской фигуры...

ИЗ ТРАКТАТА «РУКОВОДСТВО К ИЗМЕРЕНИЮ»

Посвящение Пиркгеймеру

[...] Милостивый господин и друг! До сих пор в наших немецких землях многие способные юноши, посвятившие себя искусству живописи, обучались без всякой основы, только путем ежедневной практики. Так вырастали они в невежестве, подобно дикому, неподрезанному дереву. Хотя некоторые из них благодаря постоянным упражнениям и достигали свободы руки, так что они выполняли свои произведения с силой, все же они действовали необдуманно, следуя лишь собственной прихоти. Когда же понимающие живописцы и истинные художники видели такие непродуманные произведения, они не без основания смеялись над слепотой этих людей, ибо для истинного разума нет более неприятного зрелища, чем

фальшь в картине, будь эта картина даже написана со всем старанием. Единственной же причиной, почему такие живописцы находили удовольствие в своих заблуждениях, было то, что они не изучали науки измерения, без которой невозможно сделаться настоящим мастером; но это была вина их учителей, которые и сами не владели таковой наукой. Но так как она является истинной основой всякой живописи, я решил изложить ее начала и основания для всех жаждущих знаний юношей, дабы они, овладев искусством измерения с помощью циркуля и линейки, могли бы благодаря этому познать и увидеть своими глазами истину и чтобы они не только жаждали знаний, но также могли достигнуть настоящего и более полного понимания. <...>

ИЗ ТРАКТАТА «ЧЕТЫРЕ КНИГИ О ПРОПОРЦИЯХ»

«ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС» В КОНЦЕ III КНИГИ ТРАКТАТА

Нередко бывает также, что искусный мастер замечает различные особенности фигуры, которые он все мог бы изобразить, если бы он имел достаточно времени, но из-за недостатка последнего ему приходится опускать их. Ибо наблюдения художников бесчисленны и души их полны изображений, которые они могли бы сделать. Поэтому если бы человеку, который правильно пользуется таким искусством и одарен к тому природой, была дарована жизнь в много сотен лет, он мог бы благодаря данной ему богом силе создавать каждый день много новых фигур людей и других существ, каких никто не видел и никто другой не мог придумать. <...>

...Следует заметить, что способный и опытный художник может даже в грубой мужицкой фигуре и в малых вещах более показать свою великую силу и искусство, чем иной в своем большом произведении. Эти странные речи смогут понять лишь большие художники, и они скажут, что я прав. Отсюда следует, что один может в течение одного дня набросать пером на половине листа бумаги или вырезать своим резцом из маленького куска дерева нечто более прекрасное и совершенное, нежели большое произведение иного, который делал его с величайшим усердием в течение целого года. И дар этот чудесен. Ибо бог нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой. Примером этому могут служить римляне времен расцвета. Мы мало найдем теперь в нашем искусстве произведений, подобных созданным ими, обломки которых мы еще можем видеть. <...>

Но если мы спросим, как сделать прекрасную фигуру, то некоторые скажут: делай по суждению людей. Иные же не согласятся с этим, и я тоже. Кто сможет научить нас этому, не обладая истинным знанием?

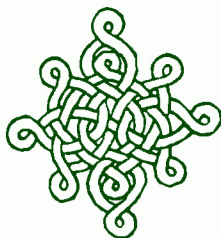
Ибо, я думаю, нет на свете человека, который мог бы представить себе полнейшее совершенство хотя бы малейшего живого творения, не говоря уже о совершенстве человека, который является высшим творением бога и которому подчинены все другие создания. Я допускаю, что один художник, созерцая и изображая более прекрасную фигуру, может сделать более доступными разуму заключенные в природе основы прекрасного, чем другой. Но он не сможет исчерпать их до конца так, чтобы невозможно было создать ничего более прекрасного. Ибо человеческого разума для этого недостаточно. Лишь одному богу известно все это, а также тому, кому он это открывает. Истина же могла бы состоять только в нахождении прекраснейшей фигуры и наилучших пропорций человека, которые превзошли бы все прочие. <...>

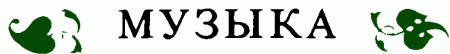
Но когда кто-нибудь говорит, что он может показать наилучшие пропорции человеческого тела, мне это кажется невозможным. Ибо ложь содержится в нашем знании, и так крепко засела в нас темнота, что, следуя ощупью, мы впадаем в ошибки. Однако тому, кто доказывает свои суждения при помощи геометрии и умеет обосновать истину, должен верить весь свет. Ибо против этого невозможно возражать, и такого человека, по справедливости, следует считать мастером в подобных вещах, владеющих даром божьим. И суждения его и доказательства следует слушать с охотой, но еще большую радость доставляет нам созерцание его произведения. Неужели же из-за того, что мы не можем достигнуть совершенства, мы должны совсем оставить учение? С этой скотской мыслью мы не согласны. Вокруг нас есть и добро и зло, разумному же человеку подобает выбирать лучшее. <...>

Если мы хотим достигнуть хороших пропорций и с их помощью хотя бы отчасти внести красоту в наше произведение, самое полезное для этого, мне кажется, брать размеры у многих живых людей. Но выискивая для этого людей, которые считаются красивыми, и прилежно зарисовывая их. Понимающий человек может собрать хорошее для всех частей и членов у многих различных людей, ибо редко можно найти человека, который имел бы хорошие пропорции всех членов, у каждого есть свой недостаток... И тот, кто прилежен в этих вещах и изучает в отдельности каждую часть человека, тот найдет все необходимое для своей работы и даже больше, чем он может выполнить. Но человеческий разум редко достигает умения правильно передать красоту живого творения. Не имея возможности судить о наивысшей красоте живых созданий, мы все же находим в видимых существах столько прекрасного, что это превосходит наш разум, и ни один из нас не может в совершенстве перенести все это в свое произведение. <...>

Но суть этих вещей позволяют постигнуть жизнь и природа. Поэтому присматривайся к ним внимательно, следуй за ними и не уклоняйся от природы в надежде, что ты мог бы найти лучшее и сам, ибо ты обманешься. Ибо поистине искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им. Если ты овладеешь им, оно освободит тебя от многих ошибок в твоей работе. И многое в своей работе ты

можешь доказать с помощью геометрии. Чего же ты не сумеешь доказать, то ты должен оставить на усмотрение и суд людей. И много в таких вещах значит опыт. Но чем точнее соответствует жизни твое произведение, тем оно кажется лучше, и это правильно. Поэтому не воображай никогда, что ты можешь сделать что-либо лучше, нежели творческая сила, которую бог дал созданной им природе. Ибо твои возможности ничтожны по сравнению с творением бога. Отсюда следует, что ни один человек никогда не сможет создать из собственной фантазии ни одной прекрасной фигуры, если только он не наполнил таковыми свою душу в результате постоянной работы с натуры. Но тогда это следует называть не собственным, но благоприобретенным и изученным искусством, которое оплодотворяется, произрастает и приносит свои плоды. Так обнаруживаются в новых творениях тайно накопленные сокровища сердца, которые художник черпает из него в готовой форме. В этом причина, почему опытному художнику не нужно писать для всякого произведения с живой натуры, ибо он извлекает достаточно из того, что он в течение долгого времени собирал извне. Такой художник хорошо выполнит свою работу, но лишь очень немногие достигают такого разумения. <...>



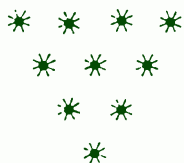


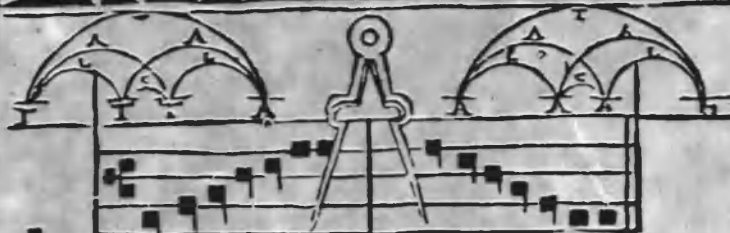
ИОАНН ДЕ ГРОХЕО

ГЛАРЕАН

ФРАНСИСКО САЛИНАС

ДЖОЗЕФФО ЦАРЛИНО





PER NON ERRARE



FLORES MUSICES

ИОАНН ДЕ ГРОХЕО

конец XIII — начало XIV века

Иоанн де Грохео (или Жан де Груши)—парижский магистр музыки, автор замечательного музыкального трактата «Музыка» (ок. 1300 г.), отличающегося удивительной для своего времени ясностью и оригинальностью мысли. В этом трактате Иоанн де Грохео выступил с резкой критикой спекулятивного и теологического взгляда на музыку.

С необычайной для того времени смелостью он высказал убеждение в том, что так называемая «мировая» или «ангельская» музыка, о существовании которой писали почти все авторы музыкальных трактатов средневековья, является не чем иным, как «ложной выдумкой». Отвергая выдвинутое в средние века деление музыки на «мировую», «человеческую» и «инструментальную», Грохео предложил различать музыку по ее профессиональному уровню и ее месту в обществе. С этой точки зрения он признавал два типа музыки: простую, гражданскую, или народную, с одной стороны, и сложную, измеренную, или ученую,—с другой.

Для Иоанна де Грохео характерна ориентация на живую музыкальную практику, его трактат содержит богатейшие сведения о видах и жанрах современной ему народной музыки, которой он уделяет не меньшее внимание, чем музыке церковной.

Иоанн де Грохео шел намного впереди своего времени. Поэтому он не имел последователей среди своих современников и его сочинение не получило широкого распространения. Тем не менее трактат Грохео—замечательный памятник музыкальной мысли, предвосхитивший и подготовивший зарождение музыкальной эстетики Ренессанса.

Трактат Иоанна де Грохео печатается по кн.: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения». Составитель В. П. Шестаков. М., 1966, с. 229—250. Перевод М. В. Иванова-Борецкого.





МУЗЫКА



НЕКОТОРЫЕ молодые люди, друзья мои, очень меня просили дать им вкратце изложение музыкальных знаний; я и захотел поскорее удовлетворить их желание, ибо у них я всегда находил величайшую верность, дружбу, доблесть и в течение одного времени необходимую мне в жизни моей помощь. Поэтому цель настоящего труда — рассказать им по мере моего разума о музыке, познание которой необходимо для всех, кто желает изучить то, что движется, и само движе-

ние. Это последнее, по-видимому, имеется в высшей степени в звуке, который находится среди того, что можно чувствами познать и что подлежит нашему восприятию. Музыка имеет значение для деятельности нашей, ибо она направляет и улучшает нравы, если только ею пользуются должным образом. В этом она превосходит все другие искусства, непосредственно и всецело служа ко славе и восхвалению творца.

Сначала мы рассмотрим наиболее общие основы, а затем все то, что из них вытекает.

По такому же пути идет все человеческое познание, по словам Аристотеля в предисловии к его «Физике», будет ли оно чувственным восприятием или умственным познанием. Что касается основ, то тут возникают прежде всего вопросы об их нахождении, а затем поставим исследование о самом предмете, его количестве, качестве и прочем. Пусть не ворчат те люди, которые упрекают нас в том, что извращается наука, так как разные высказывания писателей и различие во взглядах мешают открытию истины. Мы видим ведь, как деятельно люди стараются познать множество мнений и из них извлечь то, что истинно. Относительно искусства [существует] такое же разнообразие в мнениях, как мы видим в ремеслах, например разницы в зданиях и костюмах. Совершенство человеческого искусства и его произведений бесконечно, хотя

они никогда не достигают совершенства природы или божественного искусства. В наши дни большинство занимается музыкой практически и очень немногие интересуются теорией этого искусства. К тому же некоторые исследователи скрывают свои работы и открытия, не желая их сообщать другим, а именно как раз необходимо, чтобы каждый в таких вещах обнаружил истину во славу и величие ее. Те, кто склонен рассказывать сказки, говорили, что музыку изобрели музы, около воды обитавшие. Другие говорили, что она изобретена святыми и пророками. Но Боэций, человек значительный и знатный, придерживается других взглядов. К его мыслям надо больше всего примыкать, ибо мы знаем, что он доказывает то, что говорит. Он в своей книге говорит, что начало музыки открыл Пифагор. Люди как бы с самого начала пели, так как музыка им от природы врождена, как утверждают Платон и Боэций, но основы пения и музыки были неизвестны до времени Пифагора. <...>

Некоторые популяризаторы знания, утверждая, что консонансов бесконечно много, не приводят этому доказательств. Другие, трактующие вопрос научно,— Пифагор, Никомах, Платон и за ними Боэций— говорят, что их три, и объясняют их соотношениями чисел. Но все они берут в основание своего учения ничто, ибо отношение, как они говорят, прежде всего и само собой в числе находится и через числа присваивается другому. Но это основание у учеников Аристотеля не считается верным. Они сказали бы, скорее, что отношение прежде всего имеется между первоначальными качествами и природными формами, а самое слово принято для выражения сего. Выяснить, кто из всех них говорит истинно, не наша задача: это цель такой работы, где трактуется о первоосновах наук. Но те, кто предполагает, что отношение прежде всего существует между числами, не смогли этим путем обосновать понятия консонансов и их число. Если бы действительно отношение было причиной консонанса, то при наличии такого-то данного отношения всегда возникал бы такой-то данный консонанс. Этого соотношения, по-видимому, не найдешь между звуком грома и другим, находящимся с ним в соотношении. Они не производят гармонии, а, скорее, портят орган слуха.

Затем надо спросить: почему другие животные, кроме человека, не осознают консонансов? Некоторые из животных, правда, получают удовольствие от звуков по природной склонности, как, например, птицы— от своего пения, лошади— от звуков трубы и барабана, собаки— от звуков рогов и свистков, но только человек воспринимает три консонанса¹, осознает их и в них находит удовольствие.

Попробуем сказать нечто другое, вероятное по этому поводу. Трудность [разгадки] здесь двойственная: 1) то, что в звуках только три совершенства, и 2) то, что только человеком это осознается. Итак, скажем, что всевышний творец всего создал тройное совершенство гармонии, желая в этом высказать свою благость, дабы этой гармонией восхвалялось его имя, как и сказано в писании: «Хвалите господа в звуке трубном». Таким образом, никто не может уйти от восхваления бога, но

каждый язык в звуках [музыки] познает имя славы. И поскольку музыка существует в славной троице, постольку, быть может, она в некотором отношении учит в этом познании. Ибо есть первая гармония—яко мать, древними именовавшаяся *diapason*², и другая—яко дочь, в ней содержащаяся, именовавшаяся *diapente*³, и третья, от них исходящая, называемая *diatessaron*⁴. И эти три, одновременно построенные, дают совершеннейший консонанс.

И, может быть, некоторые пифагорейцы, ведомые природной склонностью, осознали это, но не дерзнули высказать в этих словах, а прибегли к иносказанию, к цифрам. Далее скажем, что душа человека, созданная непосредственно вначале, сохраняет лик или образ творца. Этот образ Иоанн Дамаскин называет образцом троицы; благодаря этому ей [душе] врождена естественная познавательная способность. И, быть может, с помощью этой способности душа познает троичное совершенство в звуках, что не является уделом душ скотов вследствие их несовершенства.

Некоторые думают, что конкордансов существует бесконечное количество, но вероятность этого утверждения они не доказывают. Другие [их больше] принимают число тринадцать и обосновывают, как магистр Иоанн Гарландиа⁵, это *per experimentum*. Другие сводят все конкордансы к семи, и оказывается, что такое исчисление более точно, ибо лучше предполагать меньшее количество начального, так как множественность противостоит понятию основного. Они [стоящие за семь конкордансов] заимствуют свое положение у поэтов, и к этому же приводят следующие соображения: есть семь даров духа святого, на небе семь планет, на неделе семь дней, из которых через многократное повторение весь год образуется. Они говорят, что и в звуках семь конкордансов. К мнению этих людей и мы присоединяемся. Как говорят Платон и Аристотель, музыка подобна миру, поэтому, насколько возможно это, в ее законах и мнениях о ней должен отражаться божественный закон.

Все разнообразие творения и разрушения мироздания сводится к семи планетам и их силам. Поэтому было разумно принять за основу человеческого искусства семь начал, которые были бы причиной всего разнообразия музыкального звучания; эти начала и именуется конкордансами. Назовем их: это унисон, тон, полутон, двутон, неполный тритон или кварта, квинта и октава. Слово «тон» по множеству своих значений подобно снегу на горах. Его применяют церковники, говоря о подъеме вверх и спуске вниз и конце мелодии. В другом значении это слово применяют, называя им один из конкордансов. В третьем значении мы понимаем тон как прибавление к другому звуку, увеличивающее интервал на величину, находящуюся в сесквиоктавном отношении, то есть отношении 9 к 8 или обратно.

Полутон, или диэзис, называется так не потому, что он является половиной тона, но потому, что он не имеет совершенства тона. Это уменьшенный тон, который, если сравнить с другим, будет находиться в отношении 256 к 243. Его назначение—измерять вместе с тоном всякий иной конкорданс и образовывать в пении мелодию. Дитон есть конкор-

данс, заключающий в себе два тона и находящийся к предыдущему звуку в отношении 81 к 64. Некоторые считают, что он относится к числу консонансов, как, например, магистр Иоанн де Гарландиа, но мы его выпустили, так как конкорданс этот несовершенный и соединение его звуков для уха звучит жестко. Неполный тритон, или кварта,— конкорданс из двух тонов и одного полутона, находится к предыдущему звуку в сесквигерцовом отношении, то есть к 3 или 12 к 9. Квинта есть конкорданс из трех тонов и одного полутона, находящийся к предыдущему звуку в сесквиальтерном (полутонном) отношении, то есть как 3 к 2 или 6 к 4. Октава—конкорданс, заключающий пять тонов и два полутона, состоит из соединения кварты и квинты. Она превосходит непосредственно предыдущий звук в двукратном отношении: как 4 к 2 или 6 к 3. Этот конкорданс включает в себе все предыдущие, и отсюда, вероятно, получил свое наименование диапазон. Показав все конкордансы, я, кажется, вполне ясно установил, что нет необходимости в большем их числе, чем семь. Кто знает, что такое тон, что полутон, может, легко соединив их, получить тритон. Кто знает, что такое квинта, может, присоединив тон, получить квинту с тоном, то есть большую сексту. Эти конкордансы уже надлежит называть составными, а не простыми. Мы же хотели сказать здесь только о простых, являющихся основой. Итак, об основаниях музыки, то есть о консонансах и конкордансах, из которых всякое звучание и вся музыка состоит, довольно пока сказано.

Теперь надлежит трактовать о том, что же такое музыка и какие в ней имеются части. Те, кто обращает внимание на форму и материю, описывают музыку, говоря так: она происходит от числа, примененного к звукам. Другие же, имея в виду применение музыки, говорят, что это искусство, направленное на пение. Мы же хотим определить музыку в иных смыслах, как определяется орудие и как должно определяться любое искусство.

Природное тело есть первичное орудие, при помощи которого душа проявляет свою деятельность; так и искусство—основное орудие или правило, при помощи которого практический разум объясняет и излагает свою деятельность. Итак, скажем, что музыка есть искусство или наука, предназначенные к более легкому осуществлению пения при помощи сосчитанного и гармонически понимаемого звука. Я называю музыку и наукой, поскольку она дает знание слов, и вместе с тем искусством, поскольку она руководит в занятиях [пением] практическим разумом. Я включил в определение слова «гармонически понимаемый звук», так как это сама материя, с которой [в данном случае] оперируют, и сама форма обуславливается числом. Слово «пение» необходимо в определении, ибо им означает та самая деятельность, для которой музыка назначена. Итак, мы сказали, что такое музыка. Некоторые делят музыку на три рода, например Бозций и магистр Иоанн де Гарландиа в своих трактатах, а также их последователи: музыка мировая, человеческая, инструментальная. Мировой музыкой называют они гармонию, вызванную движением тел небесных; человеческой—соотношение частей человеческого тела;

инструментальной—ту, которая производится звуками инструментов как естественных, так и искусственно созданных.

Кто такое деление производит, или основывается на выдумках, или стремится больше следовать за пифагорейцами или еще за кем-то, чем за истиной, или же они невежды в природе и логике, ибо сначала они говорят, что музыка основывается на сочтенном звуке. Но небесные тела в движении своем звука не издают, хотя древние этому верили. И в человеческом организме звука, собственно говоря, тоже не имеется. Кто слышал когда-либо звучание этого организма? Третий род—инструментальную музыку—делят на три: на диатоническую, хроматическую и энгармоническую. Диатоническим называется тот род, что идет через тон, тон и полутон; чаще всего в этом роде сочиняются кантилены; хроматический род идет через полутон, полутон и малую терцию, и его применяют, по их словам, планеты в качестве небесного пения; энгармоническим называют тот род, который идет через четверть тона, четверть тона и большую терцию. Они говорят, что этот род очень сладкий, так как ангелы им пользуются.

И такое деление мы не принимаем, ибо оно касается лишь инструментальной музыки, остальные же члены [первого деления] выпадают. И не дело музыканта трактовать об ангельском пении, разве он только будет богословом или пророком. Ибо никто не может иметь опыта в небесном пении без божественного вдохновения. И когда кто говорит, что планеты поют, он, по-видимому, не знает, что такое музыкальный звук, хотя сам, производя деление музыки, трактовал о нем.

Некоторые музыку делят на ровную (plana), или менензурованную, и мензуральную. Под менензурованной понимают музыку церковную, которая, по Григорию, вращается в нескольких ладах. Под мензуральной понимают ту, которая получается из различных совместно размеренных звуков, как, например, в кондуктах и мотетах. Называя менензурованной такую музыку, которая хотя и вполне по усмотрению исполнителя, но все же звучит так или иначе равномерно, они впадают в ошибку, так как каждое проявление музыки и всякого другого искусства не может не соразмеряться с правилами этого искусства.

Если же под неразмеренной они разумеют музыку, не вполне точно мензурованную, то, как кажется, ничего от подразделения не остается.

Итак, я рассказал, как некоторые устанавливают деление музыки. Нам же кажется, что правильное деление провести нелегко, так как в таком делении части в своем сложении должны составлять целое.

Есть много частей [разветвлений] музыки, очень различающихся друг от друга сообразно различным обычаям, языкам, диалектам в [отдельных] государствах и областях. Мы произведем деление сообразно с той практикой, которая существует у парижан, и так, как это необходимо для обихода или общественной жизни граждан, а затем подробно поговорим об отдельных частях. Будет, по-видимому, наш план достаточно выполнен, ибо в наши дни в Париже тщательно исследуются основы любого искусства и имеется большая практика как в области искусств, так и в

области всех механических искусств [то есть ремесел]. Итак, скажем, что музыка, которая в ходу у парижан, может быть, по-видимому, сведена к трем главным разделам. Один раздел—это простая, или гражданская (civilis) музыка, которую мы зовем также народной; другой—это музыка сложная (сочиненная—composita), или правильная (ученая—regularis), или каноническая, которую зовут мензуральной. И третий раздел, который из двух вышеназванных вытекает и в котором они оба объединяются в нечто лучшее,—это церковная музыка, предназначенная для восхваления создателя.

Прежде чем, однако, говорить об отдельных перечисленных родах музыки, необходимо трактовать о том, что общего есть у них всех. Это есть способ записи. Как грамматику были необходимы письмо и изобретение букв, чтобы записывать слоги, так и музыкант нуждается в способе записи для сохранения разных мелодий, из различных конкордансов состоящих. Современные же музыканты (moderni) для записи созвучий прибавили нечто иное, что называли musica falsa (фальшивой музыкой). Они те два знака b и ♯, которые в b fa и ♯ mi обозначали тон и полутон, стали применять во всех других [случаях], так что ими полутон расширяется до целого тона и обратно: там, где имеется тон, суживают его до полутона—и все это для получения хорошего конкорданса или консонанса.

Из всего изложенного может быть вполне ясно, как мелодии могут быть записываемы и сохраняться в записях. Некоторые всю эту систему затем изображают на поверхности [то есть на бумаге или на доске монохорда] или на суставах руки [имеется в виду так называемая Гвидонова рука]; делается это в тех целях, чтобы новички и дети это все поняли.

Покончив с изложением этого, возвратимся теперь, как мы обещали, к подробным описаниям отдельных разделов музыки.

Уточнение чего бы то ни было состоит из трех моментов: во-первых, из общего познания, получаемого через определение и описание, во-вторых, из совершенного ознакомления, заключающегося в различении и познании частей, и, в-третьих, [познания] природы, получаемого через исследование мироздания. Так познаем мы все сущее в природе, будут ли это простые элементы, как огонь, воздух, вода, земля, или сложные, как, например, минералы, то есть камни и металлы, или, наконец, одушевленные, как растения и животные.

Так поступает Аристотель в книге под заглавием «О животных». Сначала он описывает бегло и общо, разбирает их поведение и качества в книге, носящей заголовок «Об истории», затем более тщательно и определенно путем познания частных в книге, именуемой «О частях», и, наконец, вполне нам все описывает в книге под заглавием «О животных».

Итак, скажем, что музыкальные формы и виды, относящиеся к первому роду музыки, которую мы называли народной, служат для смягчения несчастий, которые выпадают на долю людей. Подробнее об

этом я высказался в речи к монаху Клименту. Формы эти двух родов—вокальные и инструментальные. Те, которые исполняются голосом человека, распадаются на два вида—*cantus* и *cantilena*. В том и другом виде мы различаем по три разновидности, а именно: *cantus gestualis*, *cantus coronatus*, *cantus versiculatus*, *cantilena rotunda*, *stantipes*, *duitia*.

*Cantus gestualis*⁶—это то пение, в котором повествуется о деяниях героев и трудах отцов церкви, о житиях и мучениях святых и невзгодах, кои прежние христиане терпели за веру и правду, как, например, о жизни святого первомученика Стефана и истории короля Карла⁷ *Cantus gestualis* нужно преподносить старикам, рабочим (*civibus laborantibus*) и людям низшего сословия, когда они отдыхают от обычной работы, в тех целях, чтобы они, слушая о несчастьях и горе других людей, легче переносили свои несчастья и чтобы каждый из них бодрее вновь принимался за свою работу. Поэтому такие песни имеют значение для сохранения всего государства.

Cantus coronatus некоторыми именуется просто—«кондукт»⁸; он вследствие прелести своих текстов и напевов получает венец (*coronatur*) от магистров, изучающих музыку. Таковы французские песни—«*Aussi con lunicorne*» или «*Quand le rossignol*»⁹. Они обычно сочиняются королями и знатными людьми и исполняются перед королями и князьями земли для того, чтобы побуждать их души к храбрости, силе, великодушию, щедрости, то есть к тем качествам, которые содействуют хорошему управлению. Эти песни приятного и возвышенного (*ordua*) содержания, они говорят о дружбе, любви и состоят из нот длинных и совершенных.

*Cantus versiculatus*¹⁰ некоторыми, в отличие от *cantus coronatus*, называется *cantilena*. По качеству текста и мелодий эти песни уступают *cantus coronatus*. Их примером могут служить песни «*Chanter qui este*», «*Qiar ne men puis tenir*»¹¹. Эти песни должны петься юношами, чтобы им вовсе не погрязнуть в бездействии. Ибо кто презирает труд и хочет жить в праздности, того ждут печаль и невзгоды. Ср. у Сенеки: «*Non est viri timere sudoram*»¹².

Итак, ясны разновидности *cantus*.

Всякая *cantilena* обычно именуется *rotunda* [круглой] или *rotundellum* потому, что она, наподобие круга, в себе замыкается и одним и тем же начинается и кончается. Но мы считаем за *rotundellum* только такую, части которой имеют один только напев, отделенный от напева *responsorium*¹³ или *refractus*. Эти песни, так же как и *cantus coronatus*, поются протяжно (*longo tracta*); образцом их на французском языке служит песня «*Toute sole passerri le vert boscage*». Такого рода *cantilena* к западу, именно в Нормандии, обычно поется девушками и юношами на праздниках и больших пиршествах для украшения таковых. *Cantilena*, называемая *stantipes*, имеет различие в своих частях и в припеве, как в рифмах текста, так и в мелодии, например во французских песнях «*A l'entrant d'amours*» или «*Certes mie ne suidoie*». *Cantilena* трудностью исполнения держит души юношей и девушек настороже и отвлекает от дурных мыслей.

Ductia есть такая разновидность кантилены, которая имеет очень легкое и быстрое движение скачками вверх и вниз и поется молодежью обоюго пола хором; образец ее — французская песня «*Chi encor querez amogites*». Эта разновидность увлекает девушек и юношей, оберегает их от тщеславия и, говорят, помогает против страсти, любовью именуемой... Сказанного достаточно для описания как *santus*, так и *cantilena*. Их многочисленные части носят названия стиха (*versus*), припева (*refractorium*) и добавления (*additamenta*).

