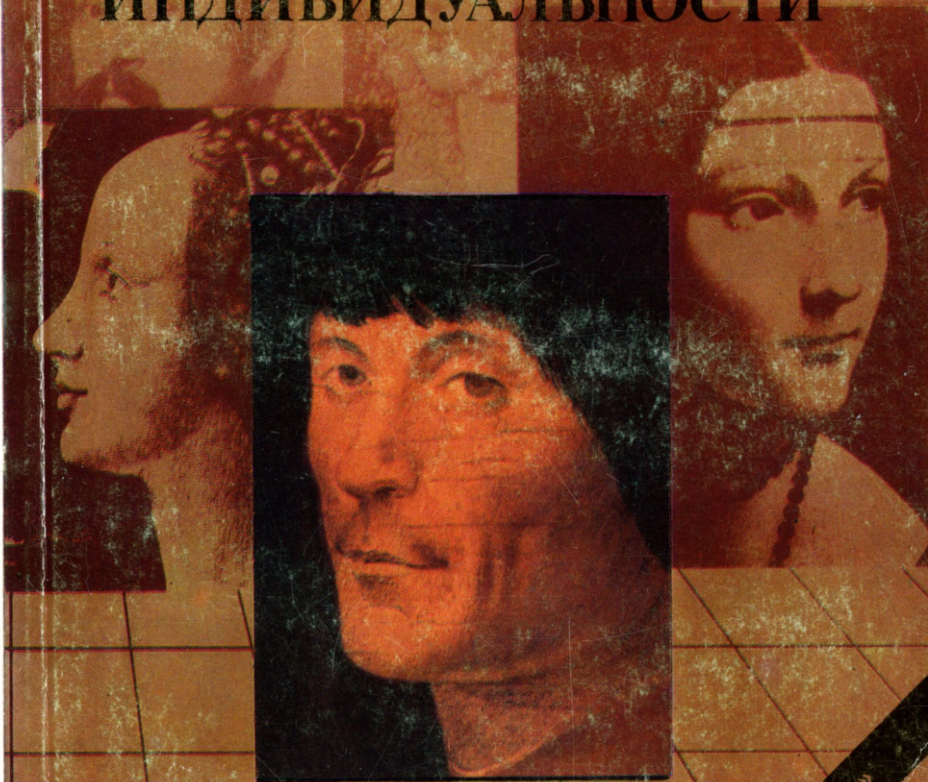




Серия «Из истории мировой культуры»

Л.М.Баткин

ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ПОИСКАХ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ



Л.М.Баткин



«Наука»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия «Из истории мировой культуры»

Л. М. Баткин

**ИТАЛЬЯНСКОЕ
ВОЗРОЖДЕНИЕ
В ПОИСКАХ
ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ**

Ответственный редактор
член-корреспондент АН СССР
С. С. АВЕРИНЦЕВ



МОСКВА «НАУКА»
1989

ББК 63.3(0)

Б 28

Рецензент:
доктор исторических наук
В. И. УКОЛОВА

Баткин Л. М.

Б 28 **Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности.**— М.: Наука, 1989. 272 с.— Серия «Из истории мировой культуры».

ISBN 5-02-008988-5

Книга посвящена одной из величайших эпох в духовной жизни человечества. Эта кратковременная эпоха изобилвала яркими людьми, и впервые сама индивидуальность стала восприниматься как ценнейшее человеческое качество. Автор показывает трагический кризис ренессансного индивидуализма в трактате Макьявелли о «мудром государе», знаменит читателю с письмами Петрарки, сочинениями Лоренцо Великолепного и Полициано, с поэмой Ариосто «Неистовый Орlando».

Б $\frac{0503010000-403}{054(02)-89}$ —8—89—II—III

ББК 63.3(0)

Научно-популярное издание

Баткин Леонид Михайлович

**ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ
В ПОИСКАХ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ**

Утверждено к печати редколлегией серии научно-популярных изданий Академии наук СССР

Редактор издательства **О. Б. Константинова**. Художник **В. Ю. Кученков**. Художественный редактор **И. Д. Богачев**. Технический редактор **М. Ю. Соловьева**. Корректоры **Р. С. Алимова, Е. Л. Сысова**

ИБ № 39118

Сдано в набор 15.08.88. Подписано к печати 02.12.88. А-13396. Формат 84×108^{1/2}. Бумага кн.-журнальная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,28. Усл. кр. отт. 14,7. Уч.-изд. л. 16,3. Тираж 50 000 экз. Тип. зак. 2088. Цена 65 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука» 117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90 2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

ISBN 5-02-008988-5

© Издательство «Наука», 1989

Введение

Введение — для того, кто читает, предисловие — для того, кто перелистывает.

Георг Лихтенберг. «Афоризмы»

Ярко своеобразные люди встречались, конечно, всегда и всюду. Надо предполагать их даже в палеолите, иначе мы до сих пор там и оставались бы.

Однако это не означает, что во всякую эпоху такие люди сами дорожили в себе — и общество в них — именно личной оригинальностью, или хотя бы признавали ее естественным человеческим свойством, или вообще замечали и знали, что это такое. Ни об одной культуре вплоть до Нового времени вот уж нельзя было бы сказать, что она пребывала «в поисках индивидуальности», т. е. стремилась уяснить и обосновать независимое достоинство особого индивидуального мнения, вкуса, дарования, образа жизни — словом, если только это не задевает такой же свободы других людей, — *самоценность отличия*. Напротив. Получив первые импульсы в итальянском Возрождении, пройдя череду сложных превращений от XVII в. до романтиков, лишь с конца Просвещения эта идея вполне сформировалась и в прошлом столетии стала торить себе дорогу на европейской почве, понемногу утрачивая дерзкую непривычность. Однако Джон Милль в 1859 г. еще свидетельствует, что мысли на сей счет Вильгельма фон Гумбольдта пока «вне Германии» мало кто понимает¹. «Вне Германии», впрочем, явно значило «вне немецкой ученой среды».

Идея «индивидуальности», как это ни кажется странным, была неизвестна всем традиционалистским обществам, включая и греко-римскую Античность. Само это слово, как и слово «личность», появилось каких-то двести—триста лет тому назад, хотя языковые корни стары, как мир, — что мешает, пожалуй, ощутить огромную семантическую разницу между *individu*, *individual*, *Individuum* и *individualité*, *individuality*, *Individualität*. Дело в том, что специфическое и революционизирующее представление об *индивидуальности* чаще всего спутывают с

представлением об *индивидуальности*, которое по необходимости действительно было знакомо любой культуре, поскольку отражало всегдашнюю биосоциальную данность.

Эта фундаментальная надисторическая данность заключена попросту в том, что человечество состоит из людей... И потому, во-первых, разумность, будучи возможной только в виде знания вместе с другими, *со-знания, со-вести, con-scientia*, одновременно есть знание (весть) лишь в голове отдельного человека. Она продолжается за пределами отдельных сознаний, перекатываясь через них и словно бы унося их в своем вечном потоке, но и всякая малая индивидуальная толика мировой разумности больше своего целого, ибо вмещает его в себя и порой пытается добавить к нему еще нечто — собою. Любая культура не могла не задумываться над этой парадоксальностью сознания, над отношением в нем всеобщего Духа и отъединенного, частичного существования.

Во-вторых, человеческая природа, подобно, впрочем, всему живому, неоднородна. Как между телами индивидов, между их лицами, голосами, жестами и т. д. нет полного сходства, так и души их, темпераменты, нравы и склонности предстают похоже-непохожими. Пытались обозреть и упорядочить это разнообразие, отнеся каждого человека к известной разновидности и разряду. Тем самым удавалось не оставить никого единственным в своем роде и объяснить своеобразие, сведя его к общему.

Эти два элементарных и первичных факта — обособленность каждого человека и некоторое его отличие от других особей — а лучше, один, целостный, факт единичности, усугубленной еще и особостью, — вот что от века являлось чем-то загадочным (как вообще загадочно все элементарное и первичное). Традиционалистского индивида на Западе, как и на Востоке, томила, мучила, требовала прояснения самоё индивидуальность, *in-dividuitas*, т. е. «неделимость» человека как «в[ы]-деленность», как результат того, что он уже есть часть вселенского целого. «Индивид» — слово, которое изначально определяет одного человека через его несамостоятельность, через его удел и, стало быть, производность.

Существование корпускул человечества создавало проблему для сознания людей, чья жизнь была неотделима от рода, общины, конфессии, корпорации и т. п. и чья духовность нуждалась в абсолютной точке отсчета. Индивидуальность существования была, конечно, очевидно-

стью — но очевидностью пугающей! и, в некотором смысле, иллюзорной, как и всякое множество по отношению к Единому. От мнимой психической атомарности, от поверхности вещей мысль упорно сворачивала к тому, что отдельный человек подлинен лишь постольку, поскольку поставлен в общий ряд и даже в конечном счете сливается с мировым субстанциональным началом. В этом плане истинно и единственно индивиден лишь живой Космос, или Бог.

Я сознаю, что подобными замечаниями о традиционализме многообразная историческая реальность описывается в самых грубых чертах, без бесчисленных и важнейших оттенков и оговорок. И все же: при всех подробностях европейских (античных или иудео-христианских) социокультурных моделей, оказавшихся столь существенными на переломе к Новому времени, когда упомянутые региональные своеобразия были исторически востребованы и, так сказать, использованы и когда, собственно, впервые возникли «Запад» и «Восток», — до тех пор отдельность Я или оценивалась отрицательно, или, во всяком случае, Я никак не воспринималось само по себе, но лишь в контексте некой причастности. Альфой всякого индивида и его омегой была социальная и метафизическая общность, из нее и выводилось и к ней возвращалось — к надличной, авторитарной и абсолютной инстанции — всякое выделение из толпы.

Это не означает, будто никто не выделялся или что превосходство не поощрялось. (Такого не могло бы быть даже среди тибетских лам, дервишей или христианских пустыльников.) Напротив, мы хорошо помним об олимпийских лаврах, об «агоне», сплошной состязательности у древних эллинов. О римских «триумфах» и прочих почестях выдающимся гражданам. Мы помним о средневековых воинских, а позже и поэтических турнирах, об эпическом прославлении Роланда и Зигфрида, наконец, о церковных житиях и беатификациях, об юродивых и святых.

Но поскольку нас интересует история, а не антропология, не закономерности человеческой психики, которые предполагаются вынесенными за скобки всех эпох и культур и которые именно поэтому ничего не объясняют ни в одной эпохе, постольку речь здесь идет не о способности индивида выделяться, но исключительно о социокультурных (своих для каждого времени) *основаниях* выделенности индивида.

Можно ведь чтить человека, стоящего первым в ряду, а не вышедшего наособицу из ряда вон. Можно высоко ценить, считать выдающимся некое Я, но вовсе не за то, что делало бы его ни на кого непохожим и неподражаемым, и даже ничего не подозревать о возможности подобной бессмысленной ситуации. Выделенность античного героя, атлета, полководца или ратора, как и избранность средневекового праведника, есть вместе с тем наибольшая степень включенности, нормативности, максимальная воплощенность общепринятого — короче, *образцовость*. И следовательно, нечто противоположное тому, что мы понимаем под индивидуальностью!

Ведь как раз индивидуальному в чужом духовном опыте подражать невозможно по определению. Поэтому, как известно, в новоевропейской культуре начали усматривать в подражании необходимый и снимаемый, преодолеваемый момент формирования собственной индивидуальности каждого, ну а в *не* преодоленной, *не* растворенной вполне в данном Я подражательности — признак творческой незрелости. Всякое, в частности художественное, достоинство было отождествлено с новизной, с «лица необщим выраженьем». Такая оригинальность вмещает в себя, разумеется, сколько угодно знакомого, традиционного, давнего, прочного, но — непременно в необыкновенном повороте, в самобытном личном видении мира, так что и знакомое получает статус незнакомого. И вот прежние мысли складываются так, как никогда еще не складывались, и это уже другие мысли, потому что они пронизаны некой действительно новой мыслью, сдвигающей с мест все помысленное предшественниками. Прежние образы, прежняя поэтика переплавляются новым ображением, ранее не встречавшимся под солнцем. Словом, добавка (как правило, сознательная) небывалого компонента меняет свойства и состав, давая неизвестное вещество культуры. Традиция потому и сохраняется, что прямо или косвенно отрицается: или ее не позволяет забыть полемика с ней, или она преобразуется, попав в уникальную мыслительную и художественную систему².

В этой книге будут показаны некоторые первые и трудные шаги европейской культуры на пути к идее оригинальности и суверенности индивида — идее, с которой мы сжились настолько, что едва ли отдаем себе отчет, в какой мере оригинальна сама эта идея. Насколько она исторически выстрадана и почему нелепо вместе с тем

видеть в далеких цивилизациях ее подготовку, какие-то ранние, зачаточные формы новоевропейских феноменов и понятий.

Вообще-то и поныне нет ничего более расхожего, чем такой взгляд на прошлое. Занятно, что посредством ребяческого эгоцентризма наша современность не возвышается, но, скорее, принижается: в качестве «вышей точки развития» культура XIX и XX вв. теряет своеобразие. Что до давних культур — которые, может быть, инстинктивно желали бы тоже таким образом возвыситься, подтянув к веку нынешнему, — то недооцененными остаются при этом и они в своей смысловой плотности и принципиальной чуждости позднейшим духовным координатам.

Лучшее понимание всего этого помогло бы, с другой стороны, тем современным людям, которые превращают традиционалистские ценности в ностальгические утопии. Ищут в них — толкуемых, конечно, как «общечеловеческие и вечные» — опору и укрытие от кризисных трагических исторических процессов, вина за которые возлагается прежде всего на так называемый индивидуализм. Заметим, что тот, кого подхватывают эти идеологические поветрия и кто вновь уповает на «соборность», собственно, не собирается расстаться со своей индивидуальностью и личностью. Чудится, что все это можно как-то совместить, что в средневековых далях это как-то и совмещалось. Там индивидуальность была, но скромная, не носилась с собой. Там личность была, но, слава богу, сообразовывалась с абсолютными ориентирами. А потом произошло, начиная с Возрождения, особенно же с конца XIX в., грехопадение и изгнание из рая.

Допустим. Но возможно ли вернуться — пусть хотя бы «в духе», лишь в виде культурной позиции — к традиционализму тем, кто познал от плода европеизма? Ответ во многом зависит от того, была ли «та» индивидуальность, хотя и содержательно иной, но индивидуальностью в нашем значении термина; и была ли «та» личность личностью, а не чем-то совсем другим. Иными словами, в состоянии ли мы, со своей исторически укорененной формой самосознания, мы в качестве «индивидуальностей» и «личностей» — восстановить соборность внутри себя. Достаточно ли для этого только поменять местами содержательные плюсы и минусы?

Да, я волен выбирать свою духовную приверженность, почему бы мне не прислушаться к старозаветным, даже и к патриархальным, воспоминаниям, если они, по-

моему, прекрасны. Но я не волен выбирать исторически мне данный способ выбора духовных приверженностей... И если я странным образом «выбираю» соборность индивидуально, в качестве современного человека-личности, а не традиционалистского индивида, который ее не выбирает, которому она задана, предпослана и который в ней и рождается, как рыба в воде,— тем самым это никакая не соборность. То есть не естественный мир моего существования (точнее же, не «моего», а нашего, потому что «моего» было бы уже незаконным). Случались и в незапамятные времена поразительные люди, уникальные тексты; индивиды и тогда не сводились к эпохальным матрицам сознания так, как слагаемые сводятся к сумме или отдельное к общему,— но так, как меридианы сводятся к полюсам. Соборность непреложно втаскивала сознание индивида в общезначимость. Внутри сознания готовые матрицы подчас могли сложно сталкиваться с личным чувством, блужданием, искусом (и даже выходить из этого столкновения отчасти сдвинутыми), однако там, внутри сознания, духовная тотальность уже наличествовала, омывала со всех сторон каждый момент социальной и внутренней жизни. Следовательно, речь идет о состоянии, которое нельзя изобрести, примерить к себе, находясь вне него. Как нельзя, водрузив на себя музейные латы и опоясавшись мечом, стать рыцарем. Что же такое «соборность» того, кто взыскует ее за пишущей машинкой? Это идеологический макет соборности. Это — в лучшем случае — свидетельство консервативности личных взглядов и... еще одно проявление обличаемого при этом индивидуалистического разброда, то бишь плюрализма.

Ладно, пусть индивидуализм грешен. Но согрешить — значит вкусить от древа познания, а вытолкнуть из сознания познанное уже немислимо. И ежели кто-то искренне желал бы избыть лукавый исторический опыт последних 100 лет, последних 500 лет, то ведь и такое желание принадлежит к «индивидуалистическому» опыту... но не к соборному, не так ли? Не к тому, что только надеются якобы обрести?

Читатель не мог не заметить, что пока об индивидуальности и личности говорилось через запятую, без различения этих понятий. Между тем они здесь будут разумеяться как отнюдь не совпадающие по смысловому объему и окраске. Несколько ниже попытаюсь оговорить, что же именно их различает и как они соотносятся.

Не случайно, однако, оба понятия прорастали в Новое время с известной синхронностью, а в обиходе смешиваются, словно синонимы. Они различны, по-моему, но родственны. Все же это разные логические, культурные, социальные проекции одного и того же радикально изменившегося отношения между индивидом и обществом, индивидом и миром. Вот почему нет беды, если при случае мы употребим два обозначения, не входя в их сособые — но исторически неразрывные, звучащие в одной тональности — содержательные темы. Беды не будет тем более, что мы станем держать в уме и, если этого потребует существо историко-культурного материала, выдвинем на первый план тонкости, вдруг оказавшиеся решающими.

В главе о Макьявелли, по-прежнему толкуя о проблемах индивидуальной самодостаточности, независимости и силы, раздумывая вслед за автором «Государя» над индивидом, который готов действовать с рационалистической целесообразностью, положившись целиком только на себя, исходя «из себя» («*da sè*»), доведется в полный голос заговорить об индивидуализме в высшем значении, т. е. о самостоятельности культурной личности и о тех противоречиях, без которых, как и все живое, не может вообще-то обойтись человек, стремящийся создать себя по собственной мерке. Или скажем еще проще: поступать так, как *он* считает нужным, по совершенно свободному внутреннему решению, обязательному лишь для этого Я. Тогда-то, в заключение книги, соображения о понятии личности, правда увиденной глазами историка культуры, а не философа, не психолога, не социолога и т. д., будут развернуты заново и обстоятельней³.

В данный же момент меня занимает нечто другое, предварительное: трудности понятийных исторических анахронизмов в общем виде, где размежевания определенных «индивидуальности» и «личности» пока не важны и где насущней почувствовать и измерить дистанцию, отделяющую современный ум, обращающийся с обоими словами с такой свойскостью, от эпох и культур, куда мы их по необходимости вживляем. А они по той же необходимости безусловно отторгаются этими эпохами, *если* представить прежние культуры лишь как таковые, в хронологической и пространственной закреплённости, в их отношении к себе.

Мы-то привыкли, сказав «личность», тотчас же весомо обозначить нечто, пусть вызывающее научные дискус-

сии, но все-таки словно очевидное. Как и со всяким фундаментальным для нашей культуры понятием, происходит то, что живущим внутри этой культуры оно кажется изначальным и всевременным... даже если нам сообщат, что соответствующий термин появился сперва лишь в Западной Европе и не ранее XVII в., а в России был придуман Карамзиным... и что, допустим, в китайском языке нет иероглифа, которым его можно было бы адекватно выразить. В лучшем случае исследователи соглашаются, что каждому типу культуры было свойственно собственное представление о личности (но именно о ней!), вынося, таким образом, нечто характерное для этого нашего понятия за скобки. Так, впрочем, поступают и с понятиями «наука», художественный «реализм», «эстетика», «интеллигенция» и пр. Обычно добавляют, что в Новое время возникла «современная личность» (соответственно «современная наука» и т. д.). Пожалуй, с таким же успехом мы могли бы считать античные или средневековые ремесленные корпорации специфическими формами профсоюзов, профсоюзы же как таковые — «современными профсоюзами»...

Казалось бы, если в принципе есть согласие относительно глубокого качественного различия между культурными эпохами, а этот трюизм мало кто решится теперь оспаривать, то остальное — лишь спор о словах, лишь вопрос терминологической конвенции⁴. Боюсь, что это не так. Слова слишком много значат в нашем деле. Если не обвиняясь толкуют об особой античной или средневековой *личности*, если сводят, следовательно, историческое своеобразие к предикатам, не добираясь до корня, до логического субъекта, то позволительно предположить, что уникальность общественных структур и историко-культурных стилей мышления все же не принимается во внимание с должной решительностью и последовательностью. Отчего бы разные вещи не называть по-разному? Неужели недостаточно существенно то, почему ни Эдип, ни Антигона, ни Катон, ни Алексей человек Божий, ни Тристан, ни Жанна д'Арк, ни даже Сократ и блаженный Августин ни в коей мере не были и не могли быть «индивидуальностями», «личностями»?

Тогда спрашивают: а как же уяснить то, чем они ярчайшим образом были и что, несомненно, заставляет нас, если и не называть мифопоэтических и реальных персонажей мировой истории «личностями», все-таки подходить к ним с этой анахронистической меркой, все-таки сопо-

ставлять их в общей плоскости с персонажами новейших времен, с индивидуальным существованием людей нынешних?

Общая черта для любых культур состоит только в том, что мы с необходимостью находим в каждой из них *некий идеал положения отдельного человека в мире.*

То есть я принципиально настаивал бы на том, что понятие, выносимое за скобки, должно быть как можно более нейтральным, семантически обесцвеченным, не нагруженным смыслами определенной (нашей) культуры, и это, конечно, понятие «отдельного человека», «индивида» — в том или ином отношении ко всеобщему.

Такое предельное, совершенное положение индивида древний грек обозначал через понятие «доброго мужа», или «героя», или «мудреца»; для римлянина — это «гражданин»; причем современные языковые дубликаты или кальки ничуть еще не передают труднодостижимого смысла греческих и латинских слов. Для индуса то был, допустим, «атман» — глубинное «я», причастное лону сущего. Отдельная душа в череде перевоплощений подвластна закону «кармы» и успокаивается в йоге, в нирване, избавляясь от своей тягостной отдельности. Для китайца идеальный индивид — скажем, безмолвный даосский учитель, стремящийся через медитацию к слиянию с мировой целостностью. Или деятельный «цзюньцзы», внимательно идущий по стопам предков. Средневековый европеец пользовался в подобных случаях представлением «о праведнике» или о «простеце», или, допустим, в частном повороте, о рыцаре с его «честью». Ренессансный гуманист называл *это* «универсальным человеком». К примеру, рядовой англичанин XVIII в. более или менее обошелся бы понятием «джентльмен».

Но после Гёте и В. фон Гумбольдта, Дидро и Бюффона, Канта и Фихте, после романтиков идеалом впервые была осознана «индивидуальность» и «личность». Всемирно-историческая переориентация, сопоставимая по значимости с «осевым временем» возникновения древних цивилизаций, захватившая Западную Европу XV—XVIII вв., потребовавшая всех творческих сил и метаморфоз Возрождения, Барокко, Просвещения, свершилась⁵.

То был не просто переход от одной традиционалистской модели (так или иначе основывающей достоинство индивидуности на включении в надындивидуальный Порядок и Путь) к другой модели того же класса, а переход к новому классу моделей — к обоснованию индивидуности из

нее же самой: «вот этого» не как части и производного, но как актуального всеобщего. Следовательно, понятие самоценной личности беспрецедентно: вместе с тем оно могло быть постепенно и трудно выработано лишь из антично-христианской традиции. Никакого другого мыслительного материала в распоряжении нарождавшегося буржуазного общества, впрочем, не было. Бесспорно, эта традиция в отличие от индусской или китайской, как и европейские социальные структуры, содержала в себе существенные возможности последовательной индивидуации — от римского права до христианского персонализма. Но сама по себе и в собственном целом она, скорее, ближе к Востоку, чем к «западному человеку» Нового и Новейшего времени, с его индивидуализмом. Такие вещи остро сознавал, например, Герман Гессе.

Внутри традиционалистских систем мироотношения сходство и различия между людьми расценивались в терминах «пример» и «подражание». Особенность индивида состояла, строго говоря, не в его Я как таковом, но в общезначимом пороке или добродетели. Она могла или даже должна была быть отчуждена от Я, передана, воспроизведена, повторена. Индивидуальная закреплённость и отличие поначалу были, как известно, опознаны в виде «персоны», «личины», маски родовой судьбы. И как природная метка «характера», относящая человека к низшей (комической) сфере, как принадлежность к известной человеческой разновидности, забавно возобладавшая над принадлежностью к роду человеческому. Так у Теофраста. Для средневековых умов обособленно-индивидуальное — это акциденция, т. е. нечто вторичное, частное, случайное, бременное и тягостное в человеке; первостепенно же, напротив, все, что причащает соборному и вечному. То, что и Бог-Отец, и Бог-Сын, и Бог-Дух различаются, *поскольку* они одновременно суть одно, так что различия — это единство, а единство — это различия; величайшая тайна Троицы в ортодоксальном христианском вероучении выражена в понятии «ипостаси», в парадоксе слиянной неслиянности. Помыслить даже Христа самобытным было бы ересью, и максимум, так сказать, индивидуальности на сакральном уровне — ипостась, *это же* как *другое*.

То, что в Новое время сочли бы индивидуальностью, ранее казалось, даже будучи замечено, или тщетой и пагубой — в меру оторванности и противопоставленности

образцу — или одобрительно виделось сосудом всеобщности, личной формой духовного усилия, направленного на спасение индивида от своей самости. Так Я достигало апофеоза в Не-Я. Индивид усматривал свое высшее достоинство в том, чтобы как можно меньше быть *этим*.

Конечно, путь к такой цели часто вел через необыкновенное внутреннее сосредоточение и вслушивание, через личное свершение, через величайшее напряжение человеческих сил. Но того, кто отличился на сем многотрудном пути, славили за осуществление предназденного и должного, за идеальное соответствие норме и тем самым ее превышение, но, конечно, отнюдь не за личную оригинальность, не в образе «индивидуальности».

Вот почему, пожалуй, открытым остается вопрос: вправе ли мы вообще в подобных случаях говорить об индивидуальности, даже если речь заходит о таких фантастически ярких фигурах, как Франциск Ассизский или Жанна д'Арк. Во всяком случае, *называть* их так язык, что ли, не поворачивается. Жанне куда легче было даже надеть мужское платье, чем выступить в «индивидуальном» качестве. Много позже ее официально признали «святой», и это, позволю заметить, историчней...

Жил в Японии XV в. буддийский монах Иккю Содзюн. С нашей современной точки зрения его разностороннее словесно-изобразительно-каллиграфическое творчество, его роль в создании «сада камней» и обновленной чайной церемонии, его трактаты и его поступки, само собой, немыслимы вне понятия индивидуальности. Поражают бесконечные и резко контрастные перипетии жизненного пути Иккю, на котором случилось едва ли не все, что может случиться с человеком за пределами воинского и хозяйственного поприща: одиночество отшельника, юродивость и жизнь на виду у толпы, медитативные проствеления, плотские самозабвения с куртизанками, власть иерарха, исключительная юность и ни с чем не сопоставимая старость, принесшая первое глубокое любовное чувство,— и дитя, плод этой привязанности. Обо всем этом мы недавно получили интересную книгу Е. С. Штейнера, открывшую для русского читателя Иккю, эксцентричность которого и пронзительная личная окраска вне сомнений. Тем не менее *так* дело обстоит именно с нынешней и только с нынешней точки зрения⁶. Хотя Иккю во многом озадачивал и своих современников, все же эксцентричность его жизненного поведения и творчества была лишь выявлением дзенбуддистской и даже более

широкой китайско-японской духовной парадигмы. То был конфуцианский идеал «у-во» (или «муга» по-японски), т. е. Не-Я. Монах Иккю даже в чувственном упоении любви, как и в самоуглублении или в публичных вызывающих и дидактических выходках, заведомо и на разные лады осуществлял не «себя» и не «свое», а отказ от себя и своего. Каждый его шаг, каким бы своенравным ни казался, нуждался в каноническом осмыслении и мотивировался традиционно. Понятие «оригинальности» к его несравненному облику определенно не подходит.

Как?! Неужто даже он, Иккю Содзюн, рассмотренный относительно японской средневековой культурной сферы, в своем самом личном и уникальном не был индивидуальностью? Нет, не был в некотором, а именно в «их» смысле. Но кем же в таком случае? Что ж, он был «муга»...

Содержательно ведь не то, что люди делают, а — с какой целью, как и на каком основании они это делают. Способ осознания и мотивации входит в историко-культурную объективность (если под «объективностью» понимать иноположного нам субъекта) и более того: субъект далекой эпохи, выказавший себя в тексте, это-то и есть культурная суть. Важно, повторим, не действие, а смысл его, смысл же неотделим от культурной формы, «форма» тут все, она — историческое содержание. Вне стилистики даже любострастие, честолюбие, желание походить на окружающих или желание выделиться и прочие «вечные страсти» — лишь антропологические, а то и биологические уровни рассмотрения, т. е. во всяком случае смысла они лишены. Смысл возможен только в качестве особенного. Это не означает, разумеется, что между смыслами нет преемственности или что самые разные смыслы не могут быть сопоставлены, не в состоянии встретиться. Напротив. Только во встречах они и возможны, только так, учил М. М. Бахтин, кристаллизуются их различия, отвердевают их культурные неповторимости.

«Не сравнивай: живущий несравним...» Но ведь это сказано поэтом нашего века. Такой взгляд на вещи — результат развития тоже особой современной культуры. Между тем, скажем, для риторической культуры прошлого — того, что несравнимо, просто нет. Риторика — универсализующая культура сравнения. И потому она... внеиндивидуальна?

Ну, не так-то, конечно, просто. Проблема формулируется следующим образом. Вообразим себе индивидуальность в социокультурной ситуации, где отсутствует, вооб-

ще-то говоря, и подобная ценность, и само представление об индивидуальности. (Разумеется, проблему следует взять также в общем виде, и в эту формулу можно подставить любой другой *духовный* феномен.) Так вот: вправе ли мы усматривать тем не менее в таком обществе существование индивидуальностей? Были ли они в нем онтологически, пусть вопреки структуре самосознания?

С моей точки зрения, ответ кажется непростым, но достаточно очевидным, включая *три* плана, в конечном счете тяготеющие к совмещению, к фокусировке, но сохраняющие собственные методологические основания.

Во-первых. Поскольку речь идет об исторически конкретном *мире сознания*, к реальностям этого мира можно отнести только то, что сознавалось. Наиболее объективное бытие человека-индивидуальности — тоже сознательное, во всяком случае в масштабах данной культуры. То есть человек может бытийствовать в этом качестве лишь в культурном космосе, которому оно так или иначе знакомо, в котором это наше понятие не отторгается в силу тканевой несовместимости. Индивидуальность объективно — это бытие отдельного человека *в свете представления* об «индивидуальности» или о чем-то похожем. Если же в культуре нет ничего близкого, нет некоего слова о себе, которое мы могли бы перевести как «индивидуальность», значит, нет и того феномена, который этим словом обозначился бы. В рамках непосредственного исторического (хронологического) существования такой культуры, строго говоря, не было не только идеи об этом, но, следовательно, и самой индивидуальности. Что до границ и возможностей индивида, то они получали, допустим, в средневековье инаковое специфическое направление и освещение.

Во-вторых. Поскольку мы включаем средневековье и себя в одно «большое время», рассматриваем средневековых людей, *как если бы* они были нашими современниками, точнее — берем их духовные установки как возможные и насущные моменты своего нынешнего окоёма, то индивидуальность в средние века, конечно же, существовала. Вполне исторично и законно *в культурном диалоге* с людьми традиционалистского прошлого узнавать в них личностей и индивидуальностей.

В этом плане своеобразные индивиды, которые были всегда, хотя и ориентировались не на «я», а на «мы», на готовые и освященные ценностные, ритуальные, словесные и прочие формы, все же пропускали их сквозь свой

душевный опыт и жизненные обстоятельства. В истории и культуре действовали не сами готовые формы, а более или менее послушные им люди. Вне этих форм они были бы не в состоянии выразить себя, вне традиционной почвы они были бы безъязыкими и без-смысленными. Однако сознание незаурядного индивида не просто погружалось в средневековое мировосприятие, но трудилось над ним и неприметно для себя его преображало. Уникально-индивидуальное в своем отношении к эпохе являло всякий раз некий логически предельный случай. Надличные установки превращались во внутренние голоса, в оформляющий и провоцирующий момент *личного обстояния* (выражение раннего Бахтина). При этом происходило — в глазах историка — испытание и преобразование самих матриц коллективного сознания, например авторитета Библии, требований исповеди, правил риторики и т. д. Умонастроенность среды и времени переставала, пусть в редких критических точках, быть привычной, заданной, равной себе. Происходила словно бы вспышка вольтовой дуги между нормой и казусом. Клишированная цивилизационная матрица, та же средневековая картина мира, детерминировавшая всякое «я», вдруг сдвигалась в каком-то Я. И в этом суть *культуры как истории*. Традиционалистское сознание тоже менялось — в индивидуальных сдвигах сознания, которые хоть на миг торжествовали над стабильной и даже вековой заданностью. Не это было сознательным смыслом их усилий. Не к такому результату они, люди своего времени, стремились. Но подобные смысл и результат вполне реальны и заложены в текстах так же, как в тексте «Гамлета» или «Дон Кихота» заключены неисчерпаемые возможности понимания, актуализуемые от эпохи к эпохе. *В этом плане*, повторю, мы не только смеем, но и должны искать в прошлом неповторимые индивидуальности и подходить к культурному тексту, как к порождающему смысл, а не воспроизводящему готовое значение. Для нас-то «поиски индивидуальности» естественны. Теряют когда-нибудь (и давно потеряли для нас) значение длившиеся сотни и тысячи лет клишированные матрицы. Преходящими оказались самые устойчивые жизненно-духовные формы. А вот эти мгновения драматических смысловых преображений никогда не теряют ни грана культурной значимости, не исчезают. В далеком и чужом духовном созидательном усилии мы получаем острабяющий отклик собственным усилиям. Желая сосредоточиться на изучении структуры изменения, мы с

полным основанием приходим к древней или средневековой индивидуальности. И оказываемся способными кое в чем понять этих людей — благодаря преимуществам своей «вненаходимости», преимуществам исторического опыта, которым они не обладали, — понять лучше, чем они сами себя понимали.

Следует предостеречь против упрощения коллизии вненаходимости. Дело не в том, что «они» были индивидуальностями попросту с нашей точки зрения, *для нас*, хотя и *не для себя*. «Они» были индивидуальностями (не сознавая этого или сознавая лишь *неизбывность своей личной отдельности*) и для себя, в тогдашнем своем актуальном культурно-историческом существовании. Как?! — разве я не твердил до сих пор нечто иное? И продолжаю твердить. Всё, однако, зависит от того, в каком времени мы видим предков, в «малом» или в «большом». Малость или великость надо понимать как *разные структуры* культурного времени, а не как разные протяженности. Протяженностью вообще обладает *только* «малое время», оцениваемое хронологически: это такое «время», в котором все историческое происходит одно за другим, в свой черед появляется и в свой черед безвозвратно исчезает *как целое*. Такое «малое» время, т. е. *время генезиса и детерминации*, — вот его функция и значение! — может быть на самом деле чрезвычайно длительным, захватывая века и века. Французский историк Ф. Бродель с полным основанием настаивал, что самые глубокие умонастроенности, лежащие в подоснове человеческого поведения, сохраняют устойчивость в течение «долгого времени», или «временной длительности» (*longue durée*). Однако тысячелетнее средневековье в Европе, поскольку речь идет о цивилизационной подоснове, об ее детерминирующей функции, а не о календарных сроках, — это все же «малое время». Феномены средневекового сознания *в качестве* наглухо прикрепленных к этой эпохе, в качестве единойжды возникших и сгинувших, словом в их тождественности самим себе, принадлежат к долгому малому времени.

Но если мы рассматриваем *это же*, характерно-средневековое, в непрерывно расширяющейся исторической вселенной, где в хор вступают все новые голоса, — такое время не потому «большое», что оно протяженно, а потому, что в нем отсутствует всякая протяженность, строгая последовательность эпох. Это время — точечное. В любой его точке возможна встреча всех смыслов, фо-

кусировка всей смысловой исторической сферы. В любом новом настоящем мы общаемся сразу с Чеховым, Шекспиром, Софоклом, и тысячелетия тут не дольше десятилетий.

«Они» жили в истории, где нас не было, до нас. В той, замкнутой на себя, лишенной нас (будущего) истории — когда-то «они», предоставленные сами себе, не были, например, индивидуальностями.

«Они» жили в истории, где есть и мы, в одной с нами истории. В этой большой, разомкнутой истории они действительно и «объективно» суть индивидуальности не только для нас, но также некоторым образом и для себя, хотя сознавали это лишь в виде мучительного зазора между предустановленностью их ценностей и необходимостью для индивида все же отвечать за эти ценности. Бог не зависел от средневековых людей, и все же от индивида зависело, будет ли Христос вновь и вновь распинаем в повседневности человеческих дел или возрадуется, видя спасение заблудшей души. В этом плане, вполне реально для верующих и церкви, гибель Господа и Воскресение Его зависели от того, на что индивид употребит свою свободную волю. В грехе и покаянии, огорчая или радуя божество, индивид проделывал некое интеллектуальное и духовное усилие, которое никто за него проделать не в состоянии, и становился — в «большом» времени — своего рода индивидуальностью.

Но, конечно, не такой, как мы, и даже настолько не такой, что «они» были индивидуальностями, не будучи ими... и тем существенны для нас. «Большое» время, т. е. время диалога, не противостоит жестко «малому» времени: это встреча и преодоление замкнутости и малости «малых» времен. *Только* в «большом» времени культуру все-таки понять нельзя — как и *только* в малом. Проскакывая мимо «малого» времени, мимо *там-находимости*, мимо *их* самосознания, мы теряем и «большое» время. Тогда мы, сразу начиная со своей внезаходимости, лишаемся ее преимуществ, обесмысливаем ее. И превращаем «большое время» — в *наше* «малое», сужая до нашего и только нашего окоёма, где — по сути — «их» нет всерьез, нет в виде неуступчивой и загадочной «дружести».

Ну а мы — мы входим в окоём прошлой культуры?

Нет, разумеется, — поскольку у истории есть вектор и, например, в наш опыт решительно не входит та культура, которая будет через тысячу лет, через сто лет, через

десять лет, да что там — завтра. И предки обходились без знания и включения в себя последующей культуры.

Да, разумеется, — уже в том значении, что последующее вышло из них, и мы не могли бы сейчас интересоваться античной трагедией или заслушиваться Бахом, если бы некоторым образом не были причастны им, не обнаруживали бы для себя некое место, некую позицию внутри их мира. Да, поскольку и они, и мы суть моменты единовременной человеческой культуры: соотносительность по принципу «сначала были они, потом мы» — не единственная соотносительность в мире смыслов, сплошь настоящим и актуальным. Или, если угодно, сплошь не готовом, не исполненном, а заветном, лишь имеющем быть. Почему Мандельштам и писал о классике: «Вчерашний день еще не родился». «Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»⁷.

Все это — «во-вторых»...

Но, в-третьих, на объемность и чуткость понимания мы смеем рассчитывать, *совмещая* обе позиции, и, следовательно, мы продолжаем видеть в этих «индивидуальностях» и «личностях» то, чем они были в собственных глазах, внутри своих культурных систем. То есть сохраняем чувство дистанции двойко. То вводим понятие личности, то снова его закавычиваем. Мы определяем их на нынешний лад и делаем это *сознательно* — вот необходимое условие корректности! — ведь историку незачем «вчувствоваться» в чужое существование до забвения самого себя; если даже вчувствование ему удастся, то это момент исследования — и обязательный момент! — но еще не вся полнота процедуры истолкования. Пусть историк и по стилю своих дефиниций останется самим собой, но пусть, однако, считается с несговорчивостью далеких собеседников — и даст понять читателю несоответствие дефиниций тому, *что* — собственно, *кто!* — изображается. Это пряное ощущение анахронизма полезно, это один из способов именно приблизиться к прошлому. Навязывание прошлому наших понятий оборачивается экспериментальным и динамичным подходом. Мы перемещаемся на свою границу с духовными мирами, скажем, Иккю Содзюна или Франциска Ассизского. Тогда они, эти люди, суть феномены культур, устроенных принципиально иначе, чем наша; и они же — относятся к достоянию и состоянию культуры XX в.; наконец, они — точки соприкосновения и непрерывного перехода от них к нам, от нас к ним.

И этот третий — совмещающий и итоговый — план на самом деле ничего не итожит. Не «снимает» первые два. Встречный переход, диалог не размывает, не растушевывает, по крайне заостряет твердость и определенность двух встречающихся взглядов: из прошлого и из настоящего. Методологическая бинокулярность — труднодостижимая идеальная позиция, которая должна вновь и вновь распадаться на взгляд изнутри и взгляд извне и опять рефлексивным усилием историка собираться воедино вопреки (но и *благодаря!*) коренному историко-культурному астигматизму.

Вот теперь, кажется, удалось наконец довести до некоторой досказанности предварительную посылку этой книги о «поисках индивидуальности». То есть пояснить, почему, спрашивается, Возрождение искало то, что вроде бы было в культуре всегда.

Сейчас, когда сочинял это «Введение», пробуя выстроить из всего, что мне известно об истории культуры, довольно отвлеченные и, может быть, уже наскучившие читателю рассуждения, под руки попалась изрядно подзабытая мною прекрасная книга Юрия Карловича Олеша «Ни дня без строчки». Стал перечитывать. И, как это бывает, особенно бросилось в глаза именно то, на чем сам сосредоточен. Ведь Олеша на свой лад делал то же, что и, скажем, Ренар в своих «Дневниках» или Розанов в «Опавших листьях»: о чем бы он ни писал, он писал о себе. Все они — потомки Монтеня. Олеша настаивает, что его книга «закруглена», хотя на вид состоит «из отдельных кусков на разные темы». «...Если хотите, это книга даже с сюжетом, и очень интересным. Человек жил и дожил до старости. Вот этот сюжет. Сюжет интересный, даже фантастический»⁸.

В литературе до Нового времени никто и подозревать не мог бы даже о самой возможности такого сюжета. «Исповедь» Августина — совсем о другом, о пути человека к истинному Богу. Впрочем, Руссо тоже написал свою «Исповедь» о другом, и его самолюбивая откровенность, его совершенно светская книга об исполненной значительности и плебейского достоинства (в серьезном и в житейских, порой неприглядных, мелочах) жизни *частного лица*, — эта книга, хотя и неотделима от понятия об индивидуальности, подразумевает все же, что всем должна быть *интересна и поучительна* жизнь *великого* человека. В этом смысле, в новом мышлении и рефлексии Руссо

отдается эхо предшествующих столетий: собственное частное и неповторимое существование, по-видимому, обладает в его глазах значительностью и может предстать в качестве мученического жития индивидуалиста, в виде неподражаемого «примера», *exemplum*'а, именно потому, что это жизнеописание, сделанное *гением*. Не лишен тайных пороков даже он, «лучший из людей».

И потому — дидактика навыворот. Важна диалектика *такой души*.

Дидро тогда же писал, что гений — не ум, не остроумие, не чувствительность, не вкус... и даже не истина или ложь. (Хотя все это, очевидно, не запрещено находить у гения.) Но существо гениальности иное: «какая-то терпкость, неправильность». Гений «удивляет самими своими ошибками». Он пренебрегает общеупотребительными правилами во всем — и устанавливает их заново для себя одного. «В практической деятельности гений связан обстоятельствами, законами и обычаями не более, чем в изящных искусствах — правилами хорошего вкуса и в философии — методом». «Гений как бы изменяет самую природу вещей, его своеобразие распространяется на все, к чему он ни прикоснется...»⁹

Это предромантическое определение индивидуального вачала берет за основу своеобразие и доводит его до *абсолютной независимости*! Такое преувеличение было необходимо, чтобы выразить нетрадиционное, совершенно неслыханное понятие. Человек как индивидуальность — поистине *сам по себе*. И он приводит в соответствие с собою обстоятельства, обычаи, правила вкуса, метод философствования, даже природу вещей. Словом, будучи индивидуальным вполне — он уже тем самым творец, он гений! Он — парадоксалист, бросающий, подобно «племяннику Рамо», вызов всему плоскому и обычному.

Та же потребность как-то освоиться с невероятным ранее положением Я, с его свободой и одиночеством, с его обаятельным, и пугающим, и горделивым самостояньем, подарила европейской культуре байроновского Манфреда и Каина, лермонтовского Демона. Этот «демонизм» романтиков свидетельствовал, конечно, равно и о необозримых, впервые открывшихся возможностях индивида, высвободившегося из традиционалистской связанности, и о трудных, подчас трагических проблемах, сопряженных с этими возможностями, — короче, о героической поре «бури и натиска» индивидуализма. Отзвуки величественного, но полного искусов и страданий восхождения индивидуали-

стической культуры будут слышаться вплоть до ницшевского Заратустры — и продолжаться тысячекратно в нашем веке, будь то миф о Сизифе у Камю, «человек без свойств» у Музиля или Иосиф Прекрасный и доктор Фаустус у Манна.

Демоническая «гениальность» или гениальный «демонизм» менее всего поддаются решению в системе моралистических уравнений. Уже начиная с «Гамлета» индивидуализм возносится до уровня античной трагедии, хотя и имеет мало с ней общего по существу. Принятие принципа, согласно которому отдельно стоящий человек значит бесконечно много просто в качестве такового, а не потому, что он есть частица чего-то огромного, не в силу почетного представительства, причастности и пр., переворачивало мир, просуществовавший тысячелетия. И все, включая и нравственность, предстояло обретать заново. Это тектонический сдвиг мировой истории и культуры, который можно было осознать лишь через атрибуты космичности и вечности, через встречу Фауста с Мефистофелем, через монологи павшего ангела:

Как часто, подымая прах,
Одетый молнией и туманом,
Я шумно мчался в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спасть от думы неизбежной
И незабвенное забыть!
Что повесть тягостных лишений,
Трудов и бед толпы людской
Грядущих, прошлых поколений,
Перед минутою одной
Моих непризнанных мучений?
Что люди? — что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут...
Надежда есть — ждет правый суд:
Простить он может, хоть осудит!
Моя ж печаль бессменно тут
И ей конца как мне не будет...

Сколько торопливых упреков вызывали и продолжают вызывать эти дерзкие слова, в которых видят вызов необузданного, нестерпимого эгоцентризма. Некое бесовское Я открыто презирает человечество и даже ставит «одну минуту» своей рефлексии — подумать только! — неизмеримо выше всех «грядущих, прошлых поколений». Какой, казалось бы, бесспорный приговор выносит тем самым поэт «мрачному духу сомненья»... только странно все же, что это, хотя бы отчасти, еще и гигантски преображенный

автопортрет собственного «мятежного» духа, не дорожающего «покоем»... И вот уже полтора столетия в смущении спрашиваем себя: что же нас, как и Тамару, так притягивает и завораживает в Демоне, ежели он... и т. д. Кто он на самом деле, этот «дух беспокойный, дух порочный», которого почему-то поэт заставляет пожалеть, когда тот терпит поражение от посланца небесной канцелярии, где все предрешено и расписано («Узнай! давно ее мы ждали!»).

Даже оставляя в стороне лермонтовскую поэтику, т. е. соглашаясь оценивать монологи взвившегося из бездны адского духа по мерке здравого исторического смысла, надо бы принять кое-что во внимание. Только наделив индивидуальное сознание, отпавшее от привычного миропорядка, неограниченной полнотой самодостаточности («Всем упоением, всей властью / Бессмертной мысли и мечты» — «Все знать, все чувствовать, все видеть» — «Я царь познания и свободы» и т. п.), только вообразив индивидуальность *абсолютной*, соразмерив ее отдельность со вселенной («Один, как прежде, во вселенной...»), Лермонтов мог разыграть на фоне патриархальных картин грузинского замка и монастыря эту трагедию индивидуализма в ее всеобщем значении. Космическая одиссея надмирного духа описана лишь для того, чтобы представить себе Демона *влюбившимся*, т. е. вдруг соединить абсолют с мигом человеческого существования. И поставить конкретно-индивидуальное — со «старым Гудалом», бытом, битвой, брачным пиром, убитым женихом и т. п. — поставить любовь к Тамаре божеством *в центре* мирового пространства и времени («Что, без тебя, мне эта вечность?.. Обширный храм — без божества»). Демон — тот, кто может сказать о себе, что он обречен *«без разделенья / И наслаждаться и страдать, / За зло похвал не ожидать, / Ни за добро вознагражденья»*. Между тем поколения жили, именно *«разделяя»* свои наслаждения и страдания с множеством себе подобных, творя добро и зло в соответствии с общепринятой «похвалой и вознаграждением», с надеждой на «правый суд», словом, в предустановленном укладе. Демон предрекает Тамаре страшную, на его взгляд, участь: «Увянуть молча в тесном круге / Ревнивой грубости рабой». «Тесный круг», рабство, *связанность* — вот самое ненавистное для Демона, вот почему он некогда отпал. Сам он олицетворяет и предлагает Тамаре неограниченную, головокружительную и манящую *свободу* — «пучину гордого познания».

Как соединить свободу, без которой немислима индивидуальность Нового времени, с любовью, с «не полкой радостью земной», со свободно выбранным способом столь же необходимого включения — уже на совсем новых началах — в общность людей, в гармонию с мирозданием? Ответа поэма Лермонтова, естественно, не дает. Трудности индивидуализма увидены горько и отчетливо. Но из антиномии свободы и связанности нет пути назад; так или иначе индивидуальная независимость бесценна; она получает предельную поэтическую и космическую возвышенность, даже если цена ее — мучительная опустошенность. Это романтическая констатация того, что положение вещей в духовном мире XIX в. уже изменилось необратимо. «Жить для себя, скучать собой» — томительно, это мука. Но в том-то и дело, что «одна минута» небывалых мучений совершенно свободного и одинокого духа делает бессодержательными «тягостные лишения» всех тех, кто надеется на «правый суд», кто измеряется не индивидуальной, а надличной, отчужденной от него мерой. Если отнестись к словам «вольного сына эфира» без поэтического снисхождения, позволив себе пренебречь тем, что речь идет как-никак о гордыне Демона, сравнивающего себя со смертными... все же, и воспринимая все с моралистической серьезностью, не мешает помнить следующее: дело обстоит не так, что некое надменное Я презирает всех прочих людей, живущих вместе с ним в той же системе историко-культурных координат. Напротив, это столкновение прежней и новой систем координат. В новой системе, надо признать, даже мучения приковывают тем больше внимания, чем больше они отмечены индивидуальностью.

Жизнь и смерть потрясают отныне не повторяемостью («то участь всех», — говорит Гертруда Гамлету), а уникальностью. Всякое человеческое существование не только единично и подобно другим существованиям, но — единственное. Каждый раз это целая неповторимая вселенная, вполне соразмерная той, общей для всех вселенной. Поэтому индивид огромен, как мир, и бессмертен, как мир. Если он все-таки определенно умирает, это очень трудно и даже невозможно вместить и разгадать. В это трудно поверить.

Я думаю, что кажущиеся кое-кому шокирующими, бесстыдными монологи Демона, основанные на его онтологической исключительности, и эти чуть ли не «декадентские» слова о личной, так сказать, «минуте непри-

знанных мучений», которые-де выше всей истории людей, получают истинный смысл в невольном комментарии к ним Ю. К. Олеша. Он рассказывает — и поразившее когда-то впечатление дважды навязчиво стучится в книгу: «Я видел, как лежал, дыша целой горой груди, раскинув руки, смертельно раненный, умирающий бандит. Это было на Дерибасовской улице».

«Этот человек лежал на спине, раскинув руки, как сечевик у Гоголя, невдалеке от ювелирного магазина, который пытался ограбить. Он был в синем. Грудь его вздымалась горой. Я так и не увидел конца. Ярко светило солнце, шла, толпилась толпа. Кончалась его единственная, один раз данная ему жизнь, на миллионы, на сотни миллионов, на миллионы миллионов, жизнь. Я помню эту вздымающуюся гору груди, этот целый мир, эту целую самостоятельную гигантскую вселенную, *может быть, больше нашей, больше всех миллионов* — уже потому, может быть, больше, что она отдельная, *самостоятельная*».

Демон сказал о своих мучениях примерно то же самое... И Руссо, рассказывая о себе, хотя и считает постыдное, непристойное, скрытое именно тем, чем следует это считать с моральной точки зрения, однако важнее всего неповторимое Я, внутри которого сплетается это вообще-то постыдное с величием. Природа разбила, пишет Руссо, ту форму, по которой она его отлила. Поэтому возможна предельно высокая точка отсчета — не со стороны людей вообще, обобщенных критериев похвалы и порицания, а со стороны индивидуальной самодостаточной вселенной.

Вот и Олеша потрясенно разглядывает себя — старого?! — в зеркале. На свете сколько угодно стариков. Но невозможно вообразить, что старик в зеркале — это Я. «Вот какой фантастический сюжет».

Поразительно, что умер Толстой. И точно так же поразительна смерть бандита. «Это было на Дерибасовской!» Олеша записывал: «Все-таки абсолютное убеждение, что я не умру. Несмотря на то, что рядом умирают — многие, многие, и молодые, и мои сверстники, — несмотря на то, что я стар, я ни на мгновение не допускаю того, что я умру. Может быть, и не умру? ...Может быть, я протяжен и бесконечен; может быть, *я вселенная?*»¹⁰

Чтобы утвердиться идее единственной и неповторимой, исключительной — словом, *индивидуальной*, человеческой особи, сначала эта идея явилась в понятии «гения».

Или в облике «демосна». Понадобилось еще лет полтора-ста, и эта же идея, достигнув зенита, обнажает последнее дно и довольствуется налетчиком, умирающим посреди улицы. Может быть, *любое Я* — вселенная?

Так невероятно далеко ушла культура от традиционных представлений о том, почему и как может выделиться из толпы индивид. Ушла от античного понимания индивида как «сомы», т. е. одушевленной телесности¹¹. От толкования всякой особенности индивидуальных нравов и склонностей через систематику природно-человеческого, через «физиогномику», дожившую до XVIII в., до сочинений Лафатера, тогда же высмеянных Лихтенбергом¹². Наконец, от поведения древнего киника или средневекового юродивого, которое было из ряда вон выпадающим — но лишь потому, что принадлежало собственному ритуализованному ряду, с весьма архаической подосновой¹³.

Но вот приходит Руссо и спокойно замечает: «Я один». Дидро рассуждает о «гении». А Лихтенберг отпускает грубоватую, но характерную остроту: «После того, как создана теория, объясняющая оригинальность ума изъянами в симметрии организма, я считал бы целесообразным ударить слегка кулаком по голове всех новорожденных детей и, не причиняя им вреда, нарушать симметрию их мозга...»¹⁴

Парадоксальным образом именно индивидуальность становится в культуре наиболее общим и расхожим ее выражением. Походить на другого индивида с этой точки зрения можно, лишь будучи на него не похожим. То есть *тоже* оригинальным.

Итак, индивидуальность — это идея, в которой наиболее непосредственно выражает себя относящаяся к отдельному человеку новая экономическая и политическая реальность европейской истории. Это в значительной мере социально-практическая категория, охватывающая все сферы жизни, от государства до бытового разнообразия. Это категория, в которой пафос единственности и оригинальности в принципе каждого индивида прямо проистекает из индивидуальной *свободы*. Так что можно бы сказать, что праздником индивидуальности следует считать 14 июля — день взятия Бастилии...

Разумеется, содержание этой поначалу чисто буржуазной (в духе «естественного права») идеи исторически менялось и меняется. Однако всемирный и всеобщий смысл ее был хорошо уловлен в классических формули-

ровках Джона Милля. «Нет никакого основания, почему бы существование всех людей должно было быть устраиваемо на один манер или по небольшому числу раз определенных образцов. Если только человек имеет хотя бы самую посредственную долю здравого смысла и опыта, то тот образ жизни, который он сам для себя изберет, и будет лучший, не потому чтобы был лучший сам по себе, а потому, что он есть его собственный». «Все, что уничтожает индивидуальность, есть деспотизм...» «К сфере индивидуального принадлежит, во-первых, свобода совести в самом обширном смысле этого слова, абсолютная свобода мысли, чувства, мнения относительно всех возможных предметов, и практических, и спекулятивных, и научных, и теологических... Во-вторых, сюда принадлежит свобода выбора и преследования той или иной цели, свобода устраивать свою жизнь сообразно со своим личным характером, по своему личному усмотрению, к каким бы это ни вело последствиям для меня лично, и если я не делаю вреда другим людям...»¹⁵

Милль с великолепной четкостью вскрывает освободительную социальную подоплеку идей Гумбольдта, однако у самого Гумбольдта — не случайно, конечно, занявшегося «Идеями к опыту, определяющему границы деятельности государства» в кровавом 1792 г., — принцип индивидуальности имел не только социально-правовое значение, но был наполнен вместе с тем и универсально-культурным смыслом. Если «индивидуальность», т. е. единичность, доведенная до единственности, и особость, достигающая до оригинальности и суверенности, взятая со стороны общественно-исторических корней, утверждается через «свободу», то она же, взятая со стороны культурной, предстает в качестве «личности». Как только возникает такое самостоятельное, *беспредпосылочное Я*, иными словами, своеобразие индивида признается *самоценным* жизненно-духовным состоянием, полагается *началом*, человеку сразу же приходится задумываться над новым его отношением к самому себе и ко всеобщему. Существование индивидуальности, как и встарь, состоит в *непрерывном выборе* и требует высшего обоснования, но теперь уже не через абсолютное, надличное, тотальное Всеобщее, а через *свое*, индивидуальное и особенное всеобщее, через «Я-вселенную», на внутренней границе его с другими Я.

Уже у Гумбольдта обе регулятивные идеи, в сущности, переплетаются. Поскольку личность — это культур-

ная, нравственная, метафизическая субстанция индивидуального «Я», Гумбольдт с необходимостью переходил, отставая фундаментальную ценность «оригинальности», на чистый язык культуры. Вот несколько выписок из его замечательного трактата, перекидывающего мостик в XX в.

«Истинная цель человека... есть высшее и наиболее пропорциональное формирование его сил в единое целое». Предпосылки такого формирования заключены в свободе и многообразии жизненных ситуаций. Односторонность индивидуальности возмещается через общение: «С помощью связей, возникающих из глубин человеческой сущности, один человек должен усвоить богатство другого». Различия между индивидами «должны быть не слишком велики, чтобы стороны могли понимать друг друга, но и не слишком незначительны, чтобы они могли возбудить восхищение перед тем, чем владеет другой, и желание воспринять и привнести это в себя. Эта сила и это многостороннее различие объединяются в том, что называется *оригинальностью*; следовательно, то, на чем в конечном счете покоится все величие человека... есть *своеобразие силы и формирования*. Это своеобразие достигается с помощью свободы деятельности и многосторонности действующих, и оно же в свою очередь создает их». «Истинный разум не может желать человеку никакого другого состояния, кроме того, при котором... каждый отдельный человек пользуется самой полной свободой, развивая изнутри все свои своеобразные особенности...» Гумбольдт пишет, что в этом смысле «всех крестьян и ремесленников» «можно было бы, пожалуй, сделать *художниками*»: т. е. моделью такой свободы самоформирования для него является «Я-художник». Он надеется на уменьшение традиционной «потребности людей действовать однообразными, скученными массами». «...У нас слишком часто обращается преимущественное внимание на известное идеальное целое, в сравнении с которым отдельные личности кажутся почти забытыми...» «...Люди должны объединяться не для того, чтобы утратить какие-либо черты своего своеобразия, а для того, чтобы избавиться от все исключаящей изоляции; такое объединение не должно превращать одно существо в другое, а должно как бы открывать путь от одного к другому; то, чем располагает каждый для себя, ему надлежит сравнивать с тем, что он обрел в других, и в соот-

ветствии с ним видоизменять, но не подчинять ему... Поэтому непрерывное стремление постигнуть глубочайшее своеобразие другого, использовать его и, проникаясь величайшим уважением к нему как к своеобразию свободного существа, воздействовать на это своеобразие — причем уважение едва ли позволит применить какое-либо иное средство, нежели раскрытие самого себя и сравнение себя с ним как бы у него на глазах, — все это является величайшим правилом человеческого общества...» Следует «иметь достаточное уважение к человечеству, чтобы ни одного человека не считать полностью непригодным для такого общения». И наконец, — о религиозности как всего лишь частном случае такого индивидуального выбора, об отделении нравственности от религии: «Ничто не делает утраты божества столь безвредной для нравственности, как самостоятельность и сила, которая сама собой удовлетворяется и сама собой ограничивается. ... Чем сильнее чувство этой силы в человеке, тем беспрепятственней он ищет внутреннего подчинения тому, что руководило бы им и вело бы его; он остается верен нравственности независимо от того, будут ли эти узы любовью и поклонением богу или удовлетворением самосознания»¹⁶.

Слушая этот голос, доносящийся из двухсотлетней дали, эти простые слова, в которых нераздельно сплетены вновь возникающие политические, нравственные и культурные (хочется даже сказать «диалогические») идеалы, получаешь еще одну возможность осознать, что такое *европеизм* в звездные часы своей истории.

Часто, толкуя об «индивидуализме», имеют в виду его бытовую и эгоистическую изнанку, таящуюся в нем угрозу. Но угроза выпадения во внекультурный осадок, *своя* изнанка на прагматическом уровне есть, конечно, во всяком типе сознания. Тогда, говоря о традиционалистских обществах, можно бы сетовать на разрыв между повседневным поведением и сакральной нормой или сводить соборность к обязательному принижению индивида, к обязательному конформизму. Впрочем, такой подход означал бы наше непонимание древних и средневековых цивилизаций от Рима до Китая; и точно так же толкование индивидуализма как буржуазного своеволия и хищничества — подмена темы разговора.

Индивидуализм в культуре восходит к Декарту и Канту, Монтеню и Паскалю, Рембрандту и Шекспиру.

Новоевропейский индивидуализм не в меньшей сте-

пени, чем традиционалистская соборность, духовен, разумеется в сфере духа. И устремлен к высшим ценностям — там, где они определяют человеческую жизнь, т. е. в сфере культурного самосознания. Однако отныне каждый мыслящий человек должен был находить и выстраивать эти ценности на собственный страх и риск — в незавершенном мире, среди множества чужих «правд», в нескончаемой истории, протекающей через мою сиюминутность. Последний смысл более не гарантирован никем и ничем, не положен извне, не ниспослан сверху ни царем, ни богом, ни героем. Не дарован в качестве вечного и абсолютного. «Вечные ценности»? О, сколько вашей душе угодно. Ведь отныне, даже если индивид избирает конфессиональную позицию, он бытийствует в мире, где нет тотальной, привычной для всех, единой и обязательной позиции; поэтому это в любом случае — его личная позиция. То есть основанная на его уникальном человеческом существе, на его индивидуальной суверенности.

Личность переплавляет собою, в тигле своей внутренней свободы и единственности, всю преднаведенную историю и культуру.

Маркс, критик Просвещения, был его наследником, был *европейцем*, сказавшим как о чем-то само собою разумеющемся, что «свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех».

При огромных различиях и даже противоположности европейских концепций последнего столетия — от Ницше до Тейяра де Шардена, от Камю до Бахтина — со «свободным развитием каждого», очевидно, согласен каждый из этих мало в чем сходных мыслителей. Как и с тем, что индивидуальная неповторимость налагает на душу нечто противоположное самодовольству: трагическую ответственность выбора.

Если у Гумбольдта, например, связь с буржуазной почвой отмечена классической ясностью, то столь же ясна и далеко идущая сублимация этой связи, неизмеримо перерастающая свои первоначальные исторические условия и причины. Принцип индивидуальности и принцип личности только в культуре — и во всей совокупности жизненных проявлений, *поскольку* они озаряются культурным смыслом — обретают всемирно-человеческие основания и создают новую социальность. Здесь столкновение «индивидуализма» и «коллективизма» теряет значение. Высшая коллективность культурного общения,

диалога — свободное объединение людей ради обмена *собой*.

Индивидуализм в этом понимании — скорее, все еще программа. На третье тысячелетие.

* * *

Вот в какую грандиозную историческую перспективу включены, по моему разумению, те куда более скромные и частные сюжеты, которые составили настоящую книгу.

Речь пойдет о сознательных шагах, которые были сделаны итальянским Возрождением к развитию свободы индивидуального самоопределения.

Мы сразу окажемся в гуще историко-культурной ситуации, еще, впрочем, очень далекой от наших современных установок и понятий.

Я коснусь лишь некоторых сторон этой проблемы. Многие — из числа также и наиважнейшего — будут затронуты вскользь или вовсе не затронуты. Поэтому я позволю себе сослаться на две другие книги, вместе с которыми работа, лежащая перед читателем, составляет некое концептуальное целое¹⁷.

Мы успели обсудить ее разделы с философом Л. Б. Тумановой. Дружить и беседовать с Линой было тонкой радостью. Посвящаю работу памяти этого необыкновенного человека, который опроверг слова Гамлета: «Thus conscience does make cowards of us all» — «Так разумье делает малодушными нас всех».

О нет, не всех.

Глава 1. Странности ренессансной идеи «подражания» древним

Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому, что ее окружает и оформливает новое.

Александр Блок

1. Письмо Петрарки к Боккаччо

В 1366 г. Петрарка посвятил письмо к Джованни Боккаччо тому, что «никакое сочинение нельзя отделать настолько, чтобы в нем не осталось ни единого изъяна». В подтверждение этого ностальгического тезиса, вынесенного в заголовок, старый поэт рассказывает некую историю из собственного недавнего опыта. Эпизод полон для него волнующего интеллектуального драматизма, напряженной поучительности. Поэтому, если вчитаться в письмо Петрарки, кое-что, нужно полагать, прояснится и для нас. А именно: в чем состояла для гуманистов проблема «подражания» древним.

Античным авторам подражали, само собой, и до Петрарки, в течение тысячи лет более или менее подражали всегда. Однако — что уже крайне симптоматично и существенно — сознательной культурной *проблемой* «imitatio» стало лишь к середине XIV в., с началом итальянского Возрождения: и в эпистоле, о которой пойдет речь, это происходит, можно сказать, прямо-таки у нас на глазах¹.

У него, Петрарки, вот уже два года служит секретарем скромный и весьма способный юноша, помогающий разбирать бумаги и переписывающий его основной эпистолярный, «Книги о делах домашних» («Familiarium rerum libri»), ясным и четким почерком, о преимуществах ксего перед прежней вычурной каллиграфической манерой Петрарка не упускает обронить попутно несколько фраз. Юноша не только поразил однажды патрона тем,

что за 11 дней выучил наизусть, без запинки, все 12 буколических эклог Петрарки. Но и сам секретарь пробует силы в латинской поэзии, причем, по мнению привязавшегося к нему Петрарки, многообещающе. Правда, по незрелости лет у него не всегда находится, что сказать. «Но то, что он хочет сказать, говорит изящно и достойно». Чего молодому человеку пока недостает, так это оригинальности или — как нам *теперь* назвать? — творческой индивидуальности, что ли. Впрочем, по формулировке самого Петрарки: «Он, как я надеюсь, закалит дух и стиль и сумеет выплавить из многого — единое, свое собственное, не скажу избежит подражания, но скроет его таким образом, чтобы выглядеть ни на кого не похожим, но пусть кажется, что он извлек из древних писателей и „принес в Лациум“ нечто новое»².

Уже от порога Петрарка успел выразить мысль достаточно странную, не так ли? — по крайней мере, с точки зрения иной, будущей системы представлений. У нынешнего читателя сразу возникает неизбежное недоумение. Пожалуй, мы несколько поторопились заговорить об «индивидуальности» — не только потому, что слово это будет неизвестно еще и два столетия спустя, но особенно потому, что в понятия «своего собственного», «ни на кого не похожего» и «нового» основатель итальянского гуманизма явно вкладывал какой-то двоящийся, неадекватный буквальному значению, не совпадающий с собою же смысл.

Из этих понятий выходило (если только мы опять не слишком торопимся), что сделать античное не вполне узнаваемым — значит создать новое; чтобы стать оригинальным поэтом, нужно уметь мастерски *скрыть* подражательность; «казаться», «выглядеть» самостоятельным — совершенно то же, что и действительно им *быть*.

Юноша более всего и, конечно, справедливо восторгается несравненным Вергилием. «Плененный этой любовью и обольщением, он часто вставляет в свои стихи отрывки из него; я же, с радостью наблюдая, как он мужает рядом, хочу, чтобы он стал таким, каким я и сам жажду быть, и доверительно, отчески его предупреждаю, пусть подумает над тем, что делает: тот, кто подражает, должен постараться написать похожее, но не то же самое, и этому сходству надлежит быть не таким, какое бывает между портретом и человеком, изображенным на портрете, когда, чем похожей, тем похвальной для художника, — а таким, как между сыном и отцом.

Ведь между ними часто большая разница в членах, однако некая тень, которую наши живописцы называют „воздухом“, заметная в лице и в глазах, создает сходство, так что при виде сына тотчас на память приходит отец, хотя ведь, если бы свести дело к измерению, все оказалось бы разным; я уж не знаю, какая тайная сила дает здесь себя почувствовать. Так и нам следует заботиться, чтобы при некоем подобии многое было непохожим и чтобы само это подобие было бы неявным и открывалось бы лишь молчаливому умопостижению, поскольку его, скорее, можно уразуметь, чем высказать. Итак, должно пользоваться чужим дарованием и красками, но воздержаться от заимствования слов; ведь в одном случае подобие таится, в другом же — бросается в глаза; в одном случае оно делает поэтов, в другом — обезьян»³

Таков этот достаточно известный пассаж о «подражании». Перед нами, можно сказать, логический отправной пункт ренессансных поисков культурного самоопределения индивида по отношению к античной традиции. Творческий деятель ее «возрождает», вскармливает ею себя; но именно себя, дабы, в конечном счете, *посредством подражания выйти за пределы подражательности*, так что средство парадоксально применялось ради цели, ему противоположной. Но не так, чтобы эта вдруг замеченная противоположность попросту разводила средство и цель в разные стороны; тогда, собственно, никакого парадокса и не было бы, а только противоречие. Напротив, чтобы *подлинно* подражать античности, требовались «свое собственное» и «новое», которые давали о себе знать как раз в уровне и глубине усвоения классического наследия. Нужно было сначала «закалить дух и стиль». Иметь, что высказать. То есть цель — «свое собственное» — была вместе с тем средством осуществления того, что было средством для нее. Оригинальность и подражание, цель и средство менялись местами. Иначе говоря, *они совпадали* — тончайше смешивались, сплавлялись — и тем не менее оставались насыщены напряженно противоположающимися, разнонаправленными смыслами.

В письме Петрарки далее следует сравнение — из Сенеки — сочинителя с пчелой, которая «из многих и разных» цветов извлекает «единое», притом *иное и лучшее*. Это сравнение не случайно станет затем одним из самых любимых и показательных общих мест в идейном инвентаре гуманистов Кватроченто.

Попробуем выделить в рассуждении о сходстве «меж-

ду сыном и отцом» наиболее важные мыслительские оттенки и ходы. И додумать их в плане исторической культурологии.

Во-первых. Ясно, что столь бурно доказывать недопустимость дословного переписывания у других авторов можно было только перед лицом пока еще привычной для окружающих средневековой схоластической ситуации, когда граница, отделяющая свой текст от чужого, принципиально представлялась малосущественной. Это не значит, что средневековый писатель о такой границе вовсе ничего не подозревал или что подобная ситуация обязательно исключала авторское самолюбие. Но это значит, что такое самолюбие не могло основываться на идее личного творчества и самовыражения. Даже на деле высказываясь по-новому или ставя прежнее в новую связь, средневековый сочинитель проводил анонимную или (что в данном случае одно и то же) всеобщую истину. Личное достижение автора, как и христианский «персонализм» в целом, в том и состояло, чтобы добиться наибольшей адекватности абсолюту и, значит, наибольшей и более всего ценимой надличности, торжествующе уверенной смиренномудрости. Мысли и слова восходили прямо или косвенно к единому, божественному источнику. У них был, в конечном счете, лишь один хозяин. В этом смысле понятия авторства не существовало. Верную мысль естественно было выписать и вставить в свой текст без ссылки. «Общее место» принадлежало всем и каждому, его нельзя было украсть, а только перенести. Цитата, не выделенная в качестве таковой, ничуть не присваивалась и не скрывалась, она, словно бродячий монах, сама находила новый ночлег. Предметом законной гордости писателя было то, что позже сочли бы компиляцией или даже плагиатом. Ссылка имела, конечно, важное значение или для того, чтобы подчеркнуть авторитетность первотекста, с которым стремился породниться новый текст, или в полемике с мнением оппонента. Слово воспринималось как чужое, только будучи чуждым. Чаще всего — еретическим, греховным, непременно ложным. Согласие же стирало границу и дистанцию между чужим и своим. В том числе между собой и древностью.

Все это, впрочем, теперь понятно медиевистам. Давно отказались от анахронистических критериев и усмотрели в средневековом «плагиате» вовсе не плагиат, а систему ценностей, отличную от нашей. Соответственно и первая

ренессансная реакция, с патетическими призывами Петрарки *не* заимствовать целых кусков из Вергилия, кажется легко объяснимой. Хотя звучит для нашего уха поразительно наивно — именно потому, что поэт ратует за то, что впоследствии стало слишком принятым. Заявления о недопустимости плагиата производят впечатление исторически-характерного, но элементарного штриха возникающего ренессансного мышления. (Правда, у Петрарки эта идея тут же смещается в гораздо более интересный и парадоксальный срез, однако об этом — несколько ниже.)

Во-вторых. Более содержательно и сложно выглядит петрарковский способ толковать новизну. (Как всегда, проще выделить и понять страшно далекое, экзотическое, чем сравнительно близкое и как бы похожее на нас, но все-таки глубоко иное.) Петрарка хочет такой современной поэзии, которая *напоминала бы* об античной, но ее повторением никак не была бы. Нужно сочинять нечто похожее, но не то же самое, а свое.

Тогда остается разъяснить только две вещи: на чем же при столь своеобразном подражании будет основываться сходство с великими образцами и на чем — несходство с ними? Петрарка напряженно нащупывает загвоздку, но ему плохо даются ответы на оба вопроса, которые неизбежно сходятся в один вопрос. Что это за такое странное сходство-несходство?

Поэт с силой подчеркивает *небуквальность, неуловимость* «сыновнего» уподобления древним. Он вынужден ссылаться на что-то невыразимое словами при всей наглядной очевидности — вроде того сугубо зрительного ощущения сходства, которое известно живописцам (аег), помимо и даже вопреки любым измерениям. «...Я уж и не знаю, какая тайная сила дает здесь себя почувствовать». Нужных понятий у Петрарки — да и у всей последующей ренессансной рефлексии — нет под руками (т. е. ни понятия «личности» творца, ни понятия «стилизации» как возможной формы осуществления оригинальных творческих намерений). Не будем и мы торопиться их вводить, гораздо существенней — для понимания особого типа культуры Возрождения — проследить, как Петрарка без них обходится.

Итак, «подражание» тем эффективней, чем более оно (сознательно!) *скрыто*. Тайственное, не поддающееся измерению сходство разительно спорит с точно измеряемым несходством? Да. Однако здесь то и другое, и сход-

ство и несходство — «сына» и «отца», автора-гуманиста и античного автора, нового произведения и того, которому берутся подражать, — сходство и несходство обоих стилей, обоих индивидов накладываются друг на друга, итожатся в целостном восприятии. «Сын» потому и сын своего отца — но не сам «отец», — что и похож и не похож на него *одновременно*. Раздумывая над письмом Петрарки, мы вправе — в двухсотлетней ренессансной ретроспективе — утверждать, что неизмеримость (таинственность) «сходного» затрагивает, значит, и «несходное». Более того. В последнем счете таинственно *особенно несходство*. Ибо отношение «сына» и «отца» — лишь частный случай универсального отношения *разнообразия* (*varietas*), где своеобразное *одно* отводит к своеобразному *другому* и где вместе предполагаются и сопоставимость (возможность перехода, продолжения перечня) и нетождественность сопоставляемого. Забегая далеко вперед (к учению Фичино о красоте и, главным образом, к «Придворному» Кастильоне), разве не будет исторически корректным угадать в этом «я уж и не знаю, какая тайная сила» у Петрарки, в желанном и неизъяснимом сходстве — несходстве между Вергилием и, пусть идущим по стопам римлянина, но оригинальным новым талантом — завязь будущей идеи индивидуальной «грации»?..

Конечно, в раздумьях Петрарки ренессансная позиция только намечена и, возможно, ее еще нельзя считать вполне ренессансной. «Должно пользоваться чужим дарованием и красками, но воздержаться от заимствования слов» — вот и все, чем Петрарка в состоянии завершить рассуждение. А этого маловато, и толковать можно по-разному. Если, чтобы быть поэтом, а не обезьяной, достаточно не списывать у древних дословно, то не значит ли это: подражая античности, выражать по-своему, без бесхитростных заимствований, тот же «дух и стиль»? Если так, решение оказалось бы в конце концов изрядно традиционным. Проблема внесения в мир чего-то подлинно нового еще не обрисовалась в XIV в. вполне рельефно.

Но она возникла! Мы убеждаемся в этом с тем большей силой, что, продолжая чтение письма к Боккаччо, вдруг обнаруживаем Петрарку — нет, это он сам (и не без доли иронии) обнаруживает себя! — в ситуации, прямо скажем, трагикомической, при которой ни о каком внесении в поэзию желанной новизны говорить вроде бы не приходится.

Петрарка частенько наставлял своего молодого друга в вышеописанном смысле, и тот почтительно внимал речам маэстро. Но однажды, «когда я по обыкновению давал ему советы, он ответил так: „Я, конечно, понимаю,— молвил он,— и допускаю, что дело обстоит именно, как ты говоришь, но пользоваться чужим (хотя и мало, и редко) я позволил себе по примеру многих, между прочим, и по твоему примеру“. И я на это, изумленно: „Если когда-либо, сынок, ты и нашел такое в моих стихах, то знай, что это получилось не умышленно, а по ошибке. Ведь у поэтов тысячекратно бывает, что у одного из них использовано выражение другого. Однако я, когда сочиняю, ни за чем не слежу и не тружусь так тщательно и ничто не оказывается более тяжким, чем избежать повторений уже написанного — и мною и особенно моими предшественниками. Но где же это место, из которого ты заключил, опираясь на меня самого, о позволительности заимствований?“ — „Да в шестой,— говорит,— эклоге твоих „Буколик“, где, поближе к финалу, один стих завершается так: „atque intonat ore“*».

Петрарка продолжает: «Я обомлел. Когда он продекламировал, я ведь узнал то, чего не заметил, когда писал. Это было окончание стиха Вергилия из шестой книги его божественного труда. Мне захотелось сообщить тебе об этом не с тем, чтобы улучшить это место каким-либо исправлением, стихотворение ведь уже широко известно и распространено, но чтобы и ты упрекнул себя, что другой тебя опередил и раньше указал на мой промах, и если, может быть, ты его до сих пор не замечал, то теперь знай о нем. А еще тем самым подтверждается — не только в отношении меня, человека пусть и ученого, но грешащего многими недостатками и по части словесности, и по части дарования, однако и в отношении самого что ни на есть образованного и знающего мужа,— что человеческим замыслам всегда многого не хватает до совершенства, которое удел лишь Того, кому мы обязаны нашими умеренными знаниями и возможностями. И наконец, проси и ты вместе со мной Вергилия, пусть воспримет снисходительно и без раздражения он, часто похищавший многое у Гомера, Энния, Лукреция, ежели и я пусть не похитил, но нечаянно унес кое-какую мелочь у него».

* «И истошно кричит» (лат.).

Придумал ли (что вполне возможно) или не придумал Петрарка всю эту колоритную историю — какова, все-таки, ее мораль?

Он, Петрарка, «обомлел». «Obstupui...» И мы готовы, было, поверить, потому что идея неподражательного подражания и пафос индивидуального самоутверждения писателя — все это у Петрарки, конечно, вполне искренне, предельно серьезно. И то, что он заботливо избегает повторений и что это трудно. И сокрушенно-шутливое замечание, из которого можно — в таком контексте — заключить, что обойтись вовсе без плагиата по силам только Господу...

Но... сколько шума из-за трех слов, совпадающих с половиной строки из «Энеиды», из-за крохотной, почти неуловимой даже для знатоков, классической реминисценции! Чего тут больше — осуждаемого прямого заимствования слов или восхваляемой «скрытости» «подражания»? Разве подобные реминисценции, скрытые цитаты не были в ходу и у Петрарки, и потом у лучших поэтов Кватроченто? Возникает подозрение, что Петрарка *играет* в эпистоле со своим замечательным (и, конечно, великолепно понимающим его) корреспондентом и с нами, глупыми. Что он на деле немало гордится утонченной ученой инкрустацией, именно ее «скрытостью», такой, что и сам Боккаччо до сих пор не распознал вергилиев стих. Но возможно, Петрарка рассказал сущую правду — и впрямь вставил сей стих машинально, ведь он насквозь пропитан античной словесностью. Так или иначе, сознателен или инстинктивен подобный прием, в любом случае в нем для гуманиста не должно быть ничего зазорного. Наоборот, ведь органическое владение классическим наследием как раз и дает ему право по-свойски (*familiariter*) входить в общество древних собеседников, вживаться в него до культурной галлюцинации, сочинять письма, как поступал Петрарка, адресованные великим мужам древности и — удивительное дело! — именно посредством этого испытывать невиданное пробуждение личного самосознания.

Но вот последняя фраза эпistolы все, кажется, ставит на место. «Подражание», напоминает автор, было обычной, обязательной вещью и для Вергилия; он, Петрарка, даже менее повинен в заимствованиях, чем великий творец «Энеиды» и «Буколик». Концовка вскрывает в рассказе о том, как было разоблачено печальное текстуальное совпадение и как «обомлел» поэт, некую на-

зидательную риторическую условность. Уж не был ли смысл рассказа до поры до времени лукаво перевернут?

Хотя... перечитаем письмо сызнова, с начала до конца. Несмотря на признаки высокой игры, нарочитой преувеличенности, несмотря на последнюю фразу с ее улыбочиво-примирительной интонацией — мы снова ошибемся, если решим, что эта фраза попросту узаконивает подражательность. Письмо в целом совсем о другом: как сочинителю выразить «свое собственное» и «новое». Еще точнее: автор не мыслит свое культурное существование вне подражания античности, но и ни за что на свете не согласился бы отказаться от духовной и литературной пезависимости. В эпистоле сопрягаются и спорят обе идеи, каждая обесмысливается в отсутствие другой. Петрарка хорошо понимает, что две установки выглядят несовместимыми. Но совместить их для него жизненно необходимо. Он пытается нащупать некий теоретический выход. Надо подражать, но неподражательно, следуя не букве, а духу, выражая свое и по-своему.

Однако на почве идеи «подражания» это неизбежно остается трудной и всякий раз двусмысленной задачей. Как распознать умышленное или невольное присвоение чуждого поэтического оборота, каков критерий достаточной «скрытости» сходства, где проходит грань между воровством и творческой обработкой? Короче, как быть гуманисту, если плагиат недопустим, но реминисценция обязательна?

То, что справедливо показалось нам слишком очевидным и элементарным моментом отталкивания от средневековой культуры, становится глубоким парадоксом, будучи взято как момент *отношения ренессансной культуры к себе самой*.

Пока будет длиться Возрождение, будет продолжаться и обдумывание того, как разрешить парадокс, *его не разрушая* (ибо это значило бы разрушить существо «Возрождения»), т. е. как совместить следование античным образцам и творческую изобретательность, «*imitatio*» и «*inventio*».

2. «Изобретение» через «подражание»

Что, собственно, эти люди сами имели в виду, действительно возвращение к античности или нечто новое? Мы спрашиваем: повторение *или* новизна? Для нас ясно, как божий день, что это противоположные понятия. Бы-

ли ли они противоположны также для гуманистов XIV—XV вв.? Все подобные сюжеты в последнем счете упираются в проблему *типа культуры*, т. е. своеобразия Ренессанса в сопоставлении с античной, средневековой и новоевропейской цивилизациями.

Итальянским гуманистам было ничуть не проще, чем нам теперь, разобраться в собственных понятиях, *сформировать* их (и вместе с ними *себя*), переосмыслить на необычный лад архетипические формулы «возрождения» (*rinascencia*), «обновления» (*renovatio*), «золотого века» (*aurea aetas*). На это ушло почти два века. Зато гуманистам удалось, внешне оставаясь в пределах антично-христианской мыслительной традиции, ее исподволь перестраивая и подменяя, почти незаметно для себя выработать уникальное понимание хода исторических времен, природного «разнообразия», индивидуальной личности, причем важно подчеркнуть, что все три эти предмета обладали сквозной историологической структурой.

Далось это, повторяю, с громадным усилием, поскольку исходная посылка Возрождения, столь революционизировавшего культуру, по необходимости была традиционалистской! То, что авторитет языческой, светской древности очень быстро сравнивался с авторитетом Писания и патристики, конечно, серьезное, но не решающее обстоятельство, ибо секуляризация принципа «подражания» сама по себе еще не подрывала его наиболее глубокой подосновы, восходящей в конечном счете к архаике. (Тем более, что при этом тексты и писатели античности оценивались в привычном сакральном тоне, цитирование ничуть не противоречило в глазах этих людей пабожности, и Эрмолао Барбаро воскликнет: «Я знаю только двух богов, Христа и словесность».) Тот же Петрарка упрекал свой «бесславный век» за «пренебрежение к древности, нашей матери, создательнице всех почтенных искусств»⁴. Филиппо Виллани, желая превознести Салютати, не мог найти более лестного определения, чем назвать его «обезьяной Цицерона»⁵. (Лишь через сто лет Полициано употребит тот же «топос» уже не в похвалу, а в осуждение...) А сам Салютати в 1378 г. в письме к Дзонарини предпринимает симптоматичную попытку как-то прорваться сквозь средневековое понимание повторения⁶. Как разуметь возвещенное в шестой эклоге Вергилия, а также Сивиллой Кумской и в первой главе Экклесиаста поновление времен? Не буквально, не так, будто люди вернутся к первоначаль-

ному состоянию, Адам будет вновь вылеплен из глины и Ева вновь сделана из ребра... Природа не повторяет своих созданий, хотя и проводит все сызнова — через рождение, созревание, старение, смерть и новое рождение. «То же самое можно с очевидностью усмотреть в ходе человеческих дел, если внимательно пролистать страницы истории; хотя ничто не возвращается таким же (*non eadem redeant*), однако мы повседневно видим, как обновляется образ прошлого». В каждом из шести христианских «возрастов» осуществлялись «великие творения» или «люди были чудесно предназначены для великих и чудных целей, что равнозначно творению». «Итак, разве ты теперь не видишь, что, при известной переменчивости событий, в каждом возрасте повторялись сходные вещи». Сходные, но не те же самые, *другие*... Один лишь бог пребывает постоянным. И божественно постоянным — человеческое *творчество*! Салютати, как и Петрарка, брался за перо вовсе не для того, чтобы присоединиться к представлению о вечном круговороте, но только внутри традиционной мировоззренческой формулы он мог надеяться найти доводы против «чисто фаталистической ротации»⁷. Только исходя из сходства в истории «чудесных» свершений, он был в состоянии неожиданно сделать звучащее как будто знакомо для новоевропейского слуха, но в действительности причудливое в таком идейном контексте заключение: «Не суди об иных временах по законам нашего времени»⁸.

Ауриспа, рассказывая Гуарино об Антонио Панормите, заявлял: «Если бы не было тебя, он не имел бы равных в гуманистических занятиях среди ныне живущих: так велика сила и так велика сладость его таланта! Если наш век приближается в латинских сочинениях к веку Цицеронового красноречия, то это заслуга его таланта». Далее Ауриспа «без колебаний» сравнивал Панормиту с Овидием. Даже при жизни Августа и Мecenата Панормита, «по моему мнению, выделялся бы как превосходный поэт». Настолько, «по мнению Ауриспы, неаполитанец, так сказать, „обантичнился“ („*antiquabitur*“) ..., „Поверь мне, Гуарино!“»

Это написано в начальную пору Кватроченто, когда тот же Гуарино, желая похвалить некоего моденского епископа, находил, что тот «кажется как бы рожденным в ином веке и воскресшим в наше время»⁹. Еще не исчезло ощущение, что возвышение до уровня античности касается отдельных людей, но не нынешнего века в це-

лом, и что поэтому гуманисты и поэты, сумевшие достаточно «обантичиться», занесены судьбой не в свое время. Салютати был убежден, что Петрарке трудно найти равных даже в античности; но это не мешало и ему оплакивать современные «кораблекрушение словесности» и «изгнание всякой учености». Позже сочли собственный век «золотым» и даже стали, сберегая благоговение к античности, поглядывать на нее с независимым достоинством. Но лишь потому, что считали себя, так сказать, более «античными», чем сама античность. Измеряли и соотносили себя с идеальным прошлым.

Таков, однако, принцип любого мифологизированного восприятия истории. Ренессанс, стало быть, *в меру следования этому принципу* лежал внутри общего контура, охватывающего все доновоевропейские добуржуазные типы культуры, чуждые идеям линейного времени и прогресса. По мнению А. Дюпрона, Ренессанс был «философией великого возвращения». Совсем на иной лад, чем в античности или в средневековом христианстве, мифологическая по происхождению идея «возвращения к истокам» «в последний раз в истории мысли Нового времени выразилась в ренессансной эйфории». Но что же такого было ныне спрятано в этой идее, отчего она и явилась с необходимостью «в последний раз», приведя к собственному полному отрицанию? ¹⁰

Хотя речи о преимуществах «нынешнего века» перед античностью зазвучали довольно рано, но до XVI в. эти преимущества могли иметь в глазах современников облик новизны только в некоторых частных случаях, а не в тотальном и эпохальном смысле. Когда же примерно со второй трети XVI в. постепенно распространилось мнение о неоспоримом превосходстве над античностью *нынешней эпохи в целом*, оно основывалось уже на совершенно ином и небывалом ракурсе сопоставления, на открытии Нового Света и технических достижениях (в мореплавании, книгопечатании, артиллерии и т. д.). Но как раз в это время (можно сказать «поэтому») ренессансный способ мышления переживал закатную пору. В XV же и в начале XVI в. итальянцы довольствовались сознанием, что с честью выдерживают или даже выигрывают состязания с древними, проникая в тайную мудрость их учений, блистая красноречием на их же родных языках и являя «талант» и «доблесть» той же или более высокой выделки в новых «изобретениях». Вопрос «кто выше?» не мог не возникать, но был лишен драматизма, не ума-

лял авторитета Античности или самоуважения Ренессанса — по той крайне существенной причине, что два «золотых века», прежний и нынешний, понимались как два различных, но не совершенно различных века. Отчасти это был как бы один и тот же «век», одно состояние человечества, одно растение, когда-то цветшее, завядшее и снова давшее цвет, одна бессмертная и неизменная человеческая субстанция. Но ежели не высказывать мысли и не изобретать формы, которые не приходили в головы древним, то, полагали тогда, «подражания» и «возрождения» как раз и не получится. Ибо возродить было необходимо самую творческую мощь человеческой природы.

Нельзя оспаривать, что сознательное «состязание» Ренессанса с Античностью шло словно бы в общей плоскости, при одинаковых качественных критериях, под знаком единой шкалы ценностей. Будто эпохи и живущие в них люди — музыканты, соревнующиеся посредством одного и того же инструмента в богатстве и виртуозности вариаций на заданную тему: кто сумеет лучше и по-своему раскрыть некую разнообразную сущность.

Но только в этом пункте нашего рассмотрения мы переходим от сравнительно легких и известных констатаций к более трудной проблеме. Сформулируем ее еще раз: каким же все-таки образом ренессансная ориентация на прошлое, на «преклонение и любовь к античности» (*antiquitatis veneratio et caritas*) и, значит, на абсолютность, замкнутость космоса и истории — тем не менее заключала в себе (именно *в себе*, а не рядом, не помимо принципа возрождения) также самоотрицание, возможность вырваться из авторитарно-мифологического круга¹¹. Как ухитрились примирить учебу и волю к творчеству, как, живя в мире классических текстов, ощутить этот мир одновременно родным и чужим, дабы жить все же и в собственном, сегодняшнем мире? Уже одно то, что *цель эпохального и личного самоопределения* неотступно стояла перед ренессансным автором, вносило в усвоение уроков древних необычную *проблемность*.

Например, Полициано ищет выход прежде всего в том, чтобы не связывать себя никаким единственным и абсолютным образцом, он хочет воспринимать античную литературу в виде *разнообразия*, обесмысливающего ранжировку, так что, скажем, позднелатинские писатели при сравнении с Цицероном и Вергилием выглядят, в общем, не худшими, а просто *иными*¹².

Ведь и по Цицерону свои достоинства были у азиатских риторов и свои — у родосских. Подражать надо не одному, а многим, как пчела, собирающая мед, перелетая с цветка на цветок. «...И впрямь. Поскольку природа любого человека не бывает вполне совершенной, нужно держать перед глазами достоинства многих, чтобы нечто взять у каждого...» Поэтому нельзя останавливаться и на тех писателях, которых выделяет здесь он, Полициано. «...И вас, молодые таланты, я хотел бы убедить, чтобы вы не удовлетворялись только теми, кого я излагаю, но устремлялись бы и к другим хорошим авторам...»

Такой плюрализм образцов, каждый из которых в отдельности относителен и недостаточен, но любой по-своему не уступает прочим, создает условие некой независимости, поскольку нормой оказывается не тот или этот образец, но, скорее, *переход* от одного образца (жанра, стиля) к другому. В нескончаемом переходе, в движении посреди разнообразного наследия древности, так сказать, в промежутке *между* почитаемыми, но несхожими текстами высвобождается пространство для утверждения новой индивидуальности¹³.

«...Так как нас услаждают разные перемены блюд и траву украшают нежные и разные цветы, то часто и я измышляю благозвучные любовные истории, воспевая ласковую подругу в безыскусных стихах. То мне нравится играть под покровом сжатой эпиграммы, то радуюсь, когда настрою лиру на нежный лад. Многократно восхищаюсь красноречием великого Цицерона, но порой прибегаю и к бессвязной речи (*succedunt verba soluta mihi*). Ибо ведь, Фонцио, я способен и к дружелюбной эпистоле, и к разным родам сочинения, где потребно обилие выдумок, или же мое перо тянется к спокойным, уравновешенным наставлениям и благочестивым речам»¹⁴.

Кроме разности образцов, расковывать должна была и разность предметов, о которых ведется повествование («*tantae rerum varietas*»). Так, Стаций дал тому пример в своих «Лесах», где его стиль «повсеместно удовлетворял многообразию материала» (р. 872). К жанру «лесов» Полициано или Медичи влекла именно содержавшаяся в нем — в потенции — «*варьета*», т. е. пестрота сюжетов («*argumentorum multiplicitas*»), калейдоскоп всяческих «сведений о местностях, прокществах, историях и нравах», наконец, «разнообразии словесного мастерства»

(«dicendi varium artificium»). Оба флорентийских поэта довели до предела открытость формы. Отнюдь не случайно, что и «Комментарий» Лоренцо, и его «Леса любви», и «Станцы» Полициано остались недописанными. Как, впрочем, и поэма Боярдо, и великое создание Ариосто и прочее. Их внутренняя цельность вряд ли от этого пострадала, ведь незаконченность логически предусмотрена категорией «разнообразия».

С поэтикой «варьета» органически связан идеал, который Полициано обозначает понятием «беглости» или особой «небрежности» («celeritas»). Разумеется, и речи не может быть о буквальном толковании этого словечка. Красноречие нуждается в «подобающей и великолепной возделанности», но «излишнее усердие часто вредит совершенству» (р. 876). Традиционные примеры Полициано очень характерно извлечены исключительно из живописи и скульптуры. Апеллес ставил себе в заслугу «умение оторвать кисть от картины» («manum de tabula sciret tollere»), а вот скульптор Каллимах «не знал конца своим стараниям», и его работы были отделаны, но лишены грации (р. 874). «Gratia» — то же, что и «celeritas», это хорошо известное (обычно по трактату Кастильоне), важнейшее для поэтики Возрождения требование некой естественной непринужденности, непосредственности, спонтанности, точнее же — эффекта таковой, искусной безыскусности, умело спрятанных следов работы и пота. Не потому ли ренессансные итальянцы так настаивали на том, что «грация» отнюдь не сводилась к изяществу, вообще к «эстетическому» вкусу, но прежде всего наглядно свидетельствовала о *подлинности творческой воли*? То есть была свойством не того, что изображено, а того, кто изображал или писал — напряженно взыскуемым и труднее всего дававшимся свойством авторства. Иначе говоря, была внутренней свободой и в отношении к античным образцам, и в отношении к собственному сочинению, нескованностью ими и собой. Еще иначе: «грация» давала неуловимый, но явный контур зарождающейся новоевропейской индивидуальной личности. Ее «сфумато»!

Как это для нас ни диковинно, гуманист пытался именно в куцах риторики взрастить то, что позже будут называть личностью.

Из эпистолы Анджеоло Полициано к Паоло Кортезе:

«Насколько я понял, ты одобряешь лишь того, кто воспроизводит Цицерона. Мне же кажется гораздо поч-

тенней облик быка или льва, чем обезьяны, хотя она и более сходна с человеком. Как сказал Сенека, те, кого считают наиболее выдающимися в красноречии, непохожи друг на друга... Гораций осуждал подражателей, которые — подражатели и не более. Мне же сдается, что те, кто сочиняет подражательно, подобны попугаю или сороке, говорящим то, чего они не понимают. Ведь пишущим так недостает сил и жизни, недостает энергии, недостает чувства, недостает таланта, они недвижимы, они спят, они похрапывают. Тут нет ничего истинного, ничего основательного, ничего действенного. „Ты не выражаешь,— скажет мне кто-нибудь,— Цицерона“¹⁵. Ну и что же? Я ведь не Цицерон. Себя-то, думаю, я выражаю (me tamen, ut opinio, exprimo)»¹⁵.

Полициано зрело формулирует то, к чему двигался гуманизм, начиная с Петрарки, и что станет внутренним законом Высокого Возрождения. В данном случае перед нами, правда, «только» некая программа, «только» установка на новое слово, а не ее реализация. Но ценностная установка уже сама по себе есть нечто вполне реальное. Если такая, бесспорно, исторически особая и — хотя бы в перспективе — антитрадиционалистская установка погружена в классическую риторику, оперта на воскрешаемую ради нее древнюю традицию, можно ожидать, что это не осталось без последствий и для новой установки, и для традиции. Ведь возникла *духовно-конфликтная*, т. е. творческая, ситуация.

Я люблю и ценю тебя, продолжает Полициано, но как раз поэтому я восстаю против предрассудка, по вине которого «ничто тебя не услаждает, что было бы *вполне твоим* (quod tuum plane sit; курсив мой.— Л. Б.), и ты никогда не отрываешь глаз от Цицерона». Поэтому он, Полициано, жалеет время, потраченное на чтение эпистолярия Кортезе. Стиль подлинно ученых людей, погруженных в тщательное изучение классиков, должен быть не слепком с чужих книг, а «как бы оплодотворен скрытой эрудицией, многообразным чтением, долгими трудами».

Действительно, смелая и причудливая задача! — пойти в услужение, чтобы стать свободным.

3. Открытие принципа стилизации

Возникает напряженность между риторическим приемом как таковым и попыткой придать факту его использования некую уникальную, свежую, творческую значимость.

Частая декларативность этой попытки не равносильна ее мнимости. (Тем более что дело никак не сводилось к *декларациям* творческой независимости.) Введение в текст акцентированных знаков современного и личного авторства уже вставляло этот выдержанный в античном стиле текст как бы в смысловую рамку, особым образом закавычивало его. Такая акцентировка была призвана напомнить, что между автором и его риторическим подходом нет полного совпадения, но есть будоражащая связь. Этот подход (жанр, стиль и т. д.) — именно в силу последовательной и тщательной ученой имитации — должен был восприниматься как не прирожденный, не адекватный жизненной реальности автора, но изобретательно присвоенный им. Текст понимался не как античное чужое слово, но и не как просто слово нынешнее, свое. Это было свое слово, сознательно переодетое чужим, и чужое — проникновенно пережитое, как свое. Культурное действие разыгрывалось на обдуманно сохраняемой и преодолеваемой дистанции. Античные жанры — будь то эпистола, диалог, пастораль, эпиграмма и даже плохо давшаяся гуманистам в руки латинская комедия — ныне использовались в *экспериментальных* целях. Литературное творчество на «народном» языке (*volgare*), с середины XV в. ставшее программным требованием (разумеется, при столь же программном сохранении двуязычия), особенно обострило и выявило всю ситуацию — небывалое дотоле единство остранения от античности и вживания в античность. Ведь это означало писать на латинский лад по-итальянски! Вскоре начались неизбежные споры о мере пуризма в итальянском языке, ибо и язык в целом под перьями гуманистов *стилизовался*.