Стихи *santus gestualis* состоят из многих маленьких стихов, которые имеют рифмы.

Но некоторые такие песни кончаются стихом, в отношении рифмы отличающимся от других, как, например, песня о Гирарде и о Марии. Число же стихов в этих песнях неопределенное и увеличивается соответственно количеству материала и желанию сочинителя. Одна и та же мелодия повторяется во всех стихах.

В *santus coronatus* стих состоит из нескольких отделов и конкордансов, которые друг с другом мелодию образуют. Число стихов в *santus coronatus* соответственно семи конкордансам достигает семи. В это количество стихов, и не более и не менее, должно уложиться все содержание песни.

Стих *santus versicularis* должен по возможности быть похож на стих *santus coronatus*. Число стихов в *santus versicularis* не определено: в одном случае их больше, в другом меньше, в зависимости от количества материала и желания сочинителя.

Responsorium, или припев, — та часть, которой начинается и кончается всякая *cantilena*.

Прибавления различны в ронделе, в дукции и в стантипеде. В ронделе они одинаковы по музыке и рифме с *responsorium*. В дукции и стантипеде они иногда одинаковы с *responsorium*, иногда отличны от них. Как в дукции, так и в стантипеде *responsorium* вместе с *additamenta* называются стихом, и их число не определено, но может быть большим или меньшим, в зависимости от воли сочинителя и количества материала.

Таковы различные части в *santus* и в *cantilena*.

Теперь скажем о способе сочинения как того, так и другого. Обычно этот способ таков. Один, насколько это возможно по природе, готовит в качестве материала слова. Затем для каждого стихотворения вводится подходящая ему в качестве формы мелодия. Я говорю «подходящая ему», так как *santus gestualis*, *coronatus* и *versicularis* имеют отличные друг от друга мелодии, и их очертания отличны, как об этом говорилось выше.

Итак, мы сказали о музыкальных формах, исполняемых человеческим голосом; теперь продолжим об инструментальных.

Инструменты подразделяются некоторыми сообразно способу извлечения звука. Они говорят, что звук на инструментах производится дыханием, например в трубах, свирелях, дудках, органах; ударом, например в струнных инструментах, барабанах, кимвалах и колоколах. Но мы здесь не будем трактовать о построении и делении инструментов и коснемся

этого постольку, поскольку мы говорим о различии музыкальных форм, на этих инструментах воспроизводимых. Среди них первое место занимают струнные, а именно: псалтериум, кифара, лира, сарацинская гитара и виола. На них звук благодаря укорачиванию и удлинению струн получается чище и лучше. Далее, среди всех виденных мною струнных инструментов первое место занимает виола. Подобно тому как воспринимающая душа содержит в себе другие совершенные формы, а четырехугольник включает в себя треугольник, большие числа—меньшие, так и виола включает в себя другие инструменты. Пусть некоторые инструменты, как, например, труба и барабан, своим серьезным звучанием более воздействуют на души людей, например на празднествах, военных играх и турнирах, но все-таки при игре на виоле тоньше различаются все музыкальные формы.

Перейдем теперь к этим последним. Хороший художник играет на виоле всякий *cantus* и всякую *cantilena*. Но те формы, которые обычно исполняются в домах богачей, на празднествах и игрищах, сводятся обычно к трем видам, а именно: *cantus coronatus*, *ductia* и *stantipes*. О *cantus coronatus* мы уже выше говорили, нам остается сказать о *ductia* и *stantipes*. *Ductia*—музыкальное произведение без текста, правильно размеренного ритма. Я говорю «без текста», потому что хотя оно может быть исполнено голосом и представлено нотами, но его нельзя записать буквами, так как букв и стихов нет. Я сказал «правильно размеренного ритма», потому что повторяющиеся акценты и движения играющего побуждают душу человека к изящным движениям, к тому искусству, которое зовется танцевальным и ритмы которого соразмеряются в дукциях и хорях¹⁴.

Stantipes—музыкальное произведение без текста, с трудным и разнообразным мелодическим движением, распадающееся на отделы. Я говорю «с трудным и т. д.», потому что *stantipes* своей трудностью целиком и вполне захватывает исполнителя, а также и слушателя и часто отвлекает богатых людей от дурного образа мыслей. Я сказал «распадающееся на отделы», потому что у *stantipes* нет того четкого ритма, как у *ductia*; *stantipes* познается по различию отделов.

Части дукций и стантипедов вообще называют *punctia*. Это есть разумное соединение ряда конкордансов в восходящем и нисходящем движении, образующее мелодию и состоящее из двух частей, в начале похожих, а в конце различных, которые обычно называются *apertum* и *clausum*¹⁵. Я говорю «состоящее из двух частей и т. д.»—наподобие двух линий, из коих одна больше другой. Большая заканчивает меньшую и в конце от нее отличается. Число частей в дукции, сообразно трем совершенным консонансам, делают обычно три. Но иногда бывают *pota*¹⁶, именуемые четырехчастными, которые могут быть относимы к несовершенным [неправильным] дукциям и стантипедом. Некоторые дукции даже четыре части имеют, как, например, «*Ductia Pierron*».

Число частей в *stantipes* некоторые, опираясь на систему голосообразования, полагают шесть¹⁷. Некоторые, быть может, снова исходя из семи

конкордансов, это число частей увеличивают, как Тассин, до семи. Такого рода стантипеды семиструнные и очень трудные, как у Тассина.

Сочинять дукции и стантипеды—значит дать звуковому материалу оформление при помощи соединения отдельных частей и сохранения нужного для этого ритма. Подобно тому как естественное содержание определяется естественной формой, так звуковой материал определяется частями и художественной формой, приданной им художником.

Итак, этим сказано, что такое дукция и стантипед, каковы их части и как их сочинять. Этим заканчивается отдел о простой, или народной музыке.

Теперь поведем речь о музыке сложной (*composita*) и правильной (*regularis*).

Некоторые люди опытным путем, подходя к консонансам, как совершенным, так и несовершенным, изобрели двухголосное пение, которое называли квинтом и дискантом, или двойным органумом; они же поставили ряд правил, как это ясно тем, кто изучает их трактаты. Но если кто-нибудь познает достаточным образом вышеназванные консонансы, он с помощью немногих правил может познать такое пение и его составные части. Бывают такие люди, которые по природному расположению и по практике знают такие музыкальные произведения и умеют их сочинить.

Другие, опираясь на три совершенных консонанса, изобрели трехголосное сложение, регулируемое однообразной мензурой, которое называли пением, точно мензурированным. Таким сложением пользуются современные музыканты в Париже. В прежнее время его делили на много разновидностей, но мы, согласно современной практике, делим его на три рода, а именно: мотеты, органум и укороченное пение, именуемое гокетом. Все эти роды—мензурированная музыка, и так как способ мензуры для всех одинаков, то, прежде чем перейти к описанию отдельных родов, следует рассказать о мензуре.

Фигурам [нотного письма] разные значения приданы. Поэтому тот, кто умеет петь и читать ноты по учению одних, оказывается неумеющим это сделать по учению других. Это разнообразие учений [о нотации] окажется вполне явным, если станешь изучать различные трактаты. Мы не собираемся излагать здесь все разногласия или передать все частности, но даем лишь наиболее общие правила, как это сделано в книге Галена «*Téchne iatrike*», где трактуется об общих правилах медицины: слишком большое углубление, в частности, ведет к скуке и отводит большинство от познания истины. Большинство современных музыкантов в Париже пользуется нотацией, как это указано в книге магистра Франко. Далее следует говорить о мензурированной музыке, о ее частях и как она сочиняется.

Мотет есть произведение, составленное из нескольких голосов, имеющее несколько текстов или каждые два голоса в совместном звучании гармонически согласованы. Я говорю «из нескольких голосов», потому что там три или четыре мелодии; «несколько текстов», ибо каждый голос должен иметь свое деление слов, за исключением тенора, который иногда

имеет свой текст, а иногда нет; «каждые два голоса в совместном звучании гармонически согласованы», потому что каждый голос должен консонировать с другим в одном из совершенных консонансов, то есть в кварте, или в квинте, или в октаве. О них мы говорили выше, когда трактовали об основах музыки.

Мотеты не следует давать в пищу простому народу; он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; может, надо исполнять для ученых и для тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей. На празднествах этих людей обычно поются мотеты *ad cūm ationem*, как и тот вид кантилены, который называется рондель, поется на праздниках простого народа.

Органум, как мы его здесь понимаем, есть произведение, состоящее из нескольких голосов, но имеющее один текст или один стихотворный ритм. Я говорю «один текст», потому что все мелодии имеют основание в одном стихотворном ритме. Но эта форма имеет два вида.

Один основывается на определенном церковном песнопении и поется в церквях или священных местах во славу бога и в почитание святого. Этот вид и есть органум в собственном смысле слова. Другой вид имеет в основе мелодию, вместе с ним сочиняемую; он поется на пирах и праздниках у богатых и ученых и поэтому носит название кондукт. Но, вообще говоря, оба вида именуют органум.

Гокет есть произведение из двух или большего числа голосов, в котором мелодия часто обрывается. Я говорю «или большего числа голосов», ибо прерывание или усеменение мелодии возможно и при двух голосах, но голосов может быть большее количество, чтобы при условии прерываемости общее созвучие было совершеннее. Такой род произведений наиболее по вкусу крестьянам и молодежи из-за своей подвижности и быстроты. Похожее ищет на себя похожего и радуется своему подобию. Частей у этих произведений несколько, а именно: тенор, мотет, триплум, квадруплум, а в гокетах — первый голос, второй голос и, наконец, дуплум. Тенор — это та часть, на которой основываются все остальные, подобно тому как части дома стоят на фундаменте; тенор регулирует остальные голоса, дает им их продолжительность, наподобие того как костяк обуславливает величину отдельных членов.

Мотет — это та мелодия, которая непосредственно над тенором налаживается, начинается большей частью в квинте и продолжает в этом же отношении или поднимается до октавы. Этот голос в гокетах иногда называется *magiscolus*¹⁸.

Триплум¹⁹ — это тот голос, который начинает на расстоянии октавы от тенора и большей частью в этом отношении идет дальше. Но я говорю «большой частью», ибо иногда ради благозвучия он опускается до квинты с тенором, подобно тому как мотет иногда подымается до октавы.

Квадруплум²⁰ есть та мелодия, которая иногда для улучшения созвучия прибавляется к некоторым музыкальным произведениям. Я говорю «к некоторым», потому что многие произведения состоят только из трех голосов и достигают при трех голосах совершенного благозвучия. Но к

некоторым произведениям прибавляется четвертый голос, и в тех случаях, когда один из трех голосов паузирует или с украшениями поднимается вверх [то есть выступает на первое место] или когда два голоса поочередно гокетируют [делают перерывы в мелодии], тогда этот четвертый голос обеспечивает благозвучие.

Первым голосом в гокетах называется тот, который первый начинает прерывное пение; вторым — тот, который перенимает эту прерывность. Дуплум в гокете — это тот голос, который вместе с тенором меньше всего делает перерывы в мелодии; по отношению к тенору он находится то в квинте, то в октаве; здесь очень ценится хороший вкус исполнителя. Кто хочет сочинять такие произведения, тот прежде всего должен наладить или сочинить тенор и дать ему ритм и мензуру. Более главная часть должна получить оформление прежде всего, так как при ее посредстве затем получают оформление другие части; так и природа, производя живые существа, сначала формирует главные органы, то есть сердце, печень, мозг, а остальные производит при их содействии. Я говорю «наладить тенор», так как в мотетах и органуме тенор берется из старого напева и уже ранее созданного, но лишь определяется самим художником при помощи соответствующих ритма и мензуры. Я говорю также «сочинить тенор», так как в кондуктах тенор творится всецело по замыслу художника. Когда же тенор налажен или сочинен, то надо над ним наладить или сочинить мотет, который чаще всего находится в квинте к тенору и по своей мелодии идет то вниз, то вверх. Затем к ним прибавляется триплум, который чаще всего находится от тенора на расстоянии октавы и по своей мелодии может пребывать в среднем диапазоне произведения или же иногда опускаться на расстояние квинты от тенора. Хотя из этих трех голосов получается совершенное созвучие, однако иногда к ним очень хорошо может быть прибавлен квадруплум, который при опускании или подъеме поочередно других голосов, или при их паузировании, или при гокетах в них осуществляет гармонию. Сочиняя органум, стараются чаще менять ритмы, а сочиняя мотеты и другие произведения, больше придерживаться единства ритмов.

В *commotella* имеется несколько текстов. Если один из текстов превышает другие числом слов или слогов, можешь уравнивать его с другими, применяя ноты меньшей длительности. Если хочешь сочинить двухголосный гокет, нужно разделить мелодию кантуса или кантилены, на которые сочиняешь гокет, и распределить между двумя голосами. Сама мелодия может быть несколько удлинена при помощи умеренного добавления, сохраняя лишь первоначальную мензуру. Итак, один голос лежит над другим наподобие строк письма и крыши дома, и постоянно происходят перерывы в мелодии. Если же хочешь сочинить *duplum*, то должно, устроив над тенором два гокетирующих голоса, образовывать с тенором ряд консонансов.

Итак, достаточно сказано о мензурированных произведениях, их сочинении и их частях. Этим оканчивается отдел о музыке, точно размеренной.

Из всего богом созданного человек после ангела получил больше всего, то есть рассудок и разум, и потому он должен хвалить бога добрыми делами, и хвалить день и ночь. Но для такой службы очень сильны ангелы благодаря благородству своей природы и вследствие того, что они не пользуются органами чувств, которые утомляют. Человек же такое дело долго продолжать не в состоянии, ибо он обладает телесной материей и действует при помощи телесных органов. И ему приходится много всяких дел делать, а именно: есть, пить, спать и прочее осуществлять, что является следствием предыдущего. И посему у человека есть определенное время, когда он, освободившись от повседневных дел, должен восхвалять создателя. И хотя все науки или искусства и все человеческое знание служат для восхваления бога, но три искусства наиболее для сего пригодны: грамматика, учащая говорить и писать; астрономия, учащая различать и считать времена; и с ними обеими музыка, трактующая пение и способ пения. И эти три дисциплины всякий церковник обязан знать.

О двух первых следует говорить в другом месте, о музыке же рассуждать — в этой книге, так и было обещано с самого начала. О ней мы держали речь вообще, поскольку она необходима в жизни граждан, то есть для благоденствия и процветания всего государства. Теперь же попытаемся сказать подробно о том, что надо церковнику и как устроена церковная служба. <...> Но прежде чем перейти к описанию частей [церковной] музыки, надо сказать, что такое лад, сколько их и как они друг от друга отличаются.

Некоторые, определяя лад, говорят, что это такая закономерность, по которой производится суждение о всякой мелодии. Но они, по-видимому, впадают в ужаснейшую ошибку: говоря «о всякой мелодии», они, по-видимому, включают сюда и народное пение (*cantum civilem*) и мензуральную музыку. Но такое пение не очень ладит с закономерностью [церковного] лада и не подлежит обсуждению с точки зрения этой закономерности. Если же оно слаживается на основании этой закономерности [этих правил], то что же называют ладом, о котором они говорят? Когда они расширяют вышеприведенное определение и утверждают, что лад — это правило, при помощи которого мы познаем середину и конец любой мелодии, то, мне кажется, они ошибаются в одном отношении, а именно когда говорят «любой». Ибо не при помощи [церковного] лада познаем мы народную мелодию, например кантилену, дукцию, стантипес, как это было выше сказано. Те, кто, расширяя, говорит, что лад есть любой октавный звукоряд, мне кажется, грешат в другом отношении: именно имеется много ладов и много октав, от любого звука можно построить октавный ряд, и, таким образом, стало бы больше, чем восемь, ладов, а между тем число ладов ограничивают восемью. Итак, постараемся дать иное определение и скажем так: лад есть такая закономерность, по которой можно распознать любую церковную мелодию и судить о ней, рассматривая начало, середину и конец. Я говорю именно «такая закономерность и т. д.», потому что в грамматике и в других искусствах дается общее правило для легчайшего познания того, что подчиняется

этим правилам. Я говорю «любую церковную мелодию», чтобы исключить народную песню и мензуральную музыку, которые [церковным] ладам не подчиняются. Я говорю «рассматривая начало, середину и конец», потому что этим путем лады отличают один от другого. Они установили восемь ладов, или исходя из восьми блаженств, которые различаются богословами, или, скорее, основываясь на арифметике, ибо они обратили внимание на восьмерку, этот первый куб. Подобно тому как кубическое тело, будучи брошено, твердо лежит на одном боку, так и церковные мелодии, почти каждая из них, по-видимому, оказывается только одного из восьми ладов. Я говорю «почти», ибо некоторые песнопения относятся к девятому ладу. Те напевы, которые вообще не подчиняются указанным ладам, быть может, все-таки к ним могут быть сведены.

Примеры ладов всякий может найти в трактатах других [писателей] или сам обнаружит, если развернет церковные певческие книги и обратит внимание на концы и их границы кверху и книзу. Этими восемью ладами почти все правильное пение регулируется, а также и все пение, установленное блаженным Григорием.

Итак, достаточно сказано о том, что такое лады, сколько их и как они друг от друга отличаются. <...>



КОММЕНТАРИЙ

¹ Имеется в виду октава, кварта и квинта.

² *Греч.*— «через все», то есть через все стрены. В античной музыкальной теории этот термин означал октаву.

³ *Греч.*— «через пять», то есть квинта.

⁴ *Греч.*— «через четыре», то есть кварта.

⁵ *Иоанн де Гарландиа*— музыкальный теоретик XIII века, ввел в музыкальную теорию понятие «контрапункт».

⁶ *Латин.*— песня о деяниях.

⁷ Имеется в виду Карл Великий.

⁸ *Кондукт*— один из видов средневекового многоголосного пения, мелодия которого заимствовалась из популярной народной музыки.

⁹ «Так же с рогом луна», «Когда соловей...» (*франц.*).

¹⁰ От *франц. vers*— стихи. Имеются в виду песни более строгого содержания, чем любовные.

¹¹ «Вы поющие», «Почему я не могу удержаться» (*франц.*).

¹² «Недостойно человека бояться пота» (*латин.*).

¹³ Ответ (*латин.*). Имеется в виду припев.

¹⁴ *Хорей*— хороводный танец.

¹⁵ «Открытое» и «закрытое» (*латин.*).

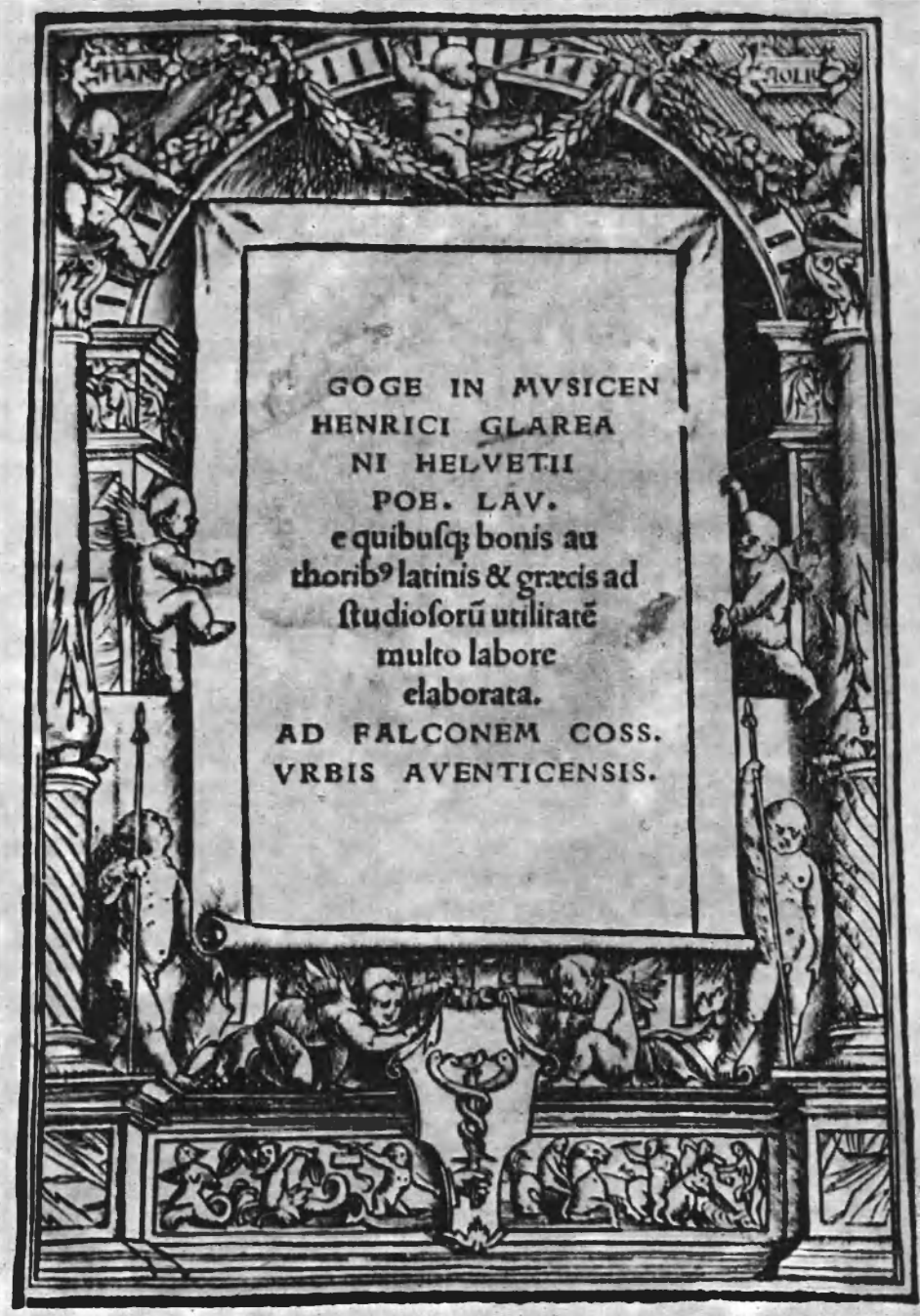
¹⁶ Имеется в виду танцевальная пьеса.

¹⁷ Маркетто Падуанский в «Луцидариуме» перечисляет следующие шесть элементов голосообразования: легкие, гортань, небо, язык, зубы, губы.

¹⁸ *Magiscola*— начальник школы при кафедральной церкви.

¹⁹ Триплум— букв. «тройное».

²⁰ Квадруплум— букв. «четверное».



GOGE IN MVSICEN
HENRICI GLAREA
NI HELVETII
POE. LAV.
e quibusq; bonis au
thorib⁹ latinis & grecis ad
studiosorū utilitatē
multo labore
elaborata.
AD FALCONEM COSS.
VRBIS AVENTICENSIS.

ГЛАРЕАН

1488—1563

Глареан (собственное имя—Генрих Лорити) родился в Швейцарии, в кантоне Гларус. В 1506 году поступает в Кельнский университет на артистический факультет, где получает сначала звание бакалавра, а затем магистра свободных искусств. Научные интересы Глареана очень широки, он связан с виднейшими деятелями культуры и науки. С 1507 года он находится в переписке с реформатором и гуманистом Цвингли. С 1514 года Глареан живет в Базеле, где занимается преподаванием поэзии, музыки, математики, греческого и латинского языков. Здесь он находится в тесных дружеских связях с Эразмом Роттердамским, воззрения которого оказали на него большое влияние. В 1518 году он получает степень профессора поэзии. Проживая с 1519 года во Фрейбурге, Глареан читает лекции о Гомере, Овидии, Вергилии. Здесь он завершает свое основное сочинение о музыке «Двенадцатиструнный» (Dodecachordon), которое выходит в свет в 1547 году.

Это произведение наследует и обобщает гуманистическую традицию в развитии музыкальной эстетики Возрождения. Выступая против средневекового дидактизма, подчинения музыки религиозной морали, Глареан объявляет музыку «матерью наслаждения». Главное назначение музыки состоит не только в воспитании морали, но преимущественно в доставлении разумного удовольствия. Наслаждение большинства людей Глареан выдвигает в качестве главного критерия всякой эстетической оценки. «Я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения лишь немногих».

С этой точки зрения Глареан обосновывает преимущества монодической музыки, выступая против увлечения современных композиторов многоголосием, которые, по его словам, создают сочинения, которые «не увезешь и на тысяче возов для сена». «Многоголосному щебетанию» современных полифонистов он противопоставляет простоту и величие древней музыки, в том числе григорианского хора.

Впрочем, доказывая достоинства одноголосия, Глареан не отрицает значения полифонической разработки мелодии. Он говорит о двух типах музыкантов: фонасках и симфонистах. Первые имеют природную склонность к сочинению мелодии, вторые — к разработке мелодии на два, три и более голосов. Глареан задается вопросом, какому из этих двух типов музыкантов следует оказать предпочтение: симфонистам или фонаскам. Ведь редко так бывает, что оба дарования в одинаковой мере присущи одному человеку. Но, несмотря на предпочтение одноголосной музыки, Глареан говорит о разных достоинствах и тех и других: «От обоих я бы хотел, чтобы они остались в той же чести, в том же почете и в том же уважении, которыми они пользовались в прежние времена и в коих они пребывают еще и сегодня».

Как и для многих теоретиков Возрождения, искусство для Глареана — творчество гения. Одна из глав его трактата так и называется: «О понятии гения». Для Глареана гений, в отличие от таланта, — прирожденное качество, полученное им от природы. Если музыкальное дарование не врожденно, то оно не приобретается никаким опытом или обучением. Говоря о симфонистах и фонасках, Глареан объясняет их способности не искусством, а природной одаренностью — гением.

Большой интерес представляет концепция исторического развития музыки, которую Глареан выдвигает в третьей книге своего «Двенадцати-струнника». По мнению Глареана, современная полифоническая музыка с момента возникновения прошла в своем развитии три этапа. Первый, древний этап, начавшийся семьдесят лет назад (то есть в конце XV века), представляет собой как бы детство музыки, характеризуется простотой и естественностью. На втором этапе, начавшемся примерно сорок лет назад (то есть в начале XVI века), музыка становится более зрелым и совершенным искусством. И, наконец, третий этап, который начался двадцать пять лет назад (то есть с 20-х годов XVI века), — это период полной зрелости и совершенства, к которому уже «ничего нельзя добавить».

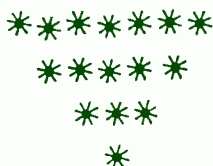
Таким образом, Глареан включает в свою историческую схему только музыку Возрождения, совершенно игнорируя музыку средневековья. И поскольку он находит параллели между современными композиторами и античными поэтами, то очевидно, что античность для него — антипод средневековой традиции и предыстория Возрождения.

Глареан выступил также против средневекового деления музыки на ученую и неученую, теоретическую и практическую. Он дает глубокое обоснование идеи о единстве музыки и поэзии, инструментального исполнения и текста. Большое влияние Глареан оказал и на развитие музыкальной теории. Устанавливая употребление в музыке двенадцати тонов, он ввел в число узаконенных эолийский и ионийский лады и тем самым теоретически обосновал употребление в музыкальной практике мажора и минора.

Для Глареана характерен новый подход к музыкальному творчеству. Обосновывая свою теорию, он постоянно обращается за примерами к

современной ему музыке, он исследует творчество композиторов Жоскина Дебре, Обрехта, Пьера де ла Рю, сообщает подробности из их жизни. Высшим образом для Глареана является музыка Жоскина Дебре, в творчестве которого он видит «излишества бьющего через край гения». Глареан часто рассказывает различные истории из биографии этого композитора, отмечая его «независимость» даже перед королем. Этот интерес к личности композитора, к индивидуальным и национальным особенностям искусства представляет собой новую, характерную для Ренессанса особенность.

Перевод трактата «Двенадцатиструнный» печатается по кн.: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения». М., 1966, с. 388—413. Перевод М. В. Иванова-Борецкого.