Вот, конечно, необходимый термин. Люди культуры Возрождения им не пользовались, как они не пользовались и термином «личность». Они не обсуждали проблем личности, но их интересовало «разнообразие». Они не обсуждали проблем «стилизации», но в центре их внимания было свободное подражание для достижения собственных целей, самовыявление посредством хорошо рассчитанной парафразы.

Это не было ни эпигонством, ни следованием древнему канону, принимаемому без обсуждения, ни приписыванием текста анонимом авторитетному автору, ни бессознательной подменой, искажением, варваризацией античных структур в западном и византийском средне-

вековье. Это было чем-то принципиально отличным от всего перечисленного, а именно стилизацией.

За такое сознательное подделывание под инаковую культуру итальянских гуманистов впоследствии будет принято упрекать в «искусственности», «холодности» и проч. Между тем стилизаторство послужило удачайшим историческим выходом из традиционалистского средневековья, в нем — конструктивная связь «открытия античности» с обоснованием суверенного индивидуального творчества. Нетрудно заметить, что ренессансное придумывание «под античность» во многом отличалось также и от того, чем была стилизация позже, чем стала она в XIX—XX вв. Но так или иначе, Возрождение воспользовалось ею, по-видимому, *впервые* в истории мировой культуры, оттолкнувшись от античности ради собственного стремительного взлета. А затем уже новоевропейская культура вообще перестала быть традиционалистской.

Если считать риторику игрой, так сказать, первого порядка, то у гуманиста она — в качестве элемента (пусть сколь угодно почтенного) — включена в игру второго порядка. Риторика не равна здесь себе, потому что автор не исчерпывается ею. Автор обретает историческую дистанцию и — в принципе — свободу в обращении с общими местами. Подражание античности означает ее диалогизацию. Начиная уже с писем Петрарки, возникает двусмысленное совпадение подражания и самовыражения¹⁶. Рядом с инстанцией общего места, то прячась, то выглядывая из-за него, утверждается инстанция авторской индивидуальности. Общие места присваиваются, вплетаются в подчеркнуто личное высказывание, как если бы они были не общими местами, как если бы они импровизировались здесь и сейчас. Риторика, с ее традиционным материалом и приемами, сама становится предметом разыгрывания: в роли одновременно и «античной», далекой, и как бы домашней, рождающейся заново. Чем усердней эти люди «беседовали с древними», передевались (мысленно или даже буквально) в подобие римской тоги, воображали себя жителями Аркадии и т. п., тем острее они переживали своеобразие своего исторического положения, смелость личных культурных инициатив.

Римляне, перенимавшие мудрость у греков, средневековые авторы, использовавшие сочинения древних язычников, менее всего мучились этим, не замечали здесь

проблемы самовыражения. В отличие от всех других методов употребления прежнего культурного материала, стилизация немислима без рефлексии, т. е. только она в данном случае и заслуживает названия «метод».

В «Камальдульских диспутах» Кристофоро Ландино есть примечательный пассаж, вложенный, между прочим, — вряд ли случайно — в уста его ученика Лоренцо Медичи... Разговор идет о соотношении между «Энеидой» и «Комедией». Лоренцо замечает, что не все из того, что он сейчас приводит, надо приписывать действительно ему («я не опускаю и постороннего по отношению к замыслу речи»). «Но на деле я противопоставляю свое мнение всем остальным, подводя, однако, к этому своими словами исподволь. Я ведь с раннего детства... усвоил произведение флорентийского поэта как родное, так что в нем мало сыскалось бы мест, которые я, если бы потребовалось, не мог бы с легкостью воспроизвести. Но что я, мальчик, был в состоянии уразуметь из слов божественного певца? А теперь, когда я схватываю в уме все богатство высказанного им содержания, я слеую за его гением с величайшим восхищением. И пусть в ткань его изложения вплетено, бесспорно, немного пряжи, заимствованной у Вергилия, все-таки в целом это достаточно далеко от Вергилия. Насколько я теперь понимаю, часто и нас Ландино имеет обыкновение увещевать при помощи наставлений Цицерона, кое в чем тщательно и обдуманно подражая ему. И тем не менее *это вовсе не ведет к тому, чтобы мы становились теми самыми, кому мы подражаем, но — лишь сходными с ними, причем так, чтобы само это сходство обнаруживалось с трудом, разве что образованными людьми*»¹⁷. Так уточнялась мысль Петрарки.

Нельзя не подивиться, как и в других подобных случаях, например у Полициано или у Пико делла Мирандолы (о чем еще пойдет речь), остроте и точной выявленности этого столь нового культурного переживания.

Даже только в этом месте у Ландино есть уже все основные компоненты идеи стилизации¹⁸. Во-первых, «мы» — совсем не «они» и не должны становиться попросту «ими». Во-вторых, мы тем не менее хотим походить на них, тактично вплетаая их речь в нашу собственную, создавая нечто в их духе, осмотнительно и тщательно. Но, в-третьих, это сходство должно быть «скрытым». Иными словами, ему не следует быть лобовым подражанием, списыванием, но — тонкой парафразой,

заметить которую способен лишь образованный читатель. «Скрытость» подражания означает, что не образец распоряжается мной, а я свободно распоряжаюсь образцом и выстраиваю с его помощью нечто такое, что сходно с ним и не сходно, напоминает о нем, но осуществляет мой собственный замысел.

В 1484 г. Джованни Пико делла Мирандола обратился к Лоренцо с эпистолой, в которой доказывал: «Нет никого из старых писателей, которых ты намного не превосходил бы в этом роде сочинительства» (в стихах на «вольгаре») ¹⁹. Он, Пико, утверждает, и вовсе не для того, чтобы сделать ему, Медичи, приятное, что эта поэзия выше, чем поэзия Петрарки и Данте. Что же Пико видит в терцинах и октавах Лоренцо такого, чего решительно не в состоянии увидеть в них мы? Опуская подробную аргументацию молодого философа (кстати, тоже недурно писавшего любовные сонеты по-итальянски), отмечу самое поразительное в ней.

В отличие от Петрарки, который для Пико автор, слишком бедный содержанием, банальный, а потому, при всей сладостности и элегантности стиля, нередко впадающий в безвкусицу, смешивающий нежное и резкое, разукрашивающий словами расхожие сентенции, склонный к показному и чрезмерному,— у Лоренцо «нет ничего лишнего и ничего упущенного». То есть Пико отдает предпочтение предельно закругленному, нормативному стилю Лоренцо перед чересчур варварским, на его слух, Петраркой? Так-то так, но заметим, что в общих местах и, так сказать, в риторичности он винит именно Петрарку! Все, кажется, ставится вверх ногами: это, видите ли, у Лоренцо есть непосредственность, это Лоренцо далек от аффектированности! Разумеется, Лоренцо — выше, ибо нормативнее. Однако классицистская стилизованность Лоренцо не только не мешает Пико насладиться индивидуальностью поэта — она как раз и дает такое ощущение: «Эти твои острые, тонкие и, одним словом, Лоренцовы сентенции». Итак, твои стихи — нечто образцовое. И одновременно, и как раз *поэтому*: они индивидуальны, они — твои.

Послушаем Пико внимательно. «...В твоих стихах любовные шалости перемешаны с философской серьезностью так что они заимствуют у нее достоинство, а она у них — изящество и веселость, и обе стороны в этом сочетании сохраняют присущие им свойства и взаимно ими обмениваются, равно обретая то, что ранее принадлежало

либо тому, либо этому». Значит, к эклогам и поэмам следует относиться как к подлинно гуманистической «серьезной игре», *ludum serium*.

Дело, впрочем, еще сложнее и неожиданней.

«Но я восторгаюсь в тебе не столько этим, сколько тем, что у тебя — придуманное — как бы и не придуманное, но возникающее из материи, которой ты занят, из нее самой, будто тебе достаточно расчистить почву от сухостоя и полить ее, а она уж сама расцветает: в такой степени все (твои произведения) кажутся доподлинными, а не измышленными, необходимыми, а не вторичными, врожденными, а не привитыми (*nativa, non adventitia, necessaria non comparata, genuina omnino non insititia*)»...

Ничто так отчетливо не обнаруживает отличие наших представлений от представлений культуры, к которой принадлежали Пико и Лоренцо, как эта, для Пико решающая, — в чем мы еще убедимся — мотивировка. В традиционной риторике люди ренессансной культуры искали опору, чтобы быть естественными, чтобы стать самими собой...

С чем конкретно из сочинений Лоренцо соотнесен только что приведенный пассаж? Трудно поверить, но в первую очередь с «Комментарием к некоторым сонетам о любви»! Пико тут же разбирает его особо. (Цель всего письма была, собственно, в том, чтобы ободрить и подвигнуть Лоренцо к завершению «Комментария».)

Пико определяет жанр «Комментария» как парафразу. Как перепев! Перепевность (возведение собственного труда из чужого материала) пронизательно и с безусловным одобрением полагается в качестве основания литературного сочинительства. Последовательно и напряженно Пико вытягиает из «парафразы» авторское, а заодно и свое, читательское «Я». Он пишет о «Комментарии»: «*моя парафраза*». И сам спрашивает, предупреждая недоумение: *но почему «моя»?* Хотя бы потому, что «я так ее назвал». «А почему же она — не моя, если, почитая ее, как твою, я люблю ее, однако, как свою?» Ты, продолжает Пико, раскрыл достоинства своих стихов, которые я слепо не замечал, *«как ты один и мог и должен был это сделать, должен был по отношению и к себе и к нам, дабы не лишить себя славы, а нас удовольствия»*.

И тут мы подходим к главному: такой читатель-современник, как Пико делла Мирандола, воспринимает

перев в качестве — выражаясь анахронистически — доказательства смелой индивидуальной творческой инициативы автора и даже ощущает себя самого активно включенным в такую инициативу.

«Сколько аристотелевских сентенций, а именно из „Физики“, из книг „О душе“, „О правах“, „О небе“, из „Проблем“; и сколько из платоновского „Протагора“, из его „Республики“, из „Законов“, из „Пира“; и все это, многократно читанное у других, *у тебя я читаю, однако, как новое*, лучшее и, не знаю уж как, преобразованное по твоему обличью, так что они кажутся принадлежащими не им, а тебе, и когда я читаю, то воспринимаю их впервые. И это наибольший показатель того, что ты это знаешь не столько в результате комментирования, сколько *из себя самого (ex teipso)*» (р. 802).

Следовательно, для автора-гуманиста и читателя-гуманиста решает дело не столько заимствованный материал, сколько его свободное и непринужденное *интонирование*, перекомпоновка, остроумная реминисценция, ученый намек, всяческое обыгрывание чужого слова. Не средневековое его присвоение в качестве надличной мудрости, бесхозного общего места, а именно хозяйское обращение с осознанно-чужим и далеким, *как если бы* оно было домашним, спонтанно возникающим здесь, только что, сугубо интимным, — вот что оказалось необыкновенно важным. Поэтому «формальная», *конструктивная* сторона, то, что называли тогда «изобретением», приобретала предельную содержательность. То же и в изобразительном искусстве. Способ обработки христианской или античной темы, свежее сочетание ее с пластическими мотивами, пусть тоже *заемными*, некое их смещение, комбинация, поворот в рамках счастливо придуманной «истории» — все и выходило новым содержанием, более того, новым мировосприятием. Чужие тексты, традиционные (и особенно античные) жанры, приемы, жесты, мысли — все приходило в движение. Более или менее, как мы теперь сказали бы, остраялось. В гуманистической среде ценили умение, беря то, что всем известно, делать это как бы новым и неизвестным²⁰.

Вне всего этого, по-моему, бессмысленно судить о феномене Возрождения. Вне этого нельзя понять, каким образом подражание античности могло не сковывать, не обрекать на повторение, в частности, приемов риторического мышления, а, напротив, раскрепощать культуру.

4. Фиренцуола о самоценности новизны

Прошло еще полвека, и настойчивые попытки отождествить «подражание» с «изобретением» в конечном счете неизбежно исчерпали, более того, скомпрометировали исходное традиционалистское понятие, и даже — как это сделал, например, Кастильоне — сама возможность подражать древним была поставлена под сомнение²¹. Приведу здесь менее известное, не столь, правда, насыщенное идеями, но по-своему не менее красноречивое извлечение — из «Бесед» Аньоло Фиренцуолы (1525 г.)²².

Там некая дама Бьянка хвалит канцону, сочиненную Сельваджо, хотя и не совсем уверена, что та заслуживает похвал: «Но я не припомню, встречала ли когда-нибудь у какого-либо автора, древнего или современного, такое построение. Поэтому подозреваю, уж не придумал ли ты его сам». Так идея «imitatio», на которой со времен Петрарки стояла вся ренессансная культура, к которой принадлежит еще и Фиренцуола, вдруг начинает несколько отдавать пародией: даме нравится канцона, однако лишь при условии, что она подражательна, и Бьянка готова отказаться от своего мнения, если окажется, что Сельваджо (чье имя значит, между прочим, «Дикарь») не следовал никакому образцу.

Сельваджо в гневе отвечает: «Я сам ее придумал, но почему ты стараешься поставить это мне в вину? Разве не позволительно современным людям находить новые способы сочинения, как это делали древние? ...Или ты не знаешь, что поэтам и живописцам вполне позволено прибавлять и убирать, как им угодно?»

Бьянка не думает уступать: «Этих новшеств (innovazione)... надо бы избегать, как напасти... меня не убеждает довод, будто поэтам разрешаются все эти причуды». Приведенная тобою, Сельваджо, сентенция применима только к «изобретению» речевых оборотов, тут ты прав, можно — впрочем, «со скромностью» — употреблять свои слова, но нельзя, чтобы ты выдумывал «на собственный лад» построение или пел в героических стихах любовь Тристана и Изольды, а в элегических — кровавую битву при Гьярададде. Потому мне и не нравится, заключает Бьянка, «эта твоя новизна». То есть неприкосновенными даме кажутся риторические правила изложения, особенно границы стилей и жанров.

На это Сельваджо (автор, бесспорно, полностью на его стороне): но тогда ошибались те, кто когда-то впервые

ведь изобрел и героическую, и лирическую, и элегическую манеру, а также — хуже того — комедию и трагедию, да и Петрарка, который «придумал новые способы сочинять канцоны». «Новое» радует, пусть не всегда, — хотя трудно объяснить «в одном слове», «в каких случаях новаторствовать (*innovare*) нехорошо». Но тут же Сельваджо формулирует оговорку именно «одним словом»: нехорошо «в том случае, когда происходит *смешение* (*si fa confusione*), в этом наблюдении сходились древние и современные писатели, греческие, латинские и тосканские, тут они поставили пределы и требовали не преступать их. Именно такое новшество преступно, именно оно должно тебе не нравиться». Однако ни Данте, ни Петрарка, ни другие обновители поэзии этого не делали. Вот почему он, Сельваджо, выступает против «современных цензоров»: «Я никогда не соглашусь с их мнением, пока универсальный закон не поставит мне запрет». Довольно того, что он выдерживает в своих песнях размер и правильно ставит ударения...

Мы так и не узнаем подробней, что это за «универсальный закон», что это за «смешение» и почему Сельваджо имеет в виду нечто совсем, совсем не то, что Бьянка, хотя та тоже, вроде бы толковала о недопустимости «смешения»... Нельзя сказать, чтоб Фиренцуоле и его герою удалось найти очень уж убедительные и свежие доводы в пользу новизны. Теоретизирование явно отстает от художественной воли и практики. Позиция ясна, она действительно непривычная, она страстная; иное дело — как она обоснована. Приходится вспомнить, выслушивая эту апологию новизны, что мы находимся еще только в начале XVI в.

Но вот в фиренцуоловский диалог вступает еще одна женщина, Фьоретта. Ее реплика простодушна и... существенна.

«Мне кажется, что наш Сельваджо заслуживает порицания не более, чем те, кто добавляет новый сорт сукна или иной ткани к тем, что уже в ходу; может быть, эти новые сорта и менее красивы, чем прежние, однако они будут нравиться из-за своей новизны (*per la loro novità*), и мы будем расхваливать их изобретателей (*ritrovatori*)». Вот так и канцона должна быть одета в новые ткани. Этот, так сказать, социально-психологический довод; это общее место, неожиданно сдобренное столь конкретным и естественным для возрожденческой Италии «текстильным» сравнением, по-настоящему серьезно, потому

что подразумевает коренную *самоценность* повизны. Оно серьезно в *контексте* всего предшествовавшего спора, потому что, заговорив устами шаловливой Фьоретты, автор уже не оглядывается ни на какое «подражание», не поминает о пределах, поставленных новшествам «универсальным законом» и т. п. Фьоретта преспокойно признает (вот где сдвиг, заострение топоса!), что новое, пожалуй, бывает *хуже старого*. Но зато оно *непохоже* на старое. Так что всякое изобретение не нуждается ни в каком обосновании. «Я сам придумал!» — начальная фраза Сельваджо отзывается эхом в реплике Фьоретты. Только это горделивое, детское «я сам» и значимо. Таков расхожий посыл Возрождения в будущее. «Ошибаются те, кому не нравится ежедневное нахождение нового (*il trovare ogni dì cose nuove*)»²³.

Следующее столетие уже сплошь будет заполнено названиями книг, в которых встречается слово «новый» в качестве синонима чего-то почтенного и насущно необходимого²⁴. И это после того, как извечно таким синонимом было, напротив, древнее, освященное сходством с первообразцами. Понятно, что для этого нужно было не просто сменить идеологическую установку, но перевернуть прежнее *мироотношение* — никак не меньше! Отныне нетрадиционалистское отношение к «новизне» и «изобретению» будет — негладкими, противоречивыми путями — становиться все более углубленным (или, напротив, стереотипно-поверхностным), во всяком случае саморазумеющимся. Мы теперь если и сомневаемся в ценности нового, то едва ли не в силу того же, восходящего к Возрождению, стремления к нему: ведь как раз упоение новым ныне стало чем-то старым и приевшимся... В ретроградности для некоторых нынешних людей — чуть ли не бунт, в стиле «ретро» есть терпкость, а обращение к мифу, как известно, характерная принадлежность модернизма XX в. В новое и новейшее время даже и возникающая иногда ностальгия по прошлому действует освежающе. Всякий раз лишь выявляет остроту нетрадиционных, кризисных социальных и культурных ситуаций. «Прошлое» превращается в сугубо художественный символ* или в идеологическое клише, это *знак* прошлого. К самому же прошлому возврата больше нет, никто, собственно, и не помышляет вернуться и продолжать в нем жить — хотя бы в том смысле, в каком продолжали жить в классической древности, чувствовать себя «такими античными» гуманисты.

Завершая этот сюжет, отметим любопытное обстоятельство, возникающее, впрочем, при культурологическом подходе к любому сюжету. Нам теперь уже трудно всерьез заинтересоваться революционной точкой зрения Кастильоне и Фиренцуолы, мы находим в ней — отчасти справедливо — нечто слишком знакомое, свойственное позднейшей культуре. «Отчасти» — ибо нам трудно слышать и оценить восторг новизны... при провозглашении новизны. Трудно распознать в придании высшего достоинства новому, индивидуальному, произвольному — дерзкое переворачивание того, что прежде считалось самым авторитетным, необходимым и всеобщим. «Отчасти» — ибо тут были некогда вызов и спор, ныне сглаженные почти четырехвековой дистанцией. «Хотела бы я знать, — говорит Фьоретта, — кто это установил такой суровый закон, по которому тот, кто не будет применять те же слова, что у Петрарки, считается мятежником против нашей прекрасной Тосканы и нарушает рассудительные установления Горация...» Возражают против введения в стихи обиходного слова: «Но его не употреблял Петрарка». «Да кто сказал, что те слова, которых не употреблял Петрарка, не можем употреблять мы, другие?» и т. п.²⁵

Но с другой стороны: выговоренное о «подражании» на излете Возрождения *впрямь* менее содержательно, менее парадоксально, чем приведшие к этому долгие духовные усилия. Изъясняясь кибернетически, на входе в черный ящик мы находим обязательную традиционалистскую мифологию, архетип возвращения к истокам; на выходе — реплики фиренцуоловских персонажей, в которых впервые психологически освоено едва ли не довлеющее себе «изобретение». Но сам «черный ящик» — Возрождение — это не ветхая идея «подражания» и не новоевропейская идея «изобретения». Это, начиная с Петрарки, их *сопряжение через «разнообразие»*, позволявшее соревноваться и экспериментировать с Античностью — не повторять, а рифмовать себя с нею. *Отложившийся результат* Возрождения определенно менее культурно значим, чем его «замысел», чем то брожение умов, которое привело к результатам — и было более специфически-ренессансным, более уникальным, поэтому более поучительным для историка.

Возможно, следует добавить, что апология новизны менее содержательна лишь в качестве некой концовки Возрождения, но сама по себе, разумеется, ничуть не

менее драматична и богата, культурно-продуктивна, чем ренессансное неподражаемое «подражание» — *если* взять эту идею как завязку новоевропейской культуры, насыщенной собственными сложностями и парадоксами «просвещения», «прогресса», «историзма» и пр. Мысль о самценности новизны скудна, повторяю, только в стереотипном виде и в тот момент, когда она — так сказать, «выведенная» из Возрождения — уже забыла о проблемности исчерпанного культурного этапа и еще не догадывалась о будущей проблемности.

Глава 2. Риторика и творческая воля

Эволюция литературы... совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции.

Ю. Н. Тынянов. «О пародии»

1. Гуманисты и риторика

У Лоренцо Медичи есть обширный (хотя и незаконченный) «Комментарий к некоторым сонетам о любви». Вот одна из глав, взятая наугад. Воскликнув: «О, моя нежнейшая и прекрасная рука», поэт сначала разъясняет, на каком основании руку возлюбленной он называет «своей»: она была дарована ему в залог любовных обещаний и в обмен на утраченную свободу. А это, естественно, требует определения, что есть свобода, а также рассуждений о древнем обыкновении скреплять договор рукожатием... Далее следует перечисление других действий, совершаемых посредством руки. Рука ранит и врачует, убивает и оживляет. Отдельно описана роль пальцев. Затем уточняется, что, хотя все это принято приписывать правой руке, поэт все-таки имел в виду *левую* руку донны, как более благородную, ибо она расположена ближе к сердцу. Обычная же передача всех помянутых «обязанностей» правой руке — результат условного поведения людей, извращающих в этом случае, как и во многих других, то, что дано им природой. Поэтому для «проницательных умов» именно левая рука натягивает лук Амура, врачует любовные раны и проч.¹

В подобном роде Лоренцо исписывает десятки и десятки страниц.

Но — странное дело! Автор не забывает при каждом подходящем или, скорее, вовсе не подходящем случае поставить в центр легко льющейся риторической речи — *себя*. Он умещает «я», «мне», «моей», «мною», «меня», «моих» и снова «мне» в пределах одной фразы, подчеркивая, стало быть, с немалой экспрессией, с искренностью, кажущейся неправдоподобной, полнейшую интимность

того, что мы предпочли бы оценить как ученые классицистские упражнения, как невыносимо нарочитую галантную болтовню: «И поскольку мне самому казалось невозможным не только спать, но и жить, не мечтая о моей донне, я молил, чтобы во сне, представ передо мною, она увлекла меня с собой, т. е. чтобы увидеть ее в моих снах и чтобы мне было дано быть в ее обществе и слышать ее нежнейший смех, тот смех, который Грации сделали своей обителью» и т. п. (р. 217).

Разумеется, никакая риторика не исключает возможности включения в свою систему некоего «Я», тоже риторического.

Думаю, что в ренессансной культуре дело обстоит как раз наоборот: не «Я» было элементом риторики, но риторика становилась элементом ранее не известного «Я», провоцировавшим его становление.

Насквозь пропитанная античными реминисценциями, традиционно-риторическая словесность Возрождения смогла тем не менее выявить собственный неповторимый тип духовности в качестве действительно культурно-творческой. Но каким образом?

Это глава о гуманистическом способе обращения с риторикой, об авторском самосознании и творческой воле, как она давала о себе знать в композиции и стиле.

Непосредственным материалом послужат лишь кое-какие сочинения Анджело Полициано и Лоренцо Медичи, преимущественно же упомянутый «Комментарий». Все более кажется мне предпочтительным проверять всякую историко-культурную идею на сравнительно небольшом исследовательском пятачке, неспешным прочтением достаточно показательного текста, а не эффектной панорамой разрозненных и беглых примеров. Как известно, творчество двух наших авторов у порога Высокого Возрождения, будь то «Леса любви» Лоренцо, или его же «Ласки Венеры и Марса», или полициановы «Станцы о турнире», или знаменитый «Орфей», довели итальянскую поэзию до самой крайней эрудитской и риторической утонченности, пропустив через гуманистический фильтр все, в том числе и фольклорно-песенный материал. Ничего более показательного по части литературной искусственности в поэтике Кватроченто, пожалуй, не найдешь.

Только необходимо сразу же отрешиться от оценок, которыми нагружены такие слова, как «риторичность» или «искусственность», от предубеждения будто Полициано и Медичи создавали нечто по-настоящему поэтическое

лишь *помимо* риторики, *несмотря на нее*. Во всяком случае, ни им самим, ни их тогдашним слушателям и читателям ничего подобного в голову прийти не могло. Это *наш*, а не их вкус. Гуманистическая речь полностью немыслима без риторических фигур и топосов; вопрос иной, как и для чего они были необходимы ренессансному автору.

Разумеется: «искусственность» литературных построений Полициано и Медичи окрашена особыми, свойственными именно кругу флорентийской Академии Кареджи, тематическими, идейными и жанровыми пристрастиями. Важно и то, что в поле нашего зрения окажутся в основном сочинения на «народном», а не латинском языке. Однако в целом это отношение к античности, к слову, к подражанию и новизне, эта «искусственность» (или, лучше, повышенная конструктивность) — черты эпохальные, находящие соответствие и в ренессансной живописи (не только заключительной трети XV в.), и во всем гуманистическом стиле жизни и мышления².

Пусть ближайшим образом меня занимает проблема, указанная в названии главы, широко задевающая Возрождение и все же сама по себе специальная, — в конечном счете речь неизбежно пойдет о вещах, упирающихся в общее понимание культуры.

Никто не решился бы отрицать, что культура мелеется. Но что означает то, что она меняется? Мы, кажется, отказываемся, слава богу, от плоско-эволюционистского взгляда, согласно которому каждое явление в культурном развитии — прежде всего некий «этап», превращающий то, что было до него, в подготавливающие этапы и, в свой черед, обреченный стать предысторией чего-то последующего. Мы теперь помним, что культурное прошлое не снято в итогах развития, но продолжает жить среди множественности голосов настоящего. Эта характерная для XX в. синхроническая многоголосица, это — в принципе и в возможности — превращение всех запасов прежней культуры в сплошное настоящее потеряло бы, конечно, творческую напряженность и смысл, если бы голоса не доносились из *несхожих* прошлых и не были бы глубоко различными голосами. Или, скажем суше, если бы культурные изменения не означали качественной дискретности и разные культуры не были бы именно *типологически* и *радикально* разными. Впрочем, такое («бахтинское») понимание историзма встречает неприятие, сводящееся к поискам постоянных структур, которые можно

было бы вывести за любые культурно-исторические скобки. Никто не решился бы отрицать, что культура меняется, по все чаще приходится слышать, что тем не менее нечто самое коренное или, если угодно, простейшее в ней, ее порядок — пребывает равным себе над ходом времен.

Если это верно, то литература итальянского Возрождения, надо полагать, должна бы служить весьма удобным подтверждением подобной мысли. Особенно если мы отберем для проверки не Альберти, тем более не Макьявелли, не записи Леонардо, не стихи Микеланджело, короче, не тех, кто может быть хотя бы частично отведен ссылкой на их чрезвычайность, ненормативность, их творческий экстремизм. Но, напротив, возьмем тех, кто всецело был *внутри* Возрождения, в логико-историческом центре его, а не на границах (если и насколько это вообще возможно в культурном творчестве). Мы примем, повторяю, за чтение страниц из числа самых условно-риторических и стилизованных, какие только сыщутся на вершинах этой литературы (потому что для высветления литературной эпохи все-таки потребны, по моему убеждению, не третьестепенные фигуры фона, а прежде всего вершины, пусть в данном случае и не слишком отклоняющиеся от уровня всей горной гряды). Эти изысканные страницы, вроде той, которую я уже успел вскользь пересказать, по правде говоря, ныне способны показаться (в отличие от басен Леонардо или писем Макьявелли) безумно скучными и банальными — по той же причине, по которой они вызывали безусловное признание и наслаждение у аудитории конца XV в. И та же самая причина, по-видимому, делает литературу известного рода, талантливо представленную Лоренцо Медичи и Полициано, наиболее невыгодным материалом для истолкования культуры как *вечной неожиданности*. Ибо перед нами авторы, оперирующие клише. Едва ли не любая цитата из них окажется общим местом, часто даже прямо взятым напрокат у какого-нибудь античного писателя.

Что же, ренессансные авторы не отличаются от античных в элементарных основах литературного мышления? Тогда и не стоило бы считать их «ренессансными» (разве что хронологически), тогда не было бы принципиальных оснований закреплять их именно за этим, вполне определенным и уникальным типом культуры. (Напоминаю: культуры, а не просто идеологии.)

В полициановой «Речи о Фабии Квинтилиане и „Лессах“ Стация» восхваляется элоквенция. «Она одна собра-

ла. внутрь городских стен первобытных людей, ранее живших в рассеянии, примирила несогласных, соединила их законами, нравами и всяческим человеческим и гражданским воспитанием, так что в любом благоустроенном и благополучном городе всегда паче всего процветало и удостаивалось наивысших почестей красноречие»³.

Сколько раз его уже восхваляли древние... и вот, тема, покрывшаяся патиной, очищенная на цicerонианский манер в трудах Петрарки и ставшая затем как бы обязательной для людей, называвших себя (в XV в.) «*oratores*», — вот она разрабатывается в очередной раз на классически-звучной латыни, по всем правилам античной риторики, так что предмет рассуждения возвышается его средствами, средства же становятся демонстрацией предмета: красноречиво отстаивается польза красноречия.

И сдается, на первый взгляд, что с риторикой у Полициано дело обстоит как и за полторы, за две тысячи лет до него. Что это *та же* риторика. Разве — помимо словесных оборотов, заимствованных из Марка Туллия или Квинтилиана — мы не наблюдаем исконный способ думать, воздействовать на слушателей энергичной рассудительностью различений, противопоставлений, вопросов и восклицаний, неистощимой игрой в рубрикации?

Так-то так, но заметим для начала — не пытаюсь пока прокомментировать — следующую несообразность. Сам Полициано почему-то, как уже говорилось (см. гл. 1), предпочитал при всем этом настаивать на дистанции, отделяющей гуманистов от древних, и всячески подчеркивать неподражательность, первичность, индивидуальный источник своего вдохновения.

«Хоть мы и никогда не отправимся на форум, никогда на трибуны, никогда в судебное заседание, никогда в народное собрание — но что может быть в нашем (ученом) досуге, в нашей приватной жизни приятней, что слаще, что пригодней для человечности (*humanitati accommodatius*), чем пользоваться красноречием, которое исполнено сентенциями, утончено острыми шутками и любезностью и не включает ничего грубого, ничего нелепого и неотесанного»⁴. То есть автор, кажется, ясно сознает историческую разницу между *той* риторикой, которая выросла из повседневной практической жизни античного города, из необходимости публичных речей — и *своей* риторикой, принадлежностью внутрикультурного и мировоззренческого обихода гуманиста и его группы⁵.

Полициано начинает «Речь» с возражений против исключительной ориентации на Вергилия и Цицерона. Ополчается против людей, которые полагают, что «при нынешней слабости дарований, при бедности образования, при скудости и прямо-таки отсутствии ораторского мастерства» незачем искать «новых и нехоженых дорог» и покидать «старые и испытанные» (р. 870). Конечно, Полициано, как и надлежало гуманисту, не сомневается в необходимости учебы у античности. Но этот прославленный знаток «обоих языков», переведивший «Илиаду» с греческого на латинский, никак не мог бы применить мрачную оценку состояния литературных талантов и образованности к самому себе. Он желает сравняться с древними и — без чего такое соревнование было бы безнадежно проиграно — остаться собой. Не утратить оригинальности!

До сих пор речь шла о рефлексии. Сделанных выписок из того же Полициано вполне достаточно, чтобы попытаться, чего он желал, — но сумел ли он и другие гуманисты достичь желаемого? Как удавалось им на деле примирить учебу и волю к творчеству, сделать подражание неподражаемым, как, живя в мире классических текстов, они могли ощутить этот мир одновременно родным и живым, дабы жить все же в собственном, сегодняшнем мире?

Конечно, уже одно то, что цель эпохального и личного самоопределения неотступно стояла перед ренессансным автором, вносило в усвоение уроков риторики необычную напряженность и проблемность.

Однако нетрудно заметить, что, если идеи Полициано и оспаривают традиционность, клишированность риторического языка, высказаны они все же посредством этого же самого языка... И все-таки ведь вышло как-то так, что, подражая Античности, эти люди создали совершенно новую культуру.

Что же произошло при этом с риторикой?

2. Об исторических изменениях и риторической традиции

Все знают, что европейская словесная культура вплоть до XIX в. основывалась на текстах, понятиях, стилевых приемах, жанрах, сюжетах, заготовленных древностью. В отношении средневековой латинской литературы это обстоятельно проследил еще Э. Курциус⁶. Но это же применимо к литературе на новых языках, и не только

средневековой. Пусть сменялись эпохи, пусть происходили духовные перевороты — отправной интеллектуальный материал по-прежнему был в ходу. (Хотя — оговорим безотлагательно — неизбежно подвергался всякого рода отбору, переакцентировке, перетолкованию, наивно-му искажению или, напротив, сознательной обработке в новом направлении.) Поразительная устойчивость, в частности, риторических схем более всего бросается в глаза, когда мы берем культуру не со стороны ее широких мировоззренческих перспектив, не в конкретно-типологических особенностях, короче, не сверху и целостно, а снизу и поэлементно, так сказать, на молекулярном уровне. Если иметь в виду употребление некоторых простейших правил литературного изложения, то риторичны не только античные, но также средневековые христианские писатели, ренессансные гуманисты, и барочные авторы, и просветители. А что такое пушкинское «Брожу ли я среди улиц шумных» или «Пророк»? Все прибегали к набору общих мест, к вытягиванию свойств описываемых предметов в классификационные перечни, к сопоставлению по рубрикам, к рассудочно-моралистическим сближениям и антитезам и проч. Поэтому может возникнуть даже впечатление, что от греческой архаики, от Пиндара и Гераклита и до Томаса Мора или Гуго Гроция *«меняется топика, но не подход к топике»*⁷.

Если с этим согласиться, то речь пойдет о чем-то несравненно большем, нежели констатация повышенного консерватизма риторического языка. Это означало бы, что европейская словесная культура (нет, *культура вообще*, ибо что же сказать тогда о культуре восточной?) оставалась — примерно до Руссо и романтиков — *в конечном счете неподвижной*. Ибо в мыслительной подоснове ничего существенного не происходило. Новые события, конечно, совершались на идеологической поверхности, в зыбких волнах духа, но не в его структурных глубинах.

Это означало бы также следующее. Историзм оправдан, лишь пока нас занимает предметное содержание литературных текстов, пока мы, в соответствии с собственными вкусами, ищем «приметы времени», нередко принимая за них свои иллюзии. Ибо некогда такие изменчивые приметы встречали на пути вечный и труднопроницаемый экран риторики. Во все эпохи, кроме последних каких-то двухсот лет, усердие сочинителей было направлено на сопряжение назидательных общих мест, т. е. на нечто неизменное. Историческая точка зрения теряет, следова-

тельно, *решающее* значение, едва мы переходим от того, что и о чем сказано, к тому, как сказано. То есть к тому, каковы язык, логика и цели высказывания, как устроен текст. А ведь «как» (тут я не стал бы спорить ни в коем случае!) — краеугольный камень всякого мироотношения.

В высшей степени оправданна и привлекательна полемическая, освежающая реакция на оплошную модернизаторскую торопливость, на обычную нашу нечуткость к чужому, инаковому культурному сознанию.

Но есть над чем задуматься. Риторика, взятая как всепроникающий инвариант, что и говорить, весьма наглядно отделяет и отдаляет словесное творчество прошлых эпох от Нового времени. Зато традиционалистские эпохи перестают выглядеть всерьез (т. е. на уровне порождающих мыслительных моделей) особенными и разными в отношении *друг к другу*. Их неповторимые голоса сливаются в унисоне риторического рационализма. То, чем стала культура в XIX и XX вв., начинает выглядеть едва ли не искажением вечной сущности культуры как порядка.

Отрицать повышенный консерватизм риторического и всякого традиционалистского языка, само собой, не приходится. Но позволительно — прежде чем мы попытаемся продумать, что означает этот консерватизм в случае Лоренцо Медичи и Полициано, в словесности Возрождения, — задаться, перечитывая статью С. С. Аверинцева, несколькими общими и предварительными вопросами.

Во-первых. Открывают ли риторские приемы, взятые в наиболее оголенном, технизированном виде, вплоть до школьных упражнений и заготовок, действительно важнейшую, последнюю правду, хотя бы только о риторической же подоснове «большой» античной культуры? Или перед нами при сведении риторики до «вопроса школьного умения, вопроса грамотности» — не «ядро» культуры, а крайнее обеднение, выхолащивание или — лучше, если угодно — печальное пародирование как раз культурного, творческого смысла риторической традиции? То, чем занимались, например, в позднеримских риторских школах, определенно противостояло живой практике публичного говорения, тоже на свой лад свидетельствуя, конечно, о тогдашней умонастроенности — по так, как удачная пародия свидетельствует о передразниваемом творчестве, для этого ловко *останавливая* его и заменяя редукцией⁸. Грамотность вообще составляет столько же условие культуры, сколько и выпадаю-

щий из нее осадок, она всегда — *до* или *после* культуры, но никоим образом не «итоговая сгущенность» самой культуры как *процесса порождения*.

А вне способности к порождению затруднительно оценить и «формальную парадигматику» культуры. Меня не убеждает предложение рассматривать «риторические экзерсисы Либания», греческого софиста IV в., «как литературу *in statu nascendi* *», как фиксацию акта литературного воображения» античности. Чего нам никак не удастся, наблюдая «гротескный уровень отвлеченной рассудочности» у Либания, так это «застигнуть... воображение за работой, в пути» (р. 156—157). Просто потому, что *воображение* тут и не ночевало. Ничего общего с эскизом Рафаэля для будущей фрески! Мы попадаем вслед за Либанием не в «творческую лабораторию мастера», а в учебные классы. Эскизность ведь равносильна плодотворной незаконченности, неготовости, которая таит в себе не вполне известные и нетождественные возможности. (Эскизом, подготовительной зарисовкой, непосредственностью первого шага воображения начинали дорожить как чем-то самоценным по мере того, как расшатывался безусловный авторитет художественного канона.) Между тем учебная риторическая схема, допустим, описания битвы представляет собой нечто вполне и принципиально *довершенное*. Она создана не воображением, а выучкой и передает ее дальше. Остается лишь подставить имена собственные. Ничего «гротескного» в ней, в сущности, нет — не больше, чем в арифметической задачке о воде, вытекающей и втекающей в бассейн. Или в анатомическом муляже.

Либаний делал муляжи, а не эскизы.

Но может быть, риторический «уклон к перебору и исчерпанию» очищенных от всякой конкретности общих мест (р. 154) потому и характеризует античную культуру в целом, что дает о себе знать *инвариантно* на всех ее уровнях и во всех особенных проявлениях? Так что «холодные абстракции антиохийского ритора» «единопородны» — ну, скажем, «Исповеди» его младшего современника блаженного Августина? — и «принадлежат *в принципе* тому же порядку вещей»?

Однако — это *второе* мое сомнение, — хотя «Исповедь» профессионального ритора Августина, разумеется, щедро уснащена соответствующей словесной техникой,

* В момент рождения, в процессе возникновения (лат.).

риторический способ мышления сталкивается в ней и с мистической христианской потрясенностью, и с философскими парадоксами. Рассудительно-упорядоченное, моралистически-расчетливое, и эмоционально-захлебывающееся, экзистенциально-безрассудное, и глубины высокого рационализма — августинова «Исповедь» есть все это сразу, в невероятном сопряжении, дающем уникальный и непреходящий культурный результат. Иными словами, изначально риторика оживает и становится необходимым моментом литературного творчества — всякий раз во взаимозависимости и конфликте с антириторическими тенденциями — в контексте, создаваемом этим жанром, этим временем, этой более или менее особой культурной ситуацией.

Если со мною согласятся, то окажется, что риторика и в пределах античной традиции не остается равной себе. Повторяю: «сама по себе» риторика никогда не существовала, выделить ее в химически чистом виде можно бы, разве что заглянув в школы риторов, но школьная риторика оскоплена, поэтому тайну природного воспроизводства античной литературы допустимо искать в ней, лишь закрыв глаза на это немаловажное обстоятельство. Да, без риторики в некотором плане нет ни диалогов Платона, ни трагедий Эсхила, ни буколик Вергилия, ни лирики Каталла, ни мениппеи Лукиана. Но все они вместе с тем и антириторичны. В каждом жанре и в каждом историко-культурном случае риторика включается в некую новую сложную духовную конфигурацию; ни одна такая конфигурация к риторике не сводится (даже, возможно, эпиграммы Марциала?); и всякий раз в изменившемся контексте меняются, надо думать, и конкретные функции риторики. Всякий раз это та же риторика, да не та! — отнюдь не вынесенная от века за творческие скобки, но непрестанно трансформируемая и оспариваемая внутри них⁹.

В-третьих. Существовала ли некая непрерывная и равная себе «греческая культура на всех ее языческих и христианских путях вплоть до гибели Византии в 1453 году и далее»¹⁰? Можно ли считать свидетельством этого одну лишь эпигramму, вырождавшуюся, но сохранявшую риторические черты жанровой структуры? Если все «другие жанры уходили из живой литературы (как ушел дифирамб, ушла трагедия... комедия)», то оставшаяся привычка греков (нет, уже византийцев!) сочинять эпиграммы есть ли выживание «необходимого и достаточно-

го признака» литературной культуры античности?.. Или это, скорее, нечто вроде сгнувшегося языка, от которого — согласно грустной шутке Франса — осталось лишь несколько слов, произносимых попугаем? Говоря серьезно: именно С. С. Аверинцев показал нам в своей известной книге, как — через самые фантастические контаминации, подмены и метаморфозы — античная культура, что бы там ни думали византийцы, ее старательно употреблявшие, превращалась в культуру решительно иную и небывалую¹¹. И вот античная культура, несомненно, сгнула, притом именно в корнях, в сердцевине... а риторика древних греков осталась все той же? Возник совершенно другой тип автора, другой тип читателя, другой ценностный контекст, а, по крайней мере, с XV в. — и другое понимание самих целей писательства, весь мир культуры стал неузнаваемым, а риторический рационализм, особенно же на оторвавшемся от затонувшего корабля обломке — эпиграмме — жил прежней жизнью? и можно без обиняков говорить о сохранении «простейших, глубоко лежащих, очень стабильных оснований» той самой культуры? культуры Сократа и Фукидида?¹²

Впрочем, предмет моей работы не полемика, да я и не решился бы вести ее на чужой исследовательской территории. Но хочу подчеркнуть, что будоражащая статья С. С. Аверинцева о риторической традиции подоспела весьма счастливо для меня в тот момент, когда я сам пытался нащупать живой нерв прозы и стихов Лоренцо Великолепного, столь далеких от наших нынешних вкусов. Статья помогла мне отдать более жесткий отчет в собственной, не совпадающей со взглядами С. С. Аверинцева позиции. Я пришел к убеждению, что риторика выполняет в ренессансном культурном контексте радикально новые функции, что формальная устойчивость клише, усвоенных гуманистами из античных сочинений, не только не препятствовала такой метаморфозе, но была ее необходимой посылкой.

В статье «О литературной эволюции» Ю. Н. Тынянов писал: «Основное понятие старой истории литературы — „традиция“ оказывается неправомерной абстракцией одного или многих литературных элементов одной системы, в которой они находятся на одном „амплуа“ и играют одну роль, и сведением их с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом „амплуа“, — в фиктивно-единый, кажущийся целостным ряд». Идеи об «эволюционном отношении функции и формального эле-

мента» были высказаны Гыняновым в 1927 г.¹³ Они наилучшим образом свидетельствовали о примате для исследователя исторически-конкретной содержательности.

Было бы, по-моему, неэкономно начинать в 1980-х годах все сызнова.

Я уже цитировал замечание С. С. Аверинцева: «Меняется топика, но не подход к топике». Мое встречное предположение можно поначалу сформулировать так: «Топика может отчасти и не меняться, но подход к топике от эпохи к эпохе меняется самым глубоким образом».

3. Установка на самовыражение

«Комментарий» Лоренцо начинается со слов:

«Я очень колебался и сомневался, должен ли я был браться за настоящее истолкование и комментарий к своим сонетам; и хотя я порой и склонялся к тому, чтобы делать его, но нижеследующие доводы подталкивали меня к противоположному и отрывали от этого произведения. Во-первых, мысль о самонадеянности, в которую, как мне казалось, я впал бы, комментируя сам собственные же вещи: и потому, что это было бы проявлением чрезмерного почтения к себе, и потому, что я присвоил бы суждения, которые пристали другим, словно бы считая в этом отношении, что у тех, в чьи руки попали бы мои стихи, недостанет ума, чтобы их понять. Кроме того, я полагал, что кое-кто легко мог бы упрекнуть меня в неблагодарности, ведь я потратил время на сочинение и комментирование стихов, материей и предметом которых по большей части была любовная страсть; а это заслуживало во мне упрека тем более, что постоянные заботы, и общественные и приватные, должны были бы предохранить меня от подобных помышлений, по мнению некоторых, не только ветреных и пустых, но прямо-таки вредных и предосудительных, как для спасения души, так и для мирского достоинства. И если это так, то думать о подобных вещах — большой грех, перелagать их в стихи — грех еще больший, а комментировать такие стихи — порок ничуть не меньший...» (р. 124—125).

В столь традиционном формальном зачине — с изложением трех возможных возражений против замысла ученого прозаического комментария на народном языке к сонетам о любви и с опровержением по пунктам этих возражений — ничто не могло бы показаться Примеча-

тельным, если бы уже не то, что Лоренцо немедленно, на первом месте, обсуждает вопрос о праве на самокомментирование! Автор, не приступив еще к облюбленной теме, очень занят самой мыслью о своем авторстве, о себе как авторе, причем опровержение «первого довода» (о самонадеянности и т. п.) влечет за собой характернейшее раздумье о выборе каждым индивидом особого призвания (я приведу и разберу его позже). Мотив индивидуального «разнообразия» введен, следовательно, уже с первых строк сочинения, открыто и сознательно.

Далее. Лишь единожды Лоренцо Медичи роняет: «Я не был первым, кто принялся за комментирование стихов, содержащих подобные любовные темы, ибо сам Данте прокомментировал некоторые из своих канцон и других стихов». Тут же упомянуты комментарии «римлянина Эгидия» и Дино дель Гарбо к канцоне Гвидо Кавальканти. «Я не был первым» — это намек на «Новую жизнь» и «Пир», впрочем даже не названные. То есть на те великие образцы, которым Лоренцо с полной очевидностью подражает. Но о подражании, собственно, ни слова. После ссылки на историю жанра, где о Данте сказано вскользь, Лоренцо продолжает так: «А если ни вышеописанных резонов, ни примеров все-таки недостаточно, чтобы искупить мою вину, то меня должно бы оправдать хотя бы сострадание, ведь в молодости я был много преследуем людьми и фортуной, так следует ли лишать меня права на скромную отраду, которую я нашел лишь в пылкой любви и в сочинении и комментировании своих стихов, о чем мы дадим более ясное представление, когда перейдем к изложению смысла того сонета, который начинается словами „Если среди других вырывающихся вздохов“ и т. д. *Невозможно, чтобы не я, а кто-то другой сумел бы объяснить, что это были за злощастные преследования, пусть и весьма публичные, и весьма известные, и какими были те нежность и отрада, которыми смягчила их моя нежнейшая и преданнейшая любовь. Поэтому, как бы хорошо ни рассказал об этом кто-либо, для него невозможно разобраться в этих вещах так, как извлеку из них истину я*» (р. 131—132. Курсив здесь и далее мой.— Л. Б.).

Между тем имя Данте, конечно же, подразумевалось сразу. Оно не могло не прийти в голову любому читателю с первой же страницы. Лоренцо любовно чтит своего предшественника, но демонстративно избегает излишней опоры на его авторитет. Гораздо подробней Данте

помянут в другом месте, по более общему поводу — в связи с утверждением прав итальянского языка, и там, естественно, названа не «Новая жизнь», не «Пир», а «Комедия». Здесь же конкретней и обстоятельней указаны толкования к Гвиницелли, несколько уводя от сути дела, потому что надо ведь отстоять не только право писать комментарии к итальянским стихам, но именно право делать это *самоу поэту*. Казалось бы, здесь наиболее существенны отнюдь не ссылки на Эгидия Колонна и Дель Гарбо, не говоря уже о сравнительном уровне их и дантовой прозы? Лоренцо словно бы тихо отводит читателя в сторону от главного своего образца. Ибо его сильнейший довод состоит как-никак в том, что стихи и комментарий рождены биографической, внутренней потребностью. В них заключена его, автора, радость и правда: то, чего не мог бы высказать вместо него никто другой.

Нам незачем сомневаться в искренности Лоренцо. Но тут идет еще и какая-то важная игра с собой и читателем. «Комментарий» по замыслу вторичен в несравненно большей степени, чем автор готов это признать. Он ничего не скрывает, но ведет себя как человек, который нарочито берет преимущественно на себя инициативу сочинения непривычного характера. «Я не был первым...» — но все-таки Лоренцо принимает «Комментарий» на свою ответственность и ведет себя так, как если бы он был первым в избранном жанре. Он переоткрывает открытое Данте. Он заново, только от своего имени выносит далее решения о законности употребления итальянского языка для высших духовных целей, о преимуществах сонета и пр. (хотя мог бы сослаться и на Данте, и на своего наставника Ландино).

Как раз потому, что Лоренцо ориентировался на образцы, лежавшие у всех перед глазами, в этих литературных жестах независимости было заключено, надо думать, нечто очень значимое для автора и его читателей. Напомню, что таков вообще принцип «подражания» в культуре Возрождения, «ибо при подражании другим, будь они Греками или Латинянами, требуется взвешенное основание, намерение и забота о том, чтобы заимствованное соответствовало своему, не ухватывалось где попало, но рождалось самостоятельно и, вышедшее из собственной утробы, только казалось бы взятым у других» (Ландино)¹⁴. Не так существенно, что на позднейший взгляд этот пафос сохранения повизны посреди самого подражания, пафос соревнования на равных, не всегда и

... вполне бывал оправдан фактически. Существенно, что он подтвердился в эпохальном масштабе, верно соотнося ренессансную культуру с ее сутью. Если, скажем, Лоренцо Медичи и преувеличивал меру своей творческой оригинальности, эта всегдашняя озабоченность индивидуальной выделенностью, настояние на ней, само преувеличение — были уже чем-то культурно-неслучайным, впрямь оригинальным. В конце концов, личность вообще могла тогда утвердить себя, лишь прибегнув к перебору, к переоценке своих возможностей.

Вот и у Лоренцо: поскольку вполне отработанные за два столетия клише он то и дело произносит исключительно от своего имени, они начинают звучать чуть ли не грандиозно. Разве не удивительно, что Лоренцо прибегает к личностным интонациям; к словесным формулам, подчеркивающим, что то-то и то-то — *его мнение*, хотя ему и всем его читателям было отлично известно, что это общие места, начиная, по крайней мере, с XIII в.?

«И, судя, скорее, в соответствии с обычной природой и всеобщим обыкновением людей, я, *хотя и не осмелился бы утверждать это решительно, все же полагаю*, что любовь меж людей не только не заслуживает упрека, но и служит почти необходимым и в высшей мере истинным доказательством благородства и величия души, особенно же она побуждает людей к вещам достойным и превосходным, упражняет и приводит в действие те доблести, которые потенциально заключены в нашей душе» (р. 127). Или: «*Мне кажется, трудно осуждать то, что природно, и ничего нет более природного, чем желание соединиться с прекрасным, а это желание вложено в людей природой для умножения рода*» (р. 130). «Он полагает!» «Ему кажется!» Будто до него это не «казалось» столь многим, будто любовь не была свидетельством душевного благородства еще для стильновистов и Данте, будто телесное желание не было оправданно, и притом именно ссылками на природу, на устремление к прекрасному, на умножение рода — еще от Боккаччо до Фичино. Будто Лоренцо смело отстаивает свой взгляд на вещи, а не повторяет то, что утвердилось в его время и в его среде. Впрочем, он мимолетно поминает Платона, Петрарку, Гвиницелли. Откуда же это упрямое «все же я полагаю» и «мне кажется»? Что же, это искренняя аберрация, внушенная потребностью пропустить всякое мнение через себя, сделать своим? Или риторический прием, придающий трактату единую скрепляющую личную окраску,

ставящий «защиту» любви или итальянского языка, всякие общие, мировоззренческие высказывания в тот же интонационный ряд, что и рассказ о встречах с любимой донной? Или — и то, и другое, и просто следование принципу, тут же изложенному, согласно которому «нельзя назвать истинным» «то, что зависит от других более, чем от себя самого», отчего «внешние похвалы», которые «зависят от чужих мнений», «не являются подлинными похвалами» (р. 135).

Так или иначе, но стилистическое (и психологическое) оформление даже достаточно избитых идей как сугубо своих, выношенных и высказанных под ответственность автора, выступает показательным условием. Содержательным и подчас главным моментом, перевешивающим все остальное содержание, становится интонирование авторства: не то, что говорится, но — кто говорит. «Невозможно, чтобы не я, а кто-то другой сумел бы объяснить...» и пр.

В конце концов, это он, Лоренцо, был — в глазах современников — «чудесно погружен в любовные дела» («nelle cose veneree maravigliosamente involto» — так сказал о нем Макьявелли); «сладолюбивый и весь (захваченный) любовью» («libidinoso e tutto venereo» — так отозвался Гвиччардини). И это он восхищал друзей-гуманистов как поэт любви. Поэтому защита любви и итальянской поэзии независимо от доли заемной аргументации была для Лоренцо его жизненной позицией. Но дело не в этом, т. е. не в искренности автора. Ведь условный и рассудочно-игровой стиль риторики ничуть не исключал искренности ни в какие времена. Дело — в новой жизненно-культурной функции риторики.

Сравним начало «Комментария» с дантовым «Пиром», где тоже ведь обсуждается вопрос (сам по себе у Лоренцо, стало быть, тоже не новый) об оправданности авторского комментария. Данте хотя и не выносил этого вопроса на первое место, но писал: «У риториков не принято, чтобы кто-нибудь говорил о себе без достаточных на то причин». Причин может быть, по мнению Данте, две: защита от бесчестия или назидание. Обе здесь присутствуют, ибо он сочиняет комментарий к собственным стихам: 1) чтобы все, порицавшие его, узнали, что в отличие от «Новой жизни» стихи эти побуждены любовью не к женщине, а к донне-философии, т. е. «не страстью, а добродетелью»; 2) «я намереваюсь также показать истинный смысл этих капцон, который иной может и не заметить, если я его

не перескажу, поскольку он скрыт под фигурой иносказания»¹⁵. В следующей главе (I, 3) находится знаменитый пассаж, где Данте горько и трогательно жалуется на несправедливое изгнание («После того, как гражданам Флоренции, прекраснейшей и славнейшей дочери Рима, угодно было исторгнуть меня из своего сладчайшего лона» и пр.). Далее поэт выражает надежду, что комментарий своей глубокомысленностью, серьезным, возвышенным, нелегким для чтения стилем будет противостоять дурной молве о нем и очистит его репутацию. В этом, разумеется, как нельзя лучше проступает мощная личность Данте, окрашивающая, впрочем, все им написанное. Однако автор «Пира» ничуть не затрагивает в своих размышлениях такой предмет, как личность. Он, правда, выговаривает о себе величавые, идущие от души слова, но право комментировать свои стихи обосновывает как раз внелично: эти любовные канцоны на самом деле вовсе не любовные, и он, автор, должен разъяснить скрытую в них аллегория.

Во многословном, утомительно-изящном сочинении Лоренцо, пожалуй, меньше глубинно-личного, чем в одной третьей главе первого трактата «Пира». Зато Лоренцо сознает и оправдывает свой комментарий совершенно противоположно тому, как это сделал Данте. Собственно, оправданий не нужно. Перед читателем — именно стихи о любовной страсти, никакое не иносказание. Более того, ключом к ним объявлены некие особые биографические обстоятельства. Стихи написал я, в них мои нежность и отрада, и никто не может лучше меня знать, при каких обстоятельствах и какой смысл я хотел в них вложить. Это простое соображение (уже успевшее стать нормативным для гуманистического круга Медичи), с которого Лоренцо начинает, не задумываясь, не могло бы прийти в голову Данте при всей грандиозности его, все-таки еще средневековой, личности. Разумеется, довод Лоренцо оформлен как «топос» среди остальных топосов. Внешне он тоже риторичен. Тем более, что, когда изложение добирается до 12-й главы, до того места, где автор обещал рассказать об этих самых личных обстоятельствах, при которых он нашел утешение в любви и поэзии, — мы с некоторым изумлением обнаруживаем, что Лоренцо высказывается предельно общо и отвлеченно.

Ну да, Лоренцо собирается поведать, «каким было великое и злодейское преследование, которое он испытал в то время по вине фортуны и людей»; лишь «очень крат-

ко»... Ибо он боится невольно преувеличить их силу, чтобы его не сочли горделивым и тщеславным. Ведь «когда корабль, претерпевший жесточайшую бурю, после многих опасностей и тревог укрывается в спокойной гавани, кормчий чаще всего приписывает это собственной доблести, а не некоторой благосклонности фортуны». Так поступают всегда и «врачи нашего времени», преувеличивая тяжесть недуга и ставя исцеление в заслугу себе, а не природе. «И потому скажем кратко: преследование было тягчайшим, потому что преследователи были людьми могущественными, очень влиятельными и себе на уме, намеревавшимися и твердо положившими добиться полного моего разорения и уничтожения, как это показывают их попытки повредить мне всеми возможными путями. Я же, против которого все это было направлено, был тогда попросту молодым человеком (*giovane privato*), безо всякого совета или помощи, за исключением той, которой изо дня в день меня одаряли благость и милость божья».

Тут Лоренцо, кстати, делает именно то, чего только что обещал избежать. Он, мягко говоря, преувеличивает, изображая себя, главу медичейского режима, беспомощным и одиноким юношей... Он поступил бы гораздо скромней и сдержанней, если бы придерживался конкретных фактов (между прочим, действительно драматических и поразительных). Но мотивировка желания быть кратким, дабы не выглядеть слишком горделивым, — это, конечно, риторический ход. Впечатление преувеличения у нас на деле-то как раз и возникает. Потому что и все дальнейшее — тоже риторика. Между тем речь идет о заговоре Пацци в 1478 г., в результате которого погиб брат Лоренцо, он сам еле спасся, а затем выдержал длительную, опасную борьбу с теми, кто поддерживал заговорщиков внутри и вне Флоренции, включая папу Сикста IV. Но какой историк сумел бы догадаться о чем-либо подобном, если предполагал бы только этим мнимой-интимным свидетельством, сведенным к риторическому каталогу, в котором узнаваем единственный конкретный намек — на папское отлучение: «Я был доведен до того, что одновременно душу мою преследовали отлучением, имущество — разграблением, власть — разными коварствами, семью и детей — новым предательством и интригами, жизнь — повторяющимися заговорами...» (возможно, еще один намек: на новый заговор против Лоренцо, раскрытый 2 июня 1481 г.). «...И смерть была бы немалой ми-

лостью для меня, куда меньшим злом для моих желаний, чем что-либо иное из названного. И вот, когда я пребывал в этой неясности и мраке фортуны, его порой озарял любовный луч, будь то лицемерие или мысль о моей донне» и т. д. (р. 175—177).

Это все, что Лоренцо счел возможным рассказать нам в подкрепление довода о том, что только он сам, он один в состоянии пояснить, с какими переживаниями и поводами были связаны его сонеты... Дальнейшее и вовсе выдержано в форме крайне сглаженной, рассудочной, идеальной, преобразующей житейские факты до неузнаваемости.

Поэтому: при всей значимости введения в стилизованный текст всякого рода демонстративных знаков авторской независимости и рассуждений на эту тему, как бы извне окаймлявших риторический материал, — все-таки подтверждалась ли творческая воля в прямом обращении с самим материалом, *внутри* него? Хотя бы в том же «Комментарии» Лоренцо?

4. Остранение риторического приема

«Кому-то, может быть, покажется малоподходящим начало подборки моих стихов, ибо это начало, — отмечает Лоренцо с явным удовлетворением, — не только вне обыкновения тех, кто сочинял подобные стихи до сих пор, но и, как кажется на первый взгляд, словно бы переворачивает природный порядок, делая началом то, что во всех человеческих делах составляет обычный и последний конец...»

Почему? Потому что первые четыре сонета написаны *на смерть* донны. «На первый взгляд» Лоренцо начинает с того, чем Данте и Петрарка кончали. «Смерть эта исторгла не только эти сонеты из меня, но и слезы вообще всех мужчин и женщин, которые хоть сколько-нибудь покойную знавали». Даже те в толпе, кто впервые увидел красавицу в гробу, а гроб везли открытым до усыпальницы — обливались слезами. По слову «нашего Петрарки»: «Смерть казалась прекрасной в ее прекрасном лице». Далее поэт пускается в рассуждения — со ссылками на «философов» и на Аристотеля — о том, что гибель одной вещи означает рождение другой «и из этого постоянного движения с необходимостью происходит непрерывное порождение новых вещей», так что «в человеческих делах конец и начало суть одно и то же», поэтому «вполне умест-

но, что смерть — в начале этого нашего произведения», тем более что «тот, кто исследует это более тонко», увидит, что живущий любовью прежде должен умереть для всего иного и что любовь, будучи совершенной, требует сначала смерти всего несовершенного и т. д. и т. п.

Догадались ли сразу хотя бы друзья и ближайшие читатели Лоренцо, что четыре начальных сонета посвящены не возлюбленной самого поэта, как этого естественно было ожидать, но предмету страсти его брата, Джулиано Медичи, — умершей в 1476 г., двадцати трех лет отроду, Симонетте Каттанео, в замужестве Веспуччи, юной даме, которую воспел в «Станцах к турниру» Полициано и которая была, судя по изображениям Пьеро ди Козимо, Полайuolo, Гирландайо и Боттичелли, действительно неотразимо очаровательной. Однако Лоренцо не только оставляет имя донны, как и все имена, без расшифровки. Он вообще не спешит объясниться. В следующей главе, правда, сказано, что смерть донны была «общественной утратой», так что «все флорентийские дарования», на разные лады, кто в прозе, кто в стихах, оплакивали и восхваляли эту донну «в соответствии со своими способностями, и среди прочих пожелал быть и я». В третьем сонете умершая отождествляется с нимфой Клицией из «Метаморфоз» Овидия, т. е. с гелиотропом, цветком любви. В комментарии к этому сонету Лоренцо ссылается на «меланхолическое настроение любящего». Влюбленные и вообще-то бывают грустны, плачут и вздыхают даже посреди ласк и радостей, что же сказать о любящем, которого постигло горе? и пр.— и вот читатели уже готовы увериться, что поэт говорит о себе, уже печаль становится печалью о смерти возлюбленной, уже Лоренцо помнит свойственную *его* характеру меланхолию («...io, per mia natura desiderando solamente dolore e non gustare alcuna cosa dolce»), уже поэт возвещает, что решил, сокрушенный этой кончиной, провести оставшиеся ему годы жизни, плача и вздыхая «в обществе Амура, Граций и Муз». После чего, прокомментированный таким образом, следует сонет с душераздирающей строкой: «Я, не желающий испробовать ничего, что было бы мне приятно, — потому что она умерла, — буду длить преступные годы» (р. 150—151). Вспомним, что с первой строки трактата Лоренцо говорит от себя и о себе, а не от имени какого-то «лирического героя», — и вот, жить преступно, если *ее* нет. Комментарий же к четвертому сонету начинается с фразы: «Не удивится никто, чье сердце охвачено любов-

ным огнем» и т. п.; далее следуют рассуждения о том, что это чувство исполнено противоречий, и затем об его, поэта, безутешности, когда остается лишь одно лекарство — смерть (р. 151—153).

И лишь после всего этого мрака и слез следует несколько запоздалое разъяснение, к которому мы сейчас обратимся и которое ставит как раз проблему индивидуального. Предупрежу только, что вслед за философическим разъяснением Лоренцо повествует, как смерть прекрасной донны побудила его удостовериться, впрямь ли ей не было равных в городе по красоте, повадкам и уму. Вскоре автор встретил — на празднестве, куда он отправился в тоске, неохотно, лишь чтобы не отбиваться от прочих юношей, — встретил внезапно ту, что «много выше» покойной по всем достоинствам. Она-то (по мнению биографов Лоренцо, это Лукреция Донати), начиная с пятого сонета, становится подлинной героиней «Комментария».

В какой огромной мере сознательной была эта полумистификация, это нетривиальное начало, когда смерть и оплакивание прекрасной женщины свершаются *прежде* любовной страсти, эта пытливая игра с правилами жанра, с канонами петраркизма, с топикой любви, — в какой мере все это было неспроста, свидетельствует разъяснение, с нарочитой оттяжкой, но исчерпывающее данное, в конце концов, автором. Оно, в свою очередь, предварительно суждением о «варьета», об отношении между всеобщим и особенным.

По ходу стилизованно-закругленного изложения, где все — изящная и легкая риторика, все — ученый маскарад общих мест, столь безразличный и утомительный для нашего нынешнего взгляда, эта страница, если только всерьез в нее вчитаться, поражает вдруг свежестью и своеобразием ренессансного думания (см. р. 154—155).

Вот она.

«Все люди рождаются с природным желанием счастья, и все дела человеческие устремляются к этой настоящей цели. Но, поскольку очень трудно понять, что такое счастье и в чем оно состоит, а если это и понятно, не менее трудно людям достичь его — то и ищут его разными путями (*per diverse vie*); и поэтому люди, считая это своей целью в некоем родовом и неразличимом смысле (*in genere ed in confuso*), начинают попытки найти счастье кто в одном, а кто в другом (*chi in uno e chi in un altro modo*); и так, от этой общности сужаясь

(*ristringendosi*) к некоему особому и частному (*propria e particolare*), по-разному тратят силы, каждый соответственно своей природе и склонностям, отчего и рождается разнообразие человеческих занятий (*la varietà degli studi umani*), украшенность и большее совершенство мира, благодаря различиям между вещами (*per la diversità delle cose*), подобно гармонии и созвучию, в котором согласуются разные голоса. И может быть, именно для этой цели Тот, кто никогда не ошибается, сделал темным и трудным путь к совершенству... Вне всякого сомнения, гораздо легче познание вещей в роде, чем в виде и частностях; я говорю это, основываясь на порядке человеческого уразумения, которое не может прийти к истинному определению какой-либо вещи, если этому не предшествует ее всеобщее понятие (*la notizia universale*)».

Хорошо известно, что такая дедукция — от всеобщего к единичному — была способом характерно средневекового мышления. Лоренцо исходит из посылок, которые меньше всего было бы позволительно назвать оригинальными. Вообще, тот, кто желает видеть в истории культуры чуть не до XIX в. в первую очередь то, что производит впечатление неизменности, устойчивости, неподвижности, будь то риторические ухватки, некоторые жанровые схемы и т. п., легко соберет в трактате Лоренцо целые охапки примеров. Так, универсалия предшествует «истинному определению» всякой вещи как особенной. В рассуждении об итальянском языке Лоренцо также начинает с защиты достоинств этого языка вообще, затем конкретно переходит к защите высоких возможностей «советного стиля» на «вольгаре»: «Я считаю весьма подходящим сжимать мысль, доходя до подробностей, и двигаться от общих положений к некоему особенному, словно бы от окружности к центру» (р. 138).

Сходство с правилами до-ренессансных рассуждений оказывается, однако, истолкованным достаточно странно в одном, зато едва ли не решающем пункте. Ибо для схоластики, например, универсальное понятие находится именно в центре, а путь дедукции (от бога к миру, от всеобщего к частному) — это разворачивание вовне, к окружности. Путь *от бога* предстает вместе с тем решающим для человеческого разумения путем *к богу*, сворачиванием вещей и их понятий в самом универсальном и в самом единственном, самом особом, в самом трудном, самом непостижимом и в самом простом, озаряющем, неоспоримом, предельном для каждой вещи понятии-

центре: Но для Лоренцо высшей целью объявляется как раз особенное, вот эта вещь. К ней, как к центру, движется мысль, сжимающая, доводящая до особенного исходные, родовые, всеобщие и потому *слишком легкие* (*di più facile!*), *слишком известные* (*dalle cose più note!*); *слишком бессодержательно-расплывчатые* (*confuso!*) понятия и дефиниции. И следовательно, это движение от всеобщего в лучшем случае становится лишь средством утвердить особенное или даже мнимым движением, отрицанием всеобщего, поскольку последнее не дает «истинного определения» никакой вещи. Всеобщее «счастье» — нечто неясное, реально же значимо это или то счастье. Всеобщность выступает как «разнообразие», замещается им, *восходит* к нему.

Замечательной кажется лукавая сентенция Лоренцо о том, что бог умышленно сделал путь к совершенству (к познанию, добродетели, спасению души?) темным... ибо сие идет на пользу разнообразию, т. е. открывает дорогу каждому частному и особенному.

Но вернемся к цитируемому фрагменту.

«Итак, жизнь и смерть той, о которой мы сказали, давала нам универсальное понятие любви и лишь смутное знание (*cognizione in confuso*) того, что такое любовная страсть: вслед за этим универсальным знанием затем возникнет особое (*particolare*) знание моей собственной сладчайшей и любовной муки, как об этом поведаем в дальнейшем. Ведь когда умерла донна, о которой шла речь, и я восхвалял ее и оплакивал ее смерть, как публичную потерю и общий ущерб, меня волновали скорбь и сострадание, которым были охвачены многие и многие в нашем городе, так что эта скорбь была весьма универсальной и общей (*molto universale e comune*). И хотя в предыдущих стихах описаны некоторые вещи, которые кажутся продиктованными скорее личной (*privata*) и великой страстью, то это потому, что я очень старался — чтобы лучше удовлетворить себя самого и тех, у кого ее смерть действительно вызвала личное и величайшее переживание, увидеть все так, словно я потерял самое дорогое для себя, и воссоздать в своем воображении все, что могло бы сильно подействовать на меня, чтобы лучше подействовать и на других. И, пребывая в этом воображаемом положении, я принялся обдумывать про себя, насколько жестокой была участь тех, кто очень любил эту донну, и мысленно искать, была ли в городе какая-либо другая донна, достойная такой любви и хвалы» (р. 155).

Вот к чему пришло рассуждение о том, что первоначальное «смутное» всеобщее понятие, устремляясь к центру и сжимаясь, уступает место «истинному определению» каждой вещи, т. е. понятию частному и особому. Лоренцо не только отчетливо разграничивает «публичное» и «приватное» переживание, противопоставляет знание любви вообще и знание собственной «сладчайшей и любовной муки». Самое интересное состоит в убежденности, что поэт, который пишет о любви вообще, от имени каких-то других безутешных мужчин и женщин, не в силах произвести впечатление на читателей, испытавших боль утраты. Поэтому он должен вообразить эту утрату все равно своей, личной. Получается, что «общественная» скорбь — нечто бессодержательное, любовь вообще — не годится в качестве предмета поэзии. Так что поэт вынужден, хотя бы в искусном воображении, подменить пустую, бездейственную всеобщность — «notizia universale d'amore» — индивидуальным переживанием.

«Личная и великая страсть» — «личное» и «великое» становятся синонимами! Личное чувство возвышается теоретически над общим и анонимным.

Господи, но неужели в предшествующих четырех сонетах есть хоть намек на такое чувство? есть что-нибудь, кроме изящных риторических ходов? И разве в сонетах последующих, ради которых автору уже не нужно было взвинчивать фантазию, обращенных к реальной даме его сердца, — разве в этих сонетах и пояснениях к ним мы найдем что-либо, что отличало бы их от предыдущих? Что-либо, кроме точно таких же общих мест?

Сначала — риторическое сопоставление новой красавицы с воспетой прежде. «Если этой свойственны те же любезность, ум и изящная повадка, что и той, умершей, то, конечно, эта много превосходит ту красотой, привлекательностью и силою очей». Следует цитата из Данте о глазах, ставших обиталищем Амура. Затем автор «принялся за прилежное исследование» («mi sforzai diligentemente investigare») «всех свойств и частей» прекрасной донны: ее роста, цвета кожи, ее облика, глаз, пропорций тела, движений и жестов в ходьбе, танце и пр. — и очень подробно — ее речей, серьезных и шутливых, ее искусства беседовать, ее тонкости, остроумия и прочих «превосходнейших свойств» («eccellentissime condizioni»). Об этом говорится на двух страницах в самых неопределенных выражениях, имеющих целиком нормативный характер (р. 157—158). Ибо задача в том и состоит, чтобы

выставить любимую женщину воплощением всех возможных совершенств: «Ничего невозможно пожелать в прекрасной и благородной донне, чего не было бы у нее в изобилии» (р. 159). Все восторги риторически перечислены и обоснованы по очереди. Особый сонет, конечно, вслед за Петраркой должен быть посвящен впечатлениям от первой встречи с возлюбленной (после рассуждений — со ссылкой на Платона — о том, как западают нам в душу впечатления). А именно: об одежде донны, о времени встречи и о месте встречи. Одежда была белая и по ней развевались золотистые волосы, словно солнечные лучи. Время было, «несомненно, дневным, хотя бы уже потому, что светило солнце из глаз». Место же «по необходимости было раем». После чего дано «правильное определение рая»: это «не что иное, как некий сад, изобилующий всем приятным и усладительным, деревьями, плодами, цветами, живыми и струящимися водами, птичьим пением, словом, всем приятным, о чем только может помышлять сердце человека; и поэтому поистине рай был там, где была столь прекрасная донна, ибо было здесь изобилие всяческой приятности и сладости, которой может желать благородное сердце» (р. 163—165). И далее, и тому подобное, в том же стиле, словно мы находимся в саду «Весны» Боттичелли (где, впрочем, изображена не Лукреция Донати, а Симонетта Веспуччи).

Но насколько же кисти живописца удается то, что ни в малейшей мере — в *нашем* восприятии — не получается у поэта: совмещение риторического, мифологического, идиллического сюжета с прелестью и неповторимостью мгновенного чувственного видения.

«Не получается»? Потому что *словесная* риторика несовместима с конкретностью и отвлеченный, рассудочный мотив лишь зрительно способен все-таки совпасть с *этой* формой, с остановленным мгновением? Или потому, что Лоренцо недостаточно большой поэт, ему не хватает таланта, хотя бы невольно прорывающегося к индивидуальной краске? Или «не получается», потому что Лоренцо хочет получить другое, добывается совсем не предполагаемого нами эффекта, понимает индивидуальность как-то иначе, чем мы?

Допустим, все объяснения справедливы. Но для меня сейчас существенно именно последнее. Ведь ясно, что автор, вполне способный в других случаях, в *других жанрах* быть живо-конкретным, в «Комментарии» сознательно и последовательно избегает выхода за пределы рито-

рической стилизации. Хотя («потому что»?) стремится продемонстрировать именно *себя*, Лоренцо Медичи, влюбленного поэта и философа из «академии» Кареджи. Не единожды мы выслушиваем торжественную *заявку* на индивидуальность рассказчика, на «приватный» характер того, что рассказывается. И что же? — тем ревностней он стилизует, подражает, тем рассудочней и безличней его изложение. Мы по меньшей мере обязаны отметить этот контраст декларируемой установки и сплошных общих мест, рубрикаций и пр.

В тексте Лоренцо — а может быть, более или менее у всякого гуманиста? — есть вымученность. Да, конечно. Потому что текст порывается перерастить самого себя. Обещает куда больше, чем дает. Почти физически ощутимо, как трудно автору приподнять себя за волосы.

Такую вымученность, однако, мы вправе признать культурно значимой. В самом деле, ведь несовпадение текста с собой не осталось каким-то бессилием, но превращено в конструктивный момент этого самого текста. Четырьмя сонетами на смерть донны и рассуждениями о таком странном начале подан знак острашения. Читатели (тогдашние — внове и, надо думать, во сто раз проникновенней, чем мы) успевали ощутить некоторую ироничность упражнений риторики — упражнений также и *над риторикой*. Автор ведь проделал с нею нечто нарочитое. Он не только вошел, как и подобает ритору, в воображаемую роль, но затем и вышел из нее, разгримировался, впрочем не перейдя при этом на иной стилиевой язык, т. е. отнюдь не дезавуировав риторику, а только придав ей проблемность: раздвоившись на того, кто пишет риторические сонеты, и того, кто размышляет о пределах такого занятия, спрашивая себя о разнице между «общим» и «приватным» переживаниями.

Пусть и, так сказать, условные сонеты, и те, которые Лоренцо преподносит как безусловные, подлинно личные, ничем не отличаются друг от друга. Но экспериментальное, мысленное различие отбрасывает смысловой ответ на весь текст.

Ренессансная стилизация — более мощная, корневая, чем всякая другая, известная нам из более поздних (до XX столетия) культур, где она все-таки скорее вспомогательное средство (пусть даже столь важное, как у романтиков в их отношении к средневековью или экзотике). Ренессансная стилизация — универсальный майевтический способ появления новоевропейской культуры как творче-

ства. Она и есть слово гуманиста. Но вместе с тем ренессансная стилизация то и дело опасно зависает над пропастью подражания, она, собственно, только *становится* стилизацией. Не случайно стремление отличить ее от *просто* подражания — постоянная и страшно важная, напряженная тема гуманизма. Как бы отойти от этой затягивающей пропасти... но отойти от античности было нельзя. Напротив, только в искусном подражании ей, в общих местах, в реминисценциях из Вергилия, Овидия или Горация могли вылиться у гуманистов Кватроченто усилия духовного раскрепощения¹⁶.

Позволительно предположить, что в такой странности, в такой несообразности — характерный отблеск историко-культурной ситуации, когда «открытие античности» было еще будоражащей новостью, острым средством, меняя облик, переодеваясь, преображаясь, почувствовать собственную культурную жизненность, утвердиться в соревновании с древними. Лоренцо, как и Полициано, как и Боттичелли, как и Фичино, играет с читателями в риторику, наслаждается (вместе с ними) не просто общими местами, а непринужденностью их конструирования, волнуется, очевидно, да и других волнует магией перенесения в выдуманный мир, который присваивается как мир подлинного существования, не перестающий вместе с тем ни на йоту быть сиюминутным, здешним миром Флоренции XV в. То был путь к реальности, состоявший не в отказе от риторики в пользу неповторимой жизненной краски, а в превращении риторики в повод для демонстрации (антириторической по сути и отдаленным историческим последствиям) авторской одаренности, энергии индивидуального сознания.

Индивидуальность как бы не видна — она в паузе между двумя общими местами. Она почти вся — во многозначительном умолчании, в эллипсисе. В подтексте «изобретенного» текста, в торжествующем творческом даре, в «ingegno» автора.

А все-таки растворение индивидуальности в «изобретении», в делании текста, а не выявление и описание ее в самом тексте — признак тревожного, драматического противоречия. Мы ощущаем силу индивидуальности — но где же она сама? Она *неописуема*. Она рождается в качестве Протея и довольна своими превращениями, горда своим «универсальным суждением» («giudizio universale»). Но как ей удавалось одновременно быть *этой* — и быть «универсальной»?

5. Поэтические переосмысления на античный лад

Может быть, попытаться объяснить риторичность «Комментария» гораздо проще: тем, что Лоренцо был лишен вкуса и способностей к запечатлению конкретного и бытового, пестроты и сора человеческих будней? Но автор новеллы о Джакомо или поэмы «Ненча из Барберино» такой способностью, безусловно, обладал. Литературоведы обычно выделяют у Лоренцо Великолепного, считают наиболее оригинальными и ценят именно вещи, в которых есть то, что ныне принято определять как «реалистическую сочность» и т. п., как внимание к неприкрашенным подробностям человеческого существования.

Заглянем, например, в небольшую шутивную поэму (фроттолу) «Охота на куропаток» («Uccellazione di stagne»). Сначала Лоренцо неспешно описывает приготовления на заре, когда порозовел восток, вершины гор окрасились золотом; исчезли звезды; совы, сычи и филины укрылись в лесу; лиса и волк вернулись в норы; уже выпущены из загонов овцы и свиньи; крестьяне принялись за свои дела, а на дворе усадьбы слышатся шумные сборы и лай собак. «Четким был воздух, свежий и кристальный, и обещало утро быть погожим». В четвертую строфу Лоренцо ухитряется звучно и аппетитно вставить вдруг *двадцать пять* собачьих кличек: «...и Фрицца, и Бьондо, Бамбоччо и Розина, Гьотто, Виола и Пестелло, и Серкьо, и Фузо, и мой старый Буонтемпо, Дзамбраччо, Буратель, Стаччо и Пенеккьо...»¹⁷ Это только вторая половина октавы, кстати, с искусной, затейливой рифмовкой, той же, что в «Станцах» Полициано (А—Б—А—Б—А—Б—В—В). Среди охотников помянуты и охарактеризованы персонажи сплошь реальные, в том числе Гульельмо (де Пацци, шурин Лоренцо), «всегда охочий до таких дел», и Диониджи Пуччи, его приятель, которому посвящены целые четыре строфы, где рассказано, как он, не стряхнув еще сна, свалился с лошади и сильно ушибся — «не упал Диониджи, а рухнул». Затем Пуччи рассуждает про себя: «Дурачина я, что так рано выбрался сегодня из дому, и для меня и для охотников было бы лучше, если бы я остался дома в собственной постели» и т. д. Далее воспроизведены громкие разговоры. «Где Корона? Где Джован Симоне? — спрашиваю у Браччо. — А где этот носатый?» И Браччо мне отвечает: «Остались по разным причинам. Корона ни разу в жизни

не взял бы куропатки, если бы это не произошло с ним однажды по нелепой случайности, так что не беда, что он остался, брать его с собой было бы дурным предзнаменованием». «А Луиджи Пульчи, отчего его не видно?» — «Да он отправился в тот лесок еще накануне, что-то взбрело ему на ум, может быть, он сочиняет сонет» (строфы X—XI). И замечательны строфы, в которых даны беспорядочные реплики в разгар охоты, подбадривание собак, улюлюканье, истошные выкрики — ни дать ни взять фонограмма, записанная с природы.

Повторяю, на нынешний вкус в подобных метких ухватываниях вполне конкретных впечатлений, закрепленных за чем-то (или кем-то) единичным, и состоит привлекательность поэтических опытов Медичи. Дружескому кругу, для которого в первую очередь предназначались «охота на куропаток» и пр., надо думать, тоже нравились эти узнаваемые и красочные подробности. Но возможно, более всего было по душе вставление бытовых реалий в изысканную и легкую строфу, соединение их с осязаемыми классическими реминисценциями. Тут соль не в сценах с природы самих по себе, а в их остроумном *соединении* с риторико-мифологическими общими местами. Подшучивание над приятелями, зарисовки подробностей охоты, ее суматошного и веселого азарта — все сопряжено с идиллическим пейзажем, с Дианой и Фортуной, с «тысячью сладких стихов» (XIV). Повседневность рифмовалась с риторикой, оттого поэтика сдвигалась и гуманисты, экспериментируя с нею, тем самым менялись сами, т. е. как раз становились гуманистами.

Современный исследователь, называя «Охоту на куропаток» вслед за Кардуччи «поэтической безделицей», считает, что при некоторых достоинствах «верного образа реальности» и его художественной обработки в целом поэма малоценна: «Эти истории об охотниках, собаках, ястребах и куропатках не слишком привлекательны для большинства читателей»¹⁸. Ну да. Однако оценим *внежанровость* этой вещи, колеблющейся между, так сказать, эпосом (где взамен описания приготовлений к битве и самой битвы описывается охота теми же гибкими октавами, в которых Боярдо и Ариосто поведали о приключениях Орlando) и чем-то вроде бытового очерка, между пасторалью и фроттолой, между житейской сочностью и утонченными общими местами. В культурно-словесном плане эта вещь давала ранее неизвестную степень авторской свободы.

Но «Охота» не стояла особняком. В творчестве Лоренцо Медичи видны два параллельных ряда. И если в одном ряду — стилизаторские эксперименты над традиционными античными и фольклорными жанрами, то в другом — пародирование тех же самых традиций, безусловно дорогих его сердцу, и, следовательно, нечто гораздо более сложное, чем высмеивание. Действительно, невозможно считать, скажем, «Ненчу из Барберино» попросту пародией на буколику, а терцины лоренцова «Пира» — на дантову «Комедию» и «Триумфы» Петрарки. Прилагая цидеронианскую элоквенцию и вообще высокие образцы к пустяковым и даже шутовским сюжетам, Лоренцо решал ту же задачу, что и в солидном «Комментарии» и «Лесах любви». Поднимая риторику на смех¹⁹, Лоренцо не протаскался с нею, а лишь учился — как и посредством серьезных стилизаций — глядеть на нее сбоку, высвободиться из чужого, античного или тречентистского слова. Недаром «тонка грань, отделяющая пародию от серьезной литературы»²⁰. Оба литературных ряда у Лоренцо сходились в отказе от подражания, в ироничности по отношению к себе, к собственной духовной образованности, в той или иной форме творческого *сдвига* традиции.

Еще один характерный опус Лоренцо Медичи: «Ласки Венеры и Марса». Когда олимпийские боги и богини собираются посмотреть на Марса, застигнутого Солнцем в объятиях супруги Вулкана, у поэта появляется, разумеется, удачный повод продемонстрировать классическую начитанность. Но опять-таки существенно не это, а фамильяризация античности. Соответственно, шутливо описанный адюльтер богов возвышается до ученой литературной игры. Это словно бы сценарий одного из медичейских праздничных шествий. Его персонажи — Венера, Марс, Солнце, Вулкан — лицедеи в одеждах богов, живые фигуры, заговорившие перед карнавальным толпой (названия частей, вроде: «Марс, появившись, говорит так»). Это действие вовсе не античное, но и не снижающее античность, оно равно пропитано гуманистической эрудицией и флорентийской простонародностью, наивной влюбленностью в мифологический материал, веселой увлеченностью, ученой важностью, иронией. Расхожие места риторической мифологии то и дело увенчиваются столь же расхожими местами рыночной мудрости. Торжественные имена олимпийцев смешиваются с повседневно-флорентийским: «для всякой длительной утайки приходит

свой конец»; «не хочешь, чтоб об этом толковали, не грехи»; «где грех, там и наказание»; «присмотреть за влюбленной женщиной — дело тяжкое, ведь коли она захочет — никто ее не остановит» и т. п. И все это изложено *терцинами*, которые считались принадлежностью высокого стиля.

Уместно еще раз сослаться на Ю. Н. Тынянова: «Так как каждое произведение представляет собою системное взаимодействие, корреляцию элементов, то нет неокрашенных элементов; если какой-нибудь элемент заменяется другим, — это значит, что в систему включен знак другой системы; в итоге этого включения системность разрушается (вернее, выясняется ее условность)»²¹. В итоге включения риторики в просторечие («Охота на куропаток») или просторечия в риторику («Ласки Венеры и Марса») выясняется литературная условность риторики. Освежается инаковость ее языка, продолжающего существовать, но по-новому.

Вспомним, наконец, карнавальную «Канцону Вакха», самое известное сочинение Лоренцо (точнее, всем известен лишь задорно-меланхолический припев этой песенки: «Тот, кто хочет быть веселым, пусть веселится, на завтра нет надежды»). Напомним, что этот припев, этот призыв радоваться здесь и сейчас, возникает в толпе, под ритм неистовой пляски. Лоренцо, как известно, действительно любил устраивать такие мифологические маскарады на улицах Флоренции. Мелькают ожившие античные образы: «Это Вакх и Ариадна...», «Эти нимфы и прочий люд», «Эти веселые сатирики, влюбленные в нимф...» («*Questi lieti satiretti*» — замечательно звучная строка, подпрыгивающая на четырех «*ti*!»). Вот едет Силен на осле — «и плоти, и лет уже в избытке». За ним Мидас... Это ряженные! «От Амура ищут убежища лишь неотесанные и неблагодарные люди». Флорентийцы XV в. и античные персонажи — «все, смешавшись теперь в одну толпу, что бы там ни было, играют и поют».

Нечто сходное происходило и с самими риторическими приемами. Они тоже пускались в пляс, охотно включались в культурное перевоплощение. Лоренцо Великолепный был превеликим мастером употреблять их с каким-то радостным формализмом, с крайней облегченностью. Кажется, то, что для классической риторики было адекватным ей, здесь приобретает почти откровенную маскарадность. Тем не менее гуманист никогда не доходит до пародии. Это на свой лад вполне серьезная поэтика, это,

если можно так выразиться, серьезная травестия (переодевание). Современники, зная, какие обстоятельства зашифрованы в «Комментариях к некоторым сонетам о любви» и пр., любовались не просто риторическими топосами, а остроумием превращения в них житейских реалий. Для риторики как таковой эти топосы были, так сказать, самими героями; теперь они же стали актерами, играющими героев, разучившими классические роли. Достаточно прочесть письмо к Лоренцо такого умного ценителя, как Пико делла Мирандола, чтобы убедиться: для читателей XV в. — в отличие от литературоведов XX в. — были особенно ценны и глубоки не шуточные и чувственные фроттолы, а те произведения Лоренцо, над которыми мы теперь готовы заснуть. Почему? Удивительный ответ, по-видимому, таков: в них острее всего тогда чувствовалась личная индивидуальность!

Ренессансная культура двигалась к этой цели, стало быть, по двум линиям. Хотя привычней бы думать, что ее достигала только (или, во всяком случае, более прямо и насущно) та из этих линий, которая состояла в обострившемся интересе и наблюдательности ко всему бытовому, характерному и резко единичному. Это — так называемый «натурализм» Раннего Возрождения, заявивший о себе в статуе Донателло «Цукконе», в новеллистике Саккетти и Боккаччо, в «домашних хрониках» Джованни Морелли, Бонаккорсо Питти или Донато Веллутти.

6. Зарисовки с натуры хрониста Веллутти

Странно думать, что, например, записки Веллутти (начатые в 1367 г.)²² приходится отнести к тому же типу культуры, что и сочинения Полициано и Медичи или Петрарки и Салютати, бывших не только его соотечественниками, но и современниками. Казалось бы, что общего?

У Веллутти мы обнаруживаем богатейшую россыпь характеристик родственников хрониста, отчасти построенных по стереотипным признакам внешности и поведения. Вот «игрок», «хвостун», «большой говорун», вот «большой труженик», вот «крикун», «большой любитель поесть», «выпивоха» и — самое резкое в устах этого богатого купца и мануфактуриста — «большой мот».

Скажем, так: «невысокий», «худой», «немногословный», «храбрый», «любезный» и «мастер на все руки,

кроме ведения деловых бумаг», ибо не был приучен к этому отцом. Это портрет некоего Герардино.

Если портрет бывает ординарен и скучноват, то в этом вина не рассказчика, а оригинала. Веллутти ничего не сочиняет и не приукрашивает, он лишь припоминает по совести, не скупится подчас на подробности и оживляется, если действительно есть, что припомнить. Тогда расхожие оценки сочетаются с неожиданными и энергичными деталями. Запоминается монах Диана, которая носила такие огромные шляпы, что не заметила свалившегося на нее камня. Или Бернардо, который держал сукнодельческую мастерскую; на него вдруг снизошел святой дух, он постригся в монахи-августинцы и, к общему изумлению (позволяет себе добавить Веллутти), отказался от членства в цехе Лана; когда же умер его отец, Бернардо бросил проповеди и столь же внезапно вернулся в цех. Или дед хрониста: в молодости — сильный и отчаянный вояка, иссеченный шрамами, полученными в сражениях «против еретиков и патаренов» и просто в драках; в зрелости — почтеннейший купец, закупавший в Милане, окрашивавший и перепродававший сукна; в старости же дед ослеп, ходил по комнатам «три-четыре мили в день», обильно ужинал — «и так проводил свою жизнь», дожив якобы до 120 лет. И отец хрониста, смолоду крепкий, ловкий, худощавый, женился вторично в 67 лет, оставался и в старости неутомимым ходяком, любителем грубой и обильной еды, ничем никогда не болел («разве что лихорадкой») и умер в 72 года, «промочив ноги». «Был он очень благоразумный, проворный, прилежный — и большой купец». Еще — о непутевом брате Пиччо, судовладельце в Неаполе, там и прогоревшем, холостяке, оставившем после себя внебрачную дочь (Донат о ней позаботился). И о другом брате, Лоттьеро, который переехал в Авиньон, лет 13—14 постригся в монахи, изучал логику, философию и право в Пизе, Неаполе и Сорбонне, затем стал настоятелем церкви во Флоренции. Был он человеком доброй и открытой души («безо всяких хитростей»), весьма охочим до еды и выпивки, «самым тучным в семье», страдал от подагры и «болей в боку».

Так на десятках страниц — обо всех членах семьи, умерших и остающихся в живых, об их браках, их ссорах, особенно же обстоятельно и точно — об их покупках, финансовом положении, с замечательными сведениями о ведении торговых операций, ценах, размерах капиталов и пр.

И о себе: «я среднего роста, со свежим, розовым лицом и белой кожей, с небольшими руками и ногами», «в молодости до женитьбы был очень здоровым, худым и не знал, что такое болезни», но спустя семь-восемь лет после женитьбы захворал желудком, и бывали боли в боку, а в 1347 г., в возрасте 34—35 лет, началась подагра, «и из-за всех этих хворей бывал иногда жар, но редко». Очень подробно Донато Веллутти рассказывает о своих болезнях, о своих коммерческих делах, жалуется на поручения коммуны, почетные и приносявшие полезные знакомства, но «наносившие большой ущерб кошельку и отрывавшие... от собственных дел» (р. 84).

Да, но *зачем* он рассказывает? Затем, что «каждый человек хочет знать о своем происхождении и своих предках и какие были родственные связи и как приобреталось имущество...» И вот, «учитывая, что всякий человек смертен, а я тем более, ввиду подагры, от которой сильно страдаю, решил я записать воспоминания и памятки о том, что насчет всего этого слышал от отца и старших и что нашел в деловых бумагах, книгах и прочих записях...»

Личное еще почти сливается с *семейным*. Это именно *домашняя хроника*, а впрочем, жанр здесь определить затруднительно. Уже не хроника и еще не мемуары. Смешаны городские события, интимные признания и сплетни, соединены назидательность и неудержимое желание поболтать о своем; какой-то наивный эгоцентризм. А правила риторики? Их нет и в помине. Хотя... при том, что Веллутти бесконечно далек по образованию, таланту, интересам, жанру от автора «Пира» или от Лоренцо Великолепного, он тоже оговаривает, что о самом себе писать неудобно, лучше бы, чтобы написали другие, да некому. Он, Донато, пишет не для самовосхваления, но «для памяти о случившемся, думая доставить удовольствие тем, кто это прочтет» (р. 69). Вдруг мы обнаруживаем отголоски тех же общих мест, с которых начинается и «Комментарий» Лоренцо. Писать *о себе* по-прежнему требовало стереотипного оправдания. Но тянула нарастающая потребность («домашние хроники» *специфичны* для Флоренции XIV—XV вв.). И Веллутти как бы принимает разглядывать себя в зеркале. Бесподобно простодушие, с которым он, выразив надежду доставить удовольствие читателю, тут же пускается в стариковские жалобы на болезни...

На первый взгляд нет ни малейшей возможности сопо-

ставления «Хроники» Веллутти и «Комментария» Лоренцо, которые принадлежат не только к разным жанрам и традициям литературы на «вольгаре», но и к совершенно разным полюсам стиля и мироощущения. Все, чего нет в одном из этих двух произведений, есть в другом — и наоборот. В особенности же у Лоренцо, в комментарии к будто бы автобиографическим стихам, начисто нет вот этого жадного интереса Веллутти (или Морелли, или Питти) к собственной особе во всей ее житейской, телесной, бытовой конкретности. Личность Лоренцо видна, допустим, в его *письмах*, но в стилизованных риторических стихах и прозе, казалось бы, нечего и пытаться ее выглядывать. Зато у Веллутти зарождение ренессансного индивидуализма так очевидно и так колоритно!

Отметим, однако, следующее. «Индивидуализм» семейного хрониста лишен внутреннего мира. (Я припоминаю только одно удивительное исключение: рассказ Морелли о раздумьях, заставляющих его ворочаться во время бессонницы.) Индивид тут целиком овнешнен. Конечно, личности, скажем, Веллутти и Питти резко разнятся, каждый очень характерен, но это понятно *нам* из материала и тона, это выговаривается невольно. Индивидуация совпадает с бессознательной пластикой рассказа. Мы *разглядываем* автора — вот он какой! — а он об этом, кажется, и не подозревает. (То же самое, между прочим, в знаменитом «Жизнеописании» Бенвенуто Челлини.)

Рефлексия на себя — «что я за человек», «чем я отличен от других» — сводит автора домашней хроники разве что к чисто эмпирическому *набору* признаков, ибо белокожесть, средний рост, подагра и боли в боку, столько-то сыновей, такие-то случаи из жизни, бедствия и удачи остаются именно пестрым набором, где слишком общие черты в сочетании со слишком случайными происшествиями (например, как его, Донато, десятилетним мальчиком заманили и ограбили) еще не собираются в особенное, в последовательность душевного склада.

Кроме того, в домашних хрониках недостает личности (в позднейшем смысле слова) также из-за смазанности творческого отношения к себе. Индивид воспринимает себя (и остается) всецело наличным и тождественным себе. Он, правда, может измениться с возрастом и обстоятельствами (так, один из братьев хрониста в юности сорил деньгами, а после раздела имущества и повзрослев стал прижимист). Но в плотно-эмпирической, бытовой, случайной закреплённости «Я», со всех сторон зарастаю-

щего приметами и биографией, нет щели для выхода за собственные границы, нет проблемы несовпадения *возможностей* индивида и их *осуществления* — проблемы, так занимавшей книжников-гуманистов. Почему этот самый Бернардо то постригся в монахи, то снова занялся выделкой сукна? Для Веллуты здесь лишь внешний курьез, вроде шляп модницы Дианы. В «удивлении» окружающих и самого хрониста еще нет догадки о том, что за такими метаниями стояла некая личность.

Я бы сказал, что, хотя «натуралистический» интерес к индивиду, интерес, непосредственно росший из итальянской городской социальной обстановки, был абсолютно необходимым компонентом Возрождения, тем не менее *сам по себе* этот интерес еще совершенно недостаточен, чтобы дать новый и особый тип культуры. «Натурализм», как известно, возникал в зрелом средневековье, в готике XIV—XV вв., а в Италии более характерен для *Раннего* Возрождения, но всюду — в сложных сплавах. Нельзя не задуматься, почему то, что итальянцы называют «*Полное Возрождение*» («*Pieno Rinascimento*»), при сбережении внимания к плотскому и характерному и при взаимном наложении и столкновении двух установок, уводящем в глубь стиля, в целом сдвинулось в сторону несравненной идеализованности, классицистичности, «гармонии», ученой стилизации.

Конечно, и домашняя хроника — некое культурное пересоздание купца. Ведь недаром он выступает уже не как купец, а как *автор*. И все-таки, чтобы возникло Возрождение, потребовалось гораздо более радикальное (сознательное) преобразование исходного «пополанского» (бюргерского) личностного импульса, скажем готического или предренессансного. Путь лежал не просто через усиление готического интереса к себе и ближним, но через узнавание других, инаковых, дальних — короче, через гуманистическую сублимацию и через античность.

Для становления личности в культуре игра с античностью, стилизация чужого слова и мифологизация собственной жизни²³ — все это было, возможно, более принципиальным, чем позднесредневековое любопытство к подробности, казуности своего (и всякого) бытия. В искусстве Возрождения эти линии и резко расходились, и тайно сочетались (когда все житейски-конкретное хорошенько упрятывалось — но не забывалось! — в «высоких» жанрах у Лоренцо Медичи или Саннадзаро реальное уходило в намек, в некий «парадигматический» фон).

Органическое слияние двух тенденций, шедших от быта и от возрождаемых жанровых традиций, т. е. встреча общего места и неповторимой детали, было задачей, которую решало западноевропейское искусство нескольких эпох, от XIII до XVIII в. включительно. В итоге — уже, например, у Шекспира и Рембрандта — в этом искусстве явилась новоевропейская личность.

Вернемся же к нашему Лоренцо. Когда он претворял смерть Симонетты и свой роман с Лукрецией в сонеты и «Комментарий» к ним, тут, конечно, не было художественного реализма, а чуть ли не сплошная риторика. Но была и новизна. Современная, флорентийская, *его*, Лоренцо, жизнь преображалась до неузнаваемости. Однако в сочинениях такого рода (а к ним ведь относятся и вся пастораль, и весь петраркизм, и «Весна» или «Рождение Венеры» Боттичелли, да что угодно!) не столько «жизнь» — материал для «искусства», сколько искусство — материал для жизни. Ибо античные образцы, стилевые традиции, жанры, правила риторики — все становилось поводом и почвой для выработки и проявления сознательного индивидуального авторского усилия.