ДВЕНАДЦАТИСТРУННИК КНИГА II

ГЛАВА 11

О попеременном смещении ладов



ады подменяются один другим, но не всегда одинаково удачно, ибо иногда подмена происходит так, что чуткий и тонкий слух едва ее замечает, что даже к великому удовольствию слушателей, о чем мы уже упоминали неоднократно как о деле сейчас обычном, когда заменяют лидийский лад ионийским. Это понимают те, которые играют на инструментах, и которые умеют петь стихи по-этов по музыкальным правилам, и которые, если они это делают ловко, заслуживают похвалы, особенно когда они подменяют ионийский лад дорийским. У других замена [ладов] происходит жестко и редко — без оскорбления слуха, как, например, при замене дорийского лада фригийским. Поэтому те, которые в наше время играют в церквах на органах, подвергаются осмеянию понимающих слушателей всякий раз, когда они попадают из-за исполненных ими сочинений в это затруднение, если они не обучены и не ловки. Отсюда, я думаю, происходит поговорка: из дорийского лада во фригийский, то есть от естественного к менее естественному или от хорошо сочиненного к неудачно сочиненному, от приятного к неприятному — короче, от того, что, как мы обычно говорим, не остается при предмете, а впадает в противоположное. Об этой поговорке говорят в своих сочинениях многие отличные люди нашего времени, из коих я двоих должен особенно уважать и которых я никогда не называю без почтения, — это Франкино¹ и Эразм Роттердамский, один — мой заочный учитель, а другой — изустный. Франкино я действительно никогда не видал, хотя, когда я двадцать два года тому назад был в Милане, он тоже, по-видимому, там был, но тогда я еще не занимался этим искусством, а позднее (открыто я должен в этом признаться) труды этого человека принесли мне большую пользу и даже послужили поводом к тому, что я захотел прочитать, изучить и проглотить Бозция, до которого давно уже никому не было никакого дела

и о котором думали, что его никто не может понять. С Эразмом я дружески прожил вместе много лет, правда, не в одном доме, но все же настолько близко, что один помогал другому, сколько ему было угодно, в научных занятиях благодаря ежедневному общению и в обширных работах, за которые мы взялись ради общей пользы учащихся.

Так, нам удавалось обращать внимание на то или иное друг у друга, возбудить сомнения и взаимно поправлять себя. В качестве младшего я уступал возрасту; он, как старший, был снисходителен к моим привычкам, не раз поправлял меня и постоянно побуждал меня к занятиям. Короче говоря, он достиг того, что я осмелился сам выступить публично и письменно изложить свои мнения. Он предварительно показывал мне все, что он писал в течение стольких лет (не менее двадцати лет, как мне кажется). И действительно, если бы мои занятия и мои собственные работы позволили всегда присутствовать, я бы не расстался с ним; все же я видел возникновение большинства его произведений. Иногда его критиковали, но это делалось в подходящей форме. Он даже очень желал, чтобы обращали его внимание [на то или иное], и время от времени выражал за это свою благодарность и, наконец, иногда одарял подарками своего критика, так велика была его скромность! Поэтому мы не боялись порицать кое-что в его сочинениях, пока он жил, тем более что он сам этого хотел. Если бы это оказалось возможным также и в отношении Франкино, я бы ему, наверное, кое-что указал, что принесло бы большую пользу в смысле публичных лекций по этим дисциплинам. Говорю это с тем, чтобы никто не мог и не имел права сердиться на меня за то, что я осмеливаюсь после их смерти осуждать кое-что, что я сделал бы и при жизни, даже вызвав этим их благодарность. Франкино в своем последнем произведении о гармонии музыкальных инструментов, которое слишком поздно попало в наши руки, в книге четвертой, во второй главе, трактует об особенностях четырех ладов и о преимуществе дорийского; он упоминает вышеприведенную поговорку, добавляя следующие слова: «Именно когда от покоя и серьезности обращаешься к тому, что можно назвать веселым и радостным, то говорят пословицей: из дорийского лада во фригийский». Так пишет он. Этими словами он указывает на то, что фригийский лад подходит для радостного и веселого; в то же время он в той же книге говорит, что фригийский лад подходит для воодушевления к битвам и поэтому должен быть изображен [в живописи] огненной краской и выражаем [в поэзии] посредством анапеста. О дорийском ладе все говорят одно и то же; поэтому мы, если будем начинать с этого лада, не сможем отгадать смысл поговорки; я думаю, что фригийский лад больше подходит для серьезных и религиозных песнопений или траурных, жалобных и погребальных песен. Но какой лад нельзя применить к самым различным произведениям! Для этого только нужно счастливое дарование какого-нибудь Иодока Депре² или Пьера де ла Рю и им подобных. Поэтому все то, что он [Гафори] говорит о ладах на протяжении всей четвертой книги, за исключением того, что взято из Боэция, нам никаким образом ничего не разъясняет о действительном свойстве ладов. Далее, он

ничего не понимал относительно остальных семи ладов, что явствует как из этого сочинения, так и из самой его музыки. А Эразм в своем прекрасном произведении о поговорах также мало разъясняет действительный смысл приведенной выше поговорки. Приблизительно за три года до его смерти я обратил его внимание на это, ибо я по его желанию неоднократно прочитывал все произведение и тотчас же отмечал то, что было испорчено по вине — действительно немалой! — наборщика или пропущено из-за его собственной небрежности, так как он охотно признавал свои ошибки.

ГЛАВА 17

Об эолийском ладе

Другой лад первой октавы называется эолийским; он гармонически разделен и поэтому первый в этом разряде. Он, правда, древний лад, но по названию уже много лет как изгнан; по словам Апулея, он прост, свободен и чист и очень подходит как к другим песням, так и особенно к лирическим стихам. Он соединяет приятную, чрезмерно слащавую мягкость с приятной серьезностью, чему способствует не столько общая с дорийским ладом квинта $ge-la$, сколько прибавленная сверху этого лада очень приятная слуху кварта $mi-la$, в то время как кварта дорийского лада $ge-sol$, хотя и не неприятная и не некрасивая, но все же более часто употребляется с $ge-la$ и поэтому менее бросается в глаза. Дионисий Галикарнасский говорит в своей первой книге о древностях, примерно к концу, что в латинском языке преобладал эолийский напев. Многим ученым это само по себе не кажется странным потому, что язык дорийцев был очень в ходу у латинян благодаря их соседству с сицилийцами и греками, которые говорили по-дорийски. Но мне кажется, что Дионисий Галикарнасский говорит здесь не о выговоре слов, а об интонации, хотя я об этом ни с кем не хочу спорить. Однако это наше мнение подтверждается тем, что римляне так полюбили эолийский лад, что когда первые церковные певчие Рима стали подлаживать пение под слух простого народа, то они сначала употребляли этот лад, однако скромно и в меру, ибо они сначала сочинили в этом ладе «Отче наш», «Префацию» и «Никейский символ веры»; следуя за ними, другие, правда, через много лет, сочинили «Ave Maria», прибавив внизу один тон, а затем и Евангелие от Матфея, хотя и движением напева вверх.

Финальный звук этого лада — А, но также и D (при транспозиции на квинту вниз), что теперь очень употребительно, как и в других ладах. Но это обстоятельство способствовало тому, что те, которые не знали, как различаются системы ладов по их свойству, принимали его [транспонированный эолийский] за дорийский лад; обыкновенные певцы и теперь еще держатся [такого] мнения. Кроме того, в эолийском ладе допускается свобода в превышении диапазона как вверх, так и вниз, как в дорийском ладе, а именно очень охотно прибавляется малая терция вверх и один тон вниз.

О второй октаве и присущих ей ладах

Гипофригийский лад теперь всюду считается четвертым, как плагальный фригийского лада, который теперь называется третьим и с которым он имеет общую квинту mi и также имеет внизу ту же кварту $mi-la$, которая у фригийского лада вверху. Так как этому ладу свойственны некоторая печальная жалобность и просительность молящихся, то он очень подходит для священных песнопений. В нем иногда очень приятно поются жалобные песни Иеремии в некоторых местностях Германии и Франции, но его применяют также и к другим песням. Его финальный звук — E , который является таковым и во фригийском ладу. Мелодии этого лада заключаются между C и c , как и мелодии в ионийском ладу, но отличаются от последних как выражением, так и финальным звуком, что явствует из примеров обоих ладов. Но и этот лад достаточно общеизвестен, и мы кончаем говорить о нем. <...>

Теперь пренебрегают старым и находят удовольствие в новом, и поистине ищут славы таким путем, каким бы не следовало.

В поэзии подражание замечательным поэтам считается прекрасным: так, Вергилий не преминул подражать Феокриту, Гесиоду и Гомеру. Но в музыке, милостивый боже! Каким считается стыдом подражать какому-нибудь Иодоку Депре, почти Вергилию в музыке, или Иоанну Окегему, весьма ученому человеку, или Пьеру де ла Рю, столь приятному композитору; они очень ловко и искусно подражали природе пения и справедливо заслужили славу. Но в наше время есть также [также], для которых песня ничего не стоит, если она не является свежее испеченной актером, как бы прямо из кузницы вышедшей, и, напротив, старые песни в презрении находятся. Теперь считают ниже своего достоинства подражать какому-нибудь, даже великому ученому [музыканту]; и, ввиду того что все старые лады использованы, теперь обращаются к созданию новых, неподходящих и безвкусных, в то время как произведения древних изящны и возникли в часы вдохновения и, кроме того, что является в музыке главным, соответствуют природе. По крайней мере я того мнения, что как искусное стихотворение всегда нравится, так и искусная песня никогда не может не нравиться и поэтому не должна быть презираемой, но согласно часто употребляемой у Платона поговорке: дважды и трижды прекраснее. Песнями древних я теперь называю те, которые были созданы музыкантами лет семьдесят тому назад; ибо, как я предполагаю, сто лет тому назад этих четырехголосных песен еще не было.

ГЛАВА 19

О третьей октаве и ее двух ладах.

Третья октава от C до c имеет два лада. Один — гиполидийский и часто употребляемый у прежних церковных музыкантов, но изменивший теперь b -quadro на b -molle, так что он теперь относится к седьмой октаве, арифметически разделенной, и является миксолидийским ладом. Вторым

ладом является ионийский, или иастгийский, гармонически разделенный и имеющий большое сходство с лидийским. О нем дальше. Гиполидийский же лад является плагальным ладом лидийского, с которым у него общая квинта *fa—fa*, а внизу кварта *do—fa*, которая у лидийского лада вверх. Его называли прежде шестым ладом. Он обладает средней приятностью и не очень изящен из-за деления под тритоном. Поэтому, вероятно, церковные музыканты применили его в тяжелых песнопениях, которые теперь, однако, как мы уже часто упоминали, в большинстве случаев изменены в гипоионийский лад тем, что полутон наверху передвинут на тон ниже. <...>

Это [замена лидийского ионийским] яснее всего видно в градуалиях, в которых, оказывается, из лидийского лада, по крайней мере там, где это было возможно, сделан ионийский лад; но иногда это было невозможно, а именно когда напев доходит вверх до *e* и скачком падает обратно на *b*, так как там оказывается тритон. Все же мне кажется, что многие как будто заговор учинили, чтобы сделать из всех лидийских и гиполидийских мелодий ионийские и гипоионийские; это, однако, оказалось не очень удачным; отсюда теперешние столь странные напевы, особенно в градуалиях. Если читатель тщательно это рассмотрит, то он легко найдет, что дело обстоит именно так. Я не помню, чтобы где-нибудь я нашел или встретил интонации в этом ладу, которые отличались бы от гипоионийского лада, а создавать новые, что древние музыканты не делали, нет необходимости, ибо ладов имеется более чем достаточно. То же самое относится и к стихам респонзориев и интороитов.

ГЛАВА 20

Об ионийском ладе

Другой лад третьей октавы называется ионийским; он гармонически разделен и поэтому первый лад этого ряда и самый употребительный из всех ладов. В наше время его берут на кварту выше его настоящего места, и он кончается на финальном звуке лидийского лада, то есть на *F*, но не с *b-quadro*, а с *b-molle*. Этот лад особенно подходит к танцам, поэтому до сих пор он в большом употреблении во многих местностях Европы, которые мы видели; у прежних церковных музыкантов очень редко встречается мелодия в этом ладу. Но в течение последних четырехсот лет, по моему мнению, этот лад настолько полюбился церковным музыкантам, что они, как мы уже часто говорили, увлеченные его прелестью и искусственным очарованием, переделали много песен лидийского лада на этот лад. Некоторые приписывают этому ладу легкомысленную резвость, так как именно в нем в танце имеют место легкомысленные движения, и поэтому поэт [Гораций] так высказался против упадочных нравов своего времени: «Повзрослевшая девушка рада научиться ионийским танцам». У многих писателей отмечается легкомыслие ионийцев; оно же часто упоминается и в пословицах.

О четвертой октаве и ее двух ладах

Дорийский и гипомиксолидийский лады заключены в октаве от D до d; дорийский лад гармонически разделен на а; теперь он всюду называется первым и является самым употребительным из всех ладов. Если мне позволено попросту высказать мое мнение об этом в предыдущем ладе, то я скажу кратко: мне кажется, что оба лада очень хорошо отражают нравы народов, от которых они получили свое название; афиняне были ионийцами, лакедемоняне — дорийцами. Хотя первые были любителями всего изящного и радели о красноречии, все же их считали легкомысленными. А лакедемоняне, знаменитые войнами и сдерживаемые военной дисциплиной и суровыми законами Ликурга, долгие сохранили строгие нравы своих предков. Таковы и эти лады: ионийский целиком предан танцам, обладает большой приятностью и веселостью и не имеет ничего строгого; дорийский же лад вызывает известную величественность и важность, которым легче удивляться, чем их объяснить. Он очень подходит к героическим стихотворениям, в чем я однажды убедился, будучи юношей, в Кельне в присутствии знаменитого императора Максимилиана и многих князей, когда, без похвальбы могу сказать, получил в награду заслуженные лавры. Финальный звук этого лада — D, являющийся таковым в гиподорийском ладу. <...>

Некоторые внесли многие изменения в этот лад, так что редко найдешь дорийскую мелодию, которая бы не отклонялась благодаря тетра хорду *synnemenon* в эолийский лад, чего я, если это делается с пониманием, не осуждаю. Но если это происходит от незнания и все изменяющей и беспокоящей резвости, то это не может нравиться ни одному разумному человеку. <...>

О гипомиксолидийском ладе

<...> Гипомиксолидийский лад, арифметически делящийся на 9, имеет теперь всюду название восьмого лада и заканчивает свои мелодии, как и его основной — миксолидийский — лад, на том же звуке.

Он был в большом употреблении у древних церковных музыкантов; они создавали в нем действительно изящные и приятные мелодии, но в наше время певцы очень редко сочиняют, как мы свидетельствовали выше, новые тенора в этом ладу, хотя дают очень изящные четырехголосные произведения на тенора, взятые у прежних музыкантов.

Этот лад обладает естественным, очень подходящим оратору изяществом благодаря квинте F—с, которую он может употребить для начала с безыскусственной привлекательностью и с ласкающей слух приятностью, которая часто получается от *b-molle*, как в дорийском ладу, с которым это его роднит; это видно в очень многих мелодиях, особенно в респонзориях, многие из которых сочинялись древними в этом ладу и которые в большинстве поются на утрени.

ГЛАВА 23

О пятой октаве и ее двух ладах

<...> Фригийский лад называется обычно третьим и особенно часто употреблялся древними. Некоторые говорят, что ему присуща суровая вспыльчивость озлобленного, другие говорят, что он возбуждает к битве, зажигает жажду гнева.

ГЛАВА 24

О гипозолийском ладе

Другой лад пятой октавы называется гипозолийским потому, что он плагальный эолийского лада, с которым у него общая квинта $la—ge$, но кварта $mi—la$, которая в эолийском ладу находится над квинтой, у этого лада находится внизу. Он делится арифметически, а заканчивает свои мелодии на том же звуке, что и его основной лад. Этот лад в наше время редок, и мало найдется песнопений, написанных в нем, за исключением некоторых градуалей, многие из которых поются рождественским постом и на пасху, а некоторые также и в другое время, что, по моему разумению, произошло из-за неумения отличать лады. Ибо, как только народ познавал попевку этого лада, он тотчас же искажал и пел внизу вместо $mi—la$, собственной кварты этого лада, $sol—ge$; отсюда и произошло то, что все песнопения гипозолийского лада перешли в гиподорийский. Это также является причиной того, что композиторы нашего времени, сами того всегда не зная, сочиняют в этом ладу. К ним принадлежит Ришафер, который, обратно тому как делал народ, изменял гиподорийский лад и гипозолийский.

ГЛАВА 25

О шестой октаве и ее одном ладе

Единственный лад шестой октавы, которая простирается от F до f , называется по имени самой октавы лидийским; он гармонически делится в C . Поэтому он является главным ладом этого ряда, имея плагальным гиполидийский лад, о котором говорилось ранее. Общими в обоих ладах являются квинта $fa—fa$, заключительный звук F , кварта $ut—fa$, которую этот лад имеет вверху, а плагальный снизу; этот лад был очень употребительным у древних церковных музыкантов, что достаточно видно из древних песнопений.

Я убежден, что все интонации и стихи интроитов и респонзорий, которые обычно стоят в ионийском ладу, принадлежали ранее к лидийскому ладу. Но, после того как в лидийском ладу была изменена его сущность, было изменено и это—будь то по праву наследства, или по праву захвата, или, если угодно, по праву доносчика. Это мы заметили также выше по поводу плагального гиполидийского лада и гипозолийско-

го. И такая же порча в градуалиях, где вместо b-quadro поют b-molle; эта замена дала нам поистине странные мелодии.

Выше мы говорили, что певцы нашего времени не употребляли лидийского лада, а изменили все его мелодии в ионийский лад, ставя b-molle вместо b-quadro. Эта привычка настолько одолела, что теперь редко найдешь чистый лидийский лад, в который где-нибудь не введено бы было b-molle, как будто против него состоялся заговор и его изгнание было общественно решено. Однако я хотел бы все-таки сделать оговорку, что эта замена иногда бывает подходящей и иногда к этому вынуждает необходимость. Она бывает уместна в том или ином случае, что, однако, не меняет лада; она вызывается необходимостью во избежание тритона в диатоническом роде. Однако эта замена, как мы уже говорили, испортила нам много мелодий, что можно лучше всего видеть в градуалиях, и именно путем встречающихся во многих местах b-molle вместо b-quadro. <...> Я думаю, что постоянно наблюдаемая рабская привычка к ионийскому ладу является причиной всего этого или, что всего вероятнее, ионийский лад естественнее лидийского, а лидийский слишком суров.

ГЛАВА 26

О седьмой октаве и ее двух ладах

Миксолидийский лад, обычно называемый седьмым, получил, по нашему мнению, свое название оттого, что он смешан с лидийским (а именно: он имеет семь звуков последнего). Он был очень употребителен у древних церковных музыкантов, но в наше время он, как и его плагальный, гипомиксолидийский лад, а также лидийский со своим плагальным, гиполидийским, почти неизвестен в более новых темах; это, по моему мнению, произошло оттого, что больше и дольше употребляемый ионийский лад имеет квинту ut—sol, хотя и в другом положении, но все же общую с миксолидийским ладом. Это способствовало тому, что певцы постоянно прибавляли к этой квинте добавленную в ионийском ладу кварту ut—fa, а не кварту миксолидийского лада ge—sol.

Величавость князей церкви и та исключительная бдительность, с которой они старались просветить церковь, дали нам столь великолепные песнопения, в то время как наш век не придумает ничего нового, что было бы достойно слушания, и не только не понимает прежнего, но еще высмеивает его.

Деятельность прежних, говорю я, заслуживает своего Цицерона, который бы все разобрал и растолковал по заслугам. Мне воистину этот труд был бы не в тягость, если б я сумел это сделать так, как я того хочу. Они [прежние] несомненно имеют свою награду у нашего избавителя, а мы, я боюсь, понесем заслуженную кару за наше равнодушие и неблагодарность.

Значение миксолидийского лада заключается больше в его древности и почтенности, чем в частом применении. Он был очень любим древними

церковными певчими благодаря многим своим преимуществам, главным образом благодаря своей степенности, серьезности, которая, действуя на простой народ, и держит его в узде. Однако наше время его благородство едва признает, настолько мы отупели ко всему степенному.

ГЛАВА 27

О гипоионийском ладе

Вторым ладом седьмой и последней октавы является гипоионийский, плагальный ионийского лада, с которым у него общая квинта *ut—sol*, но кварту *ut—fa* ионийский лад имеет вверху, а этот снизу. Он арифметически делится на *c* и заканчивает свои мелодии на той же финальной ноте, что и его главный лад, или же на ноте *F* с *b-molle*. Этот лад редко употребляется у древних церковных музыкантов, за исключением респонзорий утрени и вечерни, поскольку они не делали гипоионийского лада из гиполидийского посредством замены *b-quadro* через *b-molle*, о чем уже было достаточно сказано раньше. Этот лад в течение приблизительно пятисот лет уже простирается от *G* до *g* или, если берется с *b-molle*,—*C* до *c*.

Он очень приятен в обедах и в любовных песнях, особенно на верхнегерманском наречии, которым пользуются в Швейцарии, а также на нижнегерманском наречии, какое встречается по ту сторону Рейна. В наше время диапазон трубы совпадает с диапазоном этого лада. Наше время употребляет этот лад, как и ионийский, для всего легкомысленного; очень хорошо также поют сочиненные в этом ладе жалобные песни.

ГЛАВА 36

О том, что лады могут быть лучше всего познаны посредством деления октавы на квинту и кварту

Мы говорили о превращении лидийского и гиполидийского ладов в ионийский и гипоионийский и о некоторых попавших в эти лады миксолидийских и гипомиксолидийских мелодиях. Такое влияние оказывало невежество певцов на их ум, полагающийся и опирающийся исключительно на смелость в отношении к финальным звукам. Многие певцы теперь приспособляют фразу мелодии к ним, и этим также изменяется сущность лада. Так бывает в человеческой жизни: мы радуемся новому, часто даже вздорному!

Часто окончание песни искажается, на что мы жаловались выше по поводу окончания «Никейского символа веры» в эолийском ладе. Некоторые певцы действительно находят удовольствие в этом и даже считают красивым и переворачивать окончания песен и насмеяться над слушателем. Это, например, сделал Иодок Депре в мотете о родословной Христа по Луке, глава третья, которую он, написав в смешанном фригийском и

гипофригийском ладу, осмелился закончить на G; так же он заканчивает сочиненный в дорийском ладу псалом «Memor esto» на с. Однако это не может показаться чем-то новым, так как в некоторых одноголосных мелодиях в разных церквах встречаются совершенно различные окончания. Причину этого я вижу в том обстоятельстве, что иногда мелодия движется так неопределенно и так затрагивает несколько ладов, что нелегко определить, в каком именно ладу она заканчивается.

ГЛАВА 38

О достоинстве фонасков и симфонистов³, а также о достоинстве хорального и мензурального пения

На пути к концу этой безусловно многотрудной книги напрашивается одно недооцененное соображение: я имею в виду вопрос, давным-давно поставленный в наше время: что заслуживает большей похвалы— изобретение темы или многоголосная ее обработка? Или, говоря проще, что выше— сочинение ли, подобно с природой голоса, которое душе каждого что-то говорит, которое проникает в ум,— одним словом, которое так запечатлевается в нашей памяти, что он нас захватывает помимо нас; его мы сразу можем спеть, даже внезапно разбуженные от сна (это мы часто видим с такими мелодиями); или же умение прибавить к изобретенной таким образом мелодии три или четыре голоса, которые должны ее развить при помощи разделения фуг, изменений в соотношениях длительности. Людей первого вида мы называем фонасками, другого— симфонистами; эти названия употреблялись значительными авторами. И так как других слов нет, а эти не показались неподходящими, мы сочли дозволенным их применить. Приведу пример, чтобы лучше понять, что мы имеем в виду. Вопрос о том, кому следует отдать предпочтение по творческим данным—тому ли, кто изобрел мелодию «Te deum», или «Pange lingua», как тому, кто потом на них сочинил полную мессу? Мы не можем отрицать, что у обоих это получается больше благодаря силе гения и известной естественной, прирожденной способности, чем благодаря искусству. В этом, кажется, лежит причина того, что в очень многих случаях исключительно сильны в изобретении мелодий и те, кто в музыке ничего не понимает, как это видно в [песнях на] нашем народном языке, будь то в верхне- или нижнегерманском. Далее, и те, которые сильны в сочинении многоголосных произведений, тоже, как правило, плохо изучали музыку, не говоря уже о других дисциплинах. Поэтому получается, что оба дарования эти не соединяются в одном человеке, если он не рожден для этого и, как принято говорить, если ему это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении и живописца, и ваятеля, и проповедника слова божьего (в отношении поэтов это бесспорно!)— одним словом, в отношении всех посвящаемых Минерве занятий. Поэтому делаемое нами сравнение подходяще. Но нельзя также отрицать и того,

что и то и другое [дарование] может встречаться в одном человеке, а именно: что он удачно изобретает мелодии и после еще прибавляет другие голоса; в этом случае имеется двойная одаренность.

Что одноголосные мелодии, как и лады, которые также одноголосны, были в большем употреблении, чем многоголосные песни, это ясно, как божий день, уже из самих названий ладов, взятых по названиям народов, в то время как, насколько мне известно, не находится никаких определенных указаний на существование многоголосия у древних. Поэтому несомненно, что как «один» предшествует «множеству», так более древним является одноголосное пение, чем многоголосное. Далее, ввиду того, что музыка — мать наслаждения, я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения лишь немногих. Отличная и великолепная одноголосная мелодия, исполненная с подходящим текстом, доставляет наслаждение большому количеству людей, как образованных, так и необразованных. Какое женибудь четырех- или многоголосное произведение искусства поймут и среди исключительно образованных людей лишь очень немногие. Правда, все его хвалят, когда слушают, чтобы не прослыть необразованными в случае, если бы они стали его осуждать. Как часто, великий боже, когда я слышу, как люди произносят хвалебные речи музыкальным произведениям, которых они не понимают, я втихомолку вспоминаю известный стих Горация:

«Кто хвалит салийские стихи Нумы, которые он так же мало
знает, как и я,
Тот хочет лишь казаться единственным человеком, их хорошо
знающим».

Однако могло бы показаться невежливым, если ты один будешь считать ничтожным то, что все хвалят, и скажешь: «Да что же в этом?» Ты должен будешь бояться услышать пословицу: «Осел к лире». Но что симфонисты уступают фонаскам, мы ясно видели в наше время и также много лет назад, так как теперь почти не существует мессы, которая не была бы сочинена на уже существовавшую тему; такова месса «Fortuna», такова месса «Homo aratus» и многие другие на темы песен на французском и немецком языках, но больше на мелодии [грегорианского] хора, в котором мы имеем лишь одноголосное пение. Поэтому я легко присоединяюсь к мнению тех, которые очень ценят фонасков и ни в какой мере не считают их ниже симфонистов, и добровольно в качестве перебежчика покидаю лагерь тех, которые презирают грегорианский хорал исключительно на том основании, что он не столь разнообразен и не столь многоречив, как мензуральное пение; в нем ведь первые знаменитые фонаски показали не меньше ума, чем какой-нибудь из современных симфонистов в сочетании многих голосов одного с другим! Я, со своей стороны, того мнения, что простые мелодии, искусно распределенные по отдельным ладам, очень много способствовали христианскому смирению, в котором древние церковные музыканты были

крепки, и что они имели немало влияния на религиозное благовещение, особенно те мелодии, какие созданы были у итальянцев Амвросием, а также Григорием и Августином, этими светочами церкви, у французов и немцев — отличными людьми, к которым принадлежали аббат Ноткер в монастыре св. Галла в Швейцарии и Герман, по прозвищу Параличный, человек большого ума. Мне кажется, что последний в секвенции о царице небесной, озаглавленной «Ave graeclara», проявил больше музыкального умения, чем множество других в своих песнях, которые не увезешь и на тысяче возов для сена. Те, которые не знают природы ладов, каковы в наше время, как правило, все певцы, и которые судят о значении сочинения только по консонансам, пренебрегая аффектами, упуская из внимания его действительную прелесть, осуждают то, чего они не понимают. Я здесь не буду называть имен, ибо я смог бы назвать такие, которые, будучи музыкальнее каких-нибудь ослов, пренебрегают тем, что было в порядке, и на место этого дали столь неподходящее, столь глупое, что они показали себя лишенными какого бы то ни было чувства. Но таков дух нашего столетия! Если бы хотели что-либо удалить, было бы справедливо поставить на его место другое, но лучшее, но я очень далек от того, я должен высказать свободно, что я думаю, очень далек от того, чтобы желать упразднения церковного пения. Напротив, я заявляю, что никогда не создавалось ничего более совершенного, как церковное пение, ибо в нем композиторы проявили самые ясные доказательства образованности в соединении с благочестием. Я говорю о собрании месс (называемом градуалиями), в котором они очень удачно пользовались всеми ладами и не только пользовались, но и применяли к соответствующему содержанию, и таким образом настолько выявили естественные данные ладов, что всем тем, которые судят об этих вещах не по своему произволу, как это делается ныне, а рассудительно, с пониманием искусства, достаточно известно, что одним человеком не могло бы быть создано ничего более совершенного! После этого появились злоупотребления, я это допускаю, и время от времени необразованные люди пробовали прицепить к совершенно удачному свои нелепые выдумки. Но существует ли какая-нибудь отрасль, в которой нельзя было бы справедливо пожаловаться на подобные явления? Разве само Священное писание не имело подделывателей и обманщиков? Для чего тогда св. Павел так часто упоминал, когда только что создавалась церковь, о ложных апостолах? Почему он их так часто осуждает и так благочестиво и с укором нападает на них или грозит им мечом Святого духа? Или разве не посмел злонамеренный сатана разрушать, запутывать и оправдывать все то, что начинал, сеял и создавал Христос? Нет ничего глупее, как сразу уничтожить из-за злоупотреблений нескольких человек то, что было устроено и установлено правильным и благочестивым образом; так, к сожалению, делается в наше время, когда для замены нет ничего лучшего и более благочестивого. Может быть, было бы лучше, если что-либо испорчено, обходить его молча или терпеть, а не изменять все так беспланово. Но все это гордыня и похоть нашего старого Адама, то есть

плоти, которая находит удовольствие в том, что все идет вверх дном! Надо уничтожить злоупотребления, надо вскрыть нарыв, лишь бы нога была цела! Если что-то мутное примешивалось к источнику, надо его вычерпать. Но что в этом мире было так удачно начато, чтобы за ним тотчас же не следовала его порча?! Так с посевом связаны его сорняки, пурпур ожидает его моль, железо — его ржавчина. Взгляни на элементы, исследуй, что из их смешения возникает, рассмотри отдельные части природы: что, хотел бы я знать, существует без того, чтобы тотчас же не примешало к своей силе и крепости и слабость и негодность? Мне решительно все человеческое кажется подобным морю. Море соленое; положи в него весь сахар, все товары из Калькутты, все благовония, тысячу возов гиметского меда, чтобы сделать его сладким; один порыв ветра, при этом не сильный и не бурный, лишь только его едва коснется, море опять делается соленым, каким оно было раньше.