Пусть зависимость от унаследованных и возрожденных литературных форм — нет! *не* унаследованных, а возрожденных, это совсем разные вещи — пусть эта зависимость была огромной. Однако подход к ним стал испытующим, игровым, своеобразным, даже когда свобода в обращении с материалом включила в себя стремление к предельной отшлифованности и сглаженности — к тому, что позже начали именовать выверенностью стилизации.

Стилизация не адекватна ренессансной культуре, ибо она ее важное (хотя не единственное) средство, но не цель и не результат. Результатом же было, повторяю, выдвижение на первый план автора. Иначе: индивидуального конструирования произведения.

В поэме «Охота на куропаток» шуточные «зарисовки с натуры» кончаются такими строками: «Сделав это, все разошлись спать. А то, что приснилось ночью, было бы прекрасно пересказать, ведь я знаю, что каждый наверстает упущенное во сне. Поспят до девяти утра. Затем мы сойдемся вместе на этих берегах, вытащим из вод кое-какую рыбешку. И так пройдет, приятно, весело время под музыку тысячи сахарных стихов» (XIV, р. 75).

Под эту же музыку — двумя октавами выше — с добродушно-иропической улыбкой поминается «сладостный стиль», «*questo dolce stil*», который «нравится» Гульель-

мо, и в текст введена диалогическая реплика, выдержанная в стильновистской тональности. Под музыку риторических и классицистских общих мест рождалась новая культурная реальность, артистизм личности, умеющей жить в разных обликах, соревноваться с предшественниками и понимать под подражанием способность при этом остаться самим собой. Я взял, обратившись к «Комментарию», отнюдь не из самых свежих ренессансных текстов... Но и его изрядная стертость не может скрыть, даже подчеркивает, что автор не совпадает с текстом, как лицедей не совпадает с ролью. Нас может сколько угодно раздражать «выдуманность» сонетов и пояснений к ним, однако сама искусность подделки — уже эксперимент. Это-то и приводило тогда в восторг. Часто принято (вслед за Де Санктисом и А. Момильяно) усматривать у Медичи «эскапизм», бегство от грубой реальности в мечтательный и меланхолический мир изящной словесности. Но это было скорее вторжением творческой личности в мир готовых культурных форм. «Выдумывание» (или «изобретение») — вот ее пароль.

И когда Лоренцо пишет в «Охоте на куропаток» о поэте Луиджи Пульчи, создателе фантазмагорического «Морганте»: *«qualche fantasia ha per la mente: vorrà fantastigar forse un sonetto»* («что-то взбрело ему на ум, может быть, он захочет выдумать сонет») — не упустим из виду, что в тогдашнем итальянском языке слово «фантазия» (ср., например, с письмами Макьявелли) имело специфически емкое значение. Им пользовались, когда хотели указать на особую склонность, характер, пристрастие индивида, никак не мотивированное извне, совпадающее с ним самим; синонимами этого слова были «причуда», «каприз», «странность», отмечаемые с неизменной внимательностью и сочувствием; всеми подобными пометами замещалось готовящееся понятие «личности». Вот почему формула Лоренцо (*«qualche fantasia»* и т. д.) звучит для того, кто имел дело с ренессансными текстами, куда выразительней, чем в русском переводе. Лоренцо был бы вправе целиком отнести ее к себе или, допустим, к Полициано. «Комментарий», как и все, что он и его друзья написали, именно измыслен: в качестве результата, но прежде всего средства самопорождения, «выдумывания» нового индивида. И риторика служила «выдумке», а не выдумка была подчинена надвременным правилам риторики.

Поэтому общие места становились средством экспе-

римента. Ими надо было распорядиться так, чтобы они свидетельствовали о суверенной авторской воле. То есть читатель любовался не просто самими общими местами, а тем, что делал с ними автор, как вводил их в изложение, как смешивал парафразу с интимностью, с речью «от себя». Замаскированные — и разоблачаемые по ходу чтения — реминисценции радовали не менее, чем откровенные контрасты культурного разноязычия («Орфей»). И конечно, восстановление в правах «вольгаре» — от Бруни и Альберти до Полициано и Медичи — давало новые поразительные возможности переименования, поскольку латинское пиршество ныне происходило за итальянским столом. Ввиду родственной близости двух языков узнавание сквозь перевод приобретало особую маскарадную остроту и прелесть.

7. Художественные опыты Полициано

Полициано воскресил жанр «лесов» второстепенного римского поэта Стация, привлеченный, как уже говорилось, умением Стация создать мозаику множества разнородных мотивов. В собственных «Станцах», пачатых к турниру Великолепного Джулиано ди Пьеро де Медичи, где нет ни слова о турнире, но зато рассказано, как Джулиано, под латинизированным именем Юлия, раненный Купидоном, попадает в царство Любви, Полициано весьма преуспел на этом пути²³. Для начала описания садов Венеры упомянуты Грация, Красота и Флора; автор обращается, подражая Овидию, к музе Эрато; за золотыми стенами, где текут два ручья со сладкой и горькой водой, вечно длится весна, никогда не желтеет трава, не дуют ветры, кроме Зефира. Далее перед нами мелькают аллегорические фигуры Амуров, Удовольствия, Коварства, Надежды, Желания, Страха, Наслаждения, Ссоры и Примирения, Слез, Испуга, Худобы, Тревоги, Подозрения, Радости, Влечения, Красоты, Удовлетворения, Тоски, Заблуждения, Бешенства, Раскаяния, Жестокости, Отчаяния, Обмана, Смеха, Тайных знаков, Взглядов, Юности, Плача, Скорбей, Разрыва. Риторическая рубрикация? Допустим пока, что так. Каждая фигура обрисована выразительно и кратко.

Но Полициано вовсе и не думает исчерпать «воинством» «прекрасной Венеры» то, чем он занялся и ради чего, как очень скоро убеждается читатель, была вообще затеяна поэма, а именно *перечисление*.

Он переходит к *цветам*, украшающим луг. Друг друга сменяют душистая фиалка и роза, которым посвящена целая строфа, а затем: желтые, красные и белые аютины глазки, гиацинт, нарцисс, гелиотроп, горицвет, крокус и акант — вместе с целым букетом реминисценций из овидиевых «Метаморфоз». Далее описан живой родник, бьющий из-под земли, а вокруг него просторно расположились деревья, «и кажется, что они растут, соревнуясь одно с другим». После чего названы и охарактеризованы... *девятнадцать* видов деревьев, от ели до мирта! И сверх того еще «красуются все новые растения, в разнообразных нарядах и разной формы: это выпускает бутоны, лишь достигая полной зрелости, это обзаводится ими, теряя прежние ветви, а то, выткав приятную и радостную тень виноградных листьев, только ими и укрывается от Солнца-Аполлона, а это, подрезанное, плачет, склонив голову, и поглощает воду, чтобы излить потом вино».

Вдруг мы замечаем, что Полициано как-то сбился с риторического приема. Ибо все это, чем дальше, тем менее походит на рассудочно-моралистическую рубрикацию. Где же здесь рациональное выделение признаков, позволяющее охарактеризовать с разных сторон некий предмет и подготовить к сопоставлению с другим предметом? Собственно, мы даже теряем представление, о каком предмете идет речь... о саде Венеры? Но зачем же перечислять и перечислять цветы или деревья? Зачем вдруг задерживаться зевакой у виноградных лоз? И где же моралистическая цель?

Полициано разгуливает по макрокосму и *разглядывает* все, что упоминает. Его увлеченное перечисление подобно «разнообразию» на втором плане ренессансной картины. *Риторика* исподволь подменяется *живописью* или, во всяком случае, подчиняется ей, и принцип перечисления у нас на глазах перестает быть риторическим принципом. Этот перечень — не что иное, как специфически ренессансное «разнообразие»²⁴. Это название и показывание того, и другого, и третьего, и так без конца, довлеющее себе. Перечень наслаждается всем, на что падает взгляд. Риторический по словесной инструментровке, он антириторичен по сути.

Только-только покончив с растениями и упомянув в четвертой строке 85-й октавы «белые цветы и зеленые листья» мирта, поэт тут же переходит к описанию любовных игр овечек и барашков, и начинается... перечень животных, от телят до тигров и львов и от диких кабанов

до «обычных зайцев». Как уже можно предугадать, доходит черед и до *разных* рыб, резвящихся в теплых водах, и до *разных* птиц, из коих отдельно описано шесть видов. Потом — словно бы на том же бесконечно длящемся дыхании — описан дворец Венеры, где, между прочим, благодаря драгоценным инкрустациям, врата переливаются «тысячами и тысячами оттенков цвета» и изваяны рельефы и статуи с изображениями рождения Венеры, а также — особо — ее самой, и Урана, и Сатурна, и Гейи, еще Фурий и Гигантов, Нимф, Вулкана, Юпитера во всех видах — похищающего Европу, в облике лебедя, золотого дождя, змеи, пастуха, орла, — а также Нептуна, Феба, Ариадны и Тезея, Вакха, сатиров и вакханок, Силена на осле, Прозерпины и Плутона, Геркулеса, Полифема, Галатеи...

Инвентарь природы продолжен инвентарем образованности, художнику дает сюжеты книжник; все, разумеется, пропитано столь желательной «скрытой» эрудицией; и читатель может совершить — посредством квазириторического приема — прогулку по ренессансному классицистскому кругозору.

Но вершиной итальянской литературы XV в. стал знаменитый «Орфей», написанный, по признанию Полициано, «за два дня, посреди непрерывной суматохи» празднеств при мантуанском дворе герцогов Гонзаго.

Чтобы понять, почему именно «Орфей» стал излюбленнейшим чтением образованной публики конца Кватроченто, а Полициано — первым поэтом медичейской Флоренции, нужно вспомнить, что это произведение, представляющее тогдашний литературный вкус в чистоте и законченности, было, в сущности, чудовищной *контаминацией*, отнюдь не возникшей, однако, по невежеству и безответственности автора, а, напротив, потребовавшей мгновенного, но расчетливого вдохновения, чтобы совершенно сознательно сделать эту стихотворную драму как раз тем, чем она и является.

Множественно отмечалось, что здесь впервые жанр и манера средневековой мистерии были вдруг употреблены ради языческого мифологического сюжета, чтобы вывести на сцену героя, столь популярного среди флорентийских неоплатоников. Незатейливость действия, не ведающего переходов и основанного на чередовании дискретных эпизодов, весь общий тон «святого представления» (*sacra rappresentazione*) сохранялся, но сочетался с перепевами из Овидия, Вергилия, Клавдиана, Данте, Петрарки. Эти-

ми пряностями для подготовленной аудитории густо на-
шпигован весь текст, так что два культурных языка, два
стиля — простонародный и ученый, наивный и изыскан-
ный, общепонятный и зашифрованный — прослаивали и
остраивали друг друга у опасной грани пародирования.

Вместо традиционного ангела, призывающего в проло-
ге зрителей ко вниманию, появляется Меркурий и обеща-
ет поведать, как Орфей потерял Эвридику, отрекся от
любви и «был умерщвлен женщинами». Далее происходит
длинная идиллическая сцена, в которой пастухи с тради-
ционными литературными именами беседуют о безудерж-
ной страсти. Юный Аристей рассказывает о том, как вне-
запно влюбился в «нимфу, более прекрасную, чем Диана»,
которую он однажды увидел с «молодым возлюбленным»
(т. е. с Орфеем). Старый Морсо его урезонивает. Аристей
распевает пасторальную песню: «Внимайте, леса, моим
нежным речам». Морсо отвечает: «Берегись, Аристей, чтоб
слишком пылкая страсть не привела тебя к какому-нибудь
печальному концу». Все это — свободная итальянская
вариация на темы вергилиевых «Буколик». Появляется
Эвридика, и Аристей обращается к ней с песенкой в фольклорно-карнавальном духе: «Послушай,
прекрасная нимфа, послушай, что я скажу, не убегай,
нимфа, ведь я пришел к тебе с любовью; да ведь не
волк это и не медведь, а твой возлюбленный, так сдержи
же свой легкий бег» и пр. И *сразу же*, без малейшей
подготовки, появляется Орфей и читает пространные
латинские стихи в честь кардинала Франческо Гонзага
и всего герцогского дома, полностью выдержанные в тор-
жественно риторическом стиле! «...О лира, ныне измени
вместе со мною свой лад и выговори новую песню (*flecte
punc tunc tuncque novumque dic, lyra, carmen*)»²⁵.
Действие как ни в чем не бывало надолго прерывается...

Что и говорить, *после* песенки Аристея это подлинно
«новая песня». Контраст получается действительно за-
мечательный. Становится понятным, почему в ренессанс-
ной среде считали сплошь искусственную, с нашей точки
зрения, пастораль «безыскусным» жанром, прибежищем
простоты и естественности. Еще бы, достаточно только
сравнить речи Аристея и Орфея! Если угодно, *все* это —
сплошная риторика и подражание. Но: одический стиль
помещен внутрь буколического, гулкий латинский метр —
внутри пританцовывающей итальянской напевности, важ-
ное и серьезное попало в окружение легкого и забавного,
юное и приватное оттенено зрелым и публичным.

Оба стиля вроде бы заемные и насчитывают полторы тысячи лет. Но их столкновение было бы невозможным на их же собственной, античной, классической почве. Оно произошло по прихотливой воле автора и, несомненно, срывает обе традиции с мест, обнаруживает их условность, создает дистанцию между ними и современной аудиторией. Так возникает *новая* словесно-культурная ситуация. Эффект стилизации образуется с полнейшей откровенностью благодаря уже одной этой внушительной инородной латинской вставке. Но вставка делает еще и то, что риторика, служащая фоном для нее, т. е. для «настоящей» латинской риторики, уже как бы перестает восприниматься риторически. Более того: панегирик в честь кардинала Гонзага, взламывая стиль «Сказания об Орфее», делает этот стиль — по контрасту — *антириторическим*. Очужденная риторичность переходит в противоположность. Прием вносит некую ироничность. Однако у Полициано все построено на сходных, пусть и не столь резких приемах. За этим видна система.

После целых 13 латинских строф появляется Пастух и сообщает Орфею и зрителям о смерти Эвридики. После чего Орфей декламирует (с двойной парафразой, из Петrarки и Овидия): «Так восплачем же, о безутешная лира, ибо больше не подобает петь на привычный лад. Будем плакать, доколе кружатся небеса, и пусть Филумела (соловей из овидиева мифа.— Л. Б.) уступит нашему плачу. О небо, о земля, о море, о жестокий жребий, как я вынесу такое горе? Моя прекрасная Эвридика, о жизнь моя, без тебя мне незачем жить» и т. д. И с песней Орфей спускается в ад.

Из риторики, из контаминации старых жанров, т. е. мистерии и пасторальной эклоги, элегической баллады, мадригала, зазорных куплетов, карнавальная песни, оды, у нас на глазах возникает абсолютно новый жанр, ибо, как тоже давно отмечалось, «Орфей» Полициано — первое в истории *оперное либретто* (или нечто, его предвещающее)²⁶. После ремарки «Плутон, полный удивления, говорит так» звучит, так сказать, партия Плутона. Происходят сцены в аду. Они завершаются тем, что «Орфей возвращается с освобожденной Эвридикой и распевает некие веселые стихи, которые принадлежат Овидию и приспособлены к этому случаю» (ремарка автора!). И в уста Орфея, действительно, опять вставлено на сей раз *оригинальное латинское четверостишие*.

Эвридика же отвечает Орфеею, взглянувшему на нее в царстве мертвых вопреки условию Плутона, вновь *по-итальянски*, но, правда, таким образом, что итальянское «*non vale*» («напрасно») зарифмовано с латинским «*vale*»: «Я никогда не буду твоей, протягиваю к тебе руки, но напрасно, меня влекут назад. Орфей мой, прощай!»

Насколько нарочитыми были предыдущие обширные латинские вставки, настолько же непринужденно в очень трогательную и простую итальянскую фразу вдруг встречается латинское словечко, и эта нечаянность почти не приметного смещения производит, пожалуй, не меньшее впечатление, чем дерзкие контрасты. Это ведь как раз та «грация», та «небрежность», на которой, как мы помним, настаивал Полициано в речи о Квинтилиане и Стации.

Затем Орфей оплакивает свою судьбу и наставляет зрителей: «Сколь несчастен мужчина, который готов измениться из-за женщины, радуется или печалится из-за нее, или прощается из-за нее со своей свободой, или верит ее виду и словам». Это, разумеется, общее место, нечто сходное есть и в «Станцах» (строфа 59). В финале с новой силой обнаруживается свобода, с которой Полициано обращается с разными жанрами, разными речевыми стилями, риторическими общими местами, ритмами и сюжетом. Вслед за прощальным мрачным монологом Орфея появляется Вакханка: «Вот тот, кто презирает нашу любовь: о! о сестры! о, о! предадим его смерти». Орфея тащат за сцену. Затем Вакханка выходит снова — уже с головой Орфея в руках — и кратко повествует в довольно варварских, мрачноватых красках, как тело Орфея было растерзано на куски. «Эвоэ, Вакх, прими эту жертву».

И после этих слов... вакханки пускаются в задорный пляс. Североитальянские диалектизмы (пьеса ставилась в Мантуе!), тоже словно ненароком, сплетаются с криками «Вакх, Вакх, эвоэ!». «Кто хочет пить, кто хочет пить, пусть приходит пить, приходит сюда», «Я тоже хочу пить», «Есть вино и для тебя», «Наберитесь, как воронки» и пр. Так звучит то, что в ремарке обозначено как «Жертвоприношение Вакханок в честь Вакха» и должно было бы стать заключительным «дифирамбом». Псевдоантичное действие увенчивается уличной простонародной сценкой. Нет ничего забавней, чем возгласы в честь «Вакха» и только что отрезанная голова Орфея посреди столь карнавального веселья²⁷.

Странно, почему в литературоведении принято иногда

рассуждать о том, что Полициано избрал «трагический сюжет», смутно ощущая надвигающийся кризис своей культуры, но стремясь вопреки гибели героя утвердить ренессансные ценности и т. д. и т. п.? Неужто можно воспринять «Орфея» всерьез на уровне сюжета или топов? Пастух ухаживал за Нимфой, Эвридика погибла, Орфей отдан на растерзание, сказаны всякие веселые и печальные слова, потому что этого требовали традиционные правила жапра (смерть Орфея и радость вакханок — «языческая» травестия смерти и воскрешения Христа), этого требовал мифологический сюжет, этого требовали правила риторических противопоставлений. Но тут еще нет мировоззренческой серьезности. Что и впрямь предельно серьезно, так это не гибель Орфея и не пасторальные или вакхитеские мотивы сами по себе, а то, как Полициано мастерски и достаточно иронично все *смешивает* и *обыгрывает*, серьезна установка на стилизацию как могущественный инструмент творчества. Последнее слово остается не за гибнущим Орфеем или ликующими вакханками, не за мистерией или пасторалью, не за риторикой, не за бесчисленными эрудитскими намеками или прямой цитатой из Овидия — последнее слово принадлежит самому Полициано.

В первой строфе «Станцев» значится: «Смелый ум побуждает меня прославить» и пр.

Смелый ум («la mente audace») был более или менее свойственен *каждому* ренессансному автору, использовавшему прежние формы в новой функции. Так вот: за чужим словом сохранялась его краска, но тем охотней оно вводилось в текст, монтировавший чужие культуры внутри и ради культуры собственной.

Этим способом обращения с инаковыми культурами Возрождение сделало первый, пока очень отдаленный шаг в сторону XX в.

Глава 3. Мотив «разнообразия» в трактате Лоренцо Великолепного

Ведь что-то одно не может удовлетворять потребностям нашей жизни и разнообразию человеческих склонностей.

Лоренцо Медичи

1. Облик Лоренцо Великолепного

О Лоренцо Великолепном слышаны все, кто обладает хотя бы скромными сведениями об итальянском Возрождении. Конечно, эта одна из наиболее своеобразных и вместе с тем показательных фигур Кватроченто. Однако, что касается самого обширного из его сочинений, о котором часто шла речь в главе 2, т. е. незаконченного трактата «Комментарий к некоторым сонетам о любви» (между 1476—1484 гг.), то даже специалисты интересовались им очень мало¹. В нем усматривали разве что богатую гуманистическую эрудицию Лоренцо, или автобиографические намеки, или характерную защиту народного, итальянского языка и т. п. — но не какое-то *глубинное культурное значение*. Дело в том, что трактат в отличие от автора достаточно зауряден, подражателен, состоит по преимуществу из излюбленных тогда в ренессансной культурной среде общих мест, пусть преподнесенных со свойственными Лоренцо остроумием и изяществом.

Знаменитая, необыкновенно колоритная личность автора — и громоздкое, интеллектуально-усредненное, исторически поэтому вроде бы малозначимое сочинение.

Между тем это соотношение может оказаться на свой лад продуктивным исходным моментом как раз для целей настоящего исследования. Здесь нужны некоторые предварительные пояснения.

Как известно, итальянская городская синьория XIII—XV вв. возникла и удерживалась (при решающем условии того или иного равновесия основных социальных сил,

т. е. знати, пополанской верхушки и ремесленников) благодаря энергии некоего индивида, который основывал режим личной власти не на наследственных, феодальных правах, но исключительно на собственной предприимчивости и смелости, на умении привлекать к себе людей или устрашать их. При этом внешне обычно сохранялась традиционная коммунальная структура и над ней надстраивалась узурпированная верховная юрисдикция.

Власть Медичи во Флоренции XV в. тоже была «тиранией» и по социальному содержанию, и в конечном счете по способу осуществления. Но это совершенно особый и крайний случай. Речь идет сейчас не об оценке стиля правления, не о спорах, начавшихся еще при жизни Лоренцо Великолепного и продолжающихся до сих пор, не о том, в какой мере это правление было действительно просвещенным, на удивление мягким и гибким (даже после подавления заговора Пацци, о чем свидетельствует история беспрепятственного возвышения Савонаролы). Речь идет о самом механизме власти Лоренцо. Он, как и его дед Козимо, не имел никаких официальных прерогатив и не занимал ключевых государственных должностей, оставаясь частным лицом. Его могущество строилось на поддержке прежде всего большинства торговой-денежной олигархии, на искусно подогреваемой популярности, на замечательных дипломатических и иных заслугах перед городом, на ореоле имени Медичи, умело применяемом для достижения своих целей, на проистекавшем из всего этого своего рода общественном согласии. Изо дня в день, чтобы не утратить власти, Лоренцо должен был поддерживать систему личных связей, что-то вроде клиентелы. Он нуждался в изощренных многоступенчатых процедурах голосования, отфильтровывавших нужные кандидатуры, в непрерывных тонких закулисных маневрах для сохранения за своими многочисленными и сплоченными сторонниками большинства в Совете Ста, среди «аккопьятори» (т. е. выборщиков) и в итоге в составе синьории, балии и других важнейших исполнительных органов коммун. Все это, пожалуй, больше напоминает, при всем анахронизме такого сопоставления, роль лидера правящей партии, чем владычество, пусть и некоронованного, государя. Хотя Лоренцо, ведя переговоры от имени Флоренции, предстал в глазах папы, неаполитанского короля или далекого турецкого султана именно как бы государем, внутри города его положение было достаточно сложным. Нельзя считать всего лишь

лукавой отговоркой слова, сказанные им миланским посланцем в 1482 г., о том, что его возможности склонить флорентийцев в пользу герцога ограничены, «учитывая, что он не синьор Флоренции, а гражданин». И что ему, Лоренцо, при всем его авторитете, «в подобных случаях необходимо запастись терпением и сообразовываться с желаниями многих»².

Я начал с беглого упоминания о характере медичейского правления, имея в виду, собственно, отметить лишь один-единственный пункт, существенный для дальнейшего рассуждения. Никакая иная итальянская тирания не была в такой степени неформальной. Соответственно нигде так хорошо, как в этом исключительном случае, не выходила наружу новая роль личности. Если бы мы знали об авторе «Комментария к некоторым сонетам о любви» только то, что более 20 лет он был фактическим руководителем Флоренции в пору ее расцвета и поражал всю Европу государственными талантами,— этого было бы уже достаточно, чтобы задаться вопросом: *отпечаталось ли как-то в тексте самосознание столь бесспорной индивидуальности.*

Но еще примечательней то, что индивидуальность Лоренцо Великолепного утвердилась не только на главном его поприще. Свое заслуженное прозвище он получил в особенности за *сочетание* в нем политического дара с подлинно художественной натурой, с многообразным и часто весьма живым поэтическим творчеством, прекрасной гуманистической выучкой (под руководством Аргиропуло, Ландино и Фичино!), с принадлежностью к платоновской Академии Кареджи, со зрелым вкусом взятого собирателя античных и новых скульптур, камей, гемм, монет, картин, книг, с дружелюбным и по-настоящему компетентным меценатством³. Все это помножалось на прославленное личное обаяние, в котором трезво-насмешливый ум совмещался с артистизмом поведения, буйная жизнерадостность — с меланхолией (по-видимому, не только литературной, но и реально-острой), наконец, княжеская повадка — с простотой и доступностью.

Понадобились два века флорентийской социальной и культурной традиции, чтобы выработать подобного человека. Многие историки считают Лоренцо гением, и это, по-видимому, правда, но его одаренность сказалась не столько в отдельных сторонах и результатах его деятельности, сколько в ее «универсальности»; более того — в доведении самого типа ренессансной личности до такой

полноты и шлифовки, до такой показательности, что мы говорим «среда Лоренцо Медичи», «эпоха Лоренцо Медичи». Мы соединяем среду и эпоху с его именем отнюдь не формально хронологически, они уже немислимы без него самого, без стоящего в их центре, *очень типичного* (притом чрезвычайно индивидуального, без чего в кругу ренессансной элиты и нельзя было стать для нее типичным!) — короче, ничуть не экстремального, ничуть не выходящего за рамки Возрождения и все-таки неподражаемого Лоренцо. Вовсе не только благодаря общественному положению, участвуя в интеллектуально-художественной жизни Флоренции увлеченно и на равных; он сумел занять свое место среди сошедшихся в ней в этот исторический момент гениев.

Литературоведы пытаются понять, как уживались в нем расчетливый политик и мечтательный поэт, а в самой его поэзии — как соотносились реалистическая сочность и то, что именуют предполагаемым «бегством» (*evasione*) от государственных и житейских забот в идеализованный мир пасторали, в красивые условности петраркизма, в гуманистическую риторику, в сон о золотом «сатурновом» веке.

Какое характерное опять-таки затруднение! — при всей пластичной ощутимости личности Лоренцо, в ней нельзя указать центр. Нельзя и укрыться за привычной отговоркой насчет «противоречивости»: напротив, контрастные свойства и склонности совмещаются в ней, ничуть ее не разрывая, легко, с непостижимой естественностью. В этом как раз и сказывается нечто очень ренессансное. Индивидуальная определенность словно бы не могла осуществиться без некоторой размытости очертаний, без тревожащего нас «сфумато». Рождение новой личности предусматривало нечеткость фокусировки (или, если угодно, «универсальность») в качестве не достоинства или изъяна, а конструктивного условия. Поэтому в зрелом Возрождении то и дело встречались люди, производящие впечатление «загадочных». Так часто называют и Лоренцо.

Приводят одно из самых ранних суждений о нем, высказанное Макьявелли на последней странице «Истории Флоренции»: «...в обсуждении тех или иных вопросов он бывал красноречив и богат доводами, в решениях благоразумен, в осуществлении решений быстр и смел. Нельзя назвать ни одного порока, который запятнал бы блеск стольких добродетелей. А между тем он был весьма скло-

нен к любовным наслаждениям, любил беседу с балагурами и остряками и детские забавы больше, чем это, казалось бы, подобало такому человеку: его не раз видели участником игр его сыновей и дочерей. Видя, как он одновременно ведет жизнь и легкомысленную и полную забот и дел, *можно было подумать, что в нем невысказанным образом сочетаются две разные натуры* (курсив мой.— Л. Б.)»⁴.

Любопытно, что близкими словами и по такой же точно схеме (рядоположения «*vita voluptuosa*» и «*vita grave*») Макьявелли отзывался и о себе, и о ближайшем своем друге Франческо Веттори (в письме к последнему). Того, кто познакомился бы с нашей перепиской, замечает Макьявелли, поразило бы ее разнообразие («*diversità*»). То мы выглядим в ней как «люди торжественно-серьезные, полностью поглощенные великими вещами, и в нашу грудь не могла бы запасть мысль, которая не заключала бы в себе и чести и величия». Но стоит перевернуть страницу — «и мы, те же самые, уже легковесны, непостоянны, похотливы и заняты вещами суетными». Может быть, продолжает Макьявелли, кто-то осудит такую непоследовательность, по мне же — она заслуживает похвалы, «потому что мы подражаем природе, которая разнообразна, а того, кто подражает ей, не в чем упрекнуть»⁵.

Таким образом, макьявеллиевская характеристика Лоренцо Медичи как человека, в котором (переведу теперь буквально) «словно бы сочетались два несоединимых лица» («*due persone, quasi con impossibile congiunzione congiunte*»), есть общее место. Это попытка описать и объяснить душевную жизнь и поведение индивида через понятие природного «разнообразия», попытка, свидетельствующая, что феномен личности не был еще (с нашей точки зрения) освоен концептуально. Характер самосознания — крайне существенный и «объективный», так сказать, признак, когда мы интересуемся устройством такого предмета, как личность. То, что деятель ренессансной культуры с огромным пафосом возвышал себя не в качестве, как мы ожидали бы, *единственного* («этого» в гегелевском смысле), а в качестве *единичного*, которое включено во вселенское разнообразие, но которое велико, потому что способно также включить его в себя, подражая природе, разрастаясь до родового, всеобщего существа, — может показаться неадекватной самооценкой. Ведь она одновременно и фантастически преувеличивала и

умаляла неповторимость каждого из этих людей. Однако разумней (т. е. историчней) увидеть в «неадекватности» нечто донельзя адекватное особому возрожденческому складу личности и всей неимоверной культурной напряженности ее появления на разломе средневекового мышления.

Итак, за «Комментарием» стоит крупная индивидуальность, «загадочная» в разности своих вкусов и тяготений, характерная для самой гущи флорентийского Возрождения. Вместе с тем для Лоренцо теоретизирование — сфера, в которой он наименее самобытен, тут он только блестящий ученик. «Комментарий» написан на добротном среднем уровне, и, значит, такой необычный человек, как Лоренцо Великолепный, осознает в нем свою и всякую вообще индивидуальность (а он прямо или косвенно касается этой проблемы очень настойчиво) посредством довольно обычных, отработанных в его культурном окружении интеллектуально-литературных ходов.

Относя трактат Лоренцо к среднему уровню, мы вовсе не отрицаем рассыпанных в нем блессток живости и остроумия. Однако, задаваясь целью проследить в «Комментарии» категорию «разнообразия», кажется, трудно рассчитывать на многое. Здесь ведь нет ни поразительных перечней Джанотто Манетти, ни забегающих вперед суждений Кастильоне о различиях между индивидуальными художественными стилями, ни глубин, открывающихся в требованиях Альберти к живописной композиции, ни тем более головокружительных парадоксов творческой личности Леонардо да Винчи — на последних историологических пределах Возрождения. Предметом новых наблюдений над этим трактатом станет *присутствие мотива «варьета»*. Не на вершинах гуманистической мысли, а в ее более распространенном, равнинном ландшафте, не в точках, где эта категория сгущается, достигает яркого преизбытка, а в ее, что ли, логических буднях.

Посмотрим, впрочем, так ли уж будничны эти будни, не заключают ли также и они чего-либо нетривиального, странного, даже парадоксального, короче, порождающего культуру, а не только ее воспроизводящего.

2. О самосознании индивида

Лоренцо начинает свое сочинение с возражений возможным оппонентам по трем пунктам. Во-первых, нескромным и неуместным могут счесть то, что он взялся за

комментарий к собственным сонетам. Во-вторых, могут осудить то, что и сонеты и комментарий — о любовной страсти (поскольку «комментировать следует лишь относящееся к вещам теологическим и философским, ради целей важных и великих, для устроения ли и утешения нашего ума или для пользы рода человеческого»). В-третьих, «кому-то, пожалуй, покажется неподобающим, пусть даже предмет сонетов и комментария был бы сам по себе вполне достойным, что все это написано и высказано на нашем материнском и простонародном языке, который там, где на нем говорят и его понимают, кажется, не лишен некоторой низменности, а там, где с ним незнакомы, непонятен, — так что, с какой стороны ни возьми, это произведение и затраченный нами труд представляются совершенно тщетными, как если бы их и не было вовсе»⁶.

Далее Лоренцо пишет: хотя из-за «этих трех трудностей» работа над «Комментарием» пошла медленней, чем предполагалось, но теперь он решается предстать перед публикой, переубежденный иными, «лучшими доводами». «Если мои скромные усилия принесут кому-либо пользу и приятность, то они уже тем самым будут оправданы и окажутся не совсем напрасными; если же они не снискают успеха, то, значит, лишь немногие их прочтут и обругают, а раз уж помнить о них будут недолго, то и порицание, которому я могу подвергнуться, тоже будет недолгим» (р. 124—125).

После такого улыбчивого замечания Лоренцо приступает к подробнейшему разбору и опровержению изложенных ранее сомнений.

Посмотрим, что нашлось у Лоренцо сказать по первому пункту в защиту права толковать свои же сонеты. Но предварительно заметим следующее. Хотя, с первого взгляда, предполагаемые возражения против замысла «Комментария» идут в совсем разных направлениях, они все-таки совпадают в одной и решающей плоскости. В самом деле. *Форма* способна вызвать осуждение, «потому что это было бы проявлением чрезмерного почтения к себе», т. е. преувеличением ценности и самодостаточности сил отдельного индивида. *Предмет* — слишком частен, «партикулярен», незначителен и греховен по сравнению со спасением души, мирским достоинством и «пользой рода человеческого» — вещами всеобщей значимости, «философскими и теологическими», и действительно заслуживающими комментирования. Наконец, *язык*,

понятный лишь в Италии и простонародный, предпочтен повсеместному и универсальному языку — латинскому. «С какой стороны ни возьми», мы выходим к проблеме соотношения между отдельным и всеобщим. В духовной системе средневековья это соотношение было, как известно, иерархически предопределено.

«...Мне не кажется самонадеянностью истолковывать собственные сочинения; скорее, я избавляю этим других от труда; и никому более не идет к делу заниматься толкованием, чем тому, кто написал, потому что никто не может лучше, чем он, знать и извлечь из написанного истинный смысл, как это ясно показывает путаница, рождающаяся из разнообразия толкований, в которых (комментаторы) в большинстве случаев следуют более за собственной природой (*la natura propria*), чем за истинным намерением автора... Поэтому мне не кажется, что я слишком высоко расцениваю самого себя или лишая других возможности судить обо мне...» (р. 125).

Было бы слишком поспешным сделать из слов Лоренцо вывод, будто у каждого индивида некая вполне индивидуальная («неповторимая») «природа». Как мы тотчас убедимся — и это совершенно согласуется, например, с рассуждениями Альберти или Леонардо о выражении в жестах «душевных движений» и различий между людьми — под «собственной природой» Лоренцо еще понимает преимущественно тот, что ли, особый, частный разряд, к которому следует отнести любого человека. Как остро ни волнуется автор «Комментария» «собственная природа», *понятием личности он еще не располагает.*

Правда, по сравнению с Данте («Пир», I, 2) аргументация сильно изменилась. Если Данте ограничивался скромной ссылкой на то, что его *иносказание* иной читатель не поймет без разъяснений, отнюдь не подчеркивая *преимуществ авторского толкования*, то Лоренцо сомневается в полезности прочих толкований, объявляет авторское понимание текста, как правило, единственно верным, и притом вовсе не в отношении *иносказательных* текстов. Напротив: он обосновывает это трудностью для комментатора, следующего *своей* «природе», понять «природу» *чужую*. Тем самым литературный текст понимается как выражение не абсолютной, общезначимой, «публичной» истины, а истины особенной, «приватной», неотделимой от автора. Такова, во всяком случае, *направленность* соображений Лоренцо. Иное дело — как далеко Лоренцо в состоянии пройти по этому логическому пути, т. е. что он понимает под индивидуальной «природой».

Каждый человек обязан действовать на благо себе и другим. «И поскольку никто не рождается способным заниматься сразу всеми теми вещами, которые почитаются в мире первейшими, *нужно измерить самого себя* (da misurare se medesimo) и поглядеть, в каком занятии ты можешь лучше послужить роду человеческому, в нем и упражняться⁷; ведь что-то одно (una cosa sola) не может удовлетворять потребностям нашей жизни и *разнообразие человеческих дарований* (alla diversità degl'ingegni umani), будь это даже первейшая и самая превосходная вещь, какую только умеют делать люди». Чтобы обеспечить «совершенство человеческой жизни», необходимо «не только много видов умственной деятельности (molte opere d'ingegno), но и множество низких ремесел» (р. 125—126).

Итак, родовое совершенство человека — это совокупность всех разнообразных «природ» и соответствующих видов деятельности, среди коих распределяются усилия индивидов⁸. Хотя формально иерархия человеческих усилий сохранена, но, поскольку невозможно ограничиться чем-либо одним, пускай и высшим, даже созерцанием («каковое, бесспорно, есть занятие первое и превосходнейшее»), по существу, иерархия обесмысливается, сглаживается, отрицается. Все занятия нужны, все служат *разнообразию*, которое в своей полноте и есть совершенство. Поэтому ни к чему выделять «что-то одно». Высшее и низшее оказываются, скорее, *рядом* — в решающем качестве *несходных* и потому (каждое по-своему!) потребных для человечества. Важнее участие в разнообразии, чем ранг.

Однако, как ни разнообразна, так сказать, вселенская номенклатура человеческих «природ», она явно предшествует индивидуальному выбору. Характерно-ренессансные слова о необходимости «измерить самого себя» и следовать своему природному призванию — соблазнительно, но опасно понимать модернизаторски. Лоренцо Медичи говорит о себе лично, озабочен своей особостью, но он (как и до него Альберти в трактате «О семье») непосредственно имеет в виду, повторяю, только то, что каждый индивид более склонен и пригоден к тому или иному виду деятельности. Тут нет речи об уникальности каждой личности, но лишь об отнесении каждого индивида на соответствующую полочку. Что бы ни подозревать в подтексте, в тексте — только это.

Ибо ведь дело обстоит не так, чтобы «все люди могли всегда производить все совершенные вещи». «Такая степень совершенства дана очень немногим», да и у этих избранных осуществляется редко, в особые часы их жизни. Универсальность, следовательно, труднодостижимый идеал. Ему не соответствует «обычная природа и всеобщее обыкновение людей» («la natura comune e consuetudine universale degli uomini»). Поэтому совершенство и осуществляется только через множество несходных и лишь относительно совершенных вещей («те вещи в мире лучше, в которых меньше изъянов»). Итак, «настоящая обязанность всех людей — служить человеческому роду на той ступени, на которой они находятся, поставленные туда или небом, или природой, или фортуной» (р. 126).

Чем банальней рассуждения Лоренцо — впрочем, для него принципиальные! — тем сложнее в них разобраться. Что означает, например, это уравнивание через безразличное «или» неба, природы, фортуны? Это как бы машинальное проборматывание предполагаемых причин, обуславливающих место индивида? Что бы это ни было — божественное провидение, расположение звезд, природные «семена», каприз случая, — последнее основание, по которому одна индивидуальность отличается от другой, обозначено формально, неуверенной скороговоркой.

Между тем решать, к чему именно он предназначен, «измерять самого себя» — дело человека. Может быть, потому и названо несколько разных причин, потому автор и соглашается заранее с любой из них, что выбирать призвание все равно должен «Я»? «Я, — продолжает Лоренцо, — очень желал бы быть в силах проявить себя (potermi esercitare) в чем-то более высоком: я не хочу, однако, из-за этого уклоняться от того, к чему кое-кто и даже многие поощряли мое дарование и силы, — может быть, скорее, чтоб сделать мне приятное, а не потому, что мои произведения действительно их удовлетворяли, но меня побуждали к таким занятиям лица, чей авторитет и снисходительность я ценю чрезвычайно высоко». И дальше — о том, что, если сочинение не принесет никакой пользы — это ничего, лишь бы оно доставило некоторое удовольствие, и если кто-либо посмеется над ним, Лоренцо, — тоже не беда, он даже будет рад, что таким образом развлек своими стихами. Автор, видите ли, поступает весьма скромно, «обнародуя это толкование» и вынося стихи на чужой суд. Конечно, он этого не сделал

бы, если бы считал их недостойными прочтения; но, «публикуя и комментируя их, я, на мой взгляд, куда лучше избегаю претензии самому судить о себе (giudicarmi da me medesimo)» (р. 126).

Получается так: автор страшно озабочен самооценкой и самоутверждением; нужны, как мы теперь сказали бы, объективные основания, чтобы иметь право на сочинение любовных стихов и пояснений к ним; право дает лишь некая имперсональная причина, будь то небо, природа или фортуна, предназначившая ему с успехом заниматься именно этим; но откуда это известно?.. Поэтический дар находят в нем компетентные ценители, все они, однако, — снисходительные к нему друзья. По необходимости надо брать риск авторства на себя! Хотя традиционно полагалось этого избегать.

Возникала какая-то неловкая и удивительная ситуация. Вглядимся в нее еще раз. Лоренцо дает три причины, которые могут обусловить дар и призвание индивида. Каждая из них в отдельности не нова, и любая выводит вонне индивида основание его личности — того, что позже назовут личностью или индивидуальностью. Три причины сливаются в одну. Или же... нет ни одной причины? «Небо» несовместимо с «фортуной», предопределенность — со случаем или «природой», нужно бы что-то выбрать. Но ведь, так или иначе, решение некой внешней инстанции неизвестно индивиду, а значит, этого решения все равно что нет. В том смысле, что решать об этом решении нужно самому человеку. У меня некое «место» в мире, но я же и сужу о том, каким ему надлежит быть, какими способностями я обладаю. Прежде чем начинать комментарий к стихам, необходимо поэтому выяснить, почему именно я пишу его, тот же «Я», который сочинил и стихи. Спрашивается, чем *мое* толкование отличается от всякого иного, откуда взялись *мое* дарование и силы» и т. п. Лоренцо выказывает обостренное авторское сознание. Он, несомненно, горд своим замыслом, однако вынужден спорить не только с возможными оппонентами, но, кажется, и с собой (признание доводов *contra* *внутренними* помехами для работы!).

Пусть в зачине «Комментария» немало литературной игры, поскольку Лоренцо обращается прежде всего к свей среде, где ни любовная поэзия, ни достоинства Лоренцо как поэта, ни даже идея самотолкования в защите не нуждались. Но ощутимы не только игра, а действительное культурное замешательство и напряженность:

уже в том, как Лоренцо подражает Данте и Петрарке (почти с видом отчаянного первопроходца!), как, прибегая к хорошо известным топосам, подчеркивает якобы рискованно-личный характер высказываний («мне кажется», «я, хотя и не осмелился бы утверждать это решительно, все же полагаю» и т. п.— р. 127, 130).

Конечно, без риторики здесь не обошлось. Однако риторическая схема, состоящая, во-первых, в систематизированном логическом переборе «отклоняемых мыслимых возможностей», «в классификации путей толпы», а во-вторых, в прикреплении такой классификации «к специфическому мотиву одинокого пути избранника среди лабиринта разбредшихся путей толпы»,— эта древняя схема⁹, угадываемая за рассуждениями Лоренцо, подверглась важным изменениям. Лоренцо вовсе не занят логическим перебором человеческих занятий и способностей, он только указывает, что они с необходимостью разнообразны. И он не выделяет, не возвышает, не объявляет избранничеством то занятие, которому решил предаться: среди *разных* занятий естественно найдется место и для этого. Таким образом, риторическая рубрикация вообще лишается смысла, поскольку нет ни иерархии, ни сравнения (синкресиса), ни антитезы. Как раз в риторическом отношении схема крайне обеднена у Лоренцо. Собственно, с исчезновением привычных моралистических элементов остается лишь тень риторики. Уже спустя столетие Монтеню, наверно, достаточно было бы просто заявить: «Мне это нравится — толковать собственные стихи, мне это подходит». А Лоренцо, ведя к тому же, хочет все обосновать посредством рассудочно-риторической схемы. И схема ломается. Намерение в нее не укладывается. Ранессансная логика «разнообразия» ей чужда.

Лоренцо «измеряет себя» — но какой, спрашивается, меркой? Он заявляет, что вынужден, как и всякий обычный человек, ограничиться «своим местом». Он делает здесь упор на ограниченность и несовершенство индивидуальной человеческой природы. Каждый, дескать, делает свое и насколько может. Но в дальнейшем тексте трактата этому разительного противоречит то обстоятельство, что автор касается — с обширной и элегантно эрудицией — метафизики, физики, любви, этики, поэтики и всего, чего ему вздумается. Скромный комментарий к стихам о любви разрастается в то самое «универсальное суждение», о котором восхищенно приговаривал старый

Бистиччи в «Жизнеописаниях» гуманистов («il giudizio universale» или «la notizia universale»). А мы, как и современники Лоренцо, отлично помним, что подобные сочинения отнюдь не были его единственным занятием. Приходится признать противоречие между «измерением себя» и безмерностью, которую Лоренцо готов числить хотя бы за «немногими», к коим он, нужно думать, вопреки сказанному все-таки причисляет и себя. Ведь отказ автора гигантского неоплатонического комментария от труднодостижимой универсальности выглядит достаточно лукавым.

Дело не столько в риторической скромности, сколько в том, что «свое место» и «универсальность» — две постоянно имеемые в виду и сталкивающиеся культурные установки Возрождения. Каждый должен занимать определенное, *свое* место... и каждый должен стремиться стать всесторонним человеком. Но как это примирить: быть *определенным* и — одновременно — *всяким*?

Лоренцо ходит вокруг да около нового понимания «Я».

Поэтому и нельзя счесть эту смысловую двойственность, этот запрос и эту оглядку, всего лишь литературной условностью. Весь «Комментарий» предъявлен читателям как свидетельство «дарования и сил» Лоренцо. Автор выступает как личность, и это даже, может быть, самая важная из его сознательных задач. Но в каком смысле «сознательных»? *Так* задача не была и не могла быть сформулирована. Поэтому мы наблюдаем, скорее, задачу о задаче: попытки рассуждать и соответствовать чему-то, о чем Лоренцо не имеет понятия. Вот коллизия Возрождения.

При сопоставлении с нашей идеей личности ясно, что личность, как она сложилась в новоевропейском обществе и культуре, т. е. уникальный, самоценный, довлеющий себе и не совпадающий с собой, неготовый, неисчерпаемый, одновременно структурированный и лишь возможный мир отдельного человека, мир со своим хаосом и своей твердью, определившийся, но продолжающий определяться с каждым новым выбором, поступком и т. п., — личность не может быть ничем иным, как личностью. Иначе говоря, она не является ни «сверх» («универсальным человеком»), ни «недо» (лишь индивидуум, частью целого). Эмпирически, разумеется, можно видеть на каждом углу недовершенную, «незрелую» личность. В понятии же — или она есть, или ее нет. (Если это прямое понятие личности.)

...Ниже я постараюсь показать, что в косвенном своем понятии («разнообразия») она есть, хотя ее и нет.

И средневековый интеллектуал, и новоевропейский интеллигент — диаметрально противоположно, по каждый на собственный лад последовательно и органично — отстаивали свое сложившееся положение в мире, им известное. А ренессансный человек озабочен тем, чтобы стать неведомо кем. Границы «Я» неизвестны. Логические, ценностные, социально-психологические основания индивидуальной личности только имеют быть обнаружены. Культура итальянского Возрождения еще незнакома с новоевропейским самообоснованием, самоценностью «неповторимой» индивидуальности. Личность становится возможной — концептуально, рефлексивно — только в рамках категории «разнообразия». Отсюда во многом оригинальность ренессансной личности и ее так называемого «индивидуализма».

3. Мотив «разнообразия»

Отметив достоинства итальянского языка, Лоренцо переходит затем конкретно к достоинствам итальянского сонета и поясняет: «...однако, показав его (volgare.— Л. В.) родовое совершенство, я считаю весьма уместным сосредоточиться на подробностях и переходить от общего к некой особености (*ristrignarsi al particolare e venire dalla generalità a qualche proprietà*), словно бы двигаясь от окружности к центру» (р. 138).

Лоренцо считает магистральным направлением всякого рассуждения переход именно от общего к особенному (никак не наоборот). Он не расходится в этом с привычками схоластического мышления, исходившего из универсалий. Но в мимоходом брошенных замечаниях существенна и показательна переакцентировка. Кстати, почему же от окружности *к центру*? почему не из общего, как *из центра* — к окружности?

Потому что Лоренцо — и это при его-то риторичности — дорожит познанием особенного, и к особенному поистине должно восходить как к центру пустое *само по себе* ренессансное всеобщее. Речь идет о том, что «все люди появляются на свет с прирожденным желанием счастья, и все человеческие действия устремляются к этому, как к подлинной цели». Лоренцо продолжает так: «Но, однако, гораздо трудней выяснить, что такое счастье и в чем оно состоит, а если это и выяс-

нено, не меньшая трудность — понять, как могут достичь его люди, *ищут же его разными путями* (per diverse viei circa); ведь люди, положив своей целью счастье в общем и неясном значении, затем начинают пытаться найти его, кто одним, а кто другим способом; и так, от этой родовой всеобщности *сосредотачиваясь на некоей частной и особой вещи* (a qualche cosa propria e particolare), прилагают усилия по-разному (diversamente), каждый соответственно своим склонностям и природе, отчего рождается разнообразие (varietà) человеческих занятий, украшенность и большее совершенство мира благодаря гармонии и созвучию, проистекающих из согласования разных голосов. И ради этой цели, может быть, Тот, кто никогда не ошибается, сделал путь к совершенству темным и трудным. И так познаются дела наши, и человеческое разумение, полагая начало в вещах более известных, переходит от них к неизвестному. Вне всякого сомнения, познание вещей легче в роде, чем в виде и частностях; я говорю это в соответствии с ходом рассуждений человеческого ума, который не может иметь истинного определения какой-либо вещи, если предварительно не исходит из универсального суждения о ней» (р. 154—155).

Тут много любопытного. Во-первых, подтверждается, что «частная и особая вещь», хотя ей традиционно и предшествует некая «общность» — будь то, например, «счастье» вообще, — не только *трудней*, но и дороже для понимания. Именно к ней движется исследование природных вещей. Общее понятие сосредотачивается, сжимается к особенной подробности. Общее и родовое отнюдь не дает «истинного определения» вещи, хотя и предшествует такому определению в качестве чего-то более простого и известного. Во-вторых, превращению видового в высший смысл родового тут же получает онтологическое, что ли, оправдание. Люди стремятся к счастью *разными* путями — и это самый последний и важный смысл «счастья», которое легче определить вообще, чем взять в его разнообразии. Разные пути к счастью соответствуют «разнообразию» человеческих занятий. Каждый избирает путь себе по вкусу и природе. Эти индивидуальные, так сказать, пути к счастью — и есть способ совершенствования мира. Центр тяжести со средневекового спора о соотношении счастья небесного и земного смещается к естественным и необходимым различиям в способах стать счастливым. Ожидаемое

нами поначалу риторическое сопоставление преимуществ и недостатков каждого из способов теряет смысл, и мы его так и не дождемся. Не лишена соли мысль, что путь к совершенству (к спасению? к святости? к богу, конечно?) Господь умышленно сделал темным *на пользу разнообразию!*— дабы каждый искал счастье «кто одним способом, кто другим». А иначе в мире убавилось бы красоты и гармонии.

В другом месте Лоренцо замечает, что, чем больше разных привлекательных вещей представало перед ним, тем нестерпимей была его любовная мука, ибо «ничто не могло быть желанней и милей, чем моя донна, она и была тем благом, которое одно лишь меня радовало бы, а это значит, что все иное, кроме нее, заставляло меня раздражаться и страдать». Но «число других вещей бесконечно», и соответственно — бесконечным было страдание. Ибо, даже когда человеку нравится многое, душа его не успокаивается и он отворачивается от всего другого, «если может последовать за первейшим своим желанием». «Так, например, некто услаждается разными вещами, вроде собак, птиц, лошадей, жаден по своей природе именно до этого и более стремится накопить это, чем что-либо иное... Гораздо сильнее было мое страдание, потому что я желал только моей донны...» (р. 270).

Получается, что только *вот это* счастье *этого* человека — единственное реальное счастье. Своего рода этический номинализм делает родовое понятие призрачным. Конечно, человеческое «счастье» вообще формально предшествует в рассуждении счастью индивида. Однако Лоренцо обозначает родовое счастье как «смешанное», «неясное» — «confuso». Между прочим, именно этим словечком Альберти указывал на *неподобающее* «обилие» в живописной композиции, противопоставляя ему «соріа поп confusa», т. е. упорядоченное и мерное разнообразие¹⁰. Родовым *содержательным* признаком, по сути, становится разве что «варьета», в которой общее отрицается. Само же по себе нерасчлененное, оттого «неясное»; родовое понятие хотя и сохраняет статус исходного, но *такая* исходность решительно меняет смысл. Это не исходность более широкого и истинного, но исходность более широкого и неясного. Родовое всегда известно, а индивидуальное — неизвестно. Поэтому-то, однако, родовое и «неясно», пусто в своей известности, а индивидуальное, «приватное», — то, что в конечном счете одно лишь

может стать ясным, не «смешанным», отдельным, конкретным — словом, известным.

С какой четкостью идея «разнообразия» приобретает едва ли не *сквозной* и *решающий* характер для мозаичного изложения Лоренцо — вот что бросается в глаза при внимательном чтении трактата. Возникая исподволь уже в первом абзаце, в первом, так сказать, такте интродукции, мотив «варьета» затем слышится на протяжении пространного трактата вновь и вновь, впечатляет уже количественной, что ли, значительностью. «Варьета» становится почти невольным, неустрашимым, универсальным, часто неявным логическим стержнем для многих нестрых сюжетов, о которых автору вздумается завести речь. Мотив «разнообразия» дает о себе знать чрезвычайно разнообразно.

Отнюдь не ставя своей задачей полный учет соответствующих мест, просмотрим некоторые из наиболее характерных и выразительных.

1. «Если я мог бы описать одно за другим возлюбленные свойства (*accidenti*) и повадки моей донны, то, конечно, эта наша любовная история обрела бы гораздо больше красоты, а хвала моей донне зазвучала бы гораздо громче. Потому что, поистине, каждая, даже наименьшая, подробность ее жизни заслуживает быть отмеченной мною, и если я большую часть обхожу молчанием, то лишь ввиду богатства и обилия вещей, требующих упоминания (*abbondanza e copia delle cose*): ибо со мной произошло то, что бывает, если некто посреди пленительного луга с многокрасочными цветами хочет отобрать самые прелестные и не знает, к какому раньше протянуть руку. Ведь достоинства красоты затрудняют выбор, желания же наши устремлены к тому, что больше нам нравится. Вот так и я не в силах собрать все цветы на великолепном лугу моей донны...» (р. 243—244).

Стало быть, общее место о луговом разноцветье, встречающееся на каждом шагу в ренессансной литературе (ср. с «Аркадией» Саннадзаро), потребовалось, чтобы сказать о достоинствах любимой, как о «разнообразии». Донна видится поэту как неисчерпаемость прекрасных свойств, «акциденций» (*ogni nuovo accidente*) и т. д.— р. 248); она — влекущая «варьета». «Варьета» — грозное оружие Амура («*e diversamente, secondo la mult plice diversità in tante belezze naturali ed ornamenti suoi, trovo in effetto Amore armato...*» — р. 287).

2. Соответственно «разнообразию» царит и в чувствах влюбленного. «Могущество красоты моей донны... вызывает во мне разные и необычные отклики», в том числе такие, казалось бы, несоединимые страсти, как сострадание, гнев, радость и печаль, которые я вижу, когда вглядываюсь в ее лицо. Вообще, «мне кажется величайшей темой для размышлений та исключительная сила, которая действует между противоположными и разными вещами, приводя порой к результатам, находящимся словно бы вне прочего порядка» (р. 249). Что бы ни выражалось в лице любимой, пусть гнев, страх, скорбь, — «красота этого лица приобретала силу казаться еще более прекрасной даже в тех акциденциях, которые обычно омрачают красоту, ибо, чем сильнее были такие акциденции, красоте противоположные, тем легче росла красота в акциденциях, которые естественно ей способствуют, например в радости... и была исключительной красотой, в которой соединялись вместе и столь прекрасная природа, и столь прекрасная акциденция...» и т. п. (р. 250).

А на другой странице Лоренцо объявляет, что «разнообразие» сердечных ощущений — это «привилегия любящих». «Не удивится никто, чье сердце охвачено любовным огнем, обнаружив в этих стихах разные страсти и аффекты, очень противоречащие друг другу». Жизнь любящих не бывает спокойной и «однообразной». «И если в наших или чьих-либо любовных стихах часто обретаются разнообразие и противоречие (*questa varietà e contraddizione di cose*), то это — привилегия любящих, которые не связаны обычными человеческими свойствами...» (р. 151). «Разнообразие и смятение мыслей» (*la varietà e confusione di pensieri*) — очевидный признак влюбленности (р. 281).

3. «Разнообразие» — естественное условие «благородства». Ибо «столько вещей могут быть благородными, сколько есть целей, к которым вещи стремятся; как это видно из опыта в жизни человека, потому что в нежном детском возрасте мы назовем его „благородный мальчик“, затем „благородный подросток“, „благородный юноша“, „благородный мужчина“ и т. д. соответственно разным целям, которые являют в нем возраст и природа» (р. 187).

4. Не только в любви «счастье и несчастье соединены и перепутаны вместе». «Это происходит не только в любовных делах, но и в природных и вообще во всех слу-

чаях, относящихся к людям... все, что живет в мире, состоит из противоположностей... и если бы разные соки организма не смягчали друг друга, не могло бы существовать ничего живого в этом низшем мире... потому что каждый сок естественно стремится одолеть противоположные ему... и жизнь сохраняется, пока длится равновесие сил и война между ними. И потому скажем, что наша жизнь состоит из противоположности, враждебности и соединения несходных зол, а смерть проистекает из мирного состояния» (р. 224). Это что касается тела. Но и наш интеллект всегда в противоречии и борьбе с телесными ощущениями и страстями. «А сверх этого еще часто, почти всегда, одна страсть противоречит другой и одно желание — другому... А еще мы видим, что в общественных, личных и семейных делах трудно склониться к чему-то определенному, ибо в каждой позиции есть и нечто неподходящее, и нельзя найти одного верного решения из тысячи, против которого нечего было бы возразить». «Итак, выясняется, что нет человеческого поступка, который был бы абсолютно благим или приятным, без примеси горя». «И время называют „мудрейшим“ ибо истинная мудрость состоит в том, чтобы выждать случай и воспользоваться им» (р. 225).

Нетрудно расслышать во всех подобных рассуждениях отголоски античных топосов, восходящих к Гераклиту и Пифагору, к Галену и пр. Конечно (также и на фоне гуманистической традиции Кватроченто), Лоренцо в этих, как и в других, парафразах не слишком-то оригинален. Тем занятней наблюдать, как от медицинско-космологических утверждений автор быстро спускается к житейским прописям и вдруг высказывает мысль об умении оседлать благоприятный случай — мысль вроде бы тоже не ахти какую новую, но, несомненно, не вычитанную Медичи из книг... и своей интонацией перекликающуюся со многим, от новелл Боккаччо до Макьявелли. Не упустим также из виду, что такие рассуждения, частые у Лоренцо, в плане поэтики формулируют мировоззренческую подоплеку петраркизма с его игрой-столкновением горьких и сладостных сторон любви.

Кроме того, — и это очень существенно — общие места приобретают свой настоящий смысл лишь в целостном контексте трактата. Автор, разумеется, отбирает из обширных запасов своей классической начитанности именно то, что ему нужно, что непринужденно усваивается и ложится на его собственные жизненный опыт и склонно-

сти. И вот, когда мы *уже знаем* о ренессансном *разнообразии*, оно начинает прямо-таки бросаться в глаза и там, где можно было бы не придать топики Лоренцо никакого особого значения. Пусть тот или иной пассаж в отдельности ничем не задевает исследовательского воображения, но упрямое, чуть ли не навязчивое повторение автором на разные лады и по самым неожиданным поводам одного и того же — в сущности, простого — соображения делает это соображение непростым, гораздо более важным и емким, чем в изолированном эпизоде изложения, делает его *идеей*. Только почему-то — заметим на будущее — Лоренцо не столько говорит о «разнообразии», сколько проговаривается, изящно пробалтывает, походя касаясь время от времени чего-то бесконечно значительного для его миропонимания. Мы как бы погружаемся, читая «Комментарий», в довольно слабый логический раствор «варьета», однако именно присутствие «варьета» придает этому раствору оригинальный привкус и окраску.

Итак, трудно «*pigliare qualche partito*» стать на сторону какой-либо истины, страсти, практического решения и т. п., ибо все человеческое неоднозначно, любые суждение и оценка поэтому относительны, и Лоренцо верит, кажется, более всего в самооправдательную силу конкретного казуса («*l'occasione*»).

5. «Я думаю, что разнообразие мнений (*la diversità delle opinioni*) проистекает скорее из природы тех, кто надеется или жаждет чего-то, чем из разума, при условии, что то или иное мнение имеет равные основания, которые сами по себе не дают преимуществ ни одной стороне, ни другой. И поэтому я уверен, что те люди, которые являются прирожденными меланхоликами, меньше способны к надежде, чем другие; и это тем верней, чем чаще в их жизни фортуна была враждебна к ним, так что немногое свершалось в соответствии с их желаниями. В начале уже отмечалось, что всякая сильная любовь порождается сильным воображением, а такие любящие — по природе меланхолики. Признаюсь, что и я из числа таких людей, я любил с величайшей сдержанностью, хотя в качестве любящего должен был, судя разумно, скорее сомневаться, чем надеяться; добавлю к этому, что во всю мою жизнь я большей частью получал неподобавшие мне почести и положение и лишь изредка знал радости тех немногих других вещей, которые были мне желанны: я говорю о том, в чем наша

душа ищет подчас отрады среди общественных и частных трудов и опасностей, даже если и живет она в довольстве,— о том, что так скрашивает мою судьбу» (р. 258).

Отрывок вообще очень характерен для стиля Лоренцо, присваивающего топику посредством всех этих «я думаю» и «я уверен», превращающего ее в свое личное мнение и легко стирающего границы между отвлеченными сентенциями и доверительными интимными признаниями. Пусть он провозглашает расхожие истины — но о себе и от себя. Это *интонирование* — немаловажный момент самой мысли. И если Лоренцо рассуждает о логическом статусе «мнения», то речь идет, будьте уверены, о его собственных мнениях, о мнениях его друзей, короче, о реальности человеческого индивида, как ее толкует этот ренессансный флорентиец.

«Знание понимает вещи несомненные и ясные; невежество ничего не понимает; мнение же относится к тем вещам, которые иногда есть, а иногда их нет, которые могут и быть и не быть. И поэтому мнение всегда проникнуто тревогой и беспокойством, потому что душа наша не удовлетворяется ничем, кроме истинного, а так как мнение не может обладать какой-либо несомненностью, то она не успокаивается и судит о вещах скорее сравнительно и относительно, чем согласно истине. К примеру, я скажу: „Такой-то — высокий человек“, поскольку его рост несколько больше трех локтей, которые обычно ограничивается рост человека. Но если рослые люди были бы высотой в четыре локтя, то человек с ростом в три с половиной локтя считался бы маленьким. Среди эфиопов, от природы черных, называли бы белым того, кто менее черен, чем другие, а среди западных людей — черен тот, кто у эфиопов считался бы белоснежным». Добр человек, который воспринимается таким относительно злодейства других; а «тот, кого нынче считают величайшим богачом во Флоренции, Венеции и других местах, при тех же богатствах был бы нищим во времена Римской империи в сравнении с многими другими большими богатствами» и пр. (р. 282—283).

Этот ренессансный «релятивизм» преисполнен положительного пафоса! Соседство иного и противоположного не обесценивает *этого* отдельного качества, мнения, страсти, действия и т. д. (как могли бы, пожалуй, заключить мы). Лоренцо воспринимает положение, когда людям приходится иметь дело с вещами, «которые могут

и быть и не быть», как самое обычное и природное. Оно соответствует, конечно, всей необъятной сфере акцидентального, необязательных свойств. Или, если угодно, «мнение» — это необходимая форма суждения в мире «разнообразия». Вот почему релятивизм Лоренцо столь оптимистичен.

«И если, например, кому-то жемчужина кажется тем красивей, чем она ясней и белей, т. е. чем больше ценится истинная и совершенная белизна, — эту жемчужину хотели бы видеть на черном или ином темном фоне, чтобы такое сопоставление с противоположным ей еще более приблизило бы жемчужину к истинной белизне». Пусть на деле она «не более белая на черном, чем была бы на белом». Важно то, что «отсюда рождается красота, которая происходит из разнообразия и различий между вещами (che procede dalla varietà e distinzione delle cose), ибо одна вещь обретает силу посредством иной, и кажется, что больше приближается к совершенству. Потому что если мнение подразумевало бы истину, то мы избирали бы только самое прекрасное, перестав восхищаться другими, менее прекрасными вещами, в то время как в человеческой жизни мы обычно ищем, в качестве высшей красоты, разнообразия (e dove nella vita umana per somma bellezza comunemente cerchiamo la varietà), а если бы мы разумели в совершенстве, то его (разнообразия. — Л. Б.) избегали бы больше, чем любой другой вещи» (р. 284)¹¹.

Иными словами, для Лоренцо «разнообразие» — условие красоты и человечности. Замените «мнения» — несомненными истинами, замените «сравнительное и относительное» — абсолютным, и мы лишимся способности восхищаться чем-либо, кроме единственно-совершенного, единственно-прекрасного, и эта жизнь, подчиненная одинаковой и обязательной для всех ценности, перестанет быть «обычной человеческой жизнью». Лоренцо хорошо знает, что *разнообразный* мир с необходимостью обрекает нас на беспокойство и несовершенство. Зато этот мир — жизненен. Другого нам не дано. Это наш мир. И он «чудесен».

6. Посмотрим, что Лоренцо понимает под «чудесным» или «дивным» («mirabile», «meraviglie»).

Он отказывается одобрить мнение тех, кто не верит ни во что, если это хоть отчасти выходит за пределы или общего обыкновения, или природного порядка. «Потому что часто видно, как возникают величайшие недо-

разумения, когда некую вещь предполагают ложной, считают как бы невозможной, и тем не менее все-таки она истинна. А кроме того, если чрезмерная доверчивость — свойство людей поверхностных, то и абсолютная недоверчивость обнаруживает в человеке большой пред-рассудок. Ибо тот, кто говорит: «Этого не может быть», предполагает, будто он знает все, что может быть и насколько велика мощь природы. А ведь можно наблюдать множество природных эффектов, разнообразных и словно невероятных, если бы они только не были хорошо известны чуть ли не каждому. Ну кто поверил бы, что маленькое виноградное зернышко, в котором нет ни цвета, ни запаха, ни определенного вкуса, породило бы живые растения со столькими достойными качествами? Это же происходит с другими семенами, которые разнообразно сберегают собственные виды, и это не кажется чудесным, потому что такие вещи видны ежечасно. Мне же кажется, что более велики те чудеса, которые ежечасно видны в природных эффектах, чем некоторые другие вещи, которые кажутся чудесными, ибо очень редки и далеки от нашей осведомленности. Вот так есть виды животных, о которых из-за того, что они нам неведомы, мы полагаем, что их почти и не может быть; а может быть, в тех странах, где они рождаются, они так же обыденны, как у нас собаки, лошади и тому подобные животные» (р. 229—230) ¹².

Поводом для этих рассуждений послужил сонет, в котором рассказано о «вещи, возможно кажущейся невероятной и, однако, верной», — о том, как «желание смерти является непосредственной причиной жизни», т. е. как отчаяние лишь усиливает жажду быть рядом с прекрасной донной (р. 233). Ибо тема поэта — «чудеса любви». Он ссылается на канцону Петрарки, который сравнивал свою любовь — столь же исключительную и тем не менее истинную — с «самыми разными и новыми вещами», какие только встречались «в каком-либо необычном краю», — с фениксом, катоблепом (животным, которое убивает взглядом) или источниками островов Удачи, из коих один испившего из него умерщвляет безудержным смехом, а другой воскрешает; обо всех этих чудесах, добавляет Лоренцо, «можно прочесть у достойных доверия античных авторов» (р. 230).

Перед нами чисто ренессансная готовность к встрече с необычным, основанная на ощущении неиссякаемых творческих сил природы. Необычно и самое обычное.

Этим вскоре будут проникнуты заметки Леонардо да Винчи. Но «чуждое» и «почти невероятное», конечно, неотделимо от «разнообразного». Чуждое — это, так сказать, функция «варьета». Фраза «этого не может быть» неуместна только в мире непохожих, особенных вещей и событий.

7. Зато уместно *воображение*. Как и «мнение», оно достояние индивида, а не абсолюта, оно часто обманывается, но все равно в нем есть правда и реальность *моего*, особого состояния. В одном и том же — в шуме ручья или в формах облаков — каждый увидит разное, свое.

«Великая сила в чувствах воображения... Ведь часто случается, что когда кто-либо вслушивается в длящийся и слитный звук, то наше воображение прилаживает этот звук к тому, чем оно более всего захвачено. И воображает этот звук расчлененным, придавая ему смысл, тот смысл, и заставляя его выговаривать то, чего хочет само. Обычно, звонят ли колокола, падает ли непрерывно вода, кажется, что в звуках высказано желанное для того, кто воображает. А еще, например, в воздушных облаках видятся подчас разные и странные формы животных и людей; или, если разглядывать известного рода камни, которые полны прожилок, там, внутри них, тоже возникают бесчисленные формы, угодные фантазии. Вот это самое произошло и со мной, когда я очутился в очаровательном месте, где был изобильный и чистый родник...» и т. д. (р. 205—206)¹³. Само собой, влюбленный поэт услышал в журчании ручья имя дорогой донны. Даже всматривался в воду, не проступят ли сквозь нее черты любимого лица. «И поскольку это было порождено только моим воображением и желанием, никто, кроме меня, этого не слышал. Амур не позволил, чтобы столь нежная гармония достигла других ушей, а не одного лишь моего влюбленного слуха».

8. «...Три вещи, по-моему, подобают совершенному живописному произведению, а именно: хороший материал, будь то стена, дерево, холст или что иное, на чем размещают изображение; совершенный мастер в отношении и рисунка и цвета; и, сверх того, чтобы изображенные вещи были по природе своей благодатны и приятны для глаз. Ибо, даже если живопись совершенна, может случиться, что характер самого предмета изображения не соответствует природе зрителя. Ведь некоторых услаждают предметы веселые, вроде животных, растений, тан-

цев и всяких празднеств; другие хотели бы увидеть сражения на земле или на море и тому подобные воинственные и свирепые вещи; а иные любят пейзажи, дома, а также ракурсы и перспективные соотношения; иные же — разное другое. Поэтому, если хотят, чтобы живопись удовлетворяла вполне, нужно предусмотреть, чтобы изображенная вещь нравилась и сама по себе» (р. 198).

Не хочет ли Лоренцо сказать, что в каждой картине, если желают создать ее совершенной, должно быть изображено... *все*, что ни есть в мире?! По-видимому, так. Эта мысль не покажется нам такой уж ни с чем не соотносящейся, если мы вспомним, что еще до нашего автора Альберти требовал от живописной композиции именно «обилия и разнообразия», тоже перечисляя людей, животных, пейзажи, дома и пр., и что вскоре после Лоренцо в записных книжках Леонардо появится: «Ты, живописец, дабы быть универсальным и угождать разным суждениям...»

Или: «Необходимо творить в разных манерах, чтобы целое соответствовало отчасти любой манере...»¹⁴ У Альберти и Леонардо эти максимы ренессансного вкуса включены в чрезвычайно сложную мыслительную ситуацию, здесь нет возможности разбирать ее, ограничимся лишь констатацией того, что и Лоренцо, в отличие от тех двоих вовсе не великий теоретик искусства и не живописец, заговаривая об этом случайно и мимоходом, выдвигает на первый план именно требование предметного «разнообразия». Этим подтверждается (как, впрочем, и множеством самих ренессансных живописных произведений, с их задними планами), что гениями такое требование лишь доводилось до парадоксальной глубины. А вообще-то в итальянской культурной среде Возрождения оно стало с середины XV в. расхожим.

4. Трудность индивидуации

Показательно, *как* Лоренцо берется за сопоставление разных предметов, будь то итальянский язык сравнительно с классическими, форма сонета сравнительно с терциной и канцоной или «наши флорентийские поэты» — Данте, Петрарка и Боккаччо.

«Мне кажется», сообщает он, что есть *четыре* критерия, которые «придают достоинство любому наречию или языку». Из этих критериев лишь один, самое большее

два, относятся к языку как таковому. «...Остальные же скорее зависят от привычек и мнений людей или от фортуны». Наиболее, как мы сказали бы, объективный критерий, по Лоренцо — это насколько язык «обилец, и богат, и способен хорошо выразить ощущение и мысль (*il concetto della mente*)». С этой точки зрения, греческий выше латинского, а латинский — еврейского (р. 133).

Что до второго критерия — «сладости и гармонии», то, «хотя гармония — это природное свойство, сообразующееся с гармонией нашей души и тела, тем не менее мне кажется, что *ввиду разнообразия человеческих дарований* (*per la varietà degl'ingegni umani*) все высказывания о ней не вполне адекватны и совершенны; ведь то, о чем обычно судят по принципу „нравится“ или „не нравится“, основано, по-видимому, более на мнении, чем на разумном и бесспорном основании, особенно если удовольствие и неудовольствие обосновывают лишь ссылкой на инстинкт. Но, несмотря на эти соображения, я не хочу, однако, утверждать, будто это не может быть подлинным достоинством языка». Ибо есть люди, более чуткие к гармонии, чем другие, и мнению их следует доверять, пусть таких людей и мало, — ведь «мнения и суждения людей надлежит оценивать по весомости, а не по числу» (там же).

Третье основание: тонкость, серьезность, важность написанного на соответствующем языке. Правда, этот критерий свидетельствует не столько о самом языке, сколько о содержании сочинений. С характерной и, кажется, незамечаемой им самим привычной дерзостью Лоренцо, упомянув здесь прежде всего, конечно, еврейский — язык Ветхого Завета — *рядом* ставит греческий как язык «метафизических, натуральных и моральных наук» (р. 134). Вряд ли нужно придавать большое значение тому, что латинский в данном случае не упоминается вовсе. Следовательно, если по первому признаку была указана известная иерархия языков, то теперь их порядок переворачивается. А это значит, что в конечном счете каждый язык, уступая другим в одном, преобладает в ином. Что до иерархии самих критериев, то и она колебалась, как только Лоренцо, провозгласив эстетическую, так сказать, мерку субъективной и относительной, тут же поспешил и ее оценить как истинную и существенную.

И наконец, репутация языка производна от степени его распространенности. А это, в свою очередь, зависит

от фортуны, от обстоятельств. Тут уж на первое место приходится поставить латинский язык.

Далее Лоренцо доказывает, что «простонародный», итальянский язык блестяще удовлетворяет первым трем критериям, да и с четвертым, учитывая растущую мощь Флоренции, дело обстоит не так уж плохо. Этот язык очень юн и «с каждым часом становится все элегантней и благородней», он способен достичь в будущем еще большего расцвета. Лоренцо не сравнивает его конкретно с классическими языками, а просто расхваливает. И «никто не может упрекнуть меня в том, что я написал на языке, которым рожден и вскормлен, тем более что и еврейский, и греческий, и латинский в свое время были тоже материнскими и прирожденными языками...» (р. 138).

Собственно, мы так и не дождалась сопоставления. Задуманное по риторическому образцу рассуждение отклонилось от полагавшегося бы перебора *pro* и *contra*. Автор лишь воздал должное, исходя из некоторых общих критериев, итальянскому языку самому по себе, ведя читателя к выводу, что «наш язык не ниже (но и, конечно, не лучше.— *Л. Б.*) любого из иных». Вообще, если у одного из языков есть какое-то преимущество перед другим, то они легко меняются местами, стоит только подойти к делу иначе. К тому же сами критерии большей частью относительные, хотя все — реальные, оправданные. Возникает впечатление о равенстве и законности употребления разных языков.

Примерно так же Лоренцо разбирает достоинства сонета сравнительно с другими формами стихосложения (р. 138—140). Сонет «не ниже (*non essere inferiore*)» терцины и канцоны. Ничего другого автор доказать в конечном счете не старается, хотя и подчеркивает, что сонет гораздо «трудней» и трудность эта почетна. Но четко выявляется, что у каждой формы — свои достоинства, и если сонет привлекает сжатостью, то нельзя не признать, что в терцине лучше удастся «высокий и величавый стиль, как бы подобный героическому», канцоны же сходны с латинскими элегиями, хотя и не достигали до сих пор той же раскованности. Но сонеты писать трудней. «Мне кажется», добавляет Лоренцо, что вообще «в латинских стихах больше свободы, чем в итальянских», «больше легкости и ясности», ибо поэт, сочиняющий по-итальянски, дополнительно связан рифмой. «Итальянский стих много трудней, а в нем самое трудное — стиль сонета». Это единственное место «Комментария», где два

языка сравниваются впрямую, по общему признаку, правда, в пределах особенностей версификации. И что же? — только то, что они разные и равные. Вывод в связи с «трудностью» итальянского стихосложения в целом не может не быть таким же, как и вывод по поводу «трудности» сонета, «заслуживающего поэтому оценки не худшей, чем любой из других стилей итальянской поэзии».

Наиболее любопытно и столь же характерно краткое размышление над достоинствами Данте, Петрарки и Боккаччо (р. 135—136).

Мы узнаем, что все три «наших флорентийских поэта» с очевидностью показали в «серьезно-важных и сладчайших стихах и прозе», с какой легкостью можно выразить по-итальянски любой смысл. Читатель дантовой «Комедии» найдет в ней: 1) непринужденное изложение многих теологических и натурфилософских вопросов, 2) превосходное сочетание «низкого, среднего и высокого стилей». Так что Данте один в совершенстве являет то, что порознь обретается у разных греческих и латинских авторов. У Петрарки — стиль «серьезно-важный, остроумный и нежный», он писал о любви с такой «серьезной важностью» (или «значительностью», «gravità») и «изяществом», что, несомненно, превзошел в этом Овидия, Тибулла, Катулла и Проперция. Канцоны и сонеты Данте отмечены той же «gravità», «тонкостью» и «красотой». «Кто читал Боккаччо, человека ученейшего и плодovitого, легко сочтет исключительными и единственными в мире (*singulare e sola al mondo*) не только его изобретательность, но также обилие и красноречие. А в его произведении „Декамерон“ такое разнообразие тем (*la diversità della materia*), то высоких, то средних, то низких, и содержится все, что только приключается с людьми из-за любви и ненависти, страха и надежды, столько новых хитростей и выдумок, и выражены все человеческие характеры (*nature*) и страсти, какие встречаются на свете...» Наконец, о Гвидо Кавальканти и сказать нельзя, насколько удачно он сумел сочетать «*la gravità e la dolcezza*», т. е. опять-таки «серьезную важность» и «сладость» (или «нежность»). Были и другие «серьезно-важные и элегантные писатели», имена которых он, Лоренцо пока опускает.

Бросается в глаза, что автор, во-первых, высоко ставит всех, о ком отзывается, не противопоставляя и не выделяя прямо никого. Во-вторых, Лоренцо пытается каж-

дого охарактеризовать как-то особо, найти для него наиболее подходящие определения. Перечень достоинств флорентийских поэтов, несомненно, продиктован ощущением их несходства. Ценность «обилия и разнообразия» весьма отчетливо заявлена в восторгах по поводу «Декамерона». Тем не менее действительно индивидуальные творческие особенности каждого из великих предшественников даются Лоренцо плохо. Даже то, что сказано о «Декамероне», подошло бы к любому новеллисту, допустим к Саккетти. Он хвалит Данте за ученость — но и Боккаччо тоже. Он находит соединение стилей у Данте — но, пусть в других выражениях, по существу, и у Петрарки. Все они, да и Гвидо Кавальканти, обладали неизбежными, в глазах гуманистического автора, признаками литературного таланта, исполненного достоинством и благозвучным изяществом, этими труднопереводимыми «gravità» и «dolcezza», предметным и речевым разнообразием и богатством. Хотя Лоренцо все же выделяет: для «Комедии» — ее насыщенность теологией и метафизикой, всеобъемлемость ее стиля; для Петрарки — очарование любовной лирики; для «Декамерона» — исчерпывающую панораму многообразного человеческого существования. Почитаемые им писатели автору видятся непременно как разные. Однако они разные не просто сами по себе, а внутри общего перечня, скрепленного набором стереотипных достоинств. Лоренцо в значительной степени тасует и варьирует применительно к каждому определению из этой колоды. С другой стороны, каждый писатель — разнообразный *внутри себя*, даже в любовном стиле Петрарки или Кавальканти отмечены контрастные черты. То есть все так или иначе сочетают разное; и все, вместе взятые, суть сочетание разного. Так что перед нами «варьета», так сказать, в квадрате: внутри всякого индивидуального стиля и между ними.

Но именно поэтому понятия «индивидуальный стиль» еще нет. Оно разве что брезжит... Оно растворено в понятии «разнообразия», замещено им.

5. На пути к понятию личности

Уже у Петрарки, с его острым и талантливым эгоцентризмом, заметна некая неловкость и трудность. Чтобы сознавать себя личностью, дорожить своей личностью, уж казалось бы, кто, как не Петрарка, и сознает и дорожит! — надо иметь *основания*. Но их нет, о них ничего не из-

вестно в XIV в. Даже Петрарке. «Я» — Человек, с его вселенским «достоинством». «Я» — Поэт. «Я» — Мудрый, Ученый, Добродетельный и т. д. — ясно, почему все это возвышает мое «Я». Но если этим же отмечено и славно *другое* «я», то в чем именно моя ценность и что такое, собственно, «я»? Или скажем иначе: ценно ли «я» *как таковое*, не его достоинства, не его атрибуты, но *оно само*? важно ли «просто» быть Этим? и отчего важно?

Люди ренессансной культуры, разумеется, не формулировали вопросы так. Тем не менее (и как раз поэтому), они в них непрерывно упирались.

Для Лоренцо Медичи — спустя более чем сто лет после Петрарки — пробиться к себе почти так же трудно: пробиться через готовые жанровые правила, через риторику, через классицистскую образованность. Положим, он пробивается — уже тем, как экспериментирует и с жанрами и с риторикой, как придает задушевность общим местам, как озабочен собой, своим правом писать о собственных сонетах, о себе, как вызывающе это право отстаивает. И все же: мы подозреваем, мы даже знаем, что Лоренцо был могучей и уникальной личностью, но разве мы об этом знаем из его «Комментария»? По первому впечатлению — нет. А ведь литературной одаренности ему вполне доставало, он пишет легко и раскованно, но личность, скорее, угадывается за текстом — намеком, контуром. Она почти бессодержательна, почти декларативна в сочинениях и Лоренцо, и Полициано, и их предшественников-гуманистов. Она держится, если угодно, преимущественно *формой* высказывания.

Этот формализм ренессансного «Я» исторически более чем понятен. К нему принуждала как раз культурная и логическая неготовность, неоформленность. Личность больше переживалась, интонировалась, чем создавалась. И неизвестность понятия, проблематичность в наибольшей степени делали ее специфической, законченно ренессансной личностью.

Первое впечатление обманчиво. Мы видим автора «Комментария» не за текстом, а в тексте. Но его личность выдают не бытовые и психологические приметы, а культурная проничность: та смысловая коллизия, которую он создает.

Впрочем, на свой лад, так или иначе, с этой коллизией имел дело всякий деятель Возрождения. Нас интересует здесь не эмпирическая личность Лоренцо, а ее логико-культурная возможность: ее типологические посылки. То,

без чего нельзя разобраться ни в Лоренцо, ни в других ренессансных людях, ни в их эпохальном сходстве, ни в их несходстве, которого требовало и предполагало как раз *ренессансное* сходство, т. е. верность парадоксальной идее «разнообразия».

Парадоксальной? Да, и вот почему. «Варьета» понималась в двух значениях.

Во-первых: каждый человек обладает — от «природы», или «неба», или «фортуны» — своими склонностями, силами, дарованиями, он должен «измерить себя» и «занять свое место». Это «варьета» как различия *между индивидами*.

Во-вторых: каждый должен стремиться развить в себе и приобрести всесторонние знания, навыки, интересы, способность судить обо всем на свете — словом, стать «универсальным человеком». Это мировая «варьета» как различия *внутри индивида*: втянутая им в себя, умноженная разумом и фантазией микрокосма.

В культуре итальянского Возрождения постоянно присутствуют оба значения. Оба разными путями ведут к понятию личности, необходимы для него и в известном плане дополняют друг друга (личность=отличия ее от других + полнота, «многогранность» и т. п.). Дополняют? Допустим. Но ведь они и резко противоречат друг другу, более того они несовместимы.

Ведь обращенное к индивиду требование универсальности по мере осуществления приравнивает его ко всякому другому, тоже «универсальному» индивиду. Ренессансный универсум один и един, никто и никогда не думал и не оговаривал, что речь идет о построении каких-то *разных* универсальностей.

«Универсальный человек» Возрождения — это не личность в новоевропейском понимании; с точки зрения такого понимания это, как не раз и писалось, индивид выросший до «безграничности», т. е. до отрицания индивидуальности.

А человек, отнесенный к тому или иному природному разряду темперамента, характера, склонностей и пр., к «своему месту» или «ступени», — это еще никак не особенный, неповторимый человек, а только единичный, только «приватный», только индивид, но еще не «личность».

Таким образом, как *мы* теперь склонны считать, хотя Возрождение полно выдающихся личностей, но актуально — в отношении к себе самой — эта культура была знакома не с «личностью», а со сверхличностью и недо-

личностью *одновременно*, посредством совмещения их в одном субъекте. Личность Возрождения исторически осуществляла себя в вилке этих смысловых попаданий.

Достаточно драматически, внутренне напряженно вызревало новое, неслыханное понятие.

Ибо на самом деле все еще гораздо более странно, чем необдуманное совмещение перебора и недобора. Между «своим местом» и «универсальностью» *не было логической и культурной симметрии*. На первый взгляд именно идея различий между людьми более всего приближала к идее личности, идея же универсальности заводила несколько в сторону (если не назад), в лучшем случае давала дополнительную оценку и мерило «высокоразвитой» личности: «Я» должен прежде всего отличаться от других, «Я» — это «Я», а не кто-либо другой, все «я» — разные; ну а «универсальность» есть уже желательное (но не обязательное?) определение моего «Я».

Так — только на первый взгляд. То, что «один индивид непохож на другого индивида», то, что «все люди — разные», — это, конечно, необходимая, но тривиальная посылка понятия личности. Используется общее место. Индивидуальность индивида в нем обоснована лишь *извне* и рассматривается как отнесенность к виду, а не роду, как момент, часть, ячейка вселенского перечня, как влияние почти бесконечной совокупности, природного «разнообразия». Следовательно, как *результат* «варьета», а не ее *порождение*. Поэтому подлинной индивидуальности тут еще нет, единичное не дотянуто до особенного. «Разные» индивиды отличаются ведь точно так же, как и «разные» цветы, деревья, животные и пр. Отличие от других, «свое место» — условие особенного, да, но не *бесконечно особенного*. Особенность без *внутреннего* обоснования, без субъектности, *природная* особенность, кажется, не содержит еще решительно никакой возможности головокружительного логического прыжка к понятию личности.

Лоренцо высказывает в «Комментарии» идею «своего места», столь противоположную «универсальности», об «универсальности» же не упоминает ни словом. Но именно ренессансную универсальность он демонстрировал всем ходом «Комментария», всем своим творчеством и жизнью. О ней толковали, если не он, так другие, от ранних гуманистов до Леонардо. Она была воздухом этой культуры. Она была высокой, более новой и богатой

культурными потенциями, более специфичной формой ренессансной «варьета». Не «универсальность» дополняла идею различий между людьми, лучше уж наоборот: эта идея дополняла «разнообразие» как универсальность, споря с ней. Их спор — это и есть ренессансное понятие личности, существующей в сопряжении двух своих определений и в отсутствии себя самой. «Личность» выступает как свое *предпонятие*: проступает сквозь «*varietà*». (Я по-прежнему толкую не просто о наличном положении вещей, не о феноменологии Возрождения, но пытаюсь реконструировать его логику в исторической перспективе.)

Разумеется, представление об «*uomo universale*» отчасти уводит от понятия личности, словно бы перемахивает через него. Однако у итальянского Возрождения не было в распоряжении способа менее странного, чем *человекобожие*, чем удаление от мысли о личности, — чтобы эту мысль выстроить (впрочем, на собственный лад). Ибо в человекобожии, в универсальности просвечивало главное: самообожование. Ценность такого «Я» — не в природе, не в фортуне и т. д., а в нем как таковом. Ведь «Я» — универсален, сопоставим, соизмерим с почти бесконечной «варьета» макрокосма. То есть «Я» — пусть в устремлении, в пределе — Весь Человек.

Тут-то действительно может произойти (может, но не происходит в рамках *ренессансной культуры*) скачок к совсем другой, более поздней мысли: человечество не только *состоит* из «я», но фокусируется в «Я», и каждый *в принципе* уникален. Каждый — это особый и целостный мир, ибо *каждый* — сразу все человечество, в качестве *этого* человечества. А не всего лишь его малая «частица».

Повторяю: само Возрождение «не могло» достроить героическое и натуралистическое понимание индивида до понятия личности. Это вообще не было его задачей. Разве что задачей типа: пойди туда, не знаю куда, и принеси то, не знаю что. Слегка перефразируя Тынянова, можно сказать, что такова уж культура как творчество: она открывает Америку, плывя в Индию.

Человек Возрождения говорит «варьета», а думает о личности. Но он думает не о «личности», потому что не обладает ее понятием, только ищет его — короче, потому что он говорит «варьета». Значит, он знает и не знает¹⁵.

Если (несколько метафорически) воспользоваться учением Выготского о «внутренней речи», то позволительно было бы заметить, что идея личности, не прорываясь во «внешнюю речь» Возрождения, остается всецело мо-

ментом внутренней его речи, в которой слиплись (одномоментны) античный, средневековый и новоевропейский культурные смыслы. А именно: «благородство» индивида, его «универсальность», его отличие от всех других индивидов, его «природность», его «божественность», его «бренность», «вечность», земная «слава», «доблесть», «фортуна» и пр.

Это мышление как бы одними предикатами. Логический субъект подразумевается с тем большей интенсивностью, что он не называется, не о-пределяется. Предикатами буйно обрастает пустое место. Но место не пустое, оно — нечто, что порождает предикаты — оно их возможность.

Неполнота, неготовность, неявность ренессансной личности, строящей себя (культурологически) с краев и по частям, — не какая-то ее неполноценность, «незрелость» в сравнении с личностью Нового времени. Напротив, именно в этом — исторически-особая зрелость и мощь, то, что делает ее «титанической», «безграничной», словом, *ренессансной*.

И еще. В позднейшее определение (понятие) новоевропейской личности с необходимостью входит ее ренессансное предопределение (предпонятие): ее неизвестность для себя и для мира. Поскольку мы действительно глубоко знаем конкретную личность — мы ее *еще* не знаем, она впереди себя. Поэтому, возвращаясь к Возрождению, к истории рождения современной личности, мы приходим к *проблеме* личности, к личности как проблеме, способствуем напряженности собственного самопонимания, возвращаемся к себе.

Глава 4. «Неистовый Орландо»: мир как приключение

Мы всегда жадно воображаем и познаем новое. Наши глаза всегда широко открыты на все происходящее, и особенно нас услаждает зрелище отдаленнейших и обширнейших вещей, ведь только огромное нас удовлетворяет.

Марсилио Фичино. «Платоновская теология»

1. Чудо свободы

Откуда берется неиссякаемая увлеченность, с которой Ариосто рисует приключения своих персонажей, охваченных любовным или воинственным пылом, и в какой мере всерьез он относится к воображаемым чудесам?

Это трудно понять современному читателю. Добрые феи и людоеды, великаны и карлики, заколдованные замки и летающие кони кажутся теперь однообразно замысловатой оперной бутафорией и машинерией. Тут же присутствует автор, роняющий иногда добродушно-насмешливое словечко, хозяин этих роскошных аттракционов, этого странного мира, столь чувственно-завершенного и вместе с тем призрачного. Литературоведение XIX в. увидело в фантасмагориях Ариосто один чистейший артистизм, игру самодовлеющих прекрасных форм, оттененную комическим элементом. С этой точки зрения Ариосто серьезен лишь потому, что для художника нет ничего серьезней переживов его воображения, а его улыбка призвана напомнить, что перед нами разворачиваются события, обладающие смыслом только для беззаботного эстетического чувства. Де Санктис пояснял: «То, что Ариосто стоит над своим миром, держит в руках все нити и управляет ими по своему желанию и рассматривает свой мир только как создание воображения, порождает причудливость и юмор. Однако поэт часто поддается своему воображению, забывается в этом вымышленном мире и придает ему законченность. Благодаря этому юмор принимает форму иронии и вы оказываетесь в неясной и все время меняющейся обстановке...»¹

Действительно, Ариосто часто поступает, с нашей современной точки зрения, как актер, на мгновение снимающий, подойдя к рампе, приклеенные усы и подмигивающий зрителям. Рассказав, как герцог Астольфо, преследуя гарпий, оказался перед «темным отверстием ада» и собрался туда спуститься, Ариосто заявляет: «Но прежде чем отправить его туда, я хотел бы, дабы не отклоняться от своего обыкновения и поскольку бумага исписана с обеих сторон, закончить песню и отдохнуть». Или обрывает приподнятое описание кровопролитной битвы словами: «Но хватит, синьор, хватит для этой песни, я уже охрип и хочу немного передохнуть». Сообщая, что волшебница Альчина — сестра феи Морганы, поэт прибавляет с дурашливой обстоятельностью: «Я не могу сказать, приходится ли она ей старшей сестрой, или младшей, или они близнецы». Гиппогриф ускользает от Родомонте, как ворона из-под носа пса; маг сражается с рыцарями, как кот с мышами; безумный Орlando вырывает сосны с корнями, как укроп, и т. п.² При помощи подобных ходов Ариосто вдруг легко остраивает фантастику или лиризм повествования, с тем чтобы тут же заставить очнувшегося на миг читателя вновь перенестись в воображаемый мир. А в таких эпизодах, как тщетная попытка старца-отшельника овладеть усыпленной им Анджеликой, в поэму входит откровенный дух «Декамерона»³.

Но значит ли все это, будто Ариосто относится к причудливой материи своего повествования не всерьез или — что, в общем, то же самое — единственный серьезный мотив поэмы состоит в «эстетизме» и в романтической «иронии»?⁴ Конечно, без «иронии», без этих «лишь чуть заметно улыбающихся губ на совершенно серьезном лице» (Де Санктис), без легчайшего и самоупоенного движения октав создание Ариосто распалось бы на тысячу эпизодов. Оно удерживается как целое именно улыбкой. Однако «Неистовый Орlando» стал наиболее крупным литературным выражением итальянского Высокого Возрождения как раз благодаря серьезности, с которой Ариосто отнесся к содержанию поэмы. Вне «законченности» вся эта фантастика превратилась бы в чудовищно разросшуюся мистификацию. Тогда это была бы пародия, чересчур тщательно замаскированная и потому лишенная остроты. Но поэма серьезная, ирония в ней — только скрепляющая оправа, и эту потребность «придавать видимость реальности самым невероятным и нелепым вещам», может быть, удастся оценить правильной, если до-

пустить, что Ариосто не столько поддавался эстетическому забытию, сколько утверждал свой взгляд на жизнь, т. е. вовсе не противопоставлял действительность и сказку, а сказочно интерпретировал действительность⁵.

Никто лучше Де Санктиса не выразил ошибочного ощущения, производимого поэмой спустя несколько веков, когда тайна этого цельного мироощущения забыта, и мы пытаемся оценить аналитически то, что родилось, не ведая антиномии истины и воображения.

Для нас вера в чудеса давно стала всего лишь суеверием. Знание и здравомыслие оттеснили ее в область атавистических эмоций (примерно так в Англии прошлого века относились к привидениям: соглашаться с их существованием неприлично, но забыть о них невозможно, о доме с привидениями положено говорить шутливо, хотя продать его затруднительно).

Однако во времена Ариосто волшебство еще не было атавизмом. Оно, разумеется, продолжало жить в простонародном сознании, но также переосмысливалось сознанием просвещенным. Это была эпоха — в равной и внутренне однородной мере — технических изобретений и магии, географических открытий и античных мифов, когда художники увлекались математикой, а математики мыслили художественно. Ренессанс плохо различал вероятное и невероятное: не потому, что пренебрегал этим различием, а потому, что никто не мог бы сказать, где оно пролегает⁶.

Невероятным, например, считали (вслед за античностью) существование антиподов. Но оказалось, что антиподы все же существуют. Луиджи Пульчи в своей гротескной поэме писал, что, вопреки ошибке «многих веков», плавание за Геркулесовы столпы возможно, «потому что поверхность воды повсюду ровная, хотя Земля имеет круглую форму». «...И можно спуститься в другое полушарие, ибо все притягивается к центру; Земля, благодаря божественному чуду, подвешена среди высоких звезд, а там, внизу, есть города, замки и империи; этих людей зовут антиподами, они чтут Солнце, Юпитера и Марса, и у них есть растения и животные, как у вас, и они часто сражаются между собой...»⁷ Прислушивались ли флорентийцы к этому пророчеству дьявола Астарота только со смехом или еще и с любопытством? Хотел ли Пульчи только позабавить читателей или еще и увлеченно перелагал предположения, не на шутку волновавшие умы? Самое поразительное в рассуждениях коми-

ческого черта — дата первого издания «Большого Морганте»: 1481 год! Все это было написано за 11 лет до первого плавания Колумба... воображение опережало события — и оказывалось правым.

У Фичино в «Платоновской теологии» есть глава «о чудесах». Философ вполне соглашается со старым мнением: «Все заслуживает веры, нет ничего невероятного. Все легко для бога, нет ничего невозможного»⁸. Но фичиновское понимание чуда натуралистично, а не провиденциально. Для него чудесна сама природа. Человеческая душа приводит в равновесие четыре элемента, движет телом, преодолевая тяжесть, «и никому это не кажется чудом». А Фичино — кажется! Он приводит другие примеры: семя в матке, в отсутствие мужчины, действует и передает «формирующую силу» отцовской души, «*virtus formatrix*»; и разве не чудо — полет брошенного камня, которому передается «толкательная сила» человека, «*virtus expultrix*»? Фичино далее рассказывает о заразных болезнях, причиняемых испарениями больного тела; об эфиопских животных «*catoblepas*», чей взгляд смертоносен; о том, как могут сглазить коварные люди, родившиеся под знаком Сатурна, как они воздействуют на расстоянии силой вредных «фантазий», излучаемых глазом. Фичино объясняет, почему халдейские маги умели окружать тело сиянием и поднимать его при помощи легких лучей. Он рассуждает о власти души и о чудесах, на которые способны врачи, когда душа больного приуготовлена к стимулируемому медициной усилию: «Если злая сила воображения такова, то насколько сильней благодетельный разум?» Чтобы доказать чудодейственное могущество человека, Фичино ссылается на Гиппократ, Авиценну и Авиценну, на «мавританских и арабских теологов», а также на Плутарха, Порфирия, Прокла и самого Платона. Душа управляет четырьмя элементами в пределах микрокосма. «Так же точно, вырвавшись из него на простор, она, исполненная Богом, движет темпераментами этого громадного животного, т. е. четырьмя элементами макрокосма, как своими собственными. Поскольку в нее как бы вселяется душа мира...»

Для Фичино, с его пансихизмом и натуральной магией, совершенно органичен переход от обычного функционирования человеческого тела, которое ему представляется необычным, к сглазу и волшебству, которым он готов найти обычное, построенное по аналогии, объяснение. Единство микрокосма и макрокосма, индивидуаль-

ной и «мировой души», дает людям удивительную власть. Повседневные, наглядные проявления *чудесного естества* выстраиваются в один непрерывный ряд с любимыми экзотическими, невиданными, но *естественными чудесами*. Принципиальной разницы здесь нет. Следовательно, «нет ничего невероятного».

В самом деле. Поражали нравы инков и ацтеков, и мощь аркебузы, и движение магнитной стрелки, и пророчества Савонаролы, и печатный станок, и гороскопы, и гений Микеланджело, и космос неоплатоников — все было «изумительным» и «невероятным», однако же многое подтверждалось и свершалось воочию. Поэтому часто казалось: все возможно. Не этим ли чувством пронизаны чертежи и рисунки Леонардо, как, впрочем, и его живопись?

Границы мира непрерывно раздвигались, и никто не решился бы установить их определенно. Каждый час можно было ожидать ошеломляющих вестей.