И так же, мы видим, происходит с нашим предметом [то есть с музыкой] в наше время; из тех, кто забросил церковное пение, одни оставили его вовсе в стороне, потому что они сомневались в том, что смогут изобрести что-либо подобное, другие для пения на место псалмов давали столь неподходящие гармонии, что я часто очень удивлялся их безумию и глупости. <...>

Как часто, хотел бы я знать, можешь ты найти трех или хотя бы только двух, которые споют с тобой многоголосную песню? Я говорю по опыту — всегда чего-нибудь не хватает, всегда бывает какое-нибудь недовольство или препятствие. Те, которые опытни в этом деле, хотят, чтобы их просили, а тот, кто не умеет [петь], присутствует, недовольный, в то время как другие поют; он недоволен или потому, что сам хочет тоже петь, или потому, что он стыдится, что не учился этому, или же потому, что он пренебрегает этим, не понимая [музыки]. А те, которые сделали некоторые успехи в этом деле, но не совсем уверены (число таких велико), постоянно ошибаются в пении, доставляя чрезвычайное недовольство опытным. Так редко, чтобы в этом деле встретилось хотя бы только трое! Бывает и так: некоторые пение знают основательно, но обладают неподходящими голосами, сколько таких, которые правильно бас могут спеть так, как этого требует его достоинство, — основы других голосов. Его предпочитают петь все, даже те, которые больше сидят, чем поют. Дискант могут лучше всего петь мальчики, но они так часто необразованны в пении. В так называемом альте тоже часто застревает и сильный голос. Многие стыдятся петь тенором, потому что это слишком обыкновенный голос, другие же упираются, так как они предпочитают выступать в какой-нибудь другой партии. Здесь постоянно примешивается и тщеславие, обычно его называют «чувствительностью певцов»; у некоторых из них она тем больше, чем они необразованнее! К тому же они часто не только необразованны, но и дерзки, что является следствием этого недостатка. Конечно, я всюду исключаю хороших.

По всем этим и ранее упомянутым причинам я никоим образом не хотел бы снижать отмеченных фонасков по сравнению с симфонистами. Думаю

также, что церковное пение, основанное на истинном искусстве и естественных ладах, не уступает многоголосному щебетанию. От обоих я бы хотел, чтобы они остались в той же чести, в том же почете и в том же уважении, которыми они пользовались в прежнее время и в коих они пребывают еще и сегодня.

КНИГА III

ГЛАВА 13

Примеры двенадцати ладов, и прежде всего гиподорийского и золийского

Нам кажется нужным и в наших примерах [музыкальных сочинений] добавить к столь ученым сочинениям какого-нибудь Иодока Депре и прочих классических композиторов также сочинения и других, если они даже не так прекрасны, чтобы читатель мог по сопоставлению судить несколько острее, чем это было до сих пор. Особенно же следует заметить, что мы даем примеры трех родов, соответствующие трем эпохам. Первые, из которых мы, однако, дадим только немного, древни и просты; они выявляют детство нашего искусства, время, по моему мнению, семьдесят лет тому назад, когда выступали первые изобретатели его; насколько нам известно, искусство наше не намного старше. Это пение (я говорю искренне, что у меня лежит на сердце) иногда доставляет мне чудесное наслаждение своей простотой, когда я вспоминаю неиспорченность прежнего времени и взвешиваю разнузданность нашей музыки. Ибо в этом пении сочетаются величие с замечательной серьезностью, которые значительно больше говорят ушам понимающего человека, чем щебетание многого неподходящего и шум современной резвости. Другие примеры являются уже примерами созревающего и крепнущего искусства и, наконец, созревшего искусства, эпохи сорока лет тому назад. Эти очень нравятся, так как они, будучи степенными, действительно доставляют наслаждение уму. Третьи уже являются примерами совершенного искусства, к которому уже нельзя ничего прибавить и которое уже не может ждать ничего, кроме конечной старости. Это — создания времени двадцати пяти лет тому назад. Теперь же, к сожалению, искусство наше стало столь распущено, что оно почти противно ученым, — и это по многим причинам, особенно же потому, что мы, стыдясь следовать по стопам прежних, точно соблюдавших соотношение ладов, даем исковерканные мелодии, которые нравятся нам только тем, что они новые; но об этом мы уже ранее жаловались!

Обычно верхний голос зовется *cantus*, средний — *tenor*, нижний — *basis*; нет приятнее голоса, который мальчиками поется, и он по заслугам носит свое название — *cantus*. В просторечии [*vulgus*] его чаще зовут дискантом для различия от общего наименования. Тенор, по-видимому, имеет название оттого, что он первый из голосов изобретается, все остальные

голоса исходят из него и по нему равняются. Basis свое название получает оттого, что служит основой всем голосам. Из этих четырех голосов состоит пение, как из четырех элементов тело; это лучшее соотношение голосов. При большем количестве их получается, как я думаю, не столько удовольствие для слуха, сколько предлог для высказывания изобретательности. Едва ли природа позволяет, чтобы человеческий рассудок, обращая внимание на столь многое и разнообразное, был бы в состоянии сразу все воспринять. Поэтому те, кто пишет для большего, чем четыре, числа голосов, подобны, по-моему, тем, кто физическое тело считает из пяти элементов состоящим и старается прибавить к четырем основным элементам пятый, который физики в наше время [жизненной] эссенцией именуют.

ГЛАВА 24

О связи двух ладов.

Примеры, а также похвала Жоскину Дебре

Из этого ряда авторов и из этого большого множества великих умов значительно выдается—или меня обманывает мое расположение—по уму, тщательности и трудолюбию Иодок Дебре, которого народ в просторечии на своем родном языке зовет Жоскином, как если бы сказать Иодочек. Если б этому человеку при природном его даровании и остроте ума, которыми он отличался, суждено было бы обладать знанием двенадцати ладов и настоящим учением о музыке, то природа в нашем искусстве не могла бы создать ничего более возвышенного и великолепно-го. У него был настолько разносторонний ум, обладавший такой природной остротой и силой, что он мог бы в этой области создать все. Но ему в большинстве случаев не хватало чувства меры и суждений, основанных на теории. И поэтому в некоторых местах своих песен он не так умерял излишества бьющего через край гения, как это бы следовало. Но ему можно простить этот небольшой недостаток за его другие несравненные преимущества. Никто больше его не выражал в песнях с большей силой настроение души, никто не начинал более удачно, никто не мог соперничать с ним в отношении изящества и прелести, как никто из латинских писателей не превзошел в эпической поэзии Марона⁴. Ибо как Марон благодаря своему счастливому природному дарованию приспособлял свой стих к вещам, например, рисовал важные вещи частями спондея, выражал проворство частыми дактилями, употреблял для каждого предмета подходящие слова—короче говоря, как Флакк⁵ говорит о Гомере, ни за что не брался зря,—так и Иодок то шествует быстрыми, устремляющимися вперед нотами, где этого требует содержание, то запевает свою песню медленными звуками, соответствующими содержанию,—короче говоря, он никогда не издал ничего, что бы не было приятно уху, чего бы ученые не считали гениальным. В большинстве своих произведений он охотно показывал свое искусство, как в мессе на сольмизационные слоги и в

messe с канонами; в некоторых он шутил, как, например, в мессе «Ля, соль, фа, ре, ми», в некоторых он с напряжением борется, как в мессе «De Beata Virgine» (богородице). Если другие тоже уже часто пробовали те же приемы, то все же они в своих начинаниях не достигали таких же удачных результатов. Это послужило мне основанием привести в заключение книги этой главным образом примеры из его сочинений. Если трудно описать сущность его гения и мы можем ему больше удивляться, чем оценить его по заслугам, то мне кажется, что его следует предпочитать другим не только за его гениальность, но и за его тщательность в отделке [сочинений]. Ибо те, которые его знали, заявляют, что он издавал свои произведения лишь после длительного обдумывания и многократных поправок и опубликовывал песню лишь после того, как она полежит у него несколько лет; иначе поступал, как говорят, Яков Обрехт. Поэтому некоторые правильно утверждают, что одного можно справедливо сравнить с Вергилием, а другого — с Овидием. Если это так, то с кем же мы тогда будем сравнивать Пьера де ла Рю, замечательно приятного композитора, как не с Горацием? В таком случае и Исаака уподобим Лукану, Февена — Клавдиану, Брюмеля — Стацию, но я справедливо могу показаться неразумным, что я так кратко сужу о них, и, может быть, мне с полным правом напомнят маленькое присловие: «Сапожник, занимайся своими колодками».

ГЛАВА 26

О гении композиторов

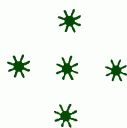
Здесь должен бы быть конец книги, и так уже имеющей чудовищные размеры, но главным образом из-за примеров, а не по самому тексту. Но я хотел бы прибавить еще одну главу, а именно о гениальности композиторов, так как у них в этом искусстве не было недостатка в большом даровании, на основании которого их можно рассматривать и оценивать. Из них некоторые (я должен здесь быть кратким) опубликовали свои произведения только для того, чтобы показать себя, — и таких большинство; другие делали это, чтобы развеселить как можно большее количество людей и молодежь, третьи — чтобы дать великолепие церковному пению. Некоторые лишь облегчают свою нужду при помощи этого искусства — и таковых много. Но о некоторых мы должны сказать кое-что, известное нам понаслышке от достоверных людей.

Об Иодоке Депре. Сначала об Иодоке Депре, главном гении композиторов, о котором мы уже раньше неоднократно говорили; рассказывают, что он создал много приятного для слуха, прежде чем стать широко известным. Среди многого другого рассказывают и следующее. Французский король Людовик XII обещал ему какой-то доход, связанный с церковной должностью, но так как обещание дано было легкомысленно и не было, как это обычно бывает при дворах королей, исполнено, то Иодок, недовольный этим, сочинил псалом «Memor esto verbi tui servo

tuо»⁶ с таким величием и тонкостью, что, когда псалом этот был представлен на суд певцов и строго ими просмотрен, он вызвал всеобщее восхищение. Король, красный от стыда, не решился откладывать дальше исполнение своего обещания. А Иодок, узнав о щедрости короля, тотчас же приступил к сочинению другого псалма — благодарственного, а именно псалма «Bonitatem feci cum servo tuo»⁷, но по этим двум сочинениям можно видеть, насколько неуверенная еще надежда на вознаграждение больше, чем уже полученная милость. Ибо по крайней мере, по-моему, если принять во внимание силу выразительности, то первая работа значительно изящнее второй. Однажды тот же самый Иодок желал получить от некоего высокопоставленного господина благоденствие, а тот, очень медлительный, все время говорил на исковерканном французском языке: «Laisse faire moi», то есть «Я сделаю, сделаю». Иодок сочинил тотчас же на эти слова целую тонкую мессу «Ля, соль, фа, ре, ми». Но все свое искусство он, конечно, показал в обеих своих мессах на «L'Homme armé». <...> Тот же Иодок любил выводить из одного голоса несколько⁸, в чем ему после многие подражали. Но в этом до него уже отличался Иоганн Окегем.

Я был бы слишком расплывчат и, ей богу, неразумен, если б хотел перечислить всех композиторов нашего и прошлого времени и все их сочинения. Но я хочу прежде всего здесь признаться, что мне не нравятся все легкомысленные песни, не представляющие собой ничего другого, кроме некоего щебетания, и созданные лишь для того, чтобы тешить уши глупцов, как, например, эти плохо сшитые лоскуты заплатанных песен. Особенно же мне противны чувственные и срамные песни, которые теперь, к сожалению, постоянно поются у всех христианских народов! По-моему, песня должна быть полной достоинства и направлена во славу всевышнего, а не только для своей похвалы. По-моему, она должна давать почтенное развлечение — одним словом, служить для образования ума и, более всего, для образования речи еще лепечущего мальчика, как говорит Гораций. Приятности ради ее искали и изобрели; но она может еще помимо этого быть для многого полезней; я не исключаю и шуток, если они только уместны и порядочны. Впрочем, шутки приобретают большее признание, да и заслуживают этого в действительности, когда они появляются с достоинством в подходящих случаях; такие черты приписывают некоторым шуткам Иодока Дебре; такова же шутка, о которой мы теперь хотим рассказать. Говорят, что Людовик XII, король Франции, обладал очень слабым голосом. Ему однажды понравилась одна песня, и он спросил лучшего из своих певцов [то есть Жоскина], не может ли он устроить эту песню для нескольких голосов, чтобы он [король] мог спеть в ней один голос. Певец, удивленный требованием короля, которого он считал в музыке ничего не понимающим, пораздумал немного и наконец нашел такой ответ: «Да, король мой, я сделаю песню, в которой и вашему величеству будет предоставлена возможность петь». Когда на следующий день король позавтракал и, по придворному обычаю, его надлежало забавлять песнями, певец достал переложенную на четыре

голоса песню. В ней мне не столько нравится само искусство, сколько связанное с искусством трудолюбие. Песня так сочинена: два мальчика начинают ее одной темой, очень тонко и нежно, чтобы не покрыть весьма слабого голоса короля; второй голос он дал королю в виде одной-единственной непрерывной ноты в тесситуре альты, подходившей к голосу; но недовольный этим приемом, композитор с тщательностью в вещи, незначительной самой по себе, но снижавшей ему расположение короля, который сам пел басом, чтобы король не споткнулся, написал басовую партию так, что все время во второй половине сочинения поддерживал короля октавой ниже. Октава же является как раз тем звуком, благодаря которому голос короля получал заметную опору. Король весело улыбнулся такому осуществлению намерения и отпустил Иодока в хорошем расположении духа, не без подарка, не без милости. Такого рода шутки, сказал я, мне нравятся. Но обратите внимание на редкое явление: король поет вместе со своими певцами! Текст был на латинском языке, но на том изуродованном, каким теперь во Франции—после того как старый язык галлов был заброшен—в действительности больше мямлят, чем говорят. Но каждый может подложить под ноты все то, что он хочет. <...>



КОММЕНТАРИЙ

¹ *Франкино Гафори*—итальянский теоретик музыки XV века, автор трактата «Теоретическая музыка». Был профессором музыки в Милане.

² Имеется в виду фламандский композитор Жоскин Дебре.

³ *Фонаски* и *симфонисты*—по терминологии Глареана, два типа музыкантов. Фонаски имеют природную склонность к сочинению мелодии, симфонисты—к разработке мелодии на два, три и более голосов.

⁴ *Марон*.—Имеется в виду Вергилий.

⁵ *Флакк*.—Имеется в виду Гораций.

⁶ «Помни о слове, данном тобой рабу твоему».

⁷ «Благоденствие оказал ты рабу твоему».

⁸ Глареан имеет в виду каноническое строение произведений.

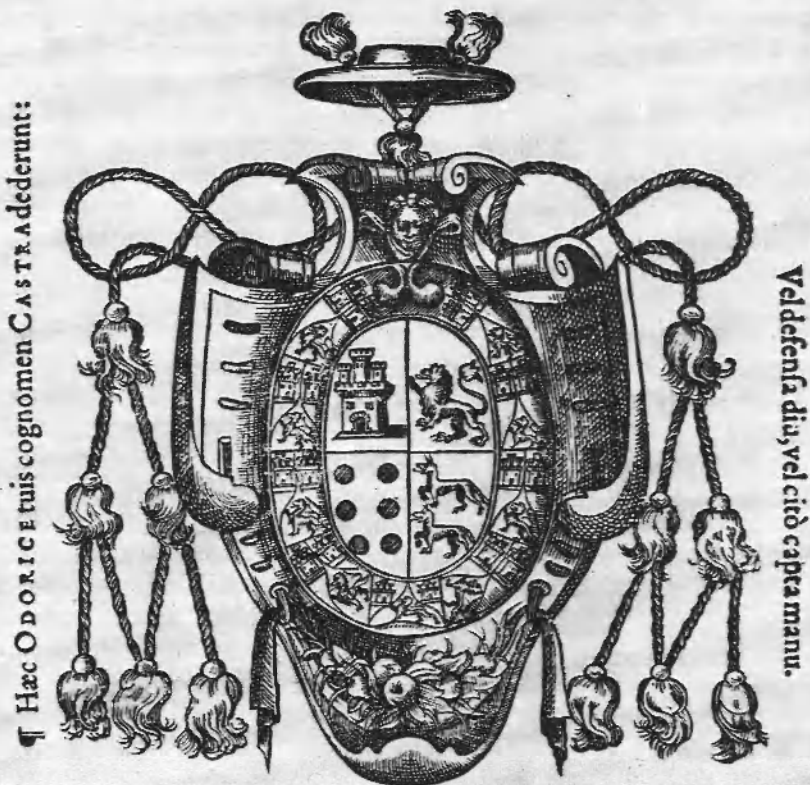


FRANCISCI SAL- LINEAE BVRGENSIS

ABBATIS SANCTI PANCRATII

*de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, & in Academia Salmanticensi
Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrina
veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum
pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstratur.*

C V M duplici Indice Caputum & Rerum.



SALMANTICÆ
Excudebat Mathias Gastius.

M. D. LXXVII.

Esta tassado en seyscientos maravedis.

ФРАНСИСКО САЛИНАС

1513—1590

Франсиско Салинас—выдающийся испанский композитор и музыкальный теоретик. Родился в Бургосе. Изучал философию и греческий язык в университете в Саламанке. В 1558 году сопровождает кардинала Сармиенто в его поездке в Рим. В Риме Салинас работает в библиотеке Ватикана, где изучает сочинения Аристотеля, Аристоксена, Квинтилиана, Никомаха, Птолемея, Боэция. По возвращении в Испанию он занимает должность органиста, в 1567 году становится профессором Саламанкского университета, а в 1569 году получает степень магистра.

В 1577 году выходят в свет его семь книг «О музыке». Из них первая посвящена проблеме музыкальных пропорций и отношений, вторая— ладам античной музыки, а остальные— музыкальным ритмам. Как последовательный гуманист, Салинас пытается применить античные теории ритма и меры к практике современного искусства, и прежде всего к практике народной музыки.

Сочинение Салинаса отличается новаторским характером. Салинас смело выступает против устаревших представлений о музыке, даже если они и освещены авторитетами древних и всеми признанных писателей. В частности, он отрицает ставшее анахронизмом деление музыки на мировую, человеческую и инструментальную, противопоставляя ему свое деление, которое называет «вытекающим из самой природы вещей и более подходящим к современному положению». В основу этой классификации Салинас кладет не теологический, а вполне реальный принцип— различные способности человеческого познания.

Исходя из этого принципа, Салинас выделяет три вида музыки: музыку, основанную на чувстве; музыку, основанную на разуме, и музыку, основанную на чувстве и разуме одновременно.

В этой классификации наиболее высокое положение получает инструментальная музыка. Только она, по словам Салинаса, одновременно и доставляет наслаждение чувствам и служит пищей для ума, «доставляет удовольствие и учит». Напротив, музыка, воспринимаемая одним чув-

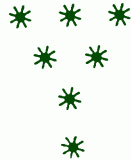
ством, без усилия человеческого разума, так же проблематична, как и та, что может быть понимаема, но неслышима.

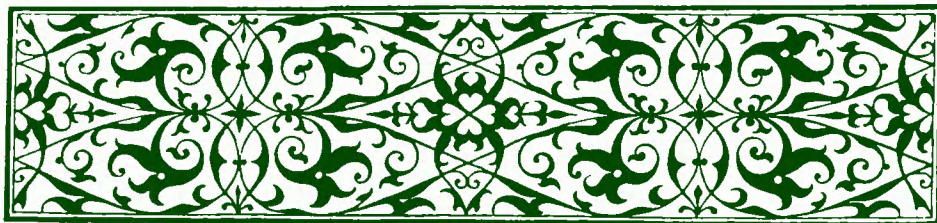
Трактат Салинаса отличается глубочайшим демократизмом. В нем ярко проявляется живой интерес к народной испанской музыке. Не случайно Салинас приводит много нотных примеров испанских народных песен, он анализирует их мелодию и ритмику, говорит о национальных особенностях испанской музыки.

Несомненно, что светская и народная музыка составляет главный интерес Салинаса.

Новаторское по своему содержанию, демократическое по характеру сочинение Салинаса относится к числу наиболее значительных памятников музыкальной эстетики Возрождения.

Трактат о музыке печатается по кн.: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения». М., 1966, с. 413—416. Перевод М. В. Иванова-Борецкого.





О МУЗЫКЕ



ГРАММАТИКА и музыка очень отличаются друг от друга: грамматика создана на основе практики древних авторов, прекрасно владевших языком¹, она блещет только авторитетом говорящего; теория же музыки проистекает из самого источника великого разума и истину своих утверждений доказывает при помощи неоспоримых доказательств и всегда на математических основах.

Жизнь делится на две части: одна часть посвящена работе, другая — отдыху. Первая требуется для того, чтобы дело вести с достоинством, усваивать другие, более необходимые и полезные науки. Для того же, чтобы вести щедро праздную жизнь, пригодна не игра, как большинство считает, ибо только кажется, что полная удовольствий жизнь сходна со счастливой, но музыка, так как в ней удовольствие сочетается с честью. Ибо не только в делах нам нужно правильно мыслить, но надо стараться, чтобы праздности сопутствовали добро и счастье. А счастливая жизнь заключается не только в чести и не только в удовольствиях, но в честных удовольствиях. Все же согласны с тем, что музыка — одна из приятнейших вещей.

Древние делили музыку на мировую, человеческую и инструментальную². Мы такое деление музыки не будем отвергать, ибо оно за собой имеет великих писателей, но думаем, что можем предложить иное [деление], вытекающее из самой природы вещей и более подходящее к современному положению: музыка, которая обращается только к чувствам, музыка, которая обращается только к разуму, музыка, которая обращается и к чувствам и к разуму одновременно. Музыка, радующая только чувства, воспринимается только ухом и не требует участия разума: таково пение птиц. Его слушают с удовольствием, но, так как оно не является продуктом разума, в нем не присутствуют такие гармонические отношения, которые могли бы привлечь разум, и нет в нем ни консонан-

сов, ни диссонансов, оно нравится только вследствие естественной приятности голосов. Эта музыка иррациональна, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается. И, в сущности, ее нельзя даже называть музыкой, так как мы говорим: «Птицы поют» — в том же смысле, как говорим: «Луга и воды смеются». Между тем музыка относится к области рационального. Все-таки нам показалось нужным включить такую музыку в подразделение, ибо уж очень обычно и общо в этом смысле словоупотребление; у всех народов это именуется музыкой. Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но не слышима. Под такой музыкой может быть понимаема мировая и человеческая музыка древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но лишь через познание разумом: она дает не смещение звуков, но соотношение чисел. Это относится к музыке сфер³ и к музыке, выражающей способности духа. Середину между той и другой музыкой занимает та, которая и слухом воспринимается и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной; она не только приятна прелестью голосов и звуков, но наш разум находит в ней гармонический смысл. И так как среди животных только человек — разумное существо, он один из всех животных понимает гармонию. Эта музыка допускает суждение чувства и разума не вследствие естественной приятности звуков и голосов, но вследствие консонансов и других интервалов, расположенных соответственно внутреннему порядку гармонических чисел; поэтому такая музыка доставляет удовольствие и учит. Мы ставим себе целью показать людям нашего века, откуда возникло так много разных сект среди людей, писавших о музыке, мы постараемся также привести к соглашению тех, кому музыка только радость доставляет, и тех, кто предан теоретическому ее изучению.

Чувству или разуму принадлежит познание музыки. То, что чувства воспринимают от текучей и нестойкой материи [звуков], то разум, отделяясь от материи, точно и вполне познает в том виде, как оно существует в природе. Суждение слуха необходимо, ибо оно по времени первое, и разум не может выполнить своего дела, если ему не препятствует деятельность слуха. Слух и разум в музыкальном искусстве действуют так: то, что один воспринимает в звуках, другой доказывает в числах. Предметом теории музыки является, таким образом, звучащее число.

Сразу видно, что сочинение одноголосного напева требует более дарования, а для того, чтобы сделать из него многоголосное произведение, требуется более искусства. Первое дается лишь людям, обладающим врожденной способностью; таковы были те, что изобрели приятнейшие мелодии гимнов и то, что таковые мелодии на тексты на нашем, итальянском и французском языках великолепно сочиняют даже не знающие музыки⁴. <...>



КОММЕНТАРИЙ

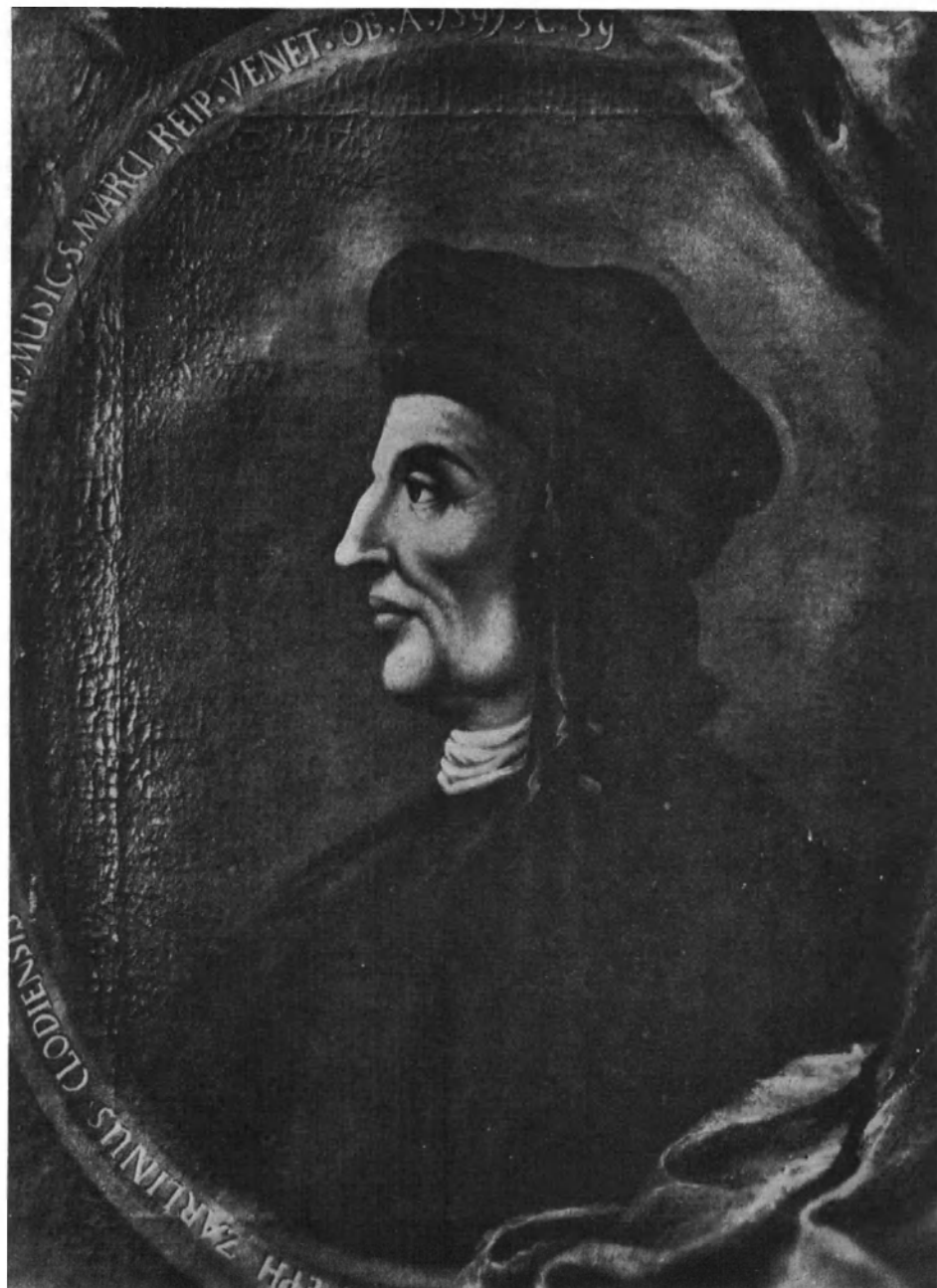
¹ Имеется в виду латынь.