И ариостовская Андроника восклицала:

Но вижу я с годами: отплывают
От самой крайней западной земли
Язоны новые и открывают
Пути, которых раньше не нашли...
Другие уплывают за пролив,
Геракловыми созданный трудами,
И, совершая круг за солнцем вслед,
Находят новый край и новый свет⁹.

(Перевод А. И. Курашевой)

Ариосто применил дантовский прием: Андроника, в отличие от Астарота у Пульчи пророчествует о прошлом, о деяниях, которые ко времени написания «Неистового Орlando» были свершившимся фактом, но в глазах поэта стояли, пожалуй, вровень с чудесами, им придуманными. Вот отчего вопрос: верит ли Ариосто в своих чародеев, гиппогрифов и прочее? — нельзя ставить слишком однозначно. Конечно, Ариосто не настаивает на доподлинности деталей и готов расхохотаться по поводу любой из них. Но он ничуть не скептичен в отношении к самой стихии волшебства. Он как бы говорит: пусть то, о чем я рассказываю, вымысел, пусть *этих* чудес не было, но вообще-то на свете возможны всякие чудеса, вообще-то жизнь — Великое Приключение, и я подчас не знаю, что и думать о моих сказках...¹⁰

Описывая дворец мага Мерлина, Ариосто замечает: «Или природа некоторых мраморов такова, что они от-

брасывают движущиеся тени, подобно факелам, или это сила курений, и заклинаний, и знаков, изображающих звезды (что кажется мне более правдоподобным), но только сияние сотворило множество прекраснейших вещей, скульптурных и живописных, которые окружали и украшали почтенное место». Рассказывая о крылатом коне, гиппогрифе, поэт утверждает, что, хотя гиппогриф был вызван волшебством, само по себе чудесное животное было не магическим наваждением, «как остальное», а существом «подлинным и натуральным»¹¹. В этих примерах в одном случае поэт предпочитает оккультное объяснение естественному; в другом случае, напротив, подчеркнута естественность того, что явилось результатом оккультных процедур. В конце концов все смешивается. Все колеблется между «подлинным» и «ложным», различие оказывается трудноустановимым и, значит, относительным, а чудо, «более похожее на ложь, чем на правду», — достовернейшей и естественнейшей вещью на свете¹².

«Credenda sunt omnia, nihil est incredibile...» («Всему надлежит верить, ибо нет ничего невероятного»).

Средневековье воспринимало волшебство буквально и до конца всерьез, у писателей Нового времени — у Гофмана или Гоголя, Андерсена или Эдгара По — это только искусство. У Ариосто, пожалуй, ни то ни другое. Он далек и от доверчивости средневековья, и от новоевропейского аналитизма¹³. Между фантастикой и серьезностью у него нет четкой грани. Средневековье верует, Новое время исследует. Ренессансный ум подходит к проблеме иначе: он проявляет макьявеллиевскую трезвость в рамках хорошо доступной ему политической или, скажем, коммерческой эмпирии, но в остальном готов идти дальше непосредственно данного. Неоплатонический пантеизм, натурфилософская магия, кабалистическая математика, монументально-возвышенное искусство, идиллическая и фантастическо-приключенческая поэзия возникли из одной социально-психологической почвы¹⁴. Средневековье ожидало чуда, потому что нет ничего невозможного для бога; Возрождение допускало чудо, именно потому что безоглядно и восторженно утверждало земную реальность. Ибо нет ничего невозможного для человека, и природа — мать всяческого волшебства¹⁵.

Через сто лет после Ариосто будет сказано: «Есть много такого, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам». В завязке шекспировской трагедии все очень

взволнованы при появлении загробного призрака, но ничуть не удивлены. Волнует не то, что это призрак, а неизвестность недоброй причины, заставляющей его бродить по ночам. Теперь режиссеры ломают головы, как решить условные сцены с Гамлетом-старшим. Однако для Шекспира это не простая условность, как и ведьмы в «Макбете», или чудесное в «Буре», или ариостовский по настроению и грации «Сон в летнюю ночь».

Волшебство для Возрождения нечто большее, чем литературный прием, это мироощущение, которое прокатывается через XVI в., и если его язык вятен Шекспиру, то Ариосто — в его эпицентре.

Даже «Дон Кихот» еще свидетельствует об очаровании приключенческого и магического мироотношения, которое Сервантес стряхивает с себя неохотно. Насмехаясь над «рыцарскими» романами, Сервантес расстается не столько со средневековыми суевериями, сколько с ренессансными иллюзиями¹⁶. Ариостовский Орlando превратился в рыцаря Печального Образа, его гротескно-мощная и космическая ярость — в жалкое сумасбродство провинциального дона Алонсо, конь Баярдо — в клячу Россинанта, орландовский шлем — в бритвенный тазик¹⁷.

Дело в изменении эпохального мировоззрения, а не в каких-то различиях сословных позиций между Ариосто и Сервантесом. Де Санктис был прав, когда отмечал, что, хотя Ариосто не ставил своей целью осмеяние рыцарства как реально-исторического института, он не собирался и его воспевать. Сфера рыцарских сюжетов (перемешанных с античными мотивами, с простонародными преданиями, вобравших весь известный тогда литературный материал) привлекла Боярдо, Пульчи, Ариосто не из-за приверженности к феодальной идеологии и не потому, что при итальянских герцогских дворах, в урбанизованной дворянско-бюргерской среде можно было наблюдать куртуазные нравы (имевшие, впрочем, уже мало общего со средневековьем, о чем свидетельствует книга Кастильоне «Придворный») ¹⁸. Миф рыцарства был оживлен и преобразован Возрождением, ибо «вызывал интерес не своими идеалами, а свежестью, разнообразием и необычностью происходящих в нем событий». Возрождение оценило в нем не сословные традиции, а — на собственный лад — «свободную инициативу индивида», «так что недаром сюжетные линии называются приключениями, а рыцари — странствующими». Героика «Орlando» — «то, что делает каж-

дого рыцаря свободным человеком, добровольно подчинившимся только законам любви и чести, т. е. законам, которые он сам для себя установил»¹⁹.

2. Скачка на гиппогрифе

«Неистовый Орландо» внешне почти не связан с какой-то исторической реальностью и общественной проблематикой. В поэме нет как будто серьезной философской идеи. Но глубинные свойства ренессансного мироотношения заключены прежде всего в том, что Ариосто, сохраняя за изображаемой им жизнью чувственно-земной, естественный и человеческий характер, вместе с тем ее преобразует и приподымает благодаря стихии волшебства и приключения, омывающей эту жизнь со всех сторон. В результате перед нами мир, вымышленный и реальный, шуточный и увлеченный, игровой и серьезный одновременно.

При этом реальность вовсе не ограничивается пластической конкретностью описаний или «снижающими» деталями, вроде того, что передвигающийся по воздуху на гиппогрифе рыцарь тем не менее тратит на путешествие много дней и месяцев, ибо, уставая от долгой дороги, он каждый вечер слезает с крылатого коня и отправляется на постоялый двор, «избегая, пасколькo это в его силах, пeудобного ночлега»²⁰. Вымысел же состоит не только в сказочных превращениях или в придании персонажам стихийной и космической мощи (поэт, например, уподобляет воинский порыв Руджьеро землетрясению, а об Орландо говорит, что с «его крайней силой в мире никого или мало кого можно было бы сопоставить») ²¹. Реальность и вымысел не распределены в поэме между четко разграниченными сюжетными или стилистическими пластами, а смешиваются и пронизывают повествование во всех направлениях и аспектах.

Поэтому «реалистические» детали не только снижают, но и возвышают действие на гротескный лад, они усиливают фантастичность: разве не удивительно наблюдать у всех этих могучих магов и рыцарей обычные человеческие страсти и слабости и разве это не делает происходящие с ними чудеса особенно достоверными? ²² С другой стороны, самое реальное и достоверное у Ариосто — как раз атмосфера чуда. В ней человек свободен и всемогущ, и нет невозможного, нет запретов и границ, которые нельзя было бы преступить при помощи доблестного дер-

зания и какого-нибудь талисмана. Насколько фантастичен рыцарь, привязывающий перед трактиром гиппогрифа, настолько же он выглядит естественно и обыденно, когда взмывает в воздух на своем крылатом коне: «Он так старательно и со знанием дела его обучал, что за месяц объездил и приучил к седлу и узде, так что вольтижировал на нем без усилий на земле и по воздуху в любом направлении»²³.

С каким увлечением Ариосто развивает этот важный для него мотив «беспрепятственного» («*senza contese*») движения «в любом направлении», с какой свободой и наслаждением его герои преодолевают пространство! Перед полетом нужно избавиться от лишней тяжести, только волшебный рог остается за поясом. «Собираясь лететь по воздуху, он постарался стать как можно легче...» «Он мчался по небу на легком животном...» «Гиппогриф по воздуху скакал так быстро, что орел и сокол не могли бы его догнать». Да что там птицы! За гиппогрифом не поспеть грому и молнии²⁴.

Пока Руджьеро или Астольфо летели над землей, читатели Ариосто могли вместе с бесстрашными рыцарями созерцать страны, мелькавшие внизу, «испробуя удовольствие путешествовать по свету» («*gustato il piacer ch'avea di gire cercando il mondo*»). Руджьеро совершил кругосветное путешествие, «как солнце, обогнув мир»: хотя, чтобы попасть из Испании на вымышленный остров Пластика в Атлантическом океане, где томила в цепях Анджелика, по-видимому, не было особой необходимости пролетать над Индией, Китаем, Ямайкой, краем гиперборейцев и сарматов... «И когда он оказался там, где Азия отделяется от Европы, он увидел Россию, и Пруссию, и Померанию». Вслед за Польшей позади остаются Венгрия, Англия...²⁵ Географические названия слагаются в звучный и увлекательный перечень. Пусть Руджьеро избрал не самый простой способ добраться до цели, зато наиболее соответствовавший вкусам тогдашней итальянской публики.

Поэма писалась в разгар эпохи географических открытий, и «никакой наукой Ариосто, кажется, не был увлечен так, как географией»²⁶. Впрочем, сам поэт был домоседом. Он даже поссорился однажды с кардиналом Ипполито, лишь бы не следовать за ним в Венгрию. Как выразился А. Бальдини, каравеллой для Ариосто служило его кресло. Для него достаточно было водить пальцем по карте (Феррара, кстати, слыла тогда важным центром картографии)²⁷.

В подтверждение принято цитировать известное признание из третьей «Сатиры»: «Мне больше нравится покоить свое тело в кресле, чем утруждать его, отправляя к скифам, индусам, эфиопам и так далее. Вкусы людей различны: кому по душе тонзура, кому шпага, кому родина, кому чужие берега. Кто желает колесить по свету (*andare a torno*), тот колесит: видит Англию, Венгрию, Францию, Испанию. Мне же нравится в своей округе. Я видел Тоскану, Ломбардию, Романью, и те горы, что разделяют, и те, что опоясывают Италию, и видел оба омывающих ее моря. Этого мне достаточно. Остальную землю, не тратясь на постоянные дворы, я обследую вместе с Птолемеем, будь она в состоянии мира или войны; и, не творя обетов, когда небо разверзается молниями, я безопасно объеду все моря — не на кораблях, а по карте»²⁸.

«Его герои путешествовали вместо него»: Ариосто подробно и увлеченно разрабатывал их маршруты; в доработанном и расширенном издании 1532 г. географических пассажей прибавилось; тогда-то в поэму вошел — в форме пророчества — рассказ о подвигах испанских и португальских мореходов и конкистадоров (песнь XV, станцы 18—36).

Дух вольных странствий, которым овеяна поэма, тем показательней, что он явился отнюдь не отражением личного опыта и впечатлений автора, а социально-психологической приметой времени. У Ариосто это в отличие от средневековых романтических или житийных сюжетов о путешествиях не аллегорико-дидактический ход, не паломничество, не душеспасительный искуc и не блуждание в чужом, неудобном, полном опасностей внешнем мире. Ариосто постоянно смешивает фантастическую топонимику с реальными географическими координатами и подробностями, действие поэмы перебрасывается от Японии до Марокко, от Ирландии до Сирии, от Испании до Египта и Балкан, «гений Ариосто обладает свойствами необыкновенной конфиденциальности, и весь мир — как бы его дом»²⁹. Замечательно, что строки из «Сатиры» в защиту домоседства построены — очевидно, лишь отчасти под влиянием античной литературной топики — как вызов распространенной моде «*andare a torno*», «бродить по свету». Тем самым обыгрывается и утверждается — от противного — характерная страсть эпохи: воспевание домашнего покоя дано с мягкой улыбкой и требует лирического *оправдания*: «Не любовь к родине или к ученым

занятиям, а любовь к женщине — причина моего нежелания пускаться в путь»³⁰. Люди путешествовали и в средние века. Но когда увлечение путешествиями захватывает всех, даже домоседов, вроде автора, — это уже знак перемен в социальной психологии и системе культурных ценностей.

3. Мир как приключение

«Географический» пафос безудержного устремления за горизонт, в далекие края, быстро и упоительного преодоления пространства — одно из выражений более обширной психологической доминанты: ощущения некой распаханности мира и, так сказать, привычной новизны и обжитого чуда. Мотив пространственной открытости тесно сплетен с мотивом открытости событийной и информационной. Иными словами, ариостовские персонажи жадно внимают новостям и всегда готовы к доселе неизведанным приключениям.

«Врожденная потребность в переменах для зрения и слуха» (*«si perchè di vedere e d'udire ebbe sempre avventure un desiderio innato»*) носит самодовлеющий характер и часто подкрепляет или даже заменяет какие-то иные побуждения, движущие персонажами, заставляя их «изведывать землю и море» (*«cercar la terra e il mar»*)³¹. Брадаманта, очутившись в подземном дворце волшебника Мерлина, «рада необычному приключению». Хлоридап заявляет: «Я никогда не упускаю случая». Герои Ариосто поголовно сгорают от любопытства: «желание, которое у всех на сердце, всегда искать новостей о чужих делах»³². Но еще охотней они бросаются навстречу собственной судьбе³³.

И вот действие, как волшебник, «то в звездные возносится чертоги, а то земли касается порой»³⁴. Оно вырывается на простор, мгновенно перелетает материки, уничтожает границы времени и пространства. Оно подобно одному из героев поэмы, Бирену, который поднимает паруса и спешит тайком уплыть от спящей жены, прекрасной Олимпии, побуждаемый духом непостоянства: «И уже моряки, взявшись за весла и расставшись с безопасным берегом, весело мчали по соленой глади, к Зеландии, герцога и его товарищей»³⁵.

Гиппогриф, на которого неосторожно сел Руджьеро, вдруг унес его на Восток, на остров Альчиды, превращающей пленников в ручьи, деревья, зверей. Руджьеро

приобрел все: и гиппогрифа, и кольцо, делающее невидимым, и Анджелику, и все по воле случая, и все потерял столь же случайно и мгновенно. «Ах, жестокая Фортуна, неблагодарная Фортуна!»³⁶ Судьба швыряет ариостовских персонажей, как щепку прибой, но в поэме нет фатализма. Герои продолжают хотеть, добиваться, искать удачи — как бы помимо любых волшебств, разражающихся над ними. Поэтому несчастный случай сменяется счастливым или наоборот; герои окунаются в реку Фортуны и плывут изо всех сил, по течению или против течения, но плывут. «Я пою женщин, рыцарей, оружие, любовь, любезное обхождение, смелые предприятия...»³⁷

Запомнить фабулу «Орландо», по-видимому, свыше человеческих сил³⁸. Здесь все неустойчиво, все видимость и чары, все способно к метаморфозам, благодаря магии... или любви, которая «скрывает от человека то, что он видит, и дает увидеть невидимое»³⁹. Дворец волшебника Атланта «рассыпается, обращаясь в дым и туман», пехота оборачивается конницей; воды арденнских родников внезапно возбуждают и отвращают любовь. Анджелика и Руджьеро пригубили поочередно из разных источников, и вот сначала она нежна, а он не желает на нее смотреть, затем он «сгорает», а она «ненавидит и бежит от него».

В этой изменчивости, в этом буйстве энергии, в этой игре страстей, в этой неутомимой феерии, в этом царстве случая, в этой погоне за славой и любовью («desir di laude et impeto d'amore»)⁴⁰ от песни к песне возникает Ренессанс, каким он хотел себя видеть и каким он, следовательно, хотя бы отчасти был.

Де Санктис полагал, будто в поэме Ариосто нет никакого серьезного содержания, поскольку справедливо констатировал, что в ней все — игра.

Как и подобало человеку положительного XIX в., Де Санктис понимал под истинной духовностью весьма ответственные и достойные чувства, связанные с религией, родиной, семьей, природой, честью и любовью, — вещи, которыми не шутят. Понятия серьезности и игры для Де Санктиса исключали друг друга. Зато великий критик пронизательно отметил, что мировоззрение поэта выразилось в самих композициях и звучании поэмы, что ариостовская художественная форма отводит нас к некоему субстанциональному содержанию. Хотя де Санктис опять-таки истолковывал подобное содержание в виде тотального эстетизма, интересующегося миром только в качестве повода для создания радостных и чувственно-изящных

арабесок, наблюдение относительно функционально-семантической нагрузки, выполняемой формой поэмы, оказалось очень важным. Это наблюдение было затем развито многими исследователями⁴¹.

Особенно необходимо отметить принципиальную разомкнутость и свободу композиции поэмы — то, что один из литературоведов назвал «открытым способом повествования» и что давало Ариосто возможность после первой редакции 1516 г. всю жизнь делать к «Орландо» добавления, дописывая и перестраивая свое же творение⁴². Ариосто сознавал, что так же легко из поэмы можно, напротив, изъять целые песни (кантики): «Опустите эту песню, история может обойтись без нее и будет не менее ясной»⁴³.

У Данте сюжет «Комедии» двигался через множество установок к неуклонной цели, наращивая мысль, — вверх, только вверх. Восхождение к полной истине, к богу, совпадало и с восхождением сюжета, и с топографией загробных царств, так что флорентиец, даже спускаясь в воронку Ада, тем самым поднимался к подножию Чистилища. Сюжет «Комедии» строго пирамидален, как гора очищения, и завершается в ослепительной световой точке финала.

У Ариосто же — сюжет, кружащийся по прихотливой спирали. Конечная цель, финал не имеют значения. Это *perpetuum mobile*⁴⁴. Если поэма все же заканчивается, то лишь потому, что нужно же ее когда-нибудь закончить. Читателю, добравшемуся до 140-й станцы 46-й песни, трудно поверить, что эта станца — последняя. Мы можем констатировать принципиальное отсутствие в последних строфах поэмы каких-либо признаков рамки, обозначающей смысловую завершенность произведения, ничего похожего на итоговую сюжетную или идейную формулу. Традиционной формулой поэма начинается; прямые обращения к читателю, венчающие, в частности, кантики, характерны для всего ее протяжения; тем поразительней отсутствие какого-либо *конца* — словно прихотливо вившаяся тропа вдруг оборвалась перед отвесным ущельем... Крещение Руджьеро и смерть Родомонте не закругляют по-настоящему сюжета; но, если даже считать эти события подлинным финалом поэмы (точнее, одной из ее линий; некоторые другие линии, например, Анджелики, были исчерпаны ранее), существенно, что Ариосто не счел нужным выделить финал интонационно, при помощи принятой словесной маркировки. Поэма, в сущности, об-

рывается на полуслове, на очередном поединке, в котором Руджеро убивает Родомонте. Но она могла бы быть закончена иначе или тут же продолжена подобно тому, как сам Ариосто продолжил Боярдо⁴⁵.

Поэтому, как отметил еще Бенедетто Кроче, единство поэмы обеспечивается лишь ее интонацией. Ариосто необходима «ирония», которая гонит вперед волны октав. Полусерьезность, полушутливость — функция композиции. Амбивалентная интонация соответствует текучести действия. Улыбка отчуждает его ровно настолько, насколько это необходимо, чтобы провести сквозь хаос эпизодов бдительную волю художника, чтобы поставить в центре автора и с ним вместе читателя, чтобы выделить этот центр. Отчуждение не разрушает мира приключений, а лишь отодвигает на необходимое расстояние, с которого его можно ясней рассмотреть. В этой необозримой поэме с двумя сотнями персонажей, в калейдоскопе сюжетных линий, в бесконечности полутора тысяч страниц⁴⁶ — отдельные эпизоды, то, на что в данный момент падает с обдуманной случайностью взгляд автора, не может быть дано вполне серьезно. Без улыбчиво-небрежной интонации этот мир застыл бы и распался, но он должен, чтобы сохранить единство, быть подвижным, все дело в мгновенных перебросах от одного незавершенного события к другому, в нескончаемости вязи приключений.

В. Бинни вслед за А. Момильяно отмечает, что персонажи Ариосто не «личности», а некие пластические сгущения Красоты, Силы, Магии и т. д. Эти «прекрасная женщина» или «великодушный паладин» немислимы вне музыки целого, поэтому Ариосто не интересуется ими, когда они вдруг исчезают из повествования⁴⁷. Они живые маски синкретического Человека. То же самое можно наблюдать в ариостовской звукописи, рассчитанной, впрочем, по справедливому суждению А. Бальдини, скорее на зрение, чем на декламацию: внимание Ариосто устремлено не к отдельному слову или стиху, а к непрерывной и свободной мелодической линии. «Все разрешается в музыке»⁴⁸.

Открытость и бесконечность в движении ариостовской поэмы выступают вместе с тем как цельность и законченность, подобно разбегающимся во все стороны галактикам единой и единственной Вселенной, если иметь в виду известную космологическую теорию нашего века. Ариостовская вселенная тоже единственна и располагается вокруг абсолютного и неподвижного центра. Поэтому

ее непрерывное расширение не может быть истолковано как развитие. Она не развивается, а пульсирует. В ней ничего не повторяется, кроме ее собственной вечной природы. Удивительное богатство и разнообразие этого мира есть, следовательно, выражение его мерности; свобода и открытость — доказательство его упорядоченности и гармонии.

Подобный способ мышления заложен и в других срезах ренессансной культуры — в этике Пико делла Мирандолы, в макьявеллиевском понимании истории, в натуральной магии, в изобразительном искусстве и т. д.

4. Бесконечность человека

Глубокий комментарий к «Неистовому Орландо» можно сыскать у Марсилио Фичино, и особенно в его «Платоновской теологии». Разумеется, в сказочно-приключенческой поэме и в философском трактате сходное мировосприятие проступает в очень разных мыслительных структурах, изоморфность которых относительна. Не говоря уже о том, что у Ариосто идея, например, разомкнутости и беспредельности бытия имплицирована в прихотливых переливах поэтического воображения, а у Фичино выявлена и обоснована дискурсивно, нетрудно заметить и серьезные содержательные различия. У поэта означенная идея дана как телесная полнота жизни, как следствие естественных страстей и практически-магического действия. У теолога бесконечность осознана как атрибут бога, причастность к ней человека осуществляется благодаря особым, связующим функциям человека в мироздании, и прежде всего благодаря свойствам разума, устремляющегося к абсолюту и не удовлетворяющегося ничем ограниченным, частичным и конкретным. Вообще, самоочевидно, что творения Ариосто и Фичино расходятся по своему характеру так далеко, как только могут расходиться феномены, принадлежащие одному историческому типу культуры. Тем выразительней их внутренняя связь, позволяющая при раздельном анализе фичиновского неоплатонизма и ариостовской поэзии прийти к сходным наблюдениям и указать на некоторый общий субстрат.

Фичино утверждал, что для души устремление к причине всех причин, лежащей в глубине природных вещей, столь же естественно, как для тела стремление к еде и плотскому соитию, с той лишь разницей, что тело требует первого и особенно второго через известные промежутки и

плотские потребности убывают с годами, в то время как душа жаждет абсолюта постоянно и со все возрастающей силой. «Мы ведь желаем истины и блага в любой момент. Мы всегда жадно воображаем и познаем новое. Наши глаза всегда широко раскрыты на все происходящее, и особенно нас улаждает зрелище отдаленнейших и обширнейших вещей, ведь только огромное нас удовлетворяет»⁴⁹.

«Никакого определенного обладания какими-либо вещами и никакого рода наслаждения не достаточно для человека в отличие от остальных животных, и он считает, что ему принадлежит в этом малая доля, пока остается нечто хотя бы незначительное, чего он еще не приобрел... Один только человек никогда не успокаивается этим образом жизни, один только он не удовлетворяется этим местопребыванием. Один ведь человек странствует в земных краях и не может успокоиться в пути, ибо жаждет небесной родины, которой желаем мы все, хотя и представляем ее по-разному вследствие разнообразия мнений и различия суждений»⁵⁰.

«Если время, которое измеряет некую последовательность движения, должно быть бесконечным при бесконечности способа движения, то тем более должен быть бесконечным ум, который не ограничивается твердо определенным способом движения и временем, но измеряет саму бесконечность»⁵¹.

Ум «разделяет тела на множество частей и на частицы частей. Он увеличивает числа, без конца прибавляя новые величины. Он изобретает неисчислимы виды фигур, их взаимные пропорции и числовые соотношения. Он протягивает беспредельную линию за небеса. Он творит время, не имеющее начала в прошлом и конца в будущем. И не только за концом всякого времени он мыслит нечто более древнее и более дальнее, но и за границей всякого места он всегда мыслит иное пространство, более обширное. Он изображает бесчисленные ступени любых качеств. Ум не удовлетворяется вещами одного рода и познает не только чувственное. Он охватывает не только те цвета, которые видит, не только те звуки, которые слышит, но все: т. е. все, которые не только есть, но были или будут. И не только их, но также и те, которых нет, никогда не было и не будет. Ведь он многое помышляет как вполне возможное, хотя никогда и не существовавшее, и выдумывает многое такое, чего, возможно, никогда и не бывает. Однако в природе вещей не ме-

нее явственно то, что ум рисует в себе и про себя, чем то, что он рисует языком в воздухе или рукой на стене. Он собственной силой и в некоем порядке вырабатывает все новые лики вещей, а иные все обновляет...»⁵².

«Человек желает побывать всюду... Он измеряет землю и небо, исследует мрачные бездны Тартара. Небо не кажется ему слишком высоким, если употребить слова Гермеса (Трисмегиста), и центр земли не кажется глубоким. Пространственные и временные расстояния не мешают ему достигать всего, где бы это ни находилось и сколько бы времени ни понадобилось. Никакая преграда не затмевает и не мешает его пронизательности. Никакие пределы его не удовлетворяют. Он старается повсюду властвовать, повсюду быть превозносимым. И таким образом пытается быть вездесущим, как Бог»⁵³.

Разве подобные фичиновские пассажи не помогают кое-что понять в мире, созданном воображением Ариосто? И разве умонастроение, пронизывающее «Неистового Орландо», не может быть резюмировано рассуждениями флорентийского неоплатоника о разумной и волевой жизненной силе, устремленной к бесконечному узнаванию и бесконечной любви? «Конечно, сама жизнь не стиснута пределами места, не ограничена каким-то временем, не подавлена степенями противоположного качества, не исчерпана наличием определенной истины и добра»⁵⁴.

Все это есть у Фичино и делает его философию поэтической. Это есть также у Ариосто и придает его поэзии философскую глубину и важную историко-культурную показательность⁵⁵.

Такие поэмы надо бы читать в Телемском аббатстве. Главное в «Орландо» — ренессансный идеал жизнедеятельности. Ариосто, как и художники Высокого Возрождения, создал идеализованный, бесконечно длящийся, захватывающий все силы Вселенной, фантастически-реальный мир, в котором человек ничем не стеснен и потому божеествен и счастлив.

Что это — только мечты? Какое отношение это имело к тогдашним будням?

В письмах Лодовико Ариосто, кажется, ничто не напоминает о духовной атмосфере «Неистового Орландо». Это преимущественно деловые письма военного администратора, герцогского наместника в Кастельнуово, политика, дипломата; своей знаменитой поэмы он в них касается не часто и лишь в связи с настойчивой борьбой за авторские права. Например, Ариосто дважды обращается к

дожу Венеции с просьбой запретить незаконные перепечатки «Орландо», лишающие автора доходов и искажающие текст⁵⁶. Он просит маркиза Мантуанского о разрешении на беспрошленный провоз через его владения бумаги, потребной для нового издания, и обещает в обмен почтительно упомянуть маркиза в добавлениях к поэме⁵⁷.

А вообще-то герцог и кардинал д'Эсте «отбили у него охоту думать о поэтических вымыслах»⁵⁸. Нужно было служить и зарабатывать на хлеб насущный. Нудная чиновничья ляпка состояла в заботах о подвозе продовольствия, в мерах против чумы, в противодействии интригам местных церковных властей, а главное — в непрестанной и безуспешной борьбе против «бандитов». «Я свидетельствую, что ни в лесу, ни на пашне, ни запершись в доме, никто в этом краю не находится в безопасности от убийц и разбойников»⁵⁹. Герцог давал расплывчатые инструкции, лишавшие «всякой смелости», и не всегда поддерживал авторитет своего наместника; не хватало солдат и средств; бандиты оставались безнаказанными; Ариосто дерзил герцогу, просил помощи, приходил в отчаяние. Его письма к государю переполнены кровавыми фактами и энергичными жалобами. Сам Ариосто назвал одно из этих писем «Мой крик» («La mia grida») ⁶⁰.

Он старался быть распорядительным и строгим чиновником, но однажды, посреди деловых соображений, у него вдруг прорвалось: «Сознаюсь откровенно, что я не гожусь для того, чтобы управлять другими людьми, потому что я слишком сострадателен и не умею отказывать в том, что у меня просят»⁶¹.

Наконец Ариосто получил возможность выйти в отставку, выделив свою долю отцовского наследства и добившись каких-то пребенд. В 1527 г. он купил небольшой дом в пригороде с несколькими участками вокруг. Он любил возиться в своем садике, мало похожем на пышные волшебные сады, изображенные в «Орландо». Зато над входом в дом была начертана надпись: «Жилище малое, но мне оно подходит, и я в нем ни от кого не завишу...»⁶² Ариосто было к этому времени 53 года... Чтобы не потерять церковных пребенд, ему пришлось скрывать женитьбу на Алессандре Строцци и жить отдельно от нее. Впрочем, он был счастлив на склоне дней с этой женщиной.

В уходе за садом, по воспоминаниям его сына Верджерио, Ариосто «придерживался того же способа, что и при

сочинении стихов, ибо никогда не позволял чему-либо расти в одном месте дольше трех месяцев, и если сажал персиковые косточки или семена какого-либо иного растения, то столько раз ходил посмотреть, нет ли всходов, что в конце концов ломал росток»⁶³.

Он умер в 1533 г.

Если не считать нескольких спокойных последних лет, жизнь Лодовико Ариосто была далека от аркадийского счастья, как и жизнь его родины. В «Неистовом Орландо» мы находим трагические октавы, открывающие 34-ю песню, — об «ослепшей и полной заблуждений Италии», которую терзают гарпии войны и нищеты. Или длинное проклятие огнестрельному оружию, которое обесчестило воинское ремесло, обездолило мир, и особенно Италию. Или рассуждение о том, как трудно найти истинных друзей «в этой смертной жизни, где гораздо больше мрачного, чем светлого...»⁶⁴.

Прекрасная воительница Брадаманта, созерцая пророческие фрески, выполненные демонами за одну ночь на стенах дворца Мерлина и изображающие события, которые обрушатся на Италию в начале XVI в., восклицает: «Сладостный сон был таким обманчивым, а горькое прозрение — увы! — не ошибается. Если правда наводит тоску, а ложь мне приятна, пусть никогда не услышу и не увижу больше правды на земле. Если сон приносит мне радость, а бодрствование — несчастья, я могла бы спать, никогда не пробуждаясь... И если такой сон подобен смерти — что ж, смерть, поскорей смежи мне веки!»⁶⁵

Кажется, будто на миг действительно приоткрывается завеса будущего и Возрождение видит начертанные на стене огненные «Мене, текел, фарес».

В словах Брадаманты, перекликающихся, конечно, с сентенцией микеланджеловской «Ночи», потенциальный трагизм ренессансной культуры вдруг выходит на поверхность. У Ариосто, впрочем, печальные ноты звучат хотя искренне, но редко, тут же покрываясь общим гармоническим и светлым тоном поэмы. Во втором десятилетии XVI в. ренессансное мифологизированное единство повседневной реальности и культурных идеализаций вступало в кризис. В творчестве Ариосто кризис не сказался прямо, как у трагического Микеланджело или горького Гвиччардини. Ариосто принадлежал к числу тех умов, которые отвечали на вызов, брошенный историей и их идеалам, убежденным усилением — до предела! — свойств

вскормившей их ренессансной культуры, придавая ей особенно сублимированный, эйфорически просветленный, но все еще полнокровный и могучий характер.

Прежде чем погибнуть, деформироваться, расколоться, утратить историческую цельность и органичность под давлением социальных обстоятельств и противоречий собственной духовной структуры — Высокое Возрождение изливало себя до конца.

5. Возможность выбора

Эпоха никогда не соответствует своим идеалам, зато идеалы всегда соответствуют эпохе. Они принадлежат ей не только генетически, но и функционально. Некая действительная историческая тенденция должна в них мысленно разрастись до неузнаваемости, иначе она не будет узнана современниками. Тем самым идеалы служат критическим коррективом движения, давая возможность постоянно сопоставлять сущее и должное. Они оказываются также средством социализации смутных потребностей и желаний индивида, помогая каждому узнать эти свои личные и частные желания в возвышенно-очеловеченной форме, сквозь призму общественных ценностей.

Известно, что самосознание — онтологический факт, позволяющий процессу быть не естественным, а естественноисторическим. Существенное свойство разума состоит в умении вспоминать и забегать вперед, конструировать небывалое.

Всякая культура — в той или иной мере — сублимация. Это не делает ее менее реальной, чем экономика или политика. Перед нами *человеческая* действительность, недействительная вне идеологических отношений, вне мифов, иллюзий, целей и надежд, растворенных в конкретном облике исторической среды. Поэтому, если спрашивают, какова «объективная реальность» ренессансной эпохи, следует напомнить, что эта реальность обладала разными уровнями и значениями: реальны и сукнодельческие мастерские, и заговор Пацци, и цены на зерно, и «Весна» Боттичелли.

Противопоставление исторической действительности и поэтических или философских конструкций справедливо в жестких гносеологических рамках, поскольку действительность рассматривается лишь как нечто наперед заданное и наличное, а работа логики и воображения — как следствие и констатация. Оно несправедливо, если

под действительностью понимать все, что относится к человеческой жизни, целостное бытие, движущее индивидов и движимое ими, не только условия духовного существования, но и само это существование. Тогда именно способность «отрываться от действительности» выступает как наиболее историческое и действительное качество культуры, которая насыщается энергией эпохи, но также преобразует эту энергию и в конце концов сама становится ее генератором. Как выразился один романист, «истина непрестанно образуется из отвердевающих иллюзий». Иллюзии — следствие опыта, но лишь в самом широком смысле; ведь опыт — это не слепок, а интерпретация. В опыт входит также способность выйти за его пределы. Цели возникают из неудовлетворенности сущим. Всякие цели поэтому иллюзорны, но только их осуществление или неосуществление дает новый опыт.

Конечно, направление и характер «отрыва» культуры от внешней реальности нельзя объяснить без учета импульсов и противоречий этой же реальности. Иными словами, *соответствие* культурных ценностей конкретной социальной почве подтверждается своеобразием их *несоответствия*, зависимость влияет на форму независимости. Любая фантазия противостоит своим будням.

Легче всего сказать, что Ренессанс сам себя выдумал, что поиски блаженной Аркадии ни к чему не привели, что в те самые годы, когда Ариосто писал своего «Орландо», Италия через кровавые потрясения двигалась к упадку. И все же эпоха успела дать личности ранее неведомую меру самостоятельности. Жизнь не стала счастливее, но она тронулась с места.

Изнанка есть у любой эпохи, но не у любой эпохи высшие духовные эманации были столь же жизненны. А что же иное остается в дар потомкам? От античности остались не рабство, не постоянные вооруженные распри и провинциальная узость полисного бытия. И от Возрождения — не практика Чезаре Борджа, а мысль Макьявелли, не житейские заботы скромного Ариосто, которым помыкали при дворе, а его свободная поэма.

В одной из «Сатир» Ариосто шутил, что не хочет жениться, потому что тогда он не сможет принять духовный сан, и не хочет принимать священство, ибо тогда он не смог бы жениться, ежели бы захотел. «Меня всегда связывало бы, если не в моей власти было бы избрать в любой момент то или это... И так как я знаю о своем непостоянстве и быстрой переменчивости в желаниях, то

и уклоняюсь от всяких уз, которые нельзя было бы сбросить, если потом я раскаюсь»⁶⁶. Этот человек, более всего дороживший семейным уютом, независимостью спокойного существования, желал делать то, что его радует в данную минуту, и сохранять возможность выбора.

Ариосто неоднократно развивал в «Сатирах» подобные мотивы, они звучали, несомненно, очень конкретно и лично, хотя в то же время были данью хорошо знакомой Ренессансу античной топике. «Что пользы мне в том, чтобы надрываться, поднимаясь по стольким ступеням? Лучше пребывать в покое и поменьше утруждать себя...» «Я гораздо больше хочу покоя, чем обогащения». Далее следует басня о тощем и голодном осле, который пролез сквозь дыру в заборе, наелся досыта, но, наевшись, не смог вылезти назад. «Кто когда-нибудь был настолько мудр или свят, чтобы его могли восхвалить за отсутствие в нем большей или меньшей примеси безумия? У каждого оно свое, и вот на чем я помешан: ни во что не поставлю самый богатый приход в Риме, если ради него придется расстаться со свободой». Свобода важнее достатка; честь слыть и быть добрым человеком — выше пышных титулов. Достаточно иметь крышу над головой, огонь в печи и хлеб на столе. Хорошо, когда не нужно путешествовать пешком «и есть кому в доме приготовить еду и постелить постель...». Идеал тихого, скромного, но свободного существования легко перекликается с образом «того времени, когда мир был еще новым, и первые люди наивными, и не было нынешних коварств»⁶⁷.

Аркадийские мотивы внешне контрастировали с рыцарскими приключениями, неистовыми поединками, неутомимыми погонями и внезапными магическими превращениями, но это не мешало подобным мотивам естественно вплестаться в ткань «Неистового Орlando». Противоречивое соотношение сельского покоя и экзотических странствий, простодушия и предприимчивости, замкнутости домашнего очага и неутомимого устремления за горизонт, идиллии и авантюры, созерцательного «досуга» и «деятельной жизни» — это противоречие, достаточно характерное для ренессансной культуры, примирялось и разрешалось в представлении о божественной самостоятельности, которой равно обладают пастухи Аркадии, странствующие рыцари и ученые-гуманисты. Один и тот же универсальный идеал возвышенного, блаженного и совершенного, т. е. божественного, существования человека на земле вел к несходным и взаимодополняющим художе-

ственно-философическим построениям, в переплетении которых сказывалась вся трудность материализации такого идеала, хотя бы только в рассуждении и воображении. Разные стороны ренессансной духовной ориентации (которые, например, так рельефно сопоставлены в «Станце» Лоренцо Медичи о золотом веке) подобны атрибутам бога, которые трудносовместимы именно потому, что бог един.

Ариосто поздно нашел то, чего желал,— любимую жену, собственный кров, сладостный *otium*, сопряженный с трудом поэта и садовника. Ему в конце концов повезло. Этого не скажешь о многих других. Но и в домашнем уюте преломилось коренное свойство Ариосто, которое он назвал в молодости «*mea mobilitas*»,— свойство времени, внушившего людям жажду самоопределения, жажду открытости судьбы,— это свойство не исчезло даже на службе у д'Эсте, а перешло в поэтическое вдохновение. Создавая «Орландо», Ариосто продолжал делать то же, что делали путешественники, купцы, кондотьеры, живописцы — все, кто стремился «открыть доселе неведомую дорогу» («*aprire la strada ignota infin al di presente*»).

Глава 5. «Государь» Макьявелли в контексте нововропейской идеи личности

Все, что ни бывает в мире, в каждое время перекликается с древними временами на свой особый лад.

Макьявелли. «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия»

Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *внезаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять... Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины... При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются.

М. М. Бахтин. «Эстетика словесного творчества»

1. Постановка проблемы

Через основание всей зрелой мысли Макьявелли проходит скрытая трещина, и даже более того: именно то, что названо здесь трещиной, составляет в последнем счете самое эту мысль.

Лишь она и доводит рассуждения Макьявелли до гениальной смуты, до малопонятной глубины. Отсюда исходит все, что ни есть в них притягательного, отталкивающего, страшного и неотразимо правдивого. В ней наиболее коренным образом сказалась (многими, конечно, подмеченная) интеллектуальная честность Макьявелли, т. е. редкая способность ума идти навстречу проблеме до конца, не зажмуриваясь, не отворачиваясь над пропастью.

Но отсюда, очевидно, также и какая-то фатальная неизбежность кривотолков, как только речь заходит о Макьявелли. Обычные старания — с XVI в. и поныне — свести дело к «макьявеллизму» или «антимакьявеллизму», выхватить из «Государя» знаменитые наставления, чтобы тут же приладить непосредственно к практике или, напротив, объявить их самым бесстыдным вызовом нрав-

ственности,— и то и другое лишь раздергивание мысли флорентийца, превращение в остывшие идеологические выбросы того, что в его текстах остается непрекращающимся подземным движением раскаленной магмы. И все-таки вечное непонимание, на которое обречен Макьявелли, надо думать, не случайно, связано с каким-то качеством в нем самом, наверно, со все той же трещиной. Дело в том, что, несмотря на суховатую графическую четкость, на эту сильную прямогу, почти грубую недвусмысленность манеры изъясняться и даже как раз благодаря тому, что его сочинения решительно в каждом отдельном логическом моменте совершенно прозрачны,— их смысловое единство действительно выглядит весьма драматическим и странным.

Я не имею в виду внешнюю несогласованность. Напротив, усилиями солидных исследователей теперь доказано, что расхождения между двумя важнейшими трудами Макьявелли — «Государем» и «Рассуждениями о первой декаде Тита Ливия» — сильно преувеличивались, что эти различия (как и очевидные перепады настроения и стиля в рамках одного лишь «Государя») никак не исключают огромной внутренней последовательности, продуманности доктрины в целом. Сколько бы заманчивости для некоторых людей ни сохраняли традиционные мифы и просто глупости о Макьявелли, среди специалистов установилось известное единодушие в отношении трагической серьезности его творчества, изученного и понятого за последние десятилетия гораздо обстоятельней и лучше, чем раньше.

Но решусь предположить, что существует и такая сердцевина макьявеллиевой проблематики, которая до сих пор толком не распознана, не названа своим настоящим именем.

Макьявелли — впервые! — столкнулся с некоей существенной трудностью, с одной из исходных коллизий Нового времени, которую мы попытаемся рассмотреть не с ее эмпирической, непосредственно социальной, политической или моральной, словом, идеологической стороны, но — в логико-культурном и, следовательно, всеобщем значении.

Напомню, что всеобщность голоса в культуре совпадает с его уникальной особенностью, а потому и незавершенностью, открытостью, всегдашней возможностью включения в диалог со всеми другими голосами в «большом времени» (М. М. Бахтин). Особенное в состоянии

бытийствовать в качестве такового только на собственной границе, т. е. на границе с любым иным особенным. В силу внеиерархичности и синхронности участников культурного диалога всякий голос может быть услышан в качестве генерал-баса, *всякий* смысл способен расположиться в *центре* культурной вселенной, так что остальные смыслы будут освещены *его* светом, взяты именно в отношении *к нему* и вместе с тем выявят в нем самом новые и новые (в принципе бесконечные) содержательные потенции. Например, фигуры Дон Кихота, Гамлета, Фауста... или, допустим, пушкинского Сальери, будучи продуманы в контексте «Государя», получают и отбрасывают неожиданные ответы. Но конечно, чтобы Пушкин или Гёте оказались естественно включенными в мыслительную ситуацию трактатов и писем Макьявелли (?!), эта ситуация должна быть уяснена не на уровне идеологических клише и практических применений.

Такие клише и применения — нельзя отрицать — тоже на свой лад долговечны; они часто повторяются или кажутся повторяющимися, если сформулировать проблему в наиболее отвлеченном виде. Скажем: разные люди и в разные времена обнаруживали себя стоящими перед альтернативой прагматической сообразности и нравственного достоинства. Однако при всей мучительной жизненной остроте подобных положений они — при очередных обстоятельствах — всего лишь подтверждаются, проявляются, они *воспроизводятся*, но именно вследствие этого разве что частично и поверхностно напоминают о Макьявелли. Тут еще нет исторически-уникального в духовном опыте и позиции Макьявелли или, если угодно, нет культурно-всеобщего — что то же самое.

Шекспир, Сервантес, Спиноза и каждый, кто был в состоянии вступить (осознанно или невольно — неважно) в диалог с Макьявелли, вовсе не повторяли его исходной коллизии (специфически связанной с политической борьбой за власть, и только с нею), а преобразовывали эту коллизию в подчас неузнаваемом повороте, не столько решая, сколько продлевая в *своем* особенном.

В глубине Макьявелли — нечто, свойственное лишь итальянскому Возрождению... а в культуре Возрождения — *так* обернувшееся у одного него, Макьявелли. «Это» дано в неповторимых текстах, имеет собственный смысл, однако же неравный самому себе, неуспокоенный и продолжающий историческое существование в перекличке с иными смыслами, с чужими духовными мирами.

Уже поэтому ненавистный нам «макьявеллизм» (в качестве чего-то самотождественного, в виде повторяющегося политического синдрома) вовсе не равнозначен мышлению Макьявелли, тому, что делает его одним из вечных собеседников человечества.

Итак, какая же логико-культурная коллизия избрана предметом нижеследующего анализа в качестве фундаментальной и решающей для понимания Макьявелли? Спор каких содержательных мыслительных начал?

Можно бы ответить кратко: *парадокс ренессансной личности*. Но, едва успев это выговорить, приходится торопиться с оговоркой. Ведь мы прибегли к понятию, этой культуре (и, уж конечно, уму Макьявелли) еще, строго говоря, не известному, пусть тем напряженной выявляющемуся в наипервичном становлении, в нечаянно оголенных, пока еще не сомкнувшихся пред-определениях.

«Личность» только угадывалась сквозь человекобожие, не откристаллизовалась ни социально, ни рефлексивно, она пока под вопросом, — а Макьявелли уже производит над ней жесточайший мыслительный эксперимент. Поскольку он делает критерием, по крайней мере, крупной, «героической» индивидуальности способность предусмотрительно и эффективно *действовать во внешнем мире*, посреди переменчивой истории, в разнообразных и обычно враждебных обстоятельствах.

«Фортуну» одолевает (или не одолевает) «доблесть» выдающегося человека. Макьявелли только и занят тем, что неотступно доискивается, как и почему это бывало у древних или при недавних событиях — в тех случаях, когда кто-либо желал основать или сохранить республиканское устройство или режим личного господства. Его интересует: в какой степени, вникая в каждую политическую ситуацию, предвидя, в каком направлении она должна сдвигаться, опираясь на опыт и принимая в расчет свойства человеческой природы, — в какой степени и на каких условиях может склонить исход борьбы за власть в свою пользу пронизательный и деятельный индивид.

На страницах «Государя» или «Рассуждений» сразу видно, ради чего эти книги были написаны.

Нас же будет занимать другое.

Что происходит — в недрах макьявеллиевой логики — с самой *индивидуальностью* «доблестного государя» как таковой? (И в *последнем* счете в историко-культурной ретроспекции — с идеей личности, как мы теперь *это* называли бы.)

Тут впору остановиться.

Ведь едва ли не каждое высказанное соображение тотчас же требует, в свой черед, разъяснений. Давать их *до* чтения трактата Макьявелли (которым я вынужден здесь ограничиться) беспредметно. Но *без* них — чтение бесцельно. Они — предпосылка столько же, сколько и результат, меняющиеся, впрочем, по ходу исследования местами.

Пусть угол зрения всегда с необходимостью задан заранее. Слова Эйнштейна: «Лишь теория решает, что именно нам удастся наблюдать» — для гуманитария, имеющего дело с текстами, верны не менее, чем для естествоведника. Но при вхождении в произведение, ощущая на себе сопротивление «материала», — то-то, что не материала, не вещи, не текста, взятого вещно, объектно, а иного сознания, равноправного с нами субъекта (опять и опять — М. М. Бахтин), — испытующая теоретическая установка начнет непредвиденно смещаться, преобразовываться. Ответы автора на наше вопрошание заставляют нас переформулировать сами вопросы. В итоге всякий анализ оказывается заметно не о том, для чего затевался. (В противном случае это было бы довольно скучным занятием.) Из собственной работы наша мысль выйдет изменившейся... но все же не настолько, чтобы забыть, какой она была вначале.

В данном случае я подступал к Макьявелли, продолжая осмысление так называемого ренессансного «индивидуализма» в культурологическом плане. Хотелось раскрыть своего рода замысел личности в культуре Возрождения. Для решения этой философско-исторической проблемы (а с ней и для истолкования *ренессансного типа культуры* в целом) мной была предложена и разработана ключевая категория «варьета», «разнообразия» (ранее изредка упоминавшегося в литературе лишь в абсолютно ином смысловом качестве и объеме, в виде одного из частных требований ренессансного художественного вкуса, преимущественно в связи с замечаниями Леона Баттисты Альберти в трактате «О живописи»).

Далее открылись методологические сложности. Ведь на первый взгляд сочинения Макьявелли ни в малейшей степени не касаются идеи личности, пусть и в ее самой ранней форме. Как не раз отмечалось, Макьявелли-теоретик всецело прагматичен, и в последовательности, с которой он проводит вплоть до последних выводов исключительно политическую точку зрения, — вся его до наших

дней не изжитая новизна, нечто смущающее ум. В отличие от гуманистов и художников Возрождения он сконструировал такого индивида, универсальность которого должна была обслуживать его же в качестве удачливого государя... и, значит, это никакая не универсальность? Во всяком случае, индивидуальное целое тут парадоксально включено в свою же часть. Многообразные свойства и способности человека взяты в отношении не к нему, а к вынесенным вонне целям. Так что его даже, казалось бы, совершенно личные особенности овнешниваются, входят в состав чисто политических условий, в раскладку исторических обстоятельств.

Это, конечно, переворачивает проблему.

Но не закрывает ее, потому что наш автор, писавший на излете ренессансной ситуации и у порога Нового времени, попал на мощный культурный стрежень. Это не нужно понимать только так, что мы заведомо знакомы, следя за рассуждениями Макьявелли, с тем новоевропейским духовным ареалом, в котором им предстояло ближайшим и отдаленным образом продолжить свое существование; поэтому нельзя не видеть, что текст «Государя» содержит ответы и на еще не заданные вопросы к нему. Не только Макьявелли исторически включен в будущий контекст — это верное, но слишком общее соображение; изюминка, однако, в том, что такой контекст косвенно уже предусмотрен его мыслью, поскольку она обращена на *десакрализованного* индивида и *экспериментирует* с его понятием.