² Впервые деление музыки на «мировую», «человеческую» и «инструментальную» встречается у Боэция в его «Наставлениях к музыке». В дальнейшем это деление широко использовали средневековые писатели о музыке.

³ *Музыка сфер*— возникшее еще в древнем пифагореизме представление о том, что движения небесных тел издают звучания, которые наполняют весь космос прекрасной музыкой.

⁴ Дальнейшая часть трактата носит специальный характер и содержит нотные примеры образцов народной испанской музыки.





ДЖОЗЕФФО ЦАРЛИНО

1517—1590

Выдающийся итальянский музыкант, композитор и теоретик музыки. Жизнь Царлино не богата событиями. В 20 лет он поступает в францисканский орден в Венеции. Но вместо изучения теологии он занимается изучением филологии, истории, математики. Музыку Царлино изучал у известного композитора Адриана Виллаэрта.

В 1565 году Царлино становится музыкальным руководителем капеллы св. Марка. Этот важный пост позволяет Царлино заниматься не только сочинением музыки, но и написанием теоретических сочинений, среди которых — «Установления гармонии» (1588), «Доказательство гармонии» (1571), «Музыкальные добавления» (1588). Царлино был связан с выдающимися художниками своего времени, в частности с Тицианом и Тинторетто. Сам Царлино был широко известен, он был избран членом Венецианской Академии славы.

Наиболее значительным из сочинений Царлино является трактат «Установления гармонии», в котором он в классической форме выразил основные принципы музыкальной эстетики Ренессанса.

Как и большинство мыслителей этой эпохи, Царлино был горячим поклонником античной эстетики. В его сочинениях содержатся многочисленные ссылки на Платона, Аристотеля, Аристоксена, Квинтилиана, Бозция. Царлино широко использует учение Аристотеля о форме и материи как при трактовке целого ряда проблем музыки, так и при построении структуры своих трактатов.

Центральное место в эстетике Царлино занимает учение о природе музыкальной гармонии. Он утверждает, что весь мир наполнен гармонией и что сама душа мира есть гармония. В связи с этим он пантеистически истолковывает идею о единстве микро- и макрокосмоса. В трактате Царлино получает систематическое развитие характерная для эстетики Возрождения идея о соразмерности объективной гармонии мира и гармонии субъективной, присущей человеческой душе. В обосновании этой идеи Царлино опирается на популярное в его время учение о

темпераментах. Он использует идущую от Кардано и Телезио идею о том, что темперамент человека создается определенным соотношением материальных элементов, таких, как холодное и горячее, влажное и сухое, и т. д. Соразмерное соотношение этих элементов лежит в основе как человеческих страстей, так и музыкальной гармонии. Человеческие страсти поэтому являются отражением «телосложения» гармонии, являются ее подобием. На этой основе Царлино пытается объяснить природу воздействия музыки на человеческую психику.

Несомненно, что, несмотря на наивность, эти идеи Царлино носят в своей основе материалистический характер.

Большое значение в трактате Царлино уделяется личности композитора. Он требует от него не только знания музыкальной теории, грамматики, арифметики, риторики, но и практических навыков в области музыки. Его идеалом был музыкант, который в одинаковой мере владеет как теорией, так и практикой музыки.

В своем трактате Царлино выдвигает новую классификацию искусства, которая расходилась с традиционными для эстетики Ренессанса концепциями. Как правило, ведущую роль в эту эпоху отводили живописи, тогда как музыка признавалась подчиненным искусством. Царлино, ломая установленные системы классификации искусств, ставил музыку на первое место.

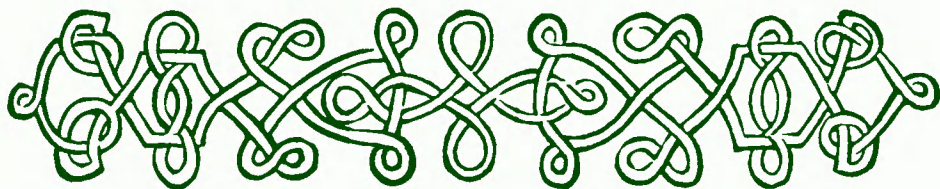
В эстетике Царлино получает глубокое обоснование идея о глубоком внутреннем единстве музыки и текста, мелодии и слова. По мнению Царлино, язык музыки в такой же мере, как и слово, может выражать все человеческие чувства и страсти. В этом смысле музыка и слово равноправны. В человеческом языке, которому свойственны гармония, ритм и мера, проявляются музыкальные закономерности, точно так же и музыка способна передавать значение и смысл человеческой речи.

Развивая традиционное учение о ладах, Царлино дал эстетическую характеристику мажора и минора, определив мажорное трезвучие как радостное и светлое, а минорное — как печальное и меланхолическое. Тем самым в европейском музыкальном сознании окончательно утвердилось признание мажора и минора как основных эмоциональных полюсов музыкальной гармонии.

Эстетика Царлино является высшим пунктом в развитии музыкальной теории Возрождения и вместе с тем его итогом и завершением. Не случайно, что уже при жизни Царлино получил широкое признание у современников.

Трактат «Установления гармонии» печатается по кн.: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения». М., 1966, с. 424—464. Перевод О. П. Римского-Корсакова.





УСТАНОВЛЕНИЯ ГАРМОНИИ

ПРЕДИСЛОВИЕ,

в котором показывается, каким образом музыка произошла
и как она выросла
и где толкуется о подразделениях данного произведения



НОГО раз обдумывая и перебирая в уме все те различные вещи, которые всевышний господь в благодати своей даровал смертным, я понял ясно, что одна из самых замечательных—это дарованная людям особая милость употреблять членораздельное слово, так как только благодаря ему человек, единственный из всех животных, был способен сообщить о всех тех мыслях, что имеют-ся в душе его. Из этого явствует с несомненно-стью, насколько он отличается от зверей и насколько он превосходит их. И я думаю, дар этот принес великую пользу человеческому роду. Сначала люди были рассеяны по лесам и горам и вели почти звериный образ жизни. Речь же побудила и заставила их селиться и жить вместе, как подобает человеческой природе; строить города и замки и, соединившись для добра, охранять себя добрыми порядками; и, связав себя договором, оказывать помощь друг другу при всякой нужде.

Когда они собрались и объединились, они познали—каждый день приносил им доказательство того,—какова была сила речи, хотя тогда еще и грубой. Вследствие чего некоторые возвышенные духом люди стали вводить в употребление некоторые изящные и приятные обороты речи вместе с прекрасными и славными изречениями, а также стремились доказать другим людям, что они выше всех других животных. Не довольствуясь этим, они пытались пойти еще дальше, все время пробуя возвыситься до еще более высокой степени совершенства. С этой целью они присоединили к речи гармонию и начали в ней искать разнообразные ритмы и различные метры, которые в сопровождении гармонии доставляли чрезвычайное удовольствие нашей душе. Итак, отыскав один способ сочинения (из других, а их множество) и назвав его гимном, они нашли еще поэму героическую, трагическую, комическую и дифирамбическую.

И, таким образом, с числом (ритмом), речью и гармонией могли в одних случаях петь хвалу и воздавать славу господу, а в других, как им хотелось, с большей легкостью и с большей силой сдерживать необузданные души и направлять с большей приятностью желания и склонности людей, обращая их к спокойной и благопристойной жизни. Счастливого следуя этому, они приобрели у народов такое значение, что их стали гораздо больше чтить и уважать, нежели других людей. И те, кто достиг такого познания, стали называться без какого-либо различия музыкантами, поэтами и мудрецами. Но под музыкой тогда разумелось высшее и особое учение, а музыканты были в почете и пользовались неограниченным уважением.

Однако — коварное ли время тому виной или людское небрежение, — но люди стали мало ценить не только музыку, но и другие науки. И вознесенная на величайшую высоту, она пала до крайности низко; и, после того как ей воздавали неслыханный почет, ее стали считать жалкой, ничтожной и столь мало чтимой, что даже люди ученые едва признавали ее и не хотели отдать ей должное.

Вот почему, мне кажется, не осталось ни тени, ни какого-либо следа от глубокого преклонения и серьезности, с которыми в старину относились к музыке. Поэтому всякий позволял себе поносить ее и недостойнейшим и наихудшим способом относиться к ней.

Однако всеблагодарному господу, которому приятно, когда его бесконечные могущество, премудрость и благодать прославляются и возвеличиваются в гимнах, слагаемых людьми и сопровождаемых нежными и изящными созвучиями, показалось невозможным терпеть долее, чтобы искусство, призванное служить его почитанию, искусство, благодаря которому здесь, на земле, можно представить, какова должна быть сладость ангельских песнопений там, на небесах, где они славословят величие его, чтобы это искусство находилось в столь недостойном состоянии. Поэтому ему благоугодно было даровать милость, чтобы в наши времена родился Адриан Виллаэрт, поистине один из редчайших людей, когда-либо занимавшихся музыкой. Он, как новый Пифагор, исследовал все, что в ней встречается, и, найдя множество ошибок, принялся очищать от них музыку и стремился вернуть ей былую славу и почет. Он показал разумный порядок изящного сочинения любой музыкальной кантилены, а в своих произведениях дал замечательнейшие образцы этого искусства.

И теперь я понял, что есть много людей, которые — кто из любопытства, а кто и вследствие действительного желания научиться — хотят, чтобы кто-нибудь взялся указать им путь, как сочинять музыку с хорошим, умелым и изящным порядком, а поэтому взял на себя труд написать настоящие установления, собрав различные вещи у древних, но также и отыскав много нового: мне хотелось испробовать, быть может, я смогу в какой-либо мере удовлетворить такое желание и вместе с тем выполню долг человека — помогать другим людям. Но я видел, что, так же как тому, кто хочет стать хорошим живописцем и достичь большой славы в живописи, мало только водить кистью, если при этом он не умеет

разъяснять вескими доводами своего произведения, так же и тому, кто желает именоваться настоящим музыкантом, недостаточно и не приносит большой похвалы простое соединение созвучий, если при этом он не сможет дать ясный отчет в этих соединениях. Поэтому я решил коснуться разом и тех вещей, которые относятся к практике этой науки, и тех вещей, которые относятся к теории, чтобы те, кто захочет быть в числе хороших музыкантов, прочитав внимательнейшим образом нашу работу, могли бы объяснить свои творения.

Хотя я и знаю, что исследование такого предмета имеет много трудностей, тем не менее я питаю надежду, что, рассуждая с той краткостью, какая только будет возможна, я смогу изложить его ясно и легко, разгадаю его секреты, так что каждый, наверное, в основном останется довольным. Но чтобы легко понять этот наш трактат и чтобы изложение его следовало в хорошем и расчлененном порядке, мне казалось правильным разделить его на несколько частей, и так разделить, чтобы, раньше чем начать преподавать названную науку, мы могли бы знать то, о чем будет идти речь; и так как главным образом нужно говорить о двух вещах, а именно о созвучиях — вещах естественных — и о составленных из них кантиленах — вещах искусственных, — я, во-первых, разделяю трактат на две части: в первой буду говорить о созвучиях и о том, что относится к теоретической части этой науки, а во второй буду рассуждать о кантиленах, которые составляют часть практическую, где появляются действия, относящиеся к искусству.

И хотя какая ни была бы вещь — естественная или искусственная, — она состоит из материи и формы, тем не менее в одном случае они рассматриваются иначе, чем в другом; поэтому я обязательно буду говорить в каждой из вышеупомянутых двух частей и о той и о другой так, как будет удобно. Вследствие чего каждая из двух частей разделится еще на две другие, так что всего будет четыре части. И раньше всего буду говорить о числах и соотношениях, являющихся формой созвучий; затем о том, что в вещах естественных является материей, так как она не познается сама собой, не может быть познана иначе, как посредством формы; а во второй части коснусь звуков, которые суть материя музыки. Но чтобы установить законы звуков, содержащихся в музыке, необходимы гармонические интервалы — как в отношении их нахождения, так и в отношении их расположения — из-за разницы, получаемой между найденными звуками. Поэтому я еще коснусь их начал; потому что только тогда можно сказать, что мы действительно знаем что-либо, когда мы знаем его начала. Поэтому, показав сначала, каким образом каждый из этих интервалов, необходимых для гармонии, приравнивается к своему соотношению, я покажу затем деление монохорда в каждом роде. А научив тем интервалам, которые могут быть употребляемы, научу также, каким образом они применяются на искусственных инструментах и, сверх того, как можно сделать такой инструмент, который содержал бы все виды гармонии. Не премину также упомянуть о всех тех отдельных случаях, которые могут встретиться в этих двух частях. Так как практика

не что иное, как приведение музыки в действие и она приходит к своей цели при помощи кантилен, которые суть искусственные вещи, ибо производятся с помощью искусства, называемого контрапунктом, или сочинением, и также состоят из материи и формы, как и из других вещей, то поэтому будет разумным, если я займусь и той и другой. Всякий ремесленник, желая создать или сделать что-нибудь, сначала приготавливает материал, из которого он собирается делать, а затем придает ему подходящую форму, хотя эта форма должна быть раньше всего в уме этого ремесленника. Поэтому в третьей части, на первой половине второй основной части, я буду рассуждать о консонансах и интервалах, которые суть материал кантилены и из которых ее составляют, и покажу, как и каким порядком они должны быть расположены в сочинениях для двух голосов и как употребляются в произведениях для большого количества голосов. В четвертой и последней части, которая вместе с тем вторая половина второй основной части, коснусь их формы и различий и скажу, как гармонии должны соединяться со словами и как эти последние приравниваются к нотам.

Итак, несомненно, тот, кто хорошо усвоит все эти вещи, может заслуженно быть причислен к числу совершенных и почитаемых музыкантов.

Я думаю, что если мы, прежде чем приступить к изложению вышенаменного, еще расскажем кое о чем, как, например, о происхождении и точности музыки, о ее восхвалениях, для какой цели ей учиться, ее полезности, как ее употреблять и других подобных вещах, а уже потом займемся рассмотрением предложенного выше, то это не доставит ничего, кроме удовольствия и удовлетворения.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ,

которая (кроме других вещей, необходимых для совершенного познания музыки) изобилует рассуждениями о числах и о соотношениях, составляющих форму созвучий, и которая — первая из умозрительных частей

ГЛАВА I

О происхождении музыки и о ее точности

Хотя всевышний и всеблагый господь по своей бесконечной доброте уготовил человеку быть с камнями, расти с деревьями и чувствовать вместе с другими животными, тем не менее, желая, чтобы по превосходству его творения познавалось всемогущество его, он наделил человека разумом, благодаря чему человек мало чем разнится от ангелов. А чтобы человек знал, что и начало и конец его нисходят свыше, он создал его с лицом, воздетым к небу, где находится престол господень (об этом говорит Овидий в первой книге своих «Метаморфоз»).

И это он сделал для того, чтобы человек не погряз в делах низких и земных, но чтобы направлял разум свой для созерцания высших и небесных благ; и чтобы он проникал во все таинственное и божественное, с помощью тех вещей, что познаются пятью чувствами. И хотя просто для существования было бы достаточно только двух чувств, однако для хорошего существования к ним присоединены еще три. Ибо если осязанием различаются предметы твердые и шероховатые от мягких и гладких, а при помощи вкуса различается пища горькая от сладкой и от другой по вкусу пищи, и если благодаря обеим им ощущается разница между холодным и горячим, твердым и мягким, тяжелым и легким, чего было бы достаточно для нашего существования, тем не менее и зрение, и слух, и обоняние не перестают быть необходимыми человеку, так как благодаря им он может отвергнуть дурное и избрать хорошее. Кто пожелает изучить свойства этих последних чувств, несомненно найдет, что зрение, рассмотренное само по себе, наиболее полезно и, следовательно, нужнее, чем другие. Однако он убедится потом, что слух гораздо нужнее и лучше, когда рассмотреть его с точки зрения соприкосновения с разумом; так как если при помощи зрения познается больше различия в вещах, так как зрение охватывает больше, чем слух, тем не менее этот последний в области приобретения знаний и разумного суждения охватывает больше, чем зрение, а потому приносит гораздо больше пользы. Откуда следует, что слух поистине и самое необходимое и лучшее из других чувств. Случается, что все пять чувств называют орудиями ума, потому что все, что мы видим, слышим, трогаем, пробуем на вкус и нюхаем, передается уму посредством чувств и здравого смысла, и он ничего не может познать иначе, как через одно из этих чувств, ибо всякое наше познание происходит от них. Так что и наше познание музыки произошло от слуха—самого необходимого из чувств, а благородство ее легко может быть доказано ее древностью, ибо еще до всемирного потопа (как о том говорят Моисей, Иосиф и Верозий Хандей) она была открыта Иубалом, из колена Каинова, по звукам молота, но затем была утеряна после потопа и вновь открыта Меркурием, так как он (как считает Диодор) первый заметил бег небесных светил, гармонию пения и соотношения чисел; говорит также Диодор, что он изобрел трехструнную лиру; этого мнения держатся также Гомер и Лукиан. Однако Лактанций в своей «Ложной религии» приписывает изобретение лиры Аполлону, а Плиний считает изобретателем музыки Амфиона. Но как бы там ни было, Боэций считает (приближаясь к мнению Макробия и расходясь с Диодором), что Пифагор (а не Платон, как думает Гвидо Аретино) был тот, кто открыл причину музыкальных соотношений по звукам, издаваемым молотками; ибо однажды, когда он проходил мимо кузницы, в которой кузнецы колотили молотками по раскаленному железу на наковальне, его ушам представился определенный порядок звуков, доставлявший удовольствие слуху. Тогда он остановился и начал расследовать, отчего происходит такое явление; сначала ему казалось, что это могло произойти от неодинаковой силы людей, а потому он заставил кузнецов

перемениться молотками, но, не услышав разницы, рассудил (как в действительности и было), что причиной этому — различный вес молотков. Поэтому, взвесив каждый молоток отдельно, он открыл в соотношениях между числами их веса причину созвучий и гармонии. Эти соотношения он искусно проверил следующим образом: сделав струны из бараньих кишок одинаковой величины, он ударял по ним молотками с тем же весом и получил те же созвучия, но настолько более звучные, насколько струны по своей природе издают более приятные звуки для слуха. Такое познание гармонии продолжалось некоторое время; а затем преемники его, которые уже знали, что основания ее лежат в известных и определенных числах, привели более тонкие доказательства этого и понемногу довели музыку до такого состояния, что могли дать ей название совершенной и точной науки; затем, устранив ложные созвучия и очевиднейшими доводами безошибочных чисел доказав истинные, написали яснейшие правила. Это произошло, как мы открыто можем видеть, и во всех других науках; первые их изобретатели (как ясно показывает Аристотель) не имели никогда совершенного знания и к небольшому количеству света примешивали много темноты и ошибок; а когда эти заблуждения устранялись теми, кто узнавал их ошибочность, тогда их место занимала истина.

Так сделал Аристотель в отношении основ натуральной философии; он привел ряд мнений древних философов, одобрил хорошие, отверг ложные, разъяснил неясные и трудно понимаемые и, подкрепив своим мнением и авторитетом, показал и преподавал истинную науку натуральной философии. Так и в нашей музыкальной науке преемники указывали на ошибки предшественников и, присоединяя свой авторитет, в конце концов сделали музыку столь ясной и точной, что смогли причислить ее к математическим наукам и сделать ее их составной частью. И это произошло только благодаря ее точности, так как она вместе с ними превосходит в точности другие науки и находится на первой ступени истины; это видно из ее названия — математика — от греческого слова «*mathema*», что значит на латыни «дисциплина», а на нашем языке означает науку или знание, которая (как говорит Боэций) не что иное, как разумение, или, чтобы сказать яснее, способность к познанию истины вещей, существующих и по своей природе неизменных. Эту истину как раз и изучают эти науки, так как они рассматривают вещи, по своей природе обладающие истинным существом. И они постольку отличаются от других наук, поскольку одни, основанные на суждениях разных людей, не обладают никакой крепостью, а другие, имея доказательствами чувства, совершенно точны. Поэтому математики о существенных вещах одного и того же мнения и не допускают ничего, что не может быть познано чувственным путем. И такова точность названных наук, что посредством чисел безошибочно определяют и вращение небесного свода, и различный вид планет, и затмения Луны и Солнца, и бесконечные другие прекраснейшие и сокровенные тайны, без малейшего противоречия между ними. И вот почему из всего этого можно узнать, что музыка и благородна и в высшей мере точна, будучи частью математических наук.

О восхвалении музыки

Хотя вследствие своего происхождения и точности восхваление музыки вполне очевидно, однако когда я думаю, что нет ничего такого, что бы не находилось в величайшем с ней соотношении, то не могу совершенно обойти это молчанием. Несмотря на то, что было бы совершенно достаточно того, что о ней написано столькими превосходными философами, тем не менее не хочу остаться и я в долгу и не обсудить некоторых вещей; и хотя я и не расскажу о всех тех похвалах, которых она достойна, но коснусь по крайней мере частицы наиболее значительных и замечательных; и сделаю это с такой краткостью, какая только будет возможна. Насколько музыка была прославлена и почиталась священной, ясно свидетельствуют писания философов и в особенности пифагорейцев, так как они полагали, что мир создан по музыкальным законам, что движение сфер — причина гармонии и что наша душа построена по тем же законам, пробуждается от песен и звуков, и они как бы оказывают животворящее действие на ее свойства. Так что некоторые из них считали музыку главной среди свободных искусств, а другие называли ее encyclopedia — как бы круг наук, потому что музыка (как говорит Платон) обнимает все дисциплины, в чем можно убедиться, пробежав их все.

Если начать с грамматики, первой из семи свободных искусств, то сказанное окажется верным, ибо большая гармония находится в расположении и размеренном построении слов, а если грамматик от этого отходит, то доставляет уху неприятность звучаниями своего текста, потому что едва можно слушать или читать прозу или стихи, лишенные гладкости, красоты украшений, звучности и изящества. В диалектике тот, кто хорошо рассмотрит соотношение в силлогизмах, увидит с поразительным благозвучием и величайшим удовольствием для слуха, что истина далеко отстоит от лжи.

Далее, оратор, употребляя в речи, где нужно, музыкальные ударения, доставляет необычайное удовольствие слушателям, что хорошо знал великий оратор Демосфен, который на трижды поставленный вопрос, какая главная сторона в красноречии, трижды отвечал, что произношение важнее всего. Это также знал (по словам Цицерона и Валерия Максима) Гай Гракх, человек высочайшего красноречия; он всегда, когда говорил перед народом, держал позади себя раба-музыканта, который, спрятавшийся, звуками флейты из слоновой кости давал ему размер, то есть звук или тон, для произношения, и таким образом, что каждый раз, когда он видел, что тот слишком возвышает голос, он умерял его пыл, а когда тот его понижал, он его возбуждал.

Затем — поэзия; она настолько связана с музыкой, как это наблюдается, что тот, кто бы захотел ее отделить от нее, оставил как бы тело, отделенное от души...

Поэтому мы видим, что поэты с величайшим старанием и удивительно искусно сочетают слова в стихах, а в словах располагают стопы

соответственно содержанию; это соблюдал во всей своей поэме Вергилий, потому что для всех трех видов его речи он находит свою звучность стиха с таким искусством, что прямо кажется, что то, о чем рассказывается звуками, встает перед глазами.

В заключение достаточно сказать, что поэзия была бы без всякого изящества, если бы не была наделена гармонически расположенными словами.

Я оставлю в стороне сходство и общность, которые имеют с музыкой арифметика и геометрия, потому что это известно из рассуждения о науке; скажу только, что если архитектор не знал бы музыки, то—как это показывает Витрувий¹—он не мог бы со смыслом устраивать машины, а в театрах размещать сосуды и хорошо, музыкально располагать сооружения. Астрономия также, если бы не пользовалась помощью гармонических основ, не знала бы о хороших и дурных влияниях. Скажу даже больше: если бы астрономия не знала согласования семи планет и когда одна с другой соединяется или ей противостоит, то никогда она не смогла бы предсказать будущее. Философия, наконец, которой свойственно разумно рассуждать о вещах, производимых или могущих быть произведенными природой, не говорит ли она, что все зависит от перводвигателя (*Primo motore*), все устроено с таким удивительным порядком, что следствием этого порядка во вселенной является молчаливая гармония? И это, во-первых, то, что тяжелые вещи занимают низкое место, легкие—высокое, а вещи по их природе с меньшим весом находятся на промежуточном месте. А затем, следуя дальше, философы утверждают, что вращение небес производит гармонию, которую если мы и не слышим, то это может происходить либо от быстроты их обращений, или от слишком большого расстояния.

От философии недалеко отстоит и медицина, так как, если медик не знаком с музыкой, как сумеет он в своих лекарствах соразмерить вещи горячие и холодные по их температуре? И как сможет иметь хорошее знание пульсов? А они ученым Герофилом расположены по порядку музыкальных чисел.

Если подняться выше, то наша теология делит помещающихся на небесах ангельских духов на новые хоры, заключенные в три иерархии, как пишет Дионисий Ареопагит. Они постоянно находятся перед божественным вседержителем и не перестают воспевать: «Свят, свят, свят господь, бог всех живых»,—как написано у Исаии. И не только они, но также и четверо животных, которые описаны в книге откровений св. Иоанна, предстоят перед тронном господним и поют те же песнопения. Находятся там, кроме того, двадцать четыре старца перед непорочным агнцем и при звуках кифар (цитр) высочайшими голосами поют всевышнему богу² новую песнь, которая поется также голосами кифаристов, перебирающих струны на своих кифарах перед четырьмя животными и двадцатью четырьмя старцами. Этими и другими нескончаемыми и подходящими к нашему случаю примерами полно Священное писание, которые для краткости пропустим: достаточно сказать только в высшую

похвалу музыке, не упоминая другой какой-либо науки, что она, по свидетельству священных книг, единственная находилась в раю и там была благороднейшим образом использована.

И так же как в небесном селении, называемом церковью торжествующей, так же и у нас на земле, в церкви, именуемой воинствующей, ничем другим, как музыкой, воздается хвала и благодарение творцу.

Но оставим теперь в стороне высокие материи и вернемся к тому, что создано природой для украшения мира, и увидим, что все здесь полно музыкальных звучаний. Во-первых, в море есть сирены, которые (если верить писателям) действуют на слух мореходов так, что они, побежденные их гармонией и плененные их звуками, теряют то, что дороже всего всем живущим. А на земле и в воздухе одинаково поют птички, которые своими звуками веселят и укрепляют не только души, утомленные и полные докучливых мыслей, но также и тело, потому что часто путник, утомленный долгим путешествием, укрепляет душу, дает отдых телу, забывает минувшую усталость, слушая сладкую гармонию лесного пения стольких птичек, что невозможно их пересчитать. Ручьи и источники, тоже созданные природой, доставляют обычно приятное удовольствие тем, кто окажется вблизи них, и часто как бы приглашают для восстановления сил сопровождать его простое пение своими шумными звуками. Все это выражает Вергилий немногими словами.

Но если такова гармония в небесах и на земле или, лучше сказать, если мир творца создан полным такой гармонии, почему предполагать человека лишенным ее? И если душа мира (как думают некоторые) и есть гармония, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии и наше тело не быть соединенным с душой в гармонии, в особенности когда бог создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос, то есть украшение или украшенное, и когда он создал подобие меньшего объема, в отличие от того названного *mikrokosmos*, то есть маленький мир? Ясно, что такое предположение не лишено основания. Поэтому Аристотель, желая показать музыкальность составных частей человека, очень хорошо сказал: растительная часть к чувственной и чувственная к умственной относятся так же, как треугольник к четырехугольнику. Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения, а музыка, помимо того, что она радует дух, обращает человека к созерцанию небесного и имеет то свойство, что все то, к чему она присоединяется, она делает совершенным. И те люди подлинно счастливы и блаженны, кто наделен ею, как утверждает святой пророк, говоря: блажен тот народ, который ликует. Чей авторитет позволил Гиларию Вескому Питтавьенскому, католическому ученому, сказать при изложении 65-го псалма, что музыка необходима человеку, так как в изучении ее можно найти блаженство? Поэтому я возьму на себя смелость сказать, что те, кто не знаком с этой наукой, могут быть причислены к невеждам. В старину (как говорит Исидор) было не менее стыдно не знать музыку, чем не знать литературу, поэтому не удивительно, что Гесиод, поэт знаменитейший и древнейший, был исклю-

чен из соревнования (по описанию Павсания), как никогда не изучавший игры на кифаре, не сопровождавший ее звуками пения. Также когда Фемистокл (по словам Туллия) отказался сыграть на лире на пиру, его стали считать менее ученым и умным.

Напротив, читаем, что у древних в большом почете были Лин и Орфей, оба сыновья их бога, так как сладостным пением не только смягчали души людей, но также и диких зверей и птиц и, что еще более поразительно, заставляли двигаться камни со своих мест и останавливали течение рек.

От них научились древние пифагорейцы звуками музыки трогать свирепые души, также Асклепиад много раз таким путем смирал раздоры, происходившие в народе, а звуками трубы восстанавливал слух глухим. Равно как и Дамон, пифагореец, обратил юношей, преданных вину и сластолюбию, пением к жизни умеренной и честной. Поэтому правильно говорили те, которые утверждали, что музыка — это некоторый закон и правило умеренности, принимая во внимание, что Теофраст находил некоторые музыкальные лады украшающими смятенные души. Поэтому заслуженно и мудро Диоген Циник бичевал музыкантов его времени, у которых только струны их кифар были настроены, а души расстроены и в беспорядке, так как они забросили соблюдение гармонии нравов. Если доверять истории, то покажется почти ничтожным то, что было сказано, ибо гораздо больше, чем исправлять жизнь необузданных юношей, имеет значение свойство излечивать больных, как читаем о Сенократе, который звуками труб возвратил безумным прежнее здоровье, а Талет из Кандии звуками кифары изгнал чуму. И мы видим в наши дни, что с помощью музыки совершаются чудесные вещи; потому что звуки и пляски обладают такой силой против яда тарантула, что в кратчайший срок выздоравливают те, кто ими был укушен, как можно постоянно видеть на опыте в Пулье, стране, кишасей этими насекомыми.

Не будем больше приводить мирских примеров, а обратимся к Священному писанию. Разве нет там пророка Давида, укрощающего злого духа у Саула звуками кифары? И думаю я, что именно из-за этого царь-пророк приказал, чтобы в храме божьем применялись пение и гармоничные звуки, зная, что они могут возвеселить душу и обратить ее к созерцанию небесных вещей. Пророки также (как говорит Амвросий по поводу 118-го псалма), желая пророчествовать, требовали, чтобы кто-либо искусный в музыке начинал играть, ибо при пробуждении их этими сладостными звуками в них вселялась духовная благодать. Потому что Елисей не хотел пророчествовать царю Израиля, как поступить, чтобы достать воды умиравшим от жажды войскам, пока к нему не приведут музыканта, который бы пел ему, и, когда тот начал петь, на него снизошел дух святой, и он предсказал.

Но пойдем дальше, потому что нет недостатка в примерах. Тимофей (как вместе со многими другими рассказывает великий Василий) музыкой побуждал царя Александра к бою, а когда он распался, то охлаждал его пыл. Аристотель рассказывает в книге о природе животных, что охотники ловят оленей пением и что олени весьма наслаждаются пением и сельской

волынккой; это подтверждает Плиний в своей «Естественной истории». И чтобы не распространяться много насчет этого, скажу, что я знаю людей, которые видели оленей, прекращающих свой бег и, остановившись, внимательно слушающих звуки лиры и лютни. Также постоянно можно видеть птиц, плененных и обманутых пением и чаще всего остающихся в сетях птицелова. Рассказывают также Геродот и Плиний, что музыка избавила Ариона от смерти, когда, бросившись в море, он был отнесен дельфином на берег острова Тенара. Но оставим в стороне те многие другие примеры, которые мы могли бы привести, и скажем кое-что о добром Сократе, учителе Платона, который, уже старый и полный мудрости, захотел научиться играть на кифаре. Старый же Хирон среди первых искусств, которым он обучал в юном возрасте Ахилла, преподавал музыку и хотел, чтобы его кровожадные руки, прежде чем обогреться кровью троянцев, играли бы на кифаре. Платон и Аристотель не считали возможным, чтобы хорошее воспитание человека обходилось без музыки, и потому убеждают многими доводами в необходимости обучения этой науке; и также доказывают, что сила музыки для нас чрезвычайно велика, а потому хотят, чтобы с ребяческих лет ею занимались, так как она весьма способна обратить нас к новому и хорошему образу жизни и к обычаям, которые ведут и направляют к добродетели и сделают душу более способной к счастью. Также и суровейший Ликург, царь лакедемонян, в своих суровейших законах хвалит и в высшей степени одобряет музыку, так как он хорошо знал, что она в высшей степени необходима человеку и в военном деле весьма полезна, так что их войска (как рассказывает Валерий) обычно никогда не шли в бой, если сначала не были воодушевлены и подогреты звуками дудок. Такой обычай соблюдается и в наше время, когда каждое из двух неприятельских войск не нападает на противника, если его не позовут к бою звуки труб и барабанов или каких-нибудь других музыкальных инструментов. И хотя, кроме вышеописанных, нет недостатка в бесконечном множестве примеров, из которых лучше можно было бы узнать о достоинстве и превосходстве музыки, однако, чтобы не слишком расширяться, оставим их в стороне, так как вполне хватает того, о чем до сих пор мы рассуждали.

ГЛАВА 3

Для какой цели надо учиться музыке?

Выше было сказано, что хорошо образованный человек не может существовать без музыки и потому должен обучаться ей. Теперь, прежде чем пойти дальше, хочу показать, ради чего он должен это делать, так как по этому поводу существуют различные мнения, а когда рассмотрим это, то увидим еще, какую пользу приносит нам музыка и каким образом следует ей пользоваться.

Начиная, следовательно, с первого, скажу, что есть люди, которые полагают, что музыку надо изучать, чтобы доставить удовольствие и развлечение для слуха только для того, чтобы усовершенствовать это чувство, подобно тому как совершенствуется зрение, когда смотришь на что-либо прекрасное и соразмерное; но в действительности не для этого нужно изучать музыку, так как это только для пошлых и низких людей, потому что в этом нет ничего добродетельного, хотя, успокаивая душу, звуки и обладают приятностью; они служат грубым людям, которые хотят удовлетворить только свою чувственность, и только к этому стремятся.

Затем другие считают, что музыку нужно изучать только для того, чтобы включить ее в число свободных искусств, в которых упражняются только благородные; а также потому, что она располагает душу к доблести и обуздывает наши страсти, приучает нас к добродетельному веселью и страданию и обращает нас к хорошим обычаям, подобно тому как гимнастика приучает наше тело к здоровым привычкам и хорошим наклонностям; а также для того, чтобы посредством нее достичь лицезрения различных видов гармонии, потому что благодаря ей разум познает природу музыкальных созвучий. Хотя в этой цели есть нечто почтенное, однако этого недостаточно, ибо тот, кто изучает музыку, делает это не только для усовершенствования разума, но также для того, чтобы, когда он избавится от забот и дел как телесных, так и духовных, то есть когда он находится на досуге и свободен от ежедневных занятий, он мог бы провести и употребить время добродетельно; потому что, правильно и похвально ведя жизнь, далекую от праздности, он становится благоразумным, а затем переходит к совершению лучших и похвальных вещей.

Такая цель не только достойна похвалы и почтенна, но и есть истинная цель, потому что музыка была изобретена и упорядочена не для чего иного, как для того, что мы выше показали, как объявляет в своей «Политике» философ³, описывая и приводя много подтверждений из Гомера. Поэтому заслуженно древние поместили ее среди тех средств, которые служат свободным людям, и среди наук достойных, а не среди необходимых, подобно арифметике, или среди полезных, как те, которые служат только для приобретения внешних благ, вроде денег или семейной пользы; и не среди тех других, что служат здоровью и силе тела, как гимнастика — искусство, занимающееся тем, что способствует укреплению и здоровью тела (борьба или метание копья и другие упражнения, относящиеся к военному делу). Итак, музыку нужно изучать не как необходимую науку, но как искусство свободное и достойное, так как посредством нее мы можем достичь хорошего и достойного поведения, ведущего по пути добрых нравов, заставляющих идти к другим наукам, более полезным и необходимым, а также проводить время добродетельно. Это должно быть главным или конечным намерением. А каким образом музыка может привить новые нравы и повергнуть дух в различные страсти, поговорим в другом месте.

О пользе от музыки, об изучении,
которое мы должны к ней приложить,
и как ее можно употреблять

Поистине велика польза, которую можно получить от музыки, если ее употреблять в меру, так как всем ясно, что не только человек, обладающий разумом, но и многие другие животные, его лишенные, разумеется, получают удовольствие и наслаждение, потому что всякое живое существо получает удовольствие и радость от согласованности и соразмерности, и когда находит в гармонии эти качества, то немедленно получает удовольствие и радость, общие для всех животных. И это основательно, так как природа таким образом согласована и соразмерна, что всему подобному приятно свое подобное и оно его желает. Ясное указание этого находим у едва родившихся ребят, которые, пленившись пением и голосом их кормилиц, не только успокаиваются после долгого плача, но и становятся веселыми, иногда производят даже радостные телодвижения. И музыка настолько естественна и так нам близка, что каждый человек, как мы видим, в какой-то степени желает в ней испробовать, хотя бы и несовершенно, свои силы. А потому можно сказать, что тот, кто не получает удовольствия от музыки, создан без гармонии, потому что (как мы сказали) если всякое наслаждение и удовольствие происходят от сходства, то с необходимостью вытекает, что если кому-либо не нравится гармония, то она в нем в какой-то мере отсутствует и в отношении ее он невежда. И если захотеть расследовать это, то увидим, что такой человек весьма низких способностей и без капли рассудка, и придется сказать, что природа оделила его, не устроив соразмерно его орган; ибо если та часть, которая находится в середине мозга, ближе к уху, создана соразмерной, то она служит некоторым образом пониманию гармонии и, как вещь сходная, пленяет и покоряет человека и ему весьма нравится; но если бывает, что он лишен такой соразмерности, то он гораздо меньше других наслаждается музыкой и в такой же мере создан в отношении умозрительных и хитроумных вещей, как — по поговорке — осел для лиры. И если здесь захотим следовать мнению астрологов, скажем, что при его рождении Меркурий был ему враждебен, так же как он благосклонен к тем, которые не только наслаждаются гармонией, но не пренебрегают [тем, чтобы], отдыхая от своих трудов, самим попеть и поиграть, укрепляя свой дух и восстанавливая свои утраченные силы.

И так хорошо устроено природой, что если наша душа или тело, которые, согласно ученикам Платона, соединены при посредстве духа, больны или слабы, то для каждого из них предусмотрены свои особые средства; ибо, если тело заболевает или слабеет, оно излечивается средствами, предоставляемыми медициной; дух угнетенный и вялый восстанавливается воздушными дуновениями и звуками, и песнями,

которые для него являются подходящими лекарствами, а душа, заключенная в нашей телесной темнице, утешается путем высоких и божественных таинств святого богословия. Таковую-то пользу приносит нам музыка.

Мало того, прогоняя уныние, вызванное трудами, она делает нас вновь веселыми, удваивает радость и сохраняет ее.

Мы видим, что солдаты нападают на врага яростнее, возбуждаемые звуками труб и барабанов, и не только они, но даже лошади движутся с большей пылкостью. Музыка возбуждает дух, управляет страстями, укрощает и унимает ярость, заставляет проводить добродетельно время и обладает силой порождать в нас привычку к хорошим нравам, особенно тогда, когда она употребляется в должных ладах и в меру; в меру, потому что если основное свойство музыки — развлекать, то следует это делать честно, а не бесчестно, чтобы не произошло того, что обычно случается с теми, кто чрезмерно увлекается вином; они вскоре, разгоряченные, сами себе вредят, делают тысячу глупостей и возбуждают смех окружающих, и не потому, что природа вина так зловредна, что и на тех, кто его употребляет умеренно, она производит то же действие, — она зловредна только для тех, кто пьет его жадно, ибо все вещи хороши, если их употреблять соразмерно той цели, для которой они созданы и предназначены, а употребляемые несоразмерно, они вредят и действуют пагубно. Таким образом, можно считать за верное, что не только естественные вещи, но и каждое искусство или наука могут быть хорошими или дурными в зависимости от их употребления: хорошими, если они направлены к той цели, для которой созданы; дурными, если от этой цели отклоняются.

Следовательно, так как человек рожден для гораздо более высоких вещей, чем пение либо игра на лире или других инструментах только ради простого удовлетворения чувства, он плохо следует своей природе и отстает от своих целей; он мало заботится о предоставлении подходящей пищи уму, всегда стремящемуся узнать и понять новые вещи. Потому человек не должен просто обучаться музыкальному искусству и избавлять себя от других наук, отклоняясь от цели, что было бы большой глупостью, а изучить ее для того, для чего она предназначена; не следует тратить время только на это, но сопровождать ее изучением теории, так как с помощью ее можно достичь большего познания того, что относится к употреблению музыки, а посредством этого употребления можно привести в действие то, что постигнуто долгим теоретическим изучением, так как употребление, сопровождаемое таким образом, приносит пользу каждой науке и каждому искусству, как мы раньше видели. Если же было бы иначе, то она бы не приносила человеку большой пользы, ни большой славы, а, напротив, привела бы к пороку, так как постоянное упражнение без какого-либо другого изучения приводит к сонливости и лени и делает души изнеженными и расслабленными; зная это, древние хотели, чтобы изучение музыки соединялось вместе с гимнастикой, и не считали возможным изучать одно без другого: они этого требовали, так как опасались, чтобы, предаваясь слишком музыке, души не сделались бы

низкими, а занимаясь только гимнастикой, они не стали бы чересчур грубыми, жестокими и бесчеловечными, но хотели, чтобы благодаря этим двум упражнениям, соединенным вместе, становились человечными, скромными и воздержанными.

Делая это, они руководствовались разумом, и это ясно можно видеть по тем, кто в юности своей, бросив изучение более важных вещей, предается только общению с комедиантами и параситами, находится все время в школах игр, плясок и танцев, играет на лире и лютне и поет песни далеко не приличные,—эти люди изнежены, женоподобны и без всяких нравственных устоев. Потому что музыка, таким образом употребляемая, делает юношей нескромными. Они могут рассуждать только о таких вещах, и только недостойные слова исходят из их грязных уст. Иные же, наоборот, становятся от такого обучения не только изнеженными и женоподобными, но и назойливыми, неприятными, надменными, упрямыми и бесчеловечными; видя, что они достигли определенной ступени знания, начинают мнить себя приятнее всех других (что весьма присуще большей части людей, занимающихся музыкой в наши дни) и кичатся, похваляются и превозносят себя, а также, для того чтобы казаться полными мудрости и познания, поносят всех других; и хотя они всего только невежды и глупцы, однако держат себя с таким высокомерием и тщеславием, равных которым не сыскать во всем свете; и только после настойчивых просьб и похвал, гораздо больших, чем они того заслуживают, они снисходят до того, чтобы показать немножко свою премудрость.

Для таких людей было бы необходимо, чтобы их родители как можно скорее обучили их какому-нибудь ремеслу, хотя бы и низкому; тогда, быть может, они не впали бы в такие заблуждения и сделались бы более благовоспитанными.

Все это я хотел сказать для того, чтобы тот, кто захочет сделать музыку своей профессией, возлюбил бы науку и предался бы изучению теории, так как не сомневаюсь, что, соединив ее вместе с практикой, такой человек не преминет стать достойным, порядочным и нравственным. Пусть не подумает кто-нибудь, что то, о чем я говорил здесь по поводу музыкального искусства, было сказано в порицание его или в осуждение тех, кто таким образом им занимается; этого у меня и в мыслях не было: скорее, я это говорил для того, чтобы, соединяя музыку таким способом с другими достопочтенными науками, полными строгости, мы бы могли защитить ее от праздношатающихся сводников и скоморохов и возвести ее вновь на подобающее ей место—так, чтобы она не служила только людям, предающимся наслаждению, а была бы использована теми людьми, которые прилежно изучают славные науки и которые преследуют добро и живут нравственно и как добрые граждане.

О предмете музыки

Так как в прерывной величине, называемой величиной множества, некоторые вещи могут быть сами по себе, подобно числам 1, 2, 3, 4 и т. д., а другие называются относительными, подобно числу двойному, тройному, четверному и т. п., то поэтому всякое число, существующее само по себе и не нуждающееся для этого в добавлении, называется простым числом; им занимается арифметика. То же число, которое не может быть само по себе, ибо для его существования необходимо другое число, называется числом относительным. Этим числом пользуется музыкант при своем умозаключении. Что же касается величины непрерывной, называемой величиной количества, то в ней некоторые вещи находятся в постоянном покое, как земля, линия, поверхность, треугольник, четырехугольник и всякое математическое тело; другие же постоянно вращаются и имеют в себе движение, как, например, небесные тела. О первых идет речь в геометрии; вторые изучает астрономия. Так что от различных вещей, различно рассматриваемых, рождаются разнообразие наук и различие предмета изучения, ибо поскольку математик рассматривает главным образом число, то число является предметом изучения его науки. А так как музыканты, желая найти причины каждого музыкального интервала, пользуются звучащими телами и числом относительным, дабы узнать расстояния между звуками и чтобы знать, насколько один от другого отстоит вверх и вниз, то, соединяя вместе эти обе части, то есть число и звук, и составляя их, говорят, что предметом музыки является звучащее число. И хотя Авиценна говорит, что предметом музыки являются тон и скорости, тем не менее если рассмотреть, что они собой представляют, то увидим, что это одно и то же: те скорости относятся к числу, а тоны — к звуку.

По какой причине музыка называется подчиненной арифметике и средней между математическими и естественными науками

Так как наука о музыке заимствует у арифметики числа, а у геометрии соизмеримые величины, то есть звучащие тела, она зависит от этих двух наук и называется наукой подчиненной. Однако следует знать, что науки бывают двух родов: одни называются главными, или неподчиненными, а другие — не главными, или подчиненными. Первые — это науки, которые зависят от начал, постигаемых через природные источники и благодаря чувственному познанию, подобно арифметике и геометрии; в них некоторые начала известны благодаря знанию некоторых заключений, приобретенных чувственным путем, как, например: «Линия есть длина без

ширины»,—это положение относится к геометрии; или: «Число есть множество, образованное многими единицами»,—которое является положением, относящимся к арифметике. Кроме этого, есть еще начала общие, как-то: целое больше его части, часть меньше его целого, и многие другие, из которых математик и геометр черпают свои выводы.

Что же касается вторых наук, то это те, которые кроме собственных начал, приобретенных посредством чувств, пользуются еще другими, получаемыми из начал, познанных одной из высших и главных наук; такие науки называются подчиненными первым, например, перспектива подчинена геометрии, так как она кроме собственных ее начал имеет ряд других, которые были узнаны и подтверждены в более высокой науке, а именно в геометрии. Природа наук не главных и подчиненных такова, что, беря основной предмет изучения главной науки, они, в отличие от нее, прибавляют еще свой, случайный, так как иначе бы не было никакой разницы в предмете изучения у одной и у другой науки. Это можно наблюдать в науке о перспективе. Беря своим предметом линию, которой пользуется также геометрия, она прибавляет к ней как частное зримое, так что зримая линия является ее предметом изучения.

То же самое происходит и в музыке. Имея общий с арифметикой предмет—число, она прибавляет к нему, в отличие от нее, звук и, следовательно, подчиняется арифметике. Предметом ее является, таким образом, звучащее число. Таким образом, музыка имеет не только свои собственные положения, но также заимствует их из арифметики посредством ее доказательств, чтобы благодаря им достичь истинного познания науки. Правда, не все заключения арифметики составляют эти положения и средства, а только та их часть, которая нужна музыканту, а именно то, что касается соотношения или пропорции; а это нужно для того, чтобы показать свойства звучащих чисел. Следовательно, мы берем только те заключения, которые нам необходимы, и применяем их к звукам инструментальным или вокальным, которые исследуются, как показывает Аристотель, естественно. Поэтому можно сказать, что музыка, согласно учению этого философа, подчинена не только математике, но и естественным наукам; она им подчинена не в части чисел, а в части звука, так как звук относится к природе. От него происходит каждая музыкальная модуляция, созвучие, гармония и мелодия. Все это подтверждает также Авиценна, который говорит, что музыка получает свои начала из наук естественных и математических.

Но так как в природе ничто не может стать совершенным, пока находится в состоянии возможности, а становится таковым лишь в действии, то и музыка лишь тогда может считаться совершенной, когда ее можно услышать при помощи естественных либо искусственных инструментов. А это не может произойти только с одним числом или только с одними звуками, а лишь тогда, когда они, соединенные вместе, сопровождают друг друга, ибо число неотделимо от созвучия. Из этого станет ясно, что музыку нельзя назвать просто математической или просто природной, но частично математической, а частично природной, следовательно,

средней между ними. И хотя музыкант узнает из науки о природе о материи звучаний, которые суть звуки и голоса, а из математики о ее форме, однако, ввиду того что в названии следует исходить из более благородного, разумно будет сказать, что музыка—наука математическая, а не естественная, так как форма благороднее материи.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ГЛАВА 7

Что в музыке обладает силой ввергать человека в различные душевные состояния

Если бы я не опасался прослыть язвительным и злоречным, я бы теперь частично показал невежественность и мерзость иных современных глупцов-композиторов (не скажу—музыкантов), которые из-за того, что они умеют сложить четыре либо шесть музыкальных цифр, мнят о себе, что равным им нет на всем свете. Они ни во что не ставят древних, мало уважают иных из наших современников, а послушать их, так можно подумать, что они, без сомнения, в музыкальном искусстве значат больше, чем Платон и Аристотель в философии. Иногда, поломав голову немало дней, они выпускают в свет свои весьма нескладные и неуклюжие произведения, однако с таким бахвальством и с такой спесью, что кажется, точно они сочинили новую «Илиаду» или «Одиссею», далеко превосходящую своей премудростью гомеровскую. Хотя и столь скудоумные, они должны бы все-таки почувствовать, что они заблуждаются, ибо никогда мы не услышим, что кто-нибудь из них своими сочинениями сохранил бы чистоту и честь какой-нибудь женщины, как некогда сделал один из древних по отношению к Клитемнестре, жене Агамемнона, о чем оставили свидетельства Гомер и Страбон; также не услышим, чтобы их музыка в наше время заставила взяться кого-либо за оружие, как можно прочесть у многих—а в особенности у Василия Великого—о великом Александре, которого Тимофей-музыкант с помощью музыки натолкнул на совершение подобного поступка. Не услышать также, чтобы их пение превратило кого-либо из яростного в кроткого, подобно тому как говорит Аммоний о некоем тавроминитанском юноше, который благодаря прозорливости Пифагора и свойствам музыки из неистового и необузданного сделался человечным и приятным. Напротив того, мы видим сейчас обратное: бесстыдные и гнусные слова, содержащиеся в их кантиленах, часто развращают целомудренные уши слушателей. Но если они достойны всякого порицания и осуждения, то еще более следует бранить и осуждать тех, которые получают большое удовольствие от подобных сочинений, чрезвычайно довольны ими и весьма их хвалят, благодаря чему всем становятся ясны их нравы и привычки, ибо сластолюбивые души, как

говорит Бозций, либо получают удовольствие и наслаждение от сладостной музыки, либо, часто слушая ее, становятся изнеженными и вялыми, так как все подобное стремится к подобному ему. Однако оставим их теперь в стороне, так как такие и подобные им заблуждения можно долго оплакивать, но уже нельзя исправить, и возвратимся к нашему предмету.

Скажем, что следует воздать великую хвалу древним музыкантам и весьма чтить их за то, что они умели посредством музыки, употребляемой вышеуказанным способом, достигать таких удивительных результатов, что желать рассказать о них было бы почти невозможно, а утверждать, что это в действительности так и было, прямо-таки неправдоподобно. Однако, чтобы эти вещи не считать баснословными и странными, посмотрим, что же могло быть причиной таких перемен.

Я считаю, что существуют четыре вещи, которые всегда участвовали в подобном воздействии, а если одна из них отсутствовала, то ничего или почти ничего нельзя было сделать. Первая—это гармония, рождавшаяся от звуков инструментов или голосов; вторая—определенный ритм [питего], содержащийся в стихе, который назовем метром. Третья—повествование о чем-либо, содержащее описание нравов и обычаев; это была либо речь, либо рассказ; наконец, четвертая и последняя, без чего ничего или почти ничего не получалось бы, наличие лица, соответственно расположенного и способного воспринять какую-либо страсть.

Это понятно, потому что, если мы в настоящее время заставим звучать простую музыку [гармонию], не прибавляя к ней ничего другого, она не сможет произвести какого-либо из вышеописанных внешних действий, хотя и сможет в известной мере внутренне расположить душу к более легкому выражению некоторых страстей или впечатлений, как-то смех или плач, что ясно, так как если кто-либо услышит какую-нибудь кантилену, не выражающую ничего, кроме гармонии, то он получит только удовольствие от нее из-за соотношения расстояний между звуками и в известной мере внутренне приготовится и будет расположен к радости или печали; но она не сможет его заставить передать какой-либо видимый поступок.

Однако, если к такой гармонии прибавляется определенный и размеренный ритм, она сразу приобретает большую силу и влияет на душу. Это наблюдается, например, в музыке к танцам, которая как бы приглашает сопровождать ее некоторыми внешними движениями тела; в ней выражается удовольствие, которое мы получаем от такого соразмерного соединения.

Затем прибавляем к этим двум вещам речь или рассказ, которые описывают нравы и обычаи при помощи какой-нибудь подлинной или вымышленной истории. Невозможно выразить, какова сила этих вещей, соединенных вместе. Однако, если при этом не будет человека расположенного, то есть слушателя, который охотно слушал бы эти вещи и находил бы в них удовольствие, то мы не смогли бы увидеть какого-нибудь результата и ничего или почти ничего не смог бы сделать музыкант. Так, солдата, склонного по своей природе к воинственному,

мало трогает то, что относится к миру и спокойствию, а, напротив, он иногда возбуждается от разговоров об оружии и лагерной жизни, которые ему очень нравятся. Точно так же никакого удовольствия или почти никакого не доставляют подобные разговоры [о войне] человеку, по своей природе миролюбивому, спокойному и набожному; наоборот, рассуждения о мире и небесной славе часто трогают и заставляют проливать слезы умиления. Также и сластолюбца мало волнуют целомудренные размышления, а испорченные и сладострастные речи скучны воздержанному и целомудренному, ибо каждый охотно слушает рассуждения о том, что ему больше нравится, и подобные рассуждения его чрезвычайно волнуют; и наоборот: питает отвращение к тем, которые не соответствуют его природе, и, следовательно, не может быть взволнован такими рассуждениями. Поэтому, если Александра, сына Филиппа, короля Македонского, Тимофей-музыкант или Ксенофонт (как считают некоторые) заставил взяться за оружие с великим рвением, мы не должны этому удивляться, так как Александр был расположен таким образом, что охотно и с величайшим удовольствием слушал рассуждения, касающиеся сражений и битв, а такие рассуждения побуждали его совершать удивительнейшие вещи. Поэтому правильно указывал некто людям, пораженным, что музыка имеет такую власть над Александром, говоря: «Если этот Ксенофонт — человек такой могучей силы, как о нем говорят, почему не найдет он таких напевов, которые бы могли отозвать Александра с поля битвы?» — желая показать этим, что не большое дело и не требующее большого искусства натолкнуть человека на то, к чему он склонен по своей природе, но действительно поразительная вещь — заставить его прекратить делать это.

Следовательно, необходимо найти такого слушателя, который был бы соответственно расположен, так как без него (о чем я также сказал) ничего или почти ничего нельзя сделать. И хотя в подобных душевных движениях, производимых музыкой, участвуют вместе упомянутые вещи, однако предпочтение и честь отдаются сочетанию трех первых, называемому мелодией. Ибо хотя гармония одна обладает определенной силой воздействия на душу и способна делать ее веселой и печальной и хотя, присоединяя ритм, удваиваются силы, однако эти обе вещи не могут вызвать ни у кого какой-либо внешней страсти, подобно вышеописанному, так как такую силу они приобретают только от речи, передающей обычаи и нравы. А что это верно, можем видеть на примере с Александром, так как он был побужден не только одной гармонией и не гармонией, сопровождаемой числом, но (как считают Свида, Энфимий и еще другие) вышеупомянутым орфийским законом⁴ и фригийским ладом. Этим же ладом и, вероятно, также этим же законом был побуждаем вышеназванный тавроминитанский юноша, когда, будучи опьянен (как рассказывает Бозций), хотел сжечь дом своего соперника, в котором была спрятана блудница; тогда Пифагор, увидев это, приказал музыканту переменить лад и играть в спондее, который и укротил гнев юноши и вернул его в первоначальное состояние.

Арион, также музыкант и изобретатель дифирамба (по мнению Геродота и Диона Хризостома), отважившись броситься в море, желал, как мне кажется, сначала с помощью этого закона (по словам Гемлия) закалить свой дух, сделав его мужественным и бесстрашным, для того чтобы совершить задуманное без всякой боязни.

Теперь можем видеть, что эти поступки были совершены не благодаря двум первым частям мелодии, но благодаря всем им, то есть собственно мелодии, которая обладает большой властью над нами в третьей своей части, а именно в словах, так как слово и без гармонии и ритма обладает огромной силой воздействия на человека; потому что, если мы обратим свое внимание на это, то увидим, что иногда, когда мы слушаем рассказ или чтение какой-либо подлинной истории или вымысла, то они вызывают у нас смех или слезы, а иной раз ввергают в гнев или превращают из печальных в веселых в зависимости от их содержания. Это не должно нас удивлять, так как слово повергает нас в ярость и вместе с тем укрощает, делает нас жестокими и размягчает. Сколько раз случалось, что при чтении просто какой-нибудь благочестивой истории или повести слушатели были охвачены таким состраданием, что после нескольких вздохов принимались выражать свое огорчение слезами. С другой стороны, сколько раз происходило так, что при чтении или рассказе какой-нибудь шутки или смешной присказки кое-кто не выдерживал и прямо-таки раздражался смехом. И не удивительно, так как большей частью, если нам представляется что-либо достойное сожаления, душа тронута этим и повергается в слезы, а если мы слышим вещи свирепые и жестокие, душа склоняется и устремляется в эту сторону. И об этом (кроме того, что это очевидно) свидетельствуют Платон и Аристотель.

Но если слово способно волновать души и направлять их в различные стороны, и это без гармонии и без ритма, еще большей силой оно будет обладать, если к нему присоединить ритм, звуки и голоса. Такая сила особенно обнаруживается, когда выясняется отсутствие этого соединения, так как тогда можно наблюдать, что те слова, которые произносятся без мелодии и без ритма, воздействуют меньше, чем произнесенные в должных ладах и метрах, ибо большей силой обладает слово само по себе, но гораздо большей, если оно присоединено к гармонии, из-за сходства, которое у нее есть с нами, и благодаря восприимчивости слуха; так как ничто так не соприкасается с нашим духом, как ритм и звуки, согласно Туллию⁵, так как благодаря им мы возбуждаемся, зажигаемся, успокаиваемся и становимся слабыми. Не поразительно ли также, говорит он, что скалы, пещеры, уединенные местечки и своды откликаются на наши голоса? А дикие звери часто укрощаются пением? Это нас не должно удивлять: ведь если один только вид истории или басни или вызывает в нас сострадание, или возбуждает смех, или повергает в гнев, то гораздо сильнее может это сделать слово, которое лучше выражает вещи, чем делает это своей кистью любой художник, как бы превосходен он ни был.

Хотя живопись имеет способность растрогать душу, однако гораздо большей силой обладал голос Демодока, музыканта и кифариста, кото-

рый, вызывая в памяти Улисса минувшие события, описывал их так, как будто они проходили перед его глазами: это заставило Улисса расплакаться, благодаря чему, как говорит Гомер и Аристотель, он тотчас был узнан царем Алкиноем.

Не только в древности случались такие вещи, но они и в наше время встречаются у многих диких народов, потому что, когда музыканты их в стихах и под звуки инструмента воспевают подвиги какого-нибудь их вождя, лица слушателей меняются и в зависимости от содержания рассказа то проясняются смехом, то омрачаются слезами,— таким образом, они охвачены различными страстями.

Следовательно, в заключение можно сказать, что благодаря мелодии и в особенности благодаря речи, в которой заключены история, или вымысел, или что-нибудь подобное, где находим подражание действительности либо описание нравов, были возможны и еще могут иметь место такие дела; и что гармония и ритм суть вещи, которые располагают душу к восприятию, но лишь тогда, когда имеется подготовленный и расположенный слушатель, без которого напрасны были бы старания всякого музыканта.

ГЛАВА 8

Каким образом гармония, мелодия и число могут трогать душу и располагать ее к различным действиям и сообщать человеку различные обычаи и нравы

Было бы не удивительно, если бы кому-нибудь показалось странным, что гармония, мелодия и ритм, каждая сама по себе, обладают силой располагать определенным образом душу, а что, вместе взятые, они могут вызвать различные душевные переживания, так как они несомненно вещи внешние и мало или даже ничего общего не имеющие с человеческой природой; однако в действительности совершенно очевидно, что они такой силой обладают. При этом следует отметить, что поскольку душевные страсти находят свое истинное проявление только в чувственном, телесном и органическом устремлении, то каждая из них состоит из определенного соотношения горячего и холодного, влажного и сухого, определенным образом материально расположенных, как бы в численном соотношении, так что, когда эти страсти имеют место, всегда преобладает одно из упомянутых качеств в каждой из них.

Так, если в гневе господствует горячая влажность, являющаяся причиной его возбуждения, то в боязни господствует холодная сухость, которая вызывает стеснение духа. Подобно этому и другие страсти рождаются также от преобладания одного из упомянутых качеств.

Все эти страсти несомненно считаются пагубными для человека нравственного. Но если такое избыточное преобладание уменьшается и сводится к некоторой средней величине, происходит некое среднее действие, которое не только может быть названо добродетельным, но даже похвальным.

Такой же самой природой обладают и гармонии, так как говорят, что фригийская гармония по своей природе способна вызывать гнев и отличается возбужденностью, а миксолидийская делает человека более ограниченным и сосредоточенным, дорийская же более стойкая и весьма подходит людям, по своему нраву сильным и обузданным, ввиду того что она средняя между двумя вышеупомянутыми. Все это явствует из различных душевных изменений, происходящих от слушания этих гармоний.

По этой причине можно определенно считать, что те же самые соотношения, которые имеются у вышеописанных качеств, имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии — соразмерное соотношение [*proporzione*]. Следовательно, можно сказать, что соотношение вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях, вызывающих подобные же действия. А раз эти вещи содержат сходные соотношения, нет сомнения в том, что, поскольку страсти различны, различны также и соотношения их причин, ибо совершенно верно то, что разные вещи дают разные последствия.

Итак, раз страсти, преобладающие в нашем теле, благодаря упомянутым качествам подобны телосложению (если можно так выразиться) гармоний, то мы легко можем узнать, каким образом гармонии могут влиять на души и располагать их к различным страстям, так как, если кто-нибудь подвержен какой-нибудь страсти и он слышит гармонию, сходную с ней в соотношениях, эта страсть увеличивается; причина этого — сходство, которое для всякого, как говорит Бозций, приятно, тогда как различие ему противно и ненавистно; если же он слышит гармонию, в соотношениях различную, эта страсть уменьшается и появляется ей противоположная. Тогда говорят, что такая гармония очищает от страсти того, кто ее слышит, через разложение страсти, а потом через рождение новой, ей противоположной. Это можно наблюдать у того, кто, удрученный какой-нибудь страстью, наполняющей его печалью и воспаляющей его кровь (как, например, гнев), слушает гармонию с противоположным соотношением и содержащую в себе некоторую приятность, тогда гнев его прекращается, распадается и тотчас же появляется кротость. Это происходит также и при других страстях, ибо каждому, естественно, более нравится та гармония, которая наиболее сходна и соответствует его природе и сложению, а также его расположенности, чем та, которая ему чужда. Различные расположения у людей происходят ни от чего иного, как от различных движений духа — первого органа как чувственных, так и двигательных свойств души. Эти движения производят иногда соединения, иногда кипение, а иногда расширение паров [*spiriti*]; они рождаются не только от различия музыкальных гармоний, но также и от различия только в метрах, что очевидно, потому что, когда мы внимательно слушаем чтение или произношение стихов, одни сохраняют известную сдержанность, некоторые подвижны чувством удовольствия и

великодушия, некоторые склоняются к вещам легкомысленным и суетным, а другие приходят в сильное волнение.

Из всего этого можно понять, каким образом гармония и ритм с определенным соотношением могут различно влиять на изменение страстей и нравов.

Но хотя я и сказал, что каждому, естественно, более нравится та гармония, которая более сходна, подходяща и соответствует его природе и т. д., однако необходимо заметить, что поскольку гармония и ритм — части мелодии, а гармония и ритм могут влиять на человека, то, несомненно, мелодия обладает большей силой изменить изнутри страсти и нравы души, чем каждая из этих частей в отдельности.

Однако здесь надо иметь в виду, что, согласно учению философа, добродетели и пороки не рождаются вместе с нами, а приобретаются благодаря частому употреблению хороших или дурных навыков, так что тот, кто часто плохо играет на инструменте или плохо пишет, становится плохим музыкантом или писателем, и наоборот: много и хорошо упражняясь, делается хорошим и превосходным. Также тот, кто часто поступает несправедливо, становится несправедливым, и наоборот: тот же, кто страшится опасностей, становится безумным, а пренебрегающий ими становится смелым.

Таким образом, каковы поступки, таковы и привычки: от хороших — хорошие, и от плохих — плохие.

Следовательно, раз гармонии и ритмы подобны страстям души, как утверждает Аристотель, можно сказать, что приучать себя к гармонии и ритмам — это не что иное, как приучать и располагать себя к различным страстям и к различным нравственным навыкам и обычаям, потому что те, кто слышит гармонии и числа, чувствуют, что они меняются и обращаются то к любви, то к гневу, то к смелости, а это происходит ни от чего другого, как от сходства, имеющегося между вышеназванными страстями и гармониями. И это можно наблюдать в жизни, ибо тот, кто чаще слышит какой-нибудь вид гармонии, тому она и больше нравится, так как он уже приучил себя к ней.

Необходимо, однако, заметить (для большего понимания того, что сказано), что, хотя число или ритм понимается как множество, слагаемое из нескольких единиц (это мы видели в первой части), или как напев [ага], так сказать, какой-нибудь песни, однако в данном случае это не что иное, как определенное численное соотношение или мера двух или более движений, сравниваемых вместе по меняющемуся временному признаку, называемому ритмом и узнаваемому по стопам метра или стиха, состоящим из нескольких ритмов или чисел, в определенном порядке и с ограниченным протяжением. Метр же и стих — это известное сочетание и порядок стоп, найденный для услаждения слуха, или это соединение и распределение нескольких голосов, ограниченных числом и ладом. Я мог бы указать теперь разницу, имеющуюся между метром и стихом, но для краткости оставляю это в стороне, а те, кто пожелает узнать эту разницу, если прочтут вторую главу третьей книги «О музыке» Августина, будут

удовлетворены в каждом своем пожелании. Но только необходимо предупредить, что ритм отличается от метра и стиха вот в чем: метр и стих содержат в себе определенное и ограниченное пространство, а ритм более общ и свободен и не определен в своих временных границах; поэтому он как бы род, а метр и стих, как менее общие, как бы виды, и в первом случае это количество или материя, а во втором—качество или форма. Некоторые считают, что метр и стих—это закономерность без изменения, а ритм—изменение без закономерности. Однако как бы там ни было, а сказано уже достаточно по поводу этого.

ГЛАВА 9

В каком метрическом роде были совершены описанные действия

В музыке имеются (как мы увидим в своем месте) три рода мелодии, одна из которых называется диатонической, другая—хроматической, а третья—гармонической. Так вот нашлись люди, которые, введенные в заблуждение своими ложными рассуждениями, пришли к выводу, что вышеописанные действия музыки не были и не могли быть совершены в первом из указанных родов, а как раз в двух вторых, в хроматическом и гармоническом. Они говорят так: если бы они совершались в диатоническом роде, то мы и в наше время могли наблюдать подобные поступки, так как только этот род, а не другие употребляется современными музыкантами, а всякая причина, обращенная в действие, не замедлит вызвать свое следствие. Поскольку же теперь не наблюдаются подобные явления, то отсюда они заключают, что и в прошлом такие явления не совершались в диатоническом роде.

Однако эти люди весьма и весьма заблуждаются, ибо считают ошибочную вещь верной, а две различные причины принимают за одинаковые. Что первая из них ошибочна, может быть доказано таким соображением: музыка никогда не прекращает в разные времена и разными способами производить и вызывать различные действия, соответственно природе причины и природе и расположенности субъекта, на которого направлено это действие. Поэтому и в наше время также видим, что она вызывает различные переживания таким же образом, что и в древности. Потому что и сейчас видим иногда, как чтение какой-нибудь красивой, серьезной и изящной поэмы волнует слушателей и заставляет их смеяться, плакать и т. п. Это показал опыт произнесения прекрасных и красивых стихов Ариосто; внимая рассказу о благочестивой смерти Зребано и горестном плаче Изабеллы, слушатели, движимые состраданием, плакали не меньше, чем Улисс, слушая пение прекраснейшего поэта и музыканта Демодока. Так что если не слышно, чтобы в наши дни музыка воздействовала на разных лиц, как некогда она воздействовала на Александра, то это может происходить оттого, что причины их различны, а не одинаковы, как предполагают эти люди, ибо если в древности благодаря музыке совершались такие действия, то она ведь исполнялась

так, как я о том говорил выше, а не так, как она употребляется сейчас,— со множеством голосов, со столькими певцами и инструментами, что иногда не слышишь ничего, кроме гула голосов, смешанного с шумом инструментов, и кроме пения без всякого смысла и меры и с неразборчивым произношением слов, так что получается одна путаница; поэтому музыка, так употребляемая, не может произвести на нас какого-нибудь действия, достойного запоминания. Но если она исполняется со смыслом, приближаясь к употреблению ее древними, то есть к простому пению под звуки лиры, или лютни, или других подобных инструментов, с содержанием либо комическим, либо трагическим (или другим каким) и с длинными описаниями, то тогда и наблюдается ее влияние, потому что, на самом деле, мало волнуют душу нашу те песни, в которых в немногих словах говорится о незначительных вещах, как нынче обычно принято в тех песенках, которые называются мадригалами; хотя они и веселые и приятные, однако не имеют вышеупомянутой силы. А что действительно музыка доставляет вообще больше удовольствия, когда она проста, чем когда она исполняется с такой искусственностью и когда она поется многими голосами, можно понять из того, что с большим удовольствием слушаешь пение одного человека под звуки органа, лиры, лютни и тому подобных инструментов, чем пение многих. А если все же пение многих людей вместе волнует, то вообще несомненно большее удовольствие доставляет ощущение тех песен, где слова произносятся всеми певцами одновременно, чем слушание тех ученых сочинений, где слова прерываются и перебиваются многоголосием.

Из этого всего видно, что причины воздействия весьма различны и отличаются одна от другой, а не одинаковы, как полагают те люди. Не удивительно поэтому, что в настоящее время не встречаются вышеописанные действия. Однако полагаю и считаю за верное, что если бы современные музыканты были такими, как древние, и музыка употреблялась так, как это делалось некогда, то мы бы имели в наше время гораздо больше таких случаев, чем тех, бывших ранее, о которых мы читаем, потому что сейчас гораздо больше музыкантов, чем их было некогда. Однако оставим это, так как оно очевидно для всякого, у кого есть разум, и попробуем опровергнуть мнение этих людей существенными и убедительными доводами, показав им их ошибки, что легко сделать благодаря одному несоответствию, которое от этого получится (кроме многих других).

Вот оно. Если бы было верно то, что эти люди говорят, то из этого следовало бы, что искусственное обладает большей силой, чем естественное, ибо диатонический род естествен, а два других — искусственны, как можно понять из слов Витрувия; Бозций также называет диатонический род более строгим и естественным и говорит, что он более естественный потому, что каждый из этих строев натурален в отношении звуков голосов и инструментов, но не в отношении интервалов, так как их уменьшение и удлинение относятся к природе, а не к искусству.

Еще другое большое несоответствие: стремясь защитить свое мнение,

они ставят последствия раньше причин на большой промежуток времени, что противно всякому смыслу, ибо любая причина либо появляется раньше ее следствия, либо следует с ним одновременно. Действительно, после этих действий лишь много времени спустя появилась не только изобретательность, но и само изобретение этих родов; об этом свидетельствует Плутарх, который говорит, что диатонический род — старейший из всех родов, потому что раньше всего существовала в музыке только диатоника, а лишь много времени спустя (если верно то, что пишут некоторые) был найден хроматический род Тимофеем-музыкантом — лириком, сыном Терпандра, либо Неомизием, либо, наконец, Филопидом (как считают Боэций и Свидя). О Тимофее как об изобретателе новых вещей упоминает также Аристотель в своей «Метафизике». Если это тот Тимофей, который музыкой вызвал у Александра такое чудесное изменение, о чем было уже сказано раньше, то он жил во время III Олимпиады, около 338 лет до нашего спасения, так как в это время царствовал Александр, а между тем читаем о многих других удивительных поступках, совершенных под влиянием музыки, раньше чем этот Тимофей появился на свет.

После него жил Олимпий, который, по мнению Аристоксена, как сообщает Плутарх, был первым изобретшим энгармонический род, так как до этого в музыке все было либо диатоническим, либо хроматическим. Разумеется, такие явления могли произойти лишь после изобретения, чтобы (соответственно истине) причины были раньше следствий; если мы хотим узнать всю глупость этих людей, надо еще больше вникнуть в это.

Находим в истории, что Пифагор, благодаря проницательности которого музыка произвела у тавроминитанского юноши вышеуказанную перемену, жил в то время, когда в Риме царствовал Туллий, во время Кира, царя персидского, около 600 года до пришествия сына божия, и во время Седекии, царя иудеев, около 260 лет раньше времени Александра. Как могли, следовательно, названные два рода свершить что-либо, когда лишь много лет спустя они были найдены их изобретателями? Более того, Гомер, знаменитейший поэт, описал в героических стихах несчастья и разные приключения Улисса и как Демодок вызвал у него слезы и он по ним был узан Алкиноем; однако Гомер жил примерно на 490 лет раньше Пифагора и на 160 лет раньше основания Рима, в те времена, когда в Иудее царствовал Иоасаф. Наконец, дальше: пророк Давид, неоднократно изгонявший злого духа из Саула, жил примерно на 20 лет раньше Гомера (как я мог выяснить в истории) и раньше упомянутого Тимофея более чем на 700 лет. О, сколь велика глупость этих людей! Как могло произойти, что при отсутствии предполагаемой ими причины, ибо она появилась много-много лет спустя, могло бы иметь место следствие? Но они люди и могут, следовательно, ошибаться (как ошибаются и многие другие). Поэтому следует простить им их заблуждения.

Если, однако, вышеуказанные действия не могли быть совершены с помощью хроматического рода, подавно они не могли быть совершены с

помощью энгармонического, так как этот последний был найден еще много времени спустя после хроматического; а раз они не могли быть вызваны с помощью этих двух родов, то, следовательно, были совершаемы с помощью диатонического рода.

Но допустим, что Тимофей, изобретатель хроматического рода,—это не тот Тимофей, который заставил Александра взяться за оружие, как, быть может, кто-нибудь скажет, следуя мнению Свида Грека, достойнейшего писателя, а был более древним, так как он (как говорят Дион Хризостом и Свида) играл на флейте, был вызван на службу к Александру и был более древним, чем другой, игравший на лире или кифаре. Это не изменит того, что эти люди ошибаются, так как и тот и другой жили во времена Александра. Пусть, наконец, наши вышеприведенные доводы малого стоят; из-за этого они не достигнут желаемого, ибо размягчение духа или его изнеживание и угнетение, соответственное природе хроматического рода, согласно писаниям греков и латинян, противоположно превращению человека в мужественного и стойкого. Поэтому не мог Тимофей с помощью этого рода произвести на Александра такого действия, а только с помощью диатонического, который более других суров и строг. Обо всех этих вещах я хотел поговорить раньше, чем начать изучать те вещи, которые относятся к этой второй части, для того чтобы показать, какая разница существует между музыкой современной и античной, и чтобы увидеть главную причину, вызывающую те поразительнейшие действия, которые, как мы считаем, вызвала музыка, а также чтобы не приписывали гармониям (как это делают некоторые глупцы) ничего, кроме того, что им подобает, и чтобы не показалось странным то, что я буду говорить о двух последних родах—хроматическом и энгармоническом. А каким образом древние употребляли свои гармонии, об этом скажем в другом месте.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ,

в которой говорится о способе сочетать вместе созвучия, являющиеся материей, из которой составляются кантилены, и о том, что способ этот назывался искусством контрапункта, а также эта часть—первая, из той второй половины музыки, что называется практической

ГЛАВА I

Что такое контрапункт и почему он так назван

Так как до сих пор я в двух предшествующих частях вполне достаточно рассуждал по поводу первой части музыки, называемой теоретической, или умозрительной, то теперь мне остается в этих двух частях рассмотреть вещи, встречающиеся во второй части, называемой практической, которая состоит в способе слагать вместе созвучия, т. е. в сочинении

канцон или кантилен, на два голоса или больше, и называемом музыкантами искусством контрапункта.

Но ввиду того что контрапункт — главный предмет изучения этой части, то поэтому прежде всего посмотрим, что такое контрапункт и почему он так называется.

Контрапункт — это та согласованность или созвучие, которое происходит от некоей совокупности, заключающей в себе различные части [голоса] и модуляции, содержащиеся в кантиленах и образуемые голосами, отстоящими друг от друга на соизмеримые и гармонические интервалы; другими словами, это то, что в двенадцатой главе второй части я назвал собственно гармонией. Можно также сказать, что контрапункт — это гармоническое целое, содержащее в себе различные изменения звуков или поющих голосов в определенной закономерности соотношения и с определенной мерой времени, или что это искусственное соединение различных звуков, приведенное к согласованности. Из этих определений мы можем заключить, что искусство контрапункта есть не что иное, как некоторое умение, показывающее, как находить различные голоса кантилены, располагать поющиеся звуки в закономерном соотношении и с мерой времени в модуляциях. А так как музыканты некогда (как полагают иные) сочиняли свои контрапункты только с помощью точек, то потому и называли их контрапунктами, потому что они писали эти точки одну против другой, подобно тому как теперь мы пишем ноты одну против другой, и принимали такую точку за звук, ибо, подобно тому как точка — начало линии, а также и ее конец, также и звук — начало и конец модуляции; в ней заключено созвучие, из которого потом образуется контрапункт. Быть может, правильнее было бы назвать его *controsuono*, чем контрапунктом, потому что звук помещается против звука, но, чтобы не отступать от обычного употребления, я буду называть его контрапунктом, как бы точкой против точки (*puncta contra puncto*) или нотой против ноты.

Необходимо, однако, заметить, что контрапункт бывает двух родов — простой и уменьшенный. Простой — это тот, модуляции которого образуются лишь консонансами и равными нотами, все равно какими, одна против другой; уменьшенный же имеет голоса, составленные не только из консонансов, но также и из диссонансов, и в нем применяются ноты всевозможных достоинств по усмотрению композитора; его модуляции состоят из музыкальных интервалов или расстояний и нот, измеряемых согласно размеру того времени.

Основное свойство контрапункта состоит в восхождении и нисхождении при помощи различных звуков противоположных движений в одно и то же время и соразмерных интервалов, образующих консонансы, потому что гармония рождается разнообразием вещей, взятых вместе и друг другу противоположных. Контрапункт считается тем лучше, приятнее, чем больше в нем изящества, чем лучше подобраны лады и чем красивее и украшеннее проведение его. Это последнее необходимо делать по правилам, которые находит искусство хорошо и правильно сочинять. Необходи-

мо между прочим иметь в виду, что интервал в модуляции узнается по подразумеваемому переходу от звука к звуку (или от голоса к голосу): его можно понять, хотя и нельзя услышать.

ГЛАВА 27

О том, что сочинения должны слагаться сначала из консонансов,
а потом уже иногда из диссонансов

Хотя каждое сочинение и каждый контрапункт — а чтобы выразить это одним словом — каждая гармония состоит главным образом и сперва из консонансов, тем не менее для большей красоты и приятности употребляются также иногда и диссонансы. Они хотя сами по себе не слишком приятны для слуха, однако когда они размещены правильным образом и согласно указаниям, которые мы покажем, то тогда настолько хорошо переносятся, что они не только не оскорбляют слуха, но даже доставляют большое удовольствие и наслаждение. Из этого музыканты извлекают две полезные вещи, кроме многих других. О первой было сказано раньше, а именно, что с помощью диссонансов можно переходить от одного консонанса к другому; вторая заключается в том, что консонанс, непосредственно следующий за диссонансом, кажется более приятным и воспринимается и постигается слухом с большим удовольствием, подобно тому как после мрака больше нравится и более приятен для зрения свет, а после горького вкуснее и приятнее сладкое. Каждый день мы на опыте убеждаемся, что если некоторое время диссонанс и оскорбляет слух, то зато следующий за ним консонанс становится приятнее и мягче. Поэтому древние музыканты считали, что в сочинениях должны быть не только консонансы, которые они называли совершенными, и те, которые они именовали несовершенными, но также и диссонансы; потому что они знали, что так получится красивее и интереснее, чем без них, так как если бы сочинения были составлены только из консонансов, то при всей их приятности для слуха и при всех извлекаемых из них красивых сочетаниях такие сочинения, поскольку в них консонансы не соединялись бы с диссонансами, сами были бы как бы несовершенными и в отношении пения и как поддержка всего произведения, ибо отсутствовала бы большая доля красоты, рождающейся от такого смешения.

Хотя я и говорил, что в сочинениях употребляются консонансы, а затем уже случайно диссонансы, однако не следует это понимать так, что их можно употреблять в контрапунктах или сочинениях просто так, без всяких правил и без порядка, — ибо тогда бы произошло смешение и путаница — а нужно соблюдать порядок и правила, чтобы все выходило хорошо.

Необходимо прежде всего обратить внимание на две вещи, в которых, по моему разумению, заключается вся красота, вся приятность и хорошее качество всякого произведения, а именно, на движения, которые производят голоса, восходя и нисходя подобными или противоположными движе-

ниями, и на правильное размещение консонансов на соответственные места в гармониях. Об этих вещах я намереваюсь, с помощью господ, рассуждать, когда тому представится случай, ибо это было моей главной специальностью. В качестве введения к этим рассуждениям намереваюсь изложить некоторые правила, данные древними, так как им известна была необходимость этого. С помощью этих правил обучая способу, которого необходимо было придерживаться для правильного употребления консонансов и диссонансов, чередуя их в сочинениях, они давали затем правила движений, хотя это они и делали несовершенно. Таким образом, изложив эти правила последовательно и по порядку, я дам также свое разъяснение, которым покажу то, что нужно будет делать, и очевидными доказательствами покажу, каким образом их нужно понимать. К ним я прибавлю несколько других правил, которые будут не только полезны, но даже весьма необходимы всем тем, кто пожелает приучить себя к правильному способу и доброму порядку сочинять любую кантилену изящно и по-ученому, со смыслом и с основанием; благодаря этому способу каждый сможет узнать, в каком месте помещать консонансы и диссонансы и где в кантиленах употреблять большие и где малые интервалы.

ГЛАВА 46

Но, оставив теперь вопрос о пении, скажу, что если сочинитель вместе с певцами будет соблюдать эти правила, нужные при их занятиях, то, без сомнения, всякая мелодия будет приятна, нужна, сладостна и полна отменной гармонии и принесет слушателям приятное удовольствие.

А постоянно случается, что песня поется то в низком, то в высоком регистре, и это служит причиной утомления певцов, особенно когда низкий голос много поет в высоком регистре или же высокий принужден долго петь в низком, отчего голос становится слабым и понижает на высоких звуках или же повышает на низких и производит разногласие. Но я хотел для устранения этого неудобства и беспорядка, чтобы контрапунктист предусматривал подобные случаи и устраивал песню таким образом, чтобы голоса долго не пели ни в низком, ни в высоком регистрах, но всякий раз, когда будут идти вверх или вниз, не должны были бы исполнять это некстати и не оставались бы слишком долго на этих двух крайностях. Я говорю «некстати», ибо нынешние сочинители имеют обыкновение сочинять мелодию на низких звуках, когда слова означают предметы серьезные, глубокие, низкие, страх, жалобу, слезы и другие тому подобные вещи, а когда дело идет о высоте, возвышении, веселье, смехе и тому подобном, они используют высокие звуки. Весьма верно, что они не должны долго держать мелодию на крайних звуках, но пусть они применяют и высокие и низкие звуки, не пренебрегая и средним регистром и постоянно пользуясь диапазоном голоса.

Они не должны допускать, чтобы голоса переступали крайние звуки пределов своего объема, противно своей природе и природе лада, на котором основана данная мелодия, т. е. не нужно, чтобы сопрано

занимало место тенора или тенор—место сопрано; но каждый голос должен оставаться в своих пределах, как мы увидим это в четвертой части, когда будем говорить о ладе, коего надо придерживаться при расположении голосов. В некоторых случаях это может допускаться для небольшого промежутка времени, ибо, устраняя их так, чтобы они не переступали за свои пределы, мы получим большее удобство для певца и прекрасное и совершенное звучание.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ГЛАВА 35

То, чем должен обладать каждый,
кто желает достигнуть некоторого совершенства в музыке

Теперь, когда я замечаю, что с божьей милостью я подхожу к желанному концу этих моих трудов, прежде чем завершить эти рассуждения, хочу, чтобы мы посмотрели две вещи: одна из них заключается в том, что я показываю те вещи, которые нужны тому, кто стремится достичь высшей ступени познания этой науки; вторая—в том, что в суждениях о музыкальных вещах нельзя полагаться всецело на чувство, ибо оно обманчиво, а необходимо присоединять к нему разум, следуя совету двух превосходнейших музыкантов и философов—Аристоксена и Птоломея, потому что, когда эти две части соединены вместе в согласии, можно не сомневаться, что не будет сделано никакой ошибки и суждение будет совершенно правильным.

Начиная, следовательно, с первой, я говорю, что тот, кто желает достигнуть того совершенства в познании музыки, какое только возможно, и видеть все то, что позволено в этой науке, должен обладать знанием еще многих других вещей, для того чтобы легче овладеть всем тем, что для многих будет сокрыто в музыке, если не прибегнуть к другим средствам; если же какую-нибудь из этих вещей он не будет знать, то пускай не надеется достигнуть той цели, которую он себе поставил.

Поэтому нужно иметь в виду, что наука о музыке подчинена арифметике, как я показал в главе двадцать первой части, ибо формы созвучий содержат в себе определенные соотношения, выражаемые в числах. Для того же, чтобы понять все то, что относится к этим числам, необходимо быть хорошо осведомленным в вопросах арифметики и свободно обращаться с числами и пропорциями.

Так как природу и причину возникновения звуков нельзя узнать без помощи звучащих тел, которые суть количество, могущее быть разделенным, и именно из них образуются созвучия, то необходимо также быть осведомленным в вопросах геометрии или по крайней мере владеть циркулем или циркулем-измерителем для разделения линии, знать, что значит точка, линия, кривая и прямая, поверхность, объем и тому подобные вещи, относящиеся к непрерывной величине, для того чтобы в

своих рассуждениях он с большей легкостью мог пользоваться помощью этой науки при делении любой звучащей величины, как показано во второй части.

Он должен также, если не в совершенстве, то по крайней мере посредственно владеть игрой на монохорде, потому что это более совершенный и более стойкий в аккордах инструмент, чем любой другой. Нужно это для того, чтобы владеть знанием звучащих интервалов, консонирующих и диссонирующих, и для того, чтобы иметь возможность иногда проверять звучание тех вещей, которые он ежедневно вновь находит, чтобы с доказательством в руках исследовать свойства звучащих чисел. Это предполагает умение в совершенстве настраивать этот инструмент, а также совершенный слух, чтобы знать и уметь отличать малейшую разницу между звуками, желая исследовать, как это иногда случается, все различия между интервалами, и чтобы составлять суждение совершенно правильное и безошибочное; желая же настроить любой другой инструмент, он будет знать, что нужно делать.

Необходимо также ему быть особенно осведомленным в искусстве пения, а также в искусстве контрапункта или сочинения, и иметь правильное понимание, для того чтобы применить на практике все то, что встречается в музыке, и быть в состоянии судить о том, что может получиться хорошо, а что нет, так как привести в действие вещи, встречающиеся в музыке, равносильно приведению ее к конечной цели и к ее наиболее законченному и совершенному виду, что также имеет место и во всех тех других искусствах и науках, где имеются две части — теоретическая (умозрительная) и практическая, как, например, в медицине.

Нельзя не остановиться кратко также и на той пользе, которую может принести знание других наук и в первую очередь грамматики, с помощью которой достигается совершенное знание долгих и кратких слогов, благодаря правилам, данным грамматиками; затем знание языков, с помощью которых ясно понимаются авторы, писавшие о музыке; затем история, как часть музыки, о чем рассуждается во второй главе первой книги дополнений, в которых можно найти порой много вещей, весьма помогающих и проливающих свет на эту науку. Если же захотеть писать о музыке, то весьма необходима диалектика, чтобы при помощи ее уметь правильно и основательно рассуждать и пользоваться доказательствами, без которых мало что можно сделать, ибо музыка — наука математическая, а потому часто ими пользующаяся; в этом можно убедиться по всем пяти рассуждениям «гармонических доказательств».

Насколько может быть полезна риторика изучающим нашу науку для последовательного и правильного выражения своих мыслей, а также осведомленность в естественных науках, предоставляю судить каждому, у кого есть хоть капля разума, ибо музыка подчинена не только наукам математическим, но также и натуральной философии, как я объяснял в другом месте.

Но не только знание этих наук, но и многих других может быть только полезным.

Так как цель музыки заключается в совершении действий, заставляющих ее звучать, быть в действии, и хотя слух, когда он чист, нелегко обмануть, тем не менее может случиться так, что человек может допустить грубую ошибку, если он лишен знания одной из названных вещей, необходимых для понимания их причин.

Следовательно, каждому, который захочет приобрести совершенное знание музыки, необходимо быть наделенным всеми названными вещами. А если он чего-нибудь не будет знать, то тогда он не сможет достичь того совершенства, которым он желает обладать, и тем труднее ему это будет сделать, чем больше он будет не знать этих вещей. Но так как я об этом пространно говорил в книге, названной «П Melopeo», или «Современный музыкант», то я не стану больше касаться этих вещей.

ГЛАВА 34

Об обманчивости чувств и что суждение нельзя составлять только с их помощью, но нужно присоединять к ним рассудок

Среди философов весьма известно изречение: чувство никогда не ошибается в отношении своего ощущения или своего объекта. Но если это изречение понимать просто так, по внешнему смыслу слов, то иногда это может оказаться неверным. Потому что этот объект может пониматься двояким образом. Во-первых, как не могущий быть понятым другим чувством, сам по себе влияющий на чувство и содержащий в себе все вещи, которые непосредственно могут быть поняты только этим чувством. Так, например, цвет или видимое — непосредственный объект зрения; звук — объект слуха и т. д., что я показал в семьдесят первой главе третьей части. Затем как сам по себе влияющий на чувство и не могущий быть понятым и осязаемым другим чувством. — Так, что отдельный вид, заключающийся в прямом объекте, понятый первым способом, называется своим осязаемым (*proportio sensibile*), как белизна и чернота — прямой объект зрения, поскольку они на него воздействуют, запечатлевая в нем свой вид, каковой не может быть понят сам по себе другим чувством, кроме зрения; то же относится и к видам звуков и других вещей. Так вот, хотя чувство не ошибается в отношении объекта в первом смысле, оно прекрасно может ошибаться во втором, особенно если отсутствуют необходимые условия, а именно, чтобы чувство было должным образом близко к объекту, чтобы орган был должным образом расположен и чтобы средство было чисто и не испорчено.

А если оно и при данных условиях не ошибается в отношении своего объекта вторым способом, как полагает философ⁶, тем не менее может ошибаться в отношении субъектов этих своих осязаемых объектов, т. е. в отношении места и того, где они находятся, так как это относится не к внешним ощущениям, а к ощущению внутреннему, т. е. к способности и свойству мыслить, наиболее благородному из чувственных способностей, как наиболее близкому уму.

Это все я хотел сказать потому, что многие думают так: раз науки ведут свое происхождение от чувств, то мы должны больше чем всему другому доверяться им, так как они не могут обмануть в отношении своих же объектов. Но те, которые думают так, весьма далеки от истины, так как хотя и верно, что все науки произошли от чувств, однако не от них они получили название наук и не от них получили точное знание изучаемого, а от рассудка и доказательств, полученных благодаря внутренним чувствам, т. е. благодаря действию разума (*intelletto*), т. е. мысли (*discorso*). А если разум может иногда ошибаться в рассуждении, как на самом деле и происходит, то насколько больше может ошибаться чувство? Поэтому я и утверждаю, что ни чувство без рассудка, ни рассудок без чувства не могут составить правильного научного суждения о предмете, а могут сделать это лишь соединенные вместе. А что это верно, мы легко можем узнать на примере: если мы пожелаем разделить что-либо на две равные части только с помощью чувств, то никогда не сможем сделать это хорошо, и если бы после разделения части и оказались равны, то это получилось бы случайно и мы никогда не могли бы быть в этом уверены без особого подтверждения. И тем труднее окажется таким образом произведенное деление, чем больше частей мы захотим получить, и никогда разум не удовлетворится, пока рассудок не подтвердит ему, что такое деление сделано верно. Это происходит оттого, что чувство не может постигнуть мельчайшие различия между вещами, так как в отношении слишком большого или весьма малого оно путается и ошибается, что можно понять на примере слуха, в отношении звуков: сильный шум воздействует на слух, но он не способен воспринять слабые звуки и мельчайшие в них изменения.

Следовательно, так как одно чувство не может удовлетворять, надо его сопровождать разумной мыслью, чтобы постичь подобные различия.

Точно так же, если от большой кучи зерна отнять двадцать пять зерен, или даже пятьдесят, или какое-нибудь другое, меньшее или большее количество, лишь бы только при этом не произвести беспорядка, то зрение не способно заметить такого изменения, так как в отношении всей кучи эта величина почти незаметна; то же самое произойдет, если такое число зерен прибавить к этой куче; таким образом, для того чтобы узнать, нужно действовать иначе, чем с помощью одного только чувства.

Совершенно то же самое происходит в отношении звуков, так как хотя слух не может ошибаться в первом случае, т. е. в распознавании консонирующих и диссонирующих интервалов, однако не его дело судить, насколько один выше или ниже другого и на какую величину он превосходит его или наоборот. А если бы чувство в этих вещах не могло бы ошибаться, то совершенно напрасным было бы изобретение и употребление стольких различных мер, весов и прочих вещей. На самом деле все это было изобретено не зря, потому что древние философы прекрасно знали, что здесь чувство может ошибаться.

Поэтому я и говорю, что верно то, что хотя музыкальная наука ведет свое происхождение от чувства слуха, как было сказано в первой главе

первой части, и конечная ее цель и высшая ступень — быть приведенной в действие и практически употребляемой и хотя звук — ее прямой объект и ее ощущаемое, тем не менее нельзя полагаться в суждениях о звуках только на чувство, а необходимо соединять его с рассудком. Точно так же нельзя довериться только рассудку, оставляя в стороне чувство, потому что они порознь всегда могут быть причиной ошибок и заблуждений. Следовательно, поскольку надо достигнуть совершенного познания музыки, нельзя довольствоваться чувством, хотя у иных оно и прекрасно развито, но нужно стремиться исследовать и познавать все таким образом, чтобы рассудок не расходился с чувством, ни чувство с рассудком, и тогда все будет в порядке. Так же как для того, чтобы составить суждение о вещах, относящихся к наукам, необходимо, чтобы названные вещи сопутствовали друг другу, точно так же тому, кто пожелает судить о вещах, относящихся к искусству, нужно владеть двумя вещами: во-первых, быть умудренным в делах науки, т. е. в теоретической части, а затем быть опытным в делах искусства, т. е. в практике; также необходимо иметь хороший слух и уметь сочинять, так как никто не может судить о вещах правильно, если он их не понимает, а если их не понимать, то с необходимостью вытекает, что и суждение будет плохим. Поэтому так же, как человек, знающий только теоретическую часть медицины, не сможет составить правильного суждения о болезни, если не займется также практикой, или же, полагаясь только на знание теории, постоянно будет ошибаться, точно так же и музыкант-практик без знания теории или теоретик без практики всегда может заблуждаться и составлять неверное суждение о музыке. И совершенно так же, как было бы нелепо верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей, так же поистине был бы глупцом и сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение музыканта только практика или только теоретика.

Это я хотел сказать потому, что находятся люди со столь слабым рассудком и столь дерзкие и самонадеянные, что, хотя ничего не понимают ни в той, ни в другой части, хотят судить о том, чего не знают.

Другие же вследствие дурной своей природы и чтобы показать, что они тоже не невежды, бранят одинаково и хорошую и плохую работу любого человека. Третьи же, не имея собственного суждения, ни знаний, следуют тому, что нравится невежественной толпе, и иной раз о качестве судят по имени, национальности, отечеству, по связям и по личности, как будто бы качество и превосходство в ремесле состоят в имени, национальности, отечестве, связях, личности и тому подобных вещах! И я уверен, что не пройдет и много лет, как не найдется человека, о котором можно будет сказать, что он невежда, так как каждый отец постарается открыть глаза своим детям и сделает все возможное, чтобы его сыновья отличались в любой науке и в любом ремесле, так как не найдется, я думаю, отца, который не имел желаний, совершенно естественного, чтобы его дети превосходили каждого в любой науке и искусстве.

Но в действительности происходит обратное, и на небольшое количе-

ство в отношении числа великих и знаменитых людей рождаются тысячи и десятки тысяч людей неизвестных, невежественных, глупых и дураков, что можно легко видеть. И это я хотел сказать потому, что иногда общий голос и людская молва обладают таким весом—и не только у людей слабоумных и лишенных способностей, но и у тех, у кого есть некоторый разум,—что никто не решается говорить против них (хотя иногда и прекрасно понимают ошибочность их), все молчат и остаются немыми и слушающими.

А чтобы дать этому подходящий пример, мне приходит на память рассказ, прочитанный мною однажды для развлечения в трактате «О придворном» графа Бальдасаре Касильоне. Ко двору герцогини д'Урбино были принесены стихи под именем Саннадзаро, и сначала все их считали прекрасными и весьма хвалили их, но, когда выяснилось совершенно точно, что это не его стихи, а другого поэта, они сразу же потеряли свою славу и их стали считать более чем посредственными. Там же я нашел, что когда однажды в присутствии этой же синьоры спели одну песню, то она не понравилась и не была отнесена к числу хороших, пока не узнали, что это сочинение Жоскина; тогда внезапно она стала хорошей, так как в то время это имя пользовалось известностью.

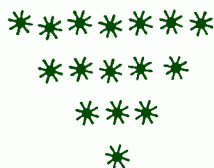
Для того чтобы показать, что может сделать иногда одновременно и злонамеренность и невежественность людей, хочу также рассказать о том, что приключилось с замечательнейшим мастером Адрианом Виллаэртом в Риме, в Сикстинской капелле, когда он приехал из Фландрии во времена Льва X. Однажды исполняли песнопение, причем считали, что это сочинение вышеупомянутого Жоскина и одно из лучших произведений, тогда исполнявшихся. Когда же Виллаэрт сказал певцам, что это его сочинение, как в действительности оно и было, то так велика оказалась невежественность или, чтобы сказать мягче, коварство и зависть певцов, что они никогда больше не хотели его исполнять. В том же произведении граф Бальдасаре дает еще один пример людей, не имеющих своего мнения. Однажды некто пил одно и то же вино и то находил его превосходным, то отвратительным, так как его уверили, что вино было двух разных сортов.

Теперь каждый видит, что способность суждения не дана всем, а из этого следует понять, что не нужно быть слишком поспешным в порицании или восхвалении как в музыке, так и в других науках и искусствах, как о том говорится в четырнадцатой главе восьмой книги дополнений. По многим причинам, как, например, из-за многих затруднений, могущих встретиться, и потому, что у многого нельзя узнать причин, судить о чем-нибудь—вещь весьма трудная и опасная, тем более что существуют разные склонности и вкусы, так что то, что нравится одному, не нравится другому, и если одному приятна гармония нежная, другой хотел бы, чтобы она была несколько более суровая и терпкая.

Однако музыкант не должен отчаиваться, слыша подобные мнения, даже если услышит, что его сочинения ругают и обливают грязью, а, наоборот, он должен мужаться и утешать себя, ибо число людей, лишенных разума, прямо бесконечно, а среди них мало находится таких,

которые считают себя недостойными быть в числе людей разумных и проницательных.

Много еще надо было бы сказать по этому поводу, но так как я замечаю, что я уже сказал об этом, может быть, больше, чем следовало, то, воздавая благодарения господу, щедрому подателю всех благ, на этом рассуждении этим моим трудам положу конец.



КОММЕНТАРИЙ

¹ Имеется в виду трактат Витрувия «Об архитектуре», в котором специальная книга посвящена теории музыки.

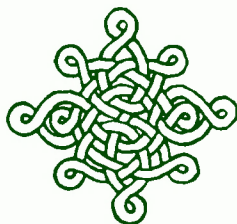
² В подлиннике игра слов: *altissimo voce* — высочайшие голоса, *altissimo iddio* — всевышний бог.

³ Имеется в виду Аристотель.

⁴ *Lege orphica* — особые правила стихотворной формы.

⁵ Имеется в виду Цицерон.

⁶ Имеется в виду Аристотель.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Том I

Стр.

- 12 Неизвестный мастер XV в. Портрет Петрарки. Палаццо Боргезе. Рим.
- 50 Бернардо Росселино. Гробница Леонардо Бруни (фрагмент). XV в., церковь Санта-Кроче. Флоренция.
- 66 Схема мироздания. Гравюра, изображающая строение мира.
- 76 Неизвестный мастер. Портрет Лоренцо Валлы.
- 108 Неизвестный мастер XV в. Портрет Николая Кузанского. Фрагмент алтаря 1475 в приюте св. Николая, Бернкастель.
- 138 Доменико Гирландайо. Портрет Марсилио Фичино (фрагмент). Фреска 1490 г. Церковь Санта Мария Новелла. Флоренция.
- 242 Боттичелли. Портрет Пико делла Мирандола (фрагмент). Фреска виллы Лемми, Флоренция.
- 306 Титульный лист издания «Диалогов о любви» Леона Эбрео. Венеция, 1607.
- 342 Рафаэль. Портрет Бальдассаре Кастильоне. Лувр, Париж.
- 362 Неизвестный мастер. Гравированный портрет Аньоло Фиренцуолы.
- 368 Тициан. Портрет Бенедетто Варки. Музей истории искусств, Вена.
- 376 Неизвестный мастер. Гравированный портрет Франческо Патрици.
- 412 Неизвестный мастер. Гравированный портрет Томмазо Кампанеллы.
- 428 Гольбейн. Портрет Эразма Роттердамского. Лувр, Париж.
- 438 Неизвестный мастер. Портрет Мишеля Монтеня.
- 456 Неизвестный мастер. Портрет Хуана Вивеса. 1605.
- 472 Неизвестный мастер. Гравированный портрет Пьера де Брантома.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Том II

Стр.

- 6 Андреа Кастаньо. Портрет Боккаччо. Фреска XV в. Церковь Санта Аполлония. Флоренция.
- 68 Неизвестный мастер. Портрет Марко Види. Уффици. Флоренция.
- 84 Неизвестный мастер XVII в. Гравированный портрет Фракасторо.
- 106 Титульный лист издания Ф. Робортелло.
- 122 Титульный лист издания Патрици «Новая философия вселенной». Венеция.
- 170 Титульный лист издания сочинения Т. Кампанеллы «Город Солнца». Утрехт, 1643.
- 216 Риторика. Гравюра на дереве XVI века.
- 222 Титульный лист издания трактата дю Белле «Защита и прославление французского языка». Париж, 1568.
- 270 Неизвестный мастер XVIII в. Гравированный портрет Сиднея.
- 308 Титульный лист «Сочинений Вивеса». Базель, 1555.
- 318 Альберти. Автопортрет (медаль). Вашингтон.
- 340 Лоренцо Гиберти. Автопортрет. Райские врата баптистерия Сан джованни. Флоренция.
- 354 Леонардо да Винчи. Автопортрет. Королевская библиотека. Турин.
- 372 Неизвестный мастер. Портрет Луки Пачоли. Национальный музей. Неаполь.
- 388 Титульный лист издания «Лекций» Б. Варки. Флоренция, 1590.
- 410 Джорджо Вазари. Автопортрет, Галерея Уффици. Флоренция.
- 441 Рисунок Леонардо да Винчи к книге Данти «О божественной пропорции».
- 456 Неизвестный мастер XVI в. Гравированный портрет Лодовико Дольче.
- 484 Паоло Пино. Воскресение Христа. Вилла Боргезе. Рим, 1555.
- 498 Неизвестный мастер XVIII в. Гравированный портрет Андреа Палладио.
- 518 Аннибале Фонтана. Портрет Ломаццо (медаль). Лондон.
- 526 Титульный лист издания «Идеи живописцев, скульпторов и архитекторов» Цуккаро. Турин, 1607.
- 536 Альбрехт Дюрер. Автопортрет. Уффици. Флоренция.
- 550 «Гвидонова рука». Употребляемый в средние века и в эпоху Возрождения способ записи и заучивания нот, изобретенный в XI веке ученым-монахом Гвидо из Ареццо.
- 566 Титульный лист музыкального трактата Глареана.
- 588 Титульный лист музыкального трактата Салинаса.
- 594 Неизвестный мастер. Портрет Джозеффо Царлино.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА И ПОЭЗИЯ

7

ДЖОВАННИ БОККАЧЧО
ГЕНЕАЛОГИЯ ЯЗЫЧЕСКИХ БОГОВ
Вступительная статья и перевод В. Библихина

69

МАРКО ДЖИРОЛОМО ВИДА
ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
Вступительная статья и перевод С. Ошерова

85

ДЖИРОЛОМО ФРАКАСТОРО
НУГЕРИЙ, или О ПОЭЗИИ
Вступительная статья и перевод В. Библихина

107

ФРАНЧЕСКО РОБОРТЕЛЛО
ТОЛКОВАНИЕ ВСЕГО, ОТНОСЯЩЕГОСЯ К ИСКУССТВУ КОМЕДИИ
Вступительная статья и перевод В. Библихина

123

ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ
ПОЭТИКА
Вступительная статья и перевод А. Горфункеля

171

ТОММАЗО КАМПАНЕЛЛА
ПОЭТИКА
Вступительная статья и перевод А. Горфункеля

217

ТОМА СЕБИЛЛЕ
ФРАНЦУЗСКОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
Вступительная статья А. Михайлова. Перевод Ю. Стефанова

223

ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ
ЗАЩИТА И ПРОСЛАВЛЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА
Вступительная статья И. Подгаецкой. ч. 1. Перевод А. Михайлова; ч. 2.
Перевод М. Толмачева

271

ФИЛИП СИДНЕЙ
ОПРАВДАНИЕ ПОЭЗИИ, ИЗВЕСТНОЕ ТАКЖЕ ПОД ЗАГЛАВИЕМ «ЗАЩИТА
СТИХОТВОРСТВА»
Вступительная статья и перевод В. Муравьева

ХУАН ЛУИС ВИВЕС
О ПРИРОДЕ СЛОВЕСНОГО ВЫРАЖЕНИЯ
Перевод В. Биbihина

ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА И АРХИТЕКТУРА

319

ЛЕОН-БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ
ОБ АРХИТЕКТУРЕ. ТРИ КНИГИ О ЖИВОПИСИ
Вступительная статья В. Шестакова

341

ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ
КОММЕНТАРИЙ II
Вступительная статья В. Дажиной

355

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
КНИГА О ЖИВОПИСИ. ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА
Вступительная статья В. Дажиной

373

ЛУКА ПАЧОЛИ
О БОЖЕСТВЕННОЙ ПРОПОРЦИИ
Вступительная статья и перевод Л. Брагиной

389

БЕНЕДЕТТО ВАРКИ
ДИСПУТЫ
Вступительная статья В. Дажиной. Перевод Г. Богемского
и Н. Нусиновой

411

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ
ЖИЗНЕОПИСАНИЯ НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ ЖИВОПИСЦЕВ, ВАЯТЕЛЕЙ
И ЗОДЧИХ
Вступительная статья В. Дажиной

441

ВИНЧЕНЦО ДАНТИ
О СОВЕРШЕННЫХ ПРОПОРЦИЯХ
Вступительная статья В. Дажиной. Перевод Г. Богемского
и И. Заславской

457

ЛОДОВИКО ДОЛЬЧЕ
ТРАКТАТ О ЖИВОПИСИ
Вступительная статья В. Дажиной. Перевод О. Кудрявцева

485

ПАОЛО ПИНО

ДИАЛОГ О ЖИВОПИСИ

Вступительная статья В. Дажиной

499

АНДРЕА ПАЛЛАДИО

ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Вступительная статья В. Дажиной

517

ДЖОВАННИ ПАОЛО ЛОМАЦЦО

ТРАКТАТ ОБ ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ

Вступительная статья В. Дажиной

527

ФЕДЕРИКО ЦУККАРО

ИДЕЯ СКУЛЬПТОРОВ, ЖИВОПИСЦЕВ И АРХИТЕКТОРОВ

Вступительная статья В. Дажиной

537

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

КНИГА О ЖИВОПИСИ. ЧЕТЫРЕ КНИГИ О ПРОПОРЦИЯХ

Вступительная статья М. Дмитриевой

МУЗЫКА

551

ИОАНН ДЕ ГРОХЕО

МУЗЫКА

Вступительная статья В. Шестакова

567

ГЛАРЕАН

ДВЕНАДЦАТИСТРУННИК

Вступительная статья В. Шестакова

589

ФРАНСИСКО САЛИНАС

О МУЗЫКЕ

Вступительная статья В. Шестакова

595

ДЖОЗЕФФО ЦАРЛИНО

УСТАНОВЛЕНИЯ ГАРМОНИИ

Вступительная статья В. Шестакова

235

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

639

Э 84 Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2/
Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков.— М.: Искусство,
1980.— 639 с., ил.

Настоящая книга представляет собой издание памятников эстетической мысли эпохи Возрождения. В ней публикуются сочинения по эстетике выдающихся мыслителей и художников этой эпохи: Петрарки, Боккаччо, Альберти, Леонардо да Винчи, Николая Кузанского, М. Фичино, Ф. Патрици, Т. Кампанеллы, Х. Вивеса и др. Во втором томе публикуются работы по теории искусства: поэзии, музыки, живописи и архитектуры. Большинство материалов антологии впервые публикуется на русском языке. Книга рассчитана как на специалистов — философов, филологов, музыковедов, — так и на всех, кто интересуется вопросами эстетики.

Э $\frac{10507-005}{025(01)-81}$ 8-80

ББК 87.8
7



ЭСТЕТИКА РЕНЕССАНСА



ТОМ II

Редакторы

А. М. Ковалев, Т. Г. Голенпольский, С. В. Игошина

Художественный редактор

Э. Э. Ринчино

Технический редактор

В. У. Борисова

Корректоры

Т. И. Иванова,

М. Л. Лебедева



СДАНО В НАБОР 19.12.79. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 03.11.80. ФОРМАТ ИЗДАНИЯ 70×100/16. БУМАГА ОФСЕТНАЯ. ГАРНИТУРА ТАЙМС. ОФСЕТНАЯ ПЕЧАТЬ. УСЛ. П. Л. 51,84. УЧ.-ИЗД. Л. 47,298. ИЗД. № 17483. ТИРАЖ 25 000 ЭКЗ. ЗАКАЗ 2017. ЦЕНА 4 Р. ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО», 103009, МОСКВА, СОБИНОВСКИЙ ПЕР., 3. ФОТОНАБОР 1-Й ОБРАЗЦОВОЙ ТИПОГРАФИИ. ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ КАЛИНИНСКИЙ ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМБИНАТ СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СССР ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ.

Г. КАЛИНИН, ПР. ЛЕНИНА, 5.

ИБ № 747