То есть я хочу сказать, что поскольку эксперимент начат, поскольку перед нами освобожденный индивид, сорвавшийся с традиционалистской орбиты и служащий собственным основанием, — то и некое логико-историческое место, пусть пока не застолбленное, для этого же индивида в качестве личности, по необходимости заготовлено, правда в значительной мере отрицательно, апофатически.

Непосредственно Макьявелли занимают свойства чистой индивидуности. Именно в них — как в неустранимое условие — упирается решение его прикладной задачи. Индивид как субъект исторического действия и он же как «универсальный человек», который должен сохнуться до «государя», — это как-никак один и тот же индивид. Обычный политик — конкретный «этот» — ограничен своей отдельностью; он, скажем, по природе склонен действовать *или* обдуманно, медлительно, осторожно, *или* на-

пористо и безоглядно. Между тем выясняется, что лучше всего, если правитель был бы человеком, который способен вести себя и так, и этак, и по-всякому, т. е. меняться по обстоятельствам, поступать, как он считает нужным,— и в этом смысле преступать границы своей природы, с ее единичностью и готовностью, быть *творцом самого себя*. Его-то Макьявелли, как известно, и воображает, описывает, ожидает, о нем возвещает в трактате о «Государе». Лишь такой человек может стать великим политиком и спасителем Италии.

То есть только тот, кто обладает качествами... личности?— невольно переспрашиваем мы. Или, наоборот, столь безмерно пластичного индивида всего лишь творят обстоятельства? Что, впрочем, требует невероятной индивидуальной чуткости к ним. И следовательно, словно бы личности, направленной против себя как таковой?

А вот это все Макьявелли уже не занимало. Это занимает *нас*. Еще бы! Его же внимание, правда, приковано к тому, что есть сознание и воля индивида, но сознание деятеля интересует его *со стороны и функционально* (как теперь сказали бы, не гуманитарно, а сайентистски: до крайности анахронистическое определение, но, может быть, как раз поэтому оно неплохо остраивает, в чем тут трудность).

Похоже, что «индивидуализм» Макьявелли не имел внутренних, духовных проблем, что все проблемы Государя — во внешнем мире.

Да, но решающая из таких внешних проблем — все-таки он сам, «доблестный государь», его индивидуальный состав и устройство.

Итак, мы находим у Макьявелли, который именно *благодаря сужению* логического русла в расщелине политики размышлял над возможностями отдельного человека так интенсивно и впрямую, как никто в итальянском Возрождении,— мы находим некую коллизию индивидуальности, она-то и будет предметом исследования. Однако, сверх того, мы *внутри* этой адекватной коллизии усматриваем у Макьявелли еще другую коллизию, с которой дело обстоит куда сложнее, потому что она и некоторым образом принадлежит Макьявелли, и не принадлежит ему. Он вывернул ренессансную концепцию личности наизнанку, «социологически» сдвинул куда-то мимо личности как феномена культуры — но и тем самым впервые выявил, пусть неприметно для себя, пусть лишь в ответ на вопросы потомков, *трагизм ее исторического положения*.

Напомню (см. Введение), что под «личностью» здесь будет пониматься глубоко специфическое явление (и понятие, и термин!) европейского Нового времени. А именно: установка на самообоснованность каждой человеческой индивидуальности.

«Личностью» обозначается идеальное, предельное положение индивида в мире, которое в прежние эпохи принадлежало «праведнику», «святому» или «доброму мужу», «мудрецу» и т. д. Это новое регулятивное ценностное представление. Как и всякое подобное представление, оно выступает в виде всеобщности. Однако на сей раз такой странной всеобщности, которая в каждом отдельном, личном случае — неповторима. То есть всеобщее осознается как-то в индивиде, что, хотя и «больше его», но *не дано извне или свыше, а есть именно он сам.* Личность поэтому вынуждена нести полную ответственность за всеобщность, которая высвечивается как несоответствие особенного со своей наличностью, как открытость в человечество, как творимый смысл, насущный для всех прочих смыслов.

В социальном плане идею личности противоречиво обуславливает чисто правовая буржуазная идея гражданского индивида, который совершенно тождествен себе и всякому другому индивиду на рынке труда, у избирательной урны и в прочих ситуациях «публичной жизни». Выражение «права человека», строго говоря, относится именно к такому абстрактному гражданину, но вовсе не к личности. «Равная оплата за равный труд», «один человек — один голос» и тому подобные демократические требования включают и право за пределами «публичной» жизни на жизнь «частную», которую каждый волен устраивать себе при условии соблюдения законов, как ему вздумается, и в которую считается непозволительным заглядывать. Следовательно, анонимность, предельная обезличенность составляет пафос отрицательных (по своему содержанию) гарантий существования индивида в гражданском обществе.

В культурном плане этот же индивид формирует себя, становясь «личностью». Личность не имеет прав, потому что она несходна со всякой иной личностью, к ней не приложима никакая общая, чужая мерка. Личность не имеет обязанностей, кроме тех, которые она сама воображает и налагает на себя. Ее равенство с остальными личностями держится только неравенством, заключено в интересе и уважении одного особенного к другому осо-

бенному. Это *положительное* равенство (в отличие от правовой защищенности индивидов-граждан) осуществимо в единственном роде деятельности — в общении. Никакая инстанция, никакой авторитет, никакая норма над этим общением не властны, оно всегда столь же уникально, как и участвующие в нем личности. Встреча личностей — событие не в сфере совместного быта, а феномен всеобщего бытия. Поэтому в ней естественно способен участвовать культурный текст, тоже выступающий в роли словно бы субъекта, тоже наделенный *смыслом*, тоже не совпадающий с собой и раскрывающийся во встречном личностном акте *истолкования*.

Повторим: каждое особенное сознание разрастается на культурной почве Нового времени в качестве заново рождающегося всеобщего. Ибо отныне небеса пусты. Никакого иерархически вознесенного «зачем» — поверх естественной исторического процесса, ведущего неведомо куда, поверх встречающихся в истории отдельных сознаний — нет. Опереться на что-либо неизбежное, предстательствовать от имени абсолюта для критического разума немислимо. Отсюда — личность, ищущая духовную опору лишь через свое включение в бесконечный, незавершаемый человеческий разговор.

Возрождение еще не знало понятия личности, но оно его подготавливало вплотную. Основанием предощущения личности, на мой взгляд, послужили концепции гуманистического диалогизма и «варьета». Свернутые внутрь индивида, они дали в высшей степени парадоксальную концепцию «универсального человека», т. е. своего рода ренессансного *человека без свойств*, индивида в качестве собственной возможности (изобретенного, следовательно, задолго до Роберта Музиля и без всякой ущербности воления и действия). Это и было нечто вроде первого фантастического наброска идеи личности.

Так вот: у Макьявелли можно наблюдать первый кризис этой идеи.

Завязка драмы, подспудно возникающая в трактате о «Государе», связана с тем, что субъект политики у Макьявелли — как предстоит показать, столь вызывающе антиличностный, — мог быть, однако, им выкроен лишь из того, что принято называть личностью Возрождения. По Макьявелли, если подойти к природе индивида с запросами энергичного практического целеполагания, потребно ее коренное преобразование. «Фортуне» не в силах противостоять *природный* индивид, сам являющийся

лишь одним из моментов прихотливой натуралистической комбинации случайностей. Только *свободная в отношении к себе* индивидуальность, не предопределенная готовыми парадигмами поведения, не ограниченная своей частичностью и малостью, только *ее* доблесть в состоянии бросить вызов судьбе. Нечто крайне важное именно для конституирования новоевропейской индивидуальной личности было преподано, таким образом, в «Государе» с несравненной остротой... хотя и, как мы увидим, ценой отсечения другого, ничуть не менее важного условия.

Понятно, что в будущем никакой проблемы («гамлетовской» или, скажем, «фаустовской») не возникало бы, если бы индивид бросался в гущу жизни, оставив свою личность где-то в стороне. Ею пропитаны цели и способ участия в ходе событий, так что это уже события биографические: не вокруг личности, а внутри нее. Личность — соответствующий тип рефлексивного сознания, да, но это не абстрактная чистая рефлексия, а сознание того, кто живет и действует,— это конкретный индивид в целом.

У личности поэтому есть, так сказать, историческое тело. Она сгущается не только в недрах себя, как часто полагают, не в одном общении с другими людьми, но на своей телесной поверхности, соприкасающейся со всем наружным, со всем социальным. Все, что делает (или чего не делает) новоевропейский индивид, входит в его личность по определению, поскольку для этого нет других субстанциональных оснований и «Я» не может переложить ответственность на более высокую инстанцию.

Субъект совпадает со своей жизнью, хотя в ней многое с ним не совпадает.

Одновременно ведь индивид неизбежно оказывается также и агентом усредненных объективных процессов. В этом качестве он, конечно, никак не личность, но на его личности как-то сказывается и это. Ничто и никогда для него не проходит даром. Ни согласие с историей, ни сопротивление ей, ни активность, ни бездействие, ни желание «просто» остаться собой. Срабатывает обратная связь. В старину это называлось «судьбой». Индивид-личность пытается что-то изменить в мире по своему образу и подобию, хотя бы самим своим присутствием в нем, а мир тем временем берет его в объятия... Сквозь путаницу случайностей задним числом просвечивает логика. Дело известное... хотя и загадочное: при жизни в любой момент почти все, бесспорно, может быть иначе, по-

том же выясняется, что все было именно так, как и должно было быть.

Как же отражается на интимном составе и существовании человеческой индивидуальности ее вовлеченность в действие (а не в общение) и сопряженная с этим внешняя необходимость?

Здесь мы возвращаемся к Макьявелли.

Попробуем прочесть его несколько иначе, чем это делали до сих пор.

Целью исследования будут не взгляды на политику, не соотношение политики и морали, не антропология или философия истории Макьявелли; даже не его способ рассуждать, столь «трезвый», «реалистичный» и, как иногда пишут, «научный».

Все это важнейшие, традиционно интересные сюжеты, хорошо разработанные в историографии¹. Нам их тоже, конечно, никак не миновать. Но — лишь по ходу рассмотрения парадокса ренессансной личности: из него. Что до «трезвости», то мы разглядим в логике Макьявелли, скорее, фантастические бездны, если сумеем пробиться сквозь политико-натуралистическую силлогистику, которой Макьявелли владел с таким неподражаемым прищуром, — добраться, повторяю, до тех исходных логических начал, которые в некотором роде *владели им*, вели тягубу в его сознании и придавали жестким выкладкам рассудка едва ли предусмотренную автором, во всяком случае, вовсе не желательную для него загадочность.

Исследователи Макьявелли, безусловно, давно приняли во внимание, что в центре всех размышлений флорентийца об истории и политике находился «доблестный» индивид, способный добиваться своих целей. Однако, если не ошибаюсь, изучение касалось исключительно того, *каким* он виделся Макьявелли: что разуметь под «доблестью», в какой степени «фортуна» ставит пределы возможностям человека, что, собственно, такое эта «фортуна», должны ли мы считать безукоризненно рационального и потому удачливого государя концентрированным образом реальности или, скорее, идеальным проектом — ну, и так далее. В этом же теоретическом кругу всегда оставались попытки вскрыть пагубность (или, напротив, историческую вынужденность и оправданность) крайнего «индивидуализма» Макьявелли, не признающего препоны для восхваляемой им сильной личности.

Так или иначе, дело шло и идет о *предикатах* этой личности, о том, как их оценить.

Само же ее понятийное существование в сочинениях Макьявелли никогда не обсуждается. Кажется слишком очевидным, что такой логический субъект в них заведомо *есть*. Подразумевается, что личность была исторически задана прежде, чем Макьявелли взялся наставить ее в «правилах» борьбы за власть.

Правда, у макьявеллиевского политика, само собой, сколько угодно проблем — относительно умения оценить конкретные обстоятельства и выбрать подходящий способ поведения, относительно цели и средств, выгоды и морали, коварства фортуны, относительно чего-то еще, — однако это все вроде бы проблемы индивида, но не сама индивидуальность, как проблема.

Между тем. В какой мере и в каком смысле «мудрый государь» у Макьявелли — определенный и особенный человек? «Личность» ли это? — пусть специфического ренессансного типа. Не какими бывают или должны быть атрибуты отдельного человека, а что такое субстанция его отдельности.

Мы, пожалуй, убедимся, что такая индивидуальная субстанция более всего тревожила мысль Макьявелли, что в этом плане его Государь и всякий вообще *деятель* в истории — некий икс. Поскольку вместе с тем именно поведение этого икса и было предметом его внимания, иначе говоря, поскольку Макьявелли исходил из неизвестного, — можно бы сказать, что он *восходил* к нему. То есть что самые начальные постулаты макьявеллиевой интеллектуальной системы были слишком новыми, лишь частично и неадекватно отрефлектированными; зато запущенными в работу. По ходу разбора и проектирования политического поведения индивида, в предметной материи, они смещались, сталкивались — и своей проблематичностью, неразрешимостью выводят нас за пределы творчества Макьявелли.

Постулаты не предшествовали трактату о «Государе» в качестве чего-то готового. Они им затребовались. Мысль сама намывала себе опору. Опора оказывалась рискованной, грозила рухнуть, однако, подобно пизанской башне (хотя в отличие от нее вовсе не с очевидностью), этим и стала на века раздражительно-притягательной.

Исходные логико-культурные начала Макьявелли суть также его наиважнейшее, последнее слово. Как и всякое «последнее слово», оно не подытожено, не договорено, не прикреплено к отдельным местам текста. Оно есть *мучение текста* — смысловое напряжение, которое

им движет. Чтобы вывести незавершенное, избыточное напряжение на поверхность, чтобы понять в Макьявелли то, что перехлестывает через него (хотя и ничуть не приписано, не примыслено нами, действительно содержится в его высказываниях), необходима встреча цельно схваченного уникального творчества Макьявелли с неизвестным ему (будущим) духовным опытом, с (нашим) понятием личности.

М. М. Бахтин писал: «Первая задача — понять произведение так, как понимал его сам автор, не выходя за пределы его понимания. Решение этой задачи очень трудно и требует обычно привлечения огромного материала.

Вторая задача — использовать свою временную культурную внеаходимость. Включение в наш (чужой для автора) контекст»².

Первая задача как будто решена современной наукой о Макьявелли. Ясно, что вторая задача, взятая *вне* первой, означает глухоту к инокультурной мысли, насилие над нею, анахронизм. Но тоньше (часто не принимаемое в расчет) то обстоятельство, что выполнение первой задачи (историзм?!) уже предполагает переход ко второй. В противном случае она решена недостаточно глубоко. Вообще-то перед нами, конечно, единая и крайне сложная аналитическая процедура, которая должна проводиться логически-ответственно, сознательно — как раз потому, что в ней участвуют и взаимно освещают друг друга «...не один, а два духа (изучающий и изучаемый, которые не должны сливаться в один дух)»³.

2. Два понимания индивидуности

Уже говорилось: снаружи трещина обычно не видна. Все же, например, в «Государе» в одном-единственном месте она несколькими внезапными словами прорывается на свет. Мы успеваем заметить какую-то логическую нелепость... но завеса опять плотно сдвигается и понять что-либо непросто. Тут, в 25-й (предпоследней) главе, несомненно, происходит главное смысловое событие текста. Оно задним числом разъясняет его в целом, но выглядит никак не подготовленным и застает нас врасплох.

В самом деле.

В предыдущей главе было заявлено, что власть теряют лишь по недостатку мудрости, по неосмотрительности (*per sua rosa prudentia*), не посчитавшись с обстоятельствами и не предугадав, в какую сторону они будут менять-

ся. «Так что пусть те из наших государей, кто, властвуя много лет, лишился своих государств, обвиняют в этом не судьбу (*fortuna*), а собственную нерадивость (*ignavia*): потому что в спокойные времена они ничуть не помышляли о возможности перемен (это общий недостаток людей — в затишье исключать из расчета бурю), когда же потом наступили времена враждебные, они надумали бежать, а не защищаться... Но только те способы защиты хороши, надежны и прочны, которые зависят от тебя самого и от твоей доблести (*virtu*)»⁴.

В 25-й главе Макьявелли сначала продолжает так: «И мне небезызвестно, что многие придерживались и придерживаются мнения, согласно которому делами мира правят судьба и Бог, а люди с их осмотрительностью (*prudencia*) никак не могут тут вмешаться и даже ни в чем не могут себе помочь, а потому можно бы сделать заключение, что незачем и стараться, но лучше примириться со своим жребием. В это мнение особенно уверовали в наши времена из-за великой переменчивости обстоятельств, наблюдаемой повседневно, сверх какого бы то ни было человеческого предвидения. Задумываясь над этим, я и сам иногда отчасти склоняюсь к такому мнению. И тем не менее, дабы наша свобода воли не угасла, я считаю вероятным, что судьба распоряжается нашими действиями наполовину, но что другую половину или около того она *все-таки* (*etiam*) предоставляет решать нам самим...»

После этих знаменитых замечаний, в которых Макьявелли пытается на глазок определить соотношение двух противоборствующих сил, двух ведущих понятий его политической феноменологии,— следует, как известно, более однозначное рассуждение о бурных реках и плотинах, коими мы в состоянии регулировать их сток. «То же и судьба, которая являет свое всеисилие там, где препятствием ей не служит доблесть, и устремляет свой напор туда, где не встречает возведенных против нее заграждений» и т. д. Итак, «тот государь, который всецело полагается на судьбу, бывает низвергнут, как только она переменится...»

И вдруг!— кажется, ничто не предвещает во всем только что сказанном логической катастрофы, которая сейчас произойдет,— мы слышим:

«...Я думаю также, что удачлив тот, чей способ поведения отвечает свойствам времени (*riscontra el modo del procedere suo con le qualità de'tempi*), и точно так же

неудачливы те, кто со своим поведением оказывается в раздоре со временем (con il procedere suo si discordano e'tempi)...» *.

Судя по интонации, Макьявелли по-прежнему всего лишь приводит к финальному заключению свои соображения о доблести государя, с успехом противостоящего фортуне на основе тех «правил», которые изложены в трактате ранее. На деле же автор успел в этом абзаце перейти не просто к противоположному, но к *принципиально иному* ходу мысли; а мы и не заметили. «Я думаю также, что...» — посредством невзрачного «также» (ансога) автор вводит втайне мучительную для него *антитезу к самому замыслу трактата*, не больше не меньше! Все, однако, выглядит пока так, будто продолжается изложение какого-то дополнительного резона к тому, что уже было высказано. (Впрочем, как мы удостоверимся, Макьявелли сохранит видимость непрерывного и непротиворечивого движения и *после того*, как оно зайдет в тупик. Столкновение взаимоисключающих смыслов останется беспшумным.)

Почитаем дальше. «...Ибо мы видим, что люди ведут себя по-разному (variamente); пытаюсь достичь цели, которую каждый ставит перед собой, т. е. богатства и славы: один действует осторожностью, другой натиском; один силой, другой искусством; один терпением, другой противоположным способом, и каждый — при различии способов — может преуспеть. Но иной раз мы видим, что, хотя оба действовали одинаково осторожно, один осуществляет свои желанья, а другой — нет; и подобным же образом, хотя один осторожен, а другой напорист, оба равно преуспевают посредством двух разных усилий. Зависит же это ни от чего иного, как от свойств времени, которым соответствует или не соответствует их поведение. Отсюда получается, как я сказал, что двое, действуя по-разному, приходят к одному и тому же результату или что двое действуют одинаково, но один достигает своей цели, а другой нет...»

Речь Макьявелли несколько даже неуклюжа, назойлива в своих повторах, словно он старается ухватить бьющуюся в сознании мысль: «один» государь и «другой» государь... один и другой... ведут себя одинаково... ведут себя противоположно... в том и другом случае исход бывает счастливым для обоих... плачевным для обоих... для

* Курсив в цитируемых текстах всюду принадлежит мне.— Л. Б.

одного счастливым, для другого плачевным... как бы ни вести себя, любой способ оказывается оправданным или неоправданным, что в каждом случае выясняется заново.

Можно ли это как-то разумно объяснить? Ведь прежде на протяжении всего трактата утверждалось, что государь должен быть «мудрым» и всякий раз *сообразовываться с обстоятельствами, выбирая способ поведения*. То есть что *один и тот же* политик действует, скажем, то осторожно, то напористо — *по-разному*. Только такое сообразование и значит быть «мудрым» (*savio*). Потому и нужно вдумываться в опыт римской и современной истории, выводя для каждого казуса (типа политических ситуаций) свое «правило» (*regola*). Проблема сводилась к тому, чтобы не просчитаться в оценке событий, в подведении их под общий случай и, следовательно, в сознательном *выборе* средства, «*il modo del procedere*». Иными словами, для реального или воображаемого Государя, к которому обращены рекомендации Макьявелли, это должно было быть прежде всего делом зоркой способности суждения («*il giudizio*») — ну и, конечно, практической энергии, решимости воспользоваться рационально-пригодным при данных обстоятельствах средством, каким бы оно ни выглядело нелегким или отпугивающим.

Вот в немногих словах — забегая вперед — несущая конструкция трактата, на которую Макьявелли навешивал свои «наставления», *precetti*. Соответственно политики делились лишь на две категории: на горстку тех, кто умел всегда вести себя «благоразумно», кого отличала «доблесть», и на всех остальных, действовавших неосмотрительно и вяло.

Теперь, под занавес трактата, как мы уже могли отчасти убедиться, схема вдруг радикально перестраивается. Есть разные «времена», непрерывно меняющиеся «свойства времени», и есть разные способы вести себя в политике. Далее: эти две величины, «*le qualità del tempo*» и «*il modo del procedere*», пересекаются, «встречаются», и возникает некий эффект, положительный или отрицательный, успех или проигрыш.

Это как в игре в кости. Индивид и время совпадают или не совпадают.

Макьявелли *по-прежнему* исходит из того, что никакой способ действий не мудр и не плох сам по себе, относительно к конкретной исторической ситуации. Средство, которое вчера (или в другом месте) служило

залогом победы, нынче и здесь может оказаться безнадежным. Эта посылка и раньше, повторяю, была логическим основанием. Потому-то государю следует быть попеременно и «львом» и «лисицей», быть скупым или щедрым, жестоким или милостивым, осторожным или бешено-неукротимым — по обстоятельствам.

Поворот в приведенных пассажах из 25-й главы состоит «только» в том, что у каждого, похоже, *собственный* способ поведения, а этот способ может отвечать или не отвечать обстоятельствам.

Но... разве мудрый государь не потому и мудр, что поступает сообразно обстоятельствам? Что же мешает людям, которые «ведут себя по-разному», менять, как мы сказали бы, политическую тактику, если этого требуют переменчивые времена?

Вроде бы Макьявелли до сих пор настаивал на необходимости находить новый ответ на каждый новый исторический вызов. А теперь его можно понять так, что способ политического поведения *ответом* вообще не является. Такой-то «il procedere» упорно присущ такому-то государю, возникает и удерживается своим порядком; времена же преобразуются — своим. Первая переменная для *отдельного* человека — *постоянна*. Поскольку это здесь подано как лишь продолжение наставлений о государственной доблести, которая всегда начеку и предусматривает заблаговременную защиту от фортуны, мы не вполне понимаем автора, когда он толкует о какой-то «встрече» характерного для данного индивида поведения с «временем», о том, что поведение *может* (почему не *должно*?) «соответствовать» времени или не «соответствовать».

«От того же зависят и превратности благополучия: ибо, если некто действует осторожностью и терпением, а времена и условия складываются для этого подстать, то он и преуспеет; но если времена и условия изменятся, он потерпит крушение, ибо способа действий не меняет».

Но почему, почему не меняет?

У Макьявелли это, безусловно, обдуманно. И он наконец-то произносит фразу, в которой разверзается логическая твердь трактата о «Государе»: «Né si truova uomo si prudente, che si sappi accomodare a questo» («*Не найдется человека, настолько благоразумного, чтобы он сумел к этому приспособиться*»). «К этому» — т. е. к временам в «свойствах времени». И дальше: «...это так, потому что нельзя действовать вопреки природной склонности, а также потому, что человека нельзя убедить сой-

ти с пути, на котором ранее он неизменно процветал. Вот почему осторожный человек, когда наступает время перейти к натиску, не умеет этого сделать, оттого и гибнет; а *если бы* его характер изменился (*se si mutassi di natura*) соответственно времени и обстоятельствам, fortuna его не покинула бы».

Напомню еще раз: это «если бы...» — утвердительная теза трактата! Не тут она обращается в отвергаемую антитезу...

Затем, как водится у Макьявелли, приведен пример. Папа Юлий II «всегда шел напролом» и «достиг того, чего не достиг бы со всем доступным ему благоразумием никакой другой глава Церкви». Макьявелли поясняет, какие временные условия способствовали этому. Тем не менее в глазах автора Юлий II отнюдь не образец политика, не «доблестный» правитель. Стало быть, не успех — свидетельство «доблести», а происхождение, природа успеха. Если Юлий II «так и не испытал неудачи», то это, убежденно заявляет Макьявелли, «из-за краткости правления»: «Проживши он подольше и наступив такие времена, когда требуется осторожность, его благополучию пришел бы конец, ибо он никогда не отошел бы от тех средств (*modi*), к которым был склонен по природе».

Что все это означает для замысла «Государя», для теоретической схемы, по которой был построен трактат, для политической философии Макьявелли? Неправильную осадку и, в принципе, обвал всего здания. Или, скажем сдержанней и точнее: доведение мысли до крайней напряженности, до парадокса. Обвала не происходит просто потому, что новый подход... не замечает прежнего. Они оба как-то совмещаются в тексте (в голове Макьявелли).

Итак, в заключение скажу, что fortuna непостоянна, а люди упорствуют в своем поведении (*variando la fortuna, e stando li uomini ne' loro modi ostinati*), они благополучны, пока одно соответствует другому, и неблагополучны, когда соответствия нет». Сжато сформулировав, таким образом, еще раз это наблюдение, Макьявелли, однако, в *следующей* фразе и вопреки всякой логике заканчивает главу так: «Я совершенно уверен в том, что лучше быть напористым, чем осторожным, потому что fortuna — женщина; и чтобы подмять ее под себя, необходимо колотить ее и пинать. Ведь известно, что она позволяет победить себя скорее таким, чем тем, кто ведет себя с прохладцей. Это потому, что она всегда, как и жен-

щина, подружка молодых, ибо они менее осмотрительны, более неистовы и с большей отвагой ею повелевают».

Словно только что не было скептической реплики о неистовом папе Юлии.

Глазам своим не веришь! Этот ум, слывающий таким рассудительно-деловым, холодно-последовательным, даже чуть ли не «научным», желавший говорить только о том, что действительно бывает в жизни государств, а не о том, чему следует быть, перешагивает через свои пронизательные соображения. Он возвращается в последней тираде 25-й главы к тому же, с чего она начиналась, — к пришедной апологии «доблести» (тракуемой, впрочем, уже не как многоликая предусмотрительная способность вести себя по обстановке, а гораздо, гораздо более традиционно — да чего уж там! хотя и красочно, но риторически и... плоско).

А затем финальная 26-я глава, как все помнят, преисполнена призывами к Государю («мудрому и доблестному человеку») воспользоваться нынешним положением, дабы овладеть Италией и освободить ее от варваров. Пусть дом Медичи возьмет предприятие в свои руки. Нужны нововведения, чтобы создать такую армию, которая сочетала бы достоинства испанских и швейцарских войск, но была бы лишена их недостатков и сокрушила бы тех и других. Конструктивные замечания подобного рода странно сочетаются с патетикой, но нас интересует не это. И не то, с чего это взял трезвый Макьявелли, будто фортуна дает сейчас удобный повод и итальянцы готовы объединиться против варваров. Нас не интересует, пессимист ли он или человек действия, который не в силах расстаться с надеждой, и чего в нем больше. И не то, как в его произведении трагически сталкивается неосуществимая мечта о Государе с неустранимым сознанием реальности и т. д. и т. п. О, все это очень важно для понимания феноменологии текста и его исторической обусловленности конкретно-ограниченным, «малым» временем, а также для понимания «человеческого, слишком человеческого» в Макьявелли; наконец, для анализа его двойственной языковой стилистики, построенной опять-таки на сопряжении приземленно-наличного и — идеальных конструкций⁵.

Но нам интересно сейчас только одно. Почему Макьявелли как бы втискивает в прокрустово ложе сразу два тезиса, которые одновременно расположить в нем не могут? — о том, что «мудрый и доблестный человек» дол-

жен, чтобы захватить или удержать власть, действовать всякий раз сообразно условиям, руководствуясь типовыми «правилами», изложению которых подчинена композиция трактата, и о том, что «не найдется человека, настолько благоразумного, чтобы он сумел к этому приспособиться». Ибо у каждого своя «природа»: меняются обстоятельства, но не индивид.

Этот второй тезис впервые пришел Макьявелли на ум и поразил его за несколько месяцев до того, как он, внезапно прервав сочинение «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия», приступил к «Государю» (я имею в виду письмо к Пьеро Содерини). Казалось бы, замысел и структура «Государя» решительно несовместимы с представлением о жесткой закреплённости каждого человека за своей определенной и частичной «природой». Надо бы выбрать: или придерживаться указанного представления (*самого по себе*, разумеется, неоригинального), или браться за сочинение «Государя». Однако Макьявелли вовсе не отказался от идеи о «встрече» косного, неизменного индивида с подвижными обстоятельствами; напротив, он вдвинул эту идею в трактат, и таким именно образом, что она никак не выталкивается перпендикулярной идеей своеобразного *протеизма*, свойственного «мудрому» политику.

Обе идеи рядопологаются! Хотя это вещь, логически невозможная? Или индивид, пусть и редкостный, выдающийся, способен уподобиться Протею — и тогда перед нами триумф истинного человеческого естества, — или это противоестественно и такого не бывает.

Макьявелли все-таки согласен сразу с двумя исходными определениями и не может (не хочет?) заметить их несовместимости.

На то есть более чем серьезные причины.

3. Чезаре Борджа: чудовище универсальности

Прежде всего, было бы неверно полагать, будто обрисованная только что коллизия связана с одной 25-й главой. Пожалуй, только здесь (если ограничиваться пока «Государем») она отпечаталась в столь прямых и развернутых формулах. Только здесь трещина доступна любому сколько-нибудь внимательному взгляду. Попробуем, однако, прочесть «Государя», спроецировав двейную логическую фокусировку 25-й главы на весь текст. Станет

ясно — без малейшей натянутости, — что это *осевая* смысловая коллизия трактата *в целом!*

Итак, Макьявелли поставил перед собой задачу разобрать, «какими способами государи могут управлять государствами и удерживать над ними власть» (II). Типовые положения рассматриваются так, чтобы серией последовательных подразделений сделать «правила» (т. е. общие случаи), насколько это возможно, более дробными, конкретными. Власть или получена по наследству, или захвачена. Наследный государь должен вести себя так-то и так-то; новый — иначе, и ему трудней. Затем, уже только в последнем случае, вновь захваченное владение или принадлежит к той же стране, что и прежнее (унаследованное), и его жители говорят на том же языке, или же новое и прежнее владения принадлежат к разным странам, имеют разные языки (III). (Макьявелли называет этот второй, так сказать, подслучай «смешанным государством».) Вот что нужно делать при одном положении вещей, а вот что — при другом. Следует изложение «правил», сопровождаемых «примерами».

По Макьявелли, если римляне успешно овладели Грецией, то это просто потому, что они «хорошо соблюдали все эти пункты правил (*partii*)» и «поступали так, как надлежит поступать всем мудрым правителям». Ведь если вовремя распознать перекося в ходе государственных дел, продиагностировать некий недуг на ранней стадии, «что дано лишь человеку благоразумному», «то и вылечиваются быстро». На все есть свои средства, надо только выбрать именно то, что нужно. Если же, к примеру, французский король Людовик XII проиграл в конце концов свои войны в Италии, то это тоже потому, что «он поступал прямо противоположно тому, как должен поступать государь, чтобы удержат власть над чужой по обычаем и языку страной». Макьявелли уверенно насчитывает ровно пять ошибок против правил, допущенных Людовиком, и еще одну, самую важную. Но что же мешало королю вести игру безошибочно?

Когда кардинал Руанский сказал Макьявелли, что итальянцы не смыслят в военном деле, тот ответил, что зато «французы не смыслят в политике, потому что, если бы они в ней смыслили, они не допустили бы такого усиления Церкви». «Пусть каждый теперь рассудит, как мало труда составило бы для короля удержать свое господство над Италией, если бы он соблюдал вышеука-

занные правила». То есть что действительно нелегко — так это познать искусство политики и уметь своевременно воспользоваться его предписаниями; это и называется «доблестью»; результаты же не заставят себя ждать. За неудачей опять-таки непременно стоит отступление от правил: *«так что тут нет никакого чуда, но все в порядке вещей и закономерно (Né è miracolo alcuno questo, ma molto ordinario e ragionevole)»* (III).

Впрочем, в следующей же главе Макьявелли объясняет, почему, скажем, Францию было бы проще завоевать, чем Турцию, но зато несравненно трудней удержать и «почему Александр с легкостью удержал азиатскую державу, тогда как Пирру и многим другим стоило огромного труда удержать завоеванные ими страны. *Причина тут не в большей или меньшей доблести победителя, а в различном устройстве завоеванных государств (dalla disformità del subietto)»* (IV). Впервые — пока что для частного случая — напрямую составлены значения двух факторов: усилий индивида и конкретной исторической обстановки.

В шестой главе Макьявелли уже выводит общую формулу такого сопоставления, для чего ему потребовались «примеры величайших людей»: Моисея, Кира, Ромула, Тезея «и им подобных». «Обдумывая жизнь и поступки этих людей, мы видим, что судьба послала им только повод (occasione), т. е. дала материю, в которую они могли бы ввести удобную им форму; без этого повода (или: случая.— Л. Б.) доблесть их духа угасла бы; но без этой доблести повод явился бы тщетно». Далее автор затрачивает по одной фразе, чтобы указать на обстоятельство (или стечение обстоятельств), без которого каждый из названных «innovatori» (тех, кто основывает новое государство) был бы не в состоянии добиться успеха (допустим, «Тезей не мог бы проявить свою доблесть, если бы не застал афиняни живущими обособленно друг от друга», и т. п.). И вновь резюмирует: «Таким образом, эти поводы позволили уюмянутым людям преуспеть, а их выдающиеся доблести позволили разглядеть повод и воспользоваться им...»

Так в шестой главе обозначены и начинают расходиться логические электроды, которые потом дадут яркую вольтову вспышку главы 25-й.

Во-первых. Внешний исторический мир в его случайном пересечении с умом и волей отдельного человека, с личной «доблестью», взят в виде не традиционно-милло-

стивой и традиционно-враждебной «фортуны», но в качестве «материи», неотделимой от своей «формы» — т. е. от «доблести»! — и составляющей тем самым *внутреннее* условие последней. Нельзя здесь переводить «*materia*» как «материал» (ср. русское издание 1982 г.); Макьявелли имеет в виду философскую пару понятий в их антично-средневековом значении; поэтому «форма» не «придается» материи, а именно «вводится» в нее «внутри» («*introduci dentro*»). Их слияние органично (ср. также с началом 26-й главы).

Во-вторых. Отношение употребленных автором онтологических смыслов таково, что сразу становится ясным: «доблесть» — активное и ведущее начало в истории, а «повод», подбрасываемый фортуной, — начало пассивное, подчиненное, хотя и столь же необходимое (фортуна может ведь лишить доблесть возможности проявиться). Все-таки Макьявелли, уже поднимая здесь, в сущности, знаменитый вопрос 25-й главы о половинном («или около того») доле участия обоих начал в исходе человеческих дел, пока еще ставит его не столь напряженно, отдавая преимущество индивидуальной инициативе: «Итак, я говорю, что в совершенно новых принципах, то есть там, где государь пришел к власти заново, удержаться ему легче или трудней в зависимости от того, больше или меньше у него доблести. И поскольку это событие, превращение частного лица в государя, предполагает либо доблесть, либо дар фортуны, то может показаться, что и в дальнейшем одна из этих двух вещей отчасти смягчит многие его трудности. Однако в действительности тот, кто (изначально) меньше полагался на фортуны, и удерживается дольше у власти».

В-третьих. Призывая подражать «величайшим примерам», поскольку «люди почти всегда идут путями, проторенными другими», Макьявелли оговаривается, что «нельзя ни следовать путями других людей целиком (*al tutto*), ни достичь доблести тех, кому ты подражаешь». Конечно, перед нами общее место — включая сравнение с лучником, который целится выше цели, чтобы попасть в нее (ср. у Кастильоне⁶), — и все же, находясь под впечатлением от 25-й главы, читая весь трактат в ее контексте, хочется спросить: но почему невозможно одному человеку точно повторить усилия другого человека? В чем мы не вольны (помимо поворотов фортуны)? Пока умолчание.

В-четвертых. В рассуждении о «доблести» и «поводе», об их взаимозависимости предложен первый набросок идей случайной «встречи» индивида с обстоятельствами. Но в отличие от 25-й главы, где с ними «встречаются» (одновременно, словно бы параллельно) и определенная, ограниченная природа каждого индивида, и его всесторонняя доблесть, тут дело идет еще только о доблести. Коллизия *внутри понятия об индивиде* не возникает; оно не раздваивается.

Все главное пока глухо.

Но вот в седьмой главе Макьявелли выводит на сцену самый поразительный, самый теоретически чистый пример того, что он называет «доблестью», — пример поистине абсолютного политика, действия которого автор мог наблюдать лично и вблизи. Он анализирует поведение Чезаре Борджа, именуемого простонародьем «герцог Валентино». Герцог получил власть по милости фортуны, из рук отца — первосвященника Александра VI. Когда же отец умер, он ее потерял. Впрочем, Макьявелли колеблется: дело не только в том, что Александр скончался несколько преждевременно (еще до конца того года, в котором это произошло, Чезаре вполне мог бы сокрушить Сьену и Лукку, поставить на колени флорентийцев, он был близок к этому). Конечно, судьба предоставила в распоряжение воинственного герцога всего пять лет, поэтому он успел закрепить свое господство только над Романьей. Но даже смерть Александра сама по себе еще не обрекла бы его на поражение, хотя он был зажат двумя грозными неприятельскими армиями. Сюда добавилась болезнь самого Чезаре. «И он мне говорил в день избрания Юлия II, что продумал все, что могло произойти после смерти отца, для всякого положения предусмотрел выход, об одном лишь ни разу не подумал — что в это время и сам будет близок к смерти».

С точки зрения Макьявелли, *не успех* свидетельствует о «доблести», которая никак не умаляется, если возвышение и крушение нового государя всецело относятся на счет фортуны. Существенно *что* и *как* сделал Борджа, оказавшись во главе государства. «Рассмотрев всю последовательность действий герцога, убеждаешься, что он подвел прочное основание под будущее могущество, и я считаю не лишним это обсудить, потому что не сумел бы дать новому государю лучших наставлений, чем пример его действий. И если все же распорядительность герцога не принесла плодов, то в том не его вина, ибо

это произошло вследствие необычайного и крайнего коварства фортуны».

А это значит, что доблесть удостоверяется собой же; т. е. поведение индивида должно быть разобрано в своей общезначимой, убедительной логике. Чезаре Борджа умел *всегда поступать правильно!* И даже единственная его ошибка — то, что герцог не помешал избранию Юлия II, — не ослабляет в глазах автора образцовости этого политика.

В чем же образцовость? Несомненно, в способности при *разных* обстоятельствах применять *разные* средства. (Таковы же прочие стилизованные модели Макьявелли, например Каструччо Кастракани.) «Он так превосходно знал, как надо привлекать людей на свою сторону или устранять их...» Он разделался с Колонна при помощи Орсини, а затем нашел способ покончить и с Орсини. Сперва он подавил недовольство последних, далее помирился с ними, изъявлял учтивость, одарил их посла — и захватил простодушно поверивших ему главарей; приверженцев же их — переманил.

Но в наибольший восторг приводит Макьявелли история с мессером Рамиро де Орко. Заполучив Романью, герцог Валентино поначалу решил устрашить охваченный беспорядками и разбоями край, передав все полномочия помянутому свирепому мессеру. «Тот в короткое время умиротворил и объединил Романью, наведя трепет на всю округу. Тогда герцог рассудил, что больше нет необходимости в исключительно-жестком правлении, ибо оно может озлобить подданных, и учредил в стране гражданский суд под председательством почтенного лица, где каждый город имел своего представителя. И так как он знал, что минувшие строгости все-таки настроили против него людей, он решил умягчить души и полностью привлечь на свою сторону, показав, что если и были жестокости, то они исходили не от него, но были порождены суровым характером наместника. И вот, ухватившись за этот повод, он велел однажды утром положить на площади в Чезене разрубленное пополам тело мессера де Орко, а рядом колоду и окровавленный тесак. Свирепость этого зрелища одновременно удовлетворила и ошеломила народ».

Было бы неверно заключить, что Макьявелли восхищается и ставит в пример всем государям именно жестокость и вероломство Чезаре. Вовсе нет! — хотя, конечно, он, как и большинство его современников (отнюдь не

только в Италии), находил такие поступки совершенно естественными для политической борьбы. Герцог действовал ничуть не более беспощадно, чем его противники, зато несравненно гибче и умней; «имея великую душу и высокие намерения, он не мог править иначе»; государь должен вести себя столь же рационально, как архитектор, возводящий здание; расправившись с мессером де Орко, он, «и это самое важное, завоевал симпатии народа, который начал ощущать благодетельность его власти...».

Если и было так, мы, разумеется, не в силах ни разделить симпатии жителей Романьи, ни согласиться с автором. Но, повторяю, для Макьявелли величие Борджа никак не в вероломстве, которое он расценивает лишь как *одно из средств* наряду, в частности, со средствами *противоположными*. Подавленные жутким эпизодом в Чезене, мы читаем в заключение седьмой главы нечто довольно странное... так что почти неспособны расслышать в этих словах именно то, что в них выговорено, — если же вслушаемся, нам нелегко расценить это иначе как необыкновенное извращение прямого значения слов и фактов.

«...Таким образом, тот, кто считает необходимым во вновь созданном государстве обезопасить себя от врагов, обзавестись друзьями, побеждать силой или обманом, внушать народу любовь и страх, иметь преданных и послушных солдат, устранять тех, кто тебе может или должен повредить, обновлять древние порядки, *быть суровым и милостивым, великодушным и щедрым*, избавиться от ненадежного войска, создать новое, приятельствовать с королями и правителями так, чтобы они либо оказывали тебе дружескую поддержку, либо, если уж нападали, то с уважением, — тот не может сыскать для себя более свежего примера, чем пример герцога».

Ну не занято ли? — умение расправляться с врагами и просто с теми, кто подозрителен... великодушие, щедрость, сила, обман... умение внушить любовь, страх, уважение, преданность, быть суровым, милостивым, притом все предусматривать, находить выход из всякого положения... и это все — о чудовище Цезаре Борджа? Вообще... об *одном и том же* человеке?

Дело в том, что у Макьявелли он предстает как *чудовище универсальности*. Именно так. Макьявелли считает герцога Валентино выдающимся человеком и безупречным политиком, конечно, не за готовность идти на любое

преступление, а за способность быть то действительно свирепым, то милостивым, добрым, щедрым, то хитрить, то идти напрямик и т. д.— как это подсказывает расчет и требуют обстоятельства.

Государь должен обладать всеми свойствами человеческой души, всеми ее возможностями, ее добродетелями и ее пороками — и играть на себе самом, как на клапанах флейты.

Макьявелли не просто обсуждает содержание действий политика в тех или иных условиях, он конструирует внутреннюю форму субъекта действия, и это наиболее существенный культурно-содержательный момент его произведения.

4. ...И простой злодей Агафокл

В главе восьмой («О тех, кто пришел к власти путем злодеяний») Макьявелли отзывается отрицательно о сиракузском царе Агафокле и кондотьере Оливеротто. А почему? — ведь оба они возвысились, захватили власть и успешно удерживали ее исключительно благодаря собственным поступкам, пусть вероломным, злодейским, но сопряженным с «большой доблестью духа и тела». Например, Агафокл, который велел своим солдатам внезапно «перебить всех сенаторов и богатейших людей из народа», а затем правил, не встречая сопротивления, и в затяжной войне одолел карфагенян, отобрав у них Сицилию, — чем он, спрашивается, хуже Цезаре Борджа? Оливеротто отличился, заманив именитых граждан Фермо к себе на пир и устроив среди них резню. Позже он сам стал жертвой сходной операции, блестяще проведенной герцогом Валентино. Почему же, спрашивается, автор «Государя» одного из злодеев расхваливает, другого порицает?

Макьявелли как всегда старается рассуждать беспристрастно. Этот Агафокл ничем или почти ничем не был обязан фортуне, но — одним лишь своим «действиями и доблести (le azioni e virtù)». «Он достиг власти не чьим-то покровительством, но службой в войске, сопряженной с множеством опасностей и невзгод, и удержал власть смелыми действиями, проявив решительность и отвагу». Тем не менее Макьявелли начинает рассказ об Агафокле и Оливеротто с замечания, что их «способ стать государем» «нельзя целиком приписать ни фортуне, ни доблести». Он несколько раз, характеризуя Агафокла, называ-

ет его, как мы видели, «доблестным». В явно узком значении слова. И он же считать его «доблестным» решительно отказывается: т. е. «доблестным» уже в каком-то ином, подлинном и полном смысле этого понятия, в *теоретическом* контексте трактата.

«Однако же нельзя назвать и доблестью убийство сограждан, предательство по отношению к друзьям, когда это человек без веры, без благочестия, без религии; такими способами можно добиться власти, но не славы. Так что, если судить о доблести Агафокла по тому, как он шел навстречу опасностям и выходил из них победителем, по той силе духа, с которой он переносил и преодолевал невзгоды, то едва ли он уступит самому выдающемуся военачальнику. И тем не менее: его лютая жестокость и бесчеловечность, все эти бесчисленные злодеяния не позволяют объявить его выдающимся человеком. Итак, невозможно приписать ни фортуне, ни доблести то, что было им совершено».

Как?! «...Добиться власти, но не славы». Будто трактат не о действенных способах захвата и удержания власти, будто не этим измеряется, по Макьявелли, и сама слава политика? «...Это человек без веры, без благочестия, без религии». Ну-ну. А Борджа был благочестив, не предавал, не убивал? На первый взгляд тут трудно что-либо понять. Макьявелли в восьмой главе вряд ли, конечно, подходит к оценке государственной деятельности с иными мерками, чем в главе седьмой. Слова о бесчеловечности могут показаться в высшей степени странными у автора, который учит не считаться ни с какой человечностью, прибегать к насилию и обману, если это целесообразно.

Но Макьявелли, полагавший, что государь не может обойтись без лицемерия, сам в своих сочинениях никогда ни на йоту не лицемерил. Он не впадает и тут в несвойственный ему моралистический тон. Более того, он, добросовестно включая в свою классификацию способ «из частного лица стать государем» «путем злодеяний» и приводя «два примера, один древний, а другой современный», указывает, что делает это на потребу тому, кто *«был бы вынужден им подражать»*⁷. Так что морализмом и не пахнет.

Все-таки осуждение злодеяния Агафокла и Оливерото у Макьявелли глубоко принципиальное.

Мы здесь оставим пока в стороне вопрос о том, не были ли «человечность» и «добро» для автора вообще

пустыми звуками. Нет, не были. (Хотя споры на протяжении пятисот лет о нравственности Макьявелли доказывают, насколько сложно в этом разобраться.) Ключ к неодобрительной оценке Агафокла, во всяком случае, в следующем рассуждении:

«Кое-кого могло бы озадачить, почему Агафоклу и ему подобным удавалось после бесчисленных предательств и жестокостей долго и безопасно жить в своем отечестве, защититься от внешних врагов и никогда не подвергаться заговору собственных граждан, тогда как многим другим не удавалось сохранить власть жестокостью даже и в мирное, а не то что в смутное военное время. Думаю, это потому, что жестокости бывают применены дурно или хорошо. Хорошо примененными жестокостями (если позволительно дурное называть хорошим) можно бы назвать те, которые совершают сразу, из необходимости себя обезопасить, а затем не упорствуют в них и по возможности обращают к вящему благу подданных. Дурно примененные жестокости — те, которые поначалу пусть и совершаются редко, но с течением времени не смягчаются, а, скорей, учащаются. Действуя первым способом, можно, подобно Агафоклу, с божьей и людской помощью удержать власть; действуя вторым способом, удержаться невозможно. Отсюда следует, что тот, кто захватывает власть, должен продумать все обиды, которые ему придется нанести, чтобы нанести их разом, а не возобновлять изо дня в день; тогда он сможет, не прибегая больше к жестокости, успокоить людей и, делая им добро, заручиться их расположением. Кто поступит иначе, из робости или по злему умыслу, будет вынужден всегда держать меч обнаженным и никогда не сможет опереться на своих подданных, не знающих покоя от свежих и непрекращающихся насилий с его стороны. Поэтому к насилию нужно прибегнуть так, чтобы исчерпать все сразу: чем меньше люди успеют его распробовать, тем меньше вреда. Благодеяния же полезно оказывать мало-помалу, чтобы их распробовали как можно лучше» (VIII).

Именно так поступил Чезаре Борджа с жителями Чезены в эпизоде, касающемся мессера Рамиро де Орко. По логике Макьявелли, злодеем он не был. Потому что прибегнул к жестоким мерам тогда и настолько, когда и насколько это оказалось *нужно*. И точно так же он стал милосердным в точно рассчитанный момент.

Теперь понятно, что неодобрение в адрес Агафокла развивает совершенно *ту же* идею, которой определяются восторги в адрес герцога. Агафокл или Оливеротто совершали вероломные преступления не ради целесообразности, не по свободному выбору, а потому, что иначе действовать они были не в состоянии. Свирепость была у них просто в крови. Агафокл вполне преуспел, и даже больше, чем Цезаре, но, значит, свойственный ему по природе способ поведения случайно «встретился» с весьма подходящими свойствами времени. (Здесь, в восьмой главе, такого объяснения нет; но трактат неуклонно движется к 25-й главе, готовит ее и просвечивается ею.) Если бы обстоятельства изменились и потребовали от правителя великодушия, Агафокл, очевидно, продолжал бы уповать на резню. Поведение этого человека задано его особостью, потому неизменно, он прикован к своему характеру, и вот Агафокл-то и есть, по Макьявелли, злодей. Это — «нетерпимое (intollerabile) насилие» (IX). А ведь сиракузскому тирану не откажешь в решительности, выносливости, воинской отваге, полководческих способностях... но он не «доблестный» индивид, не «мудрый государь». Он индивид, так сказать, детерминированный собой, а не детерминирующий себя. Цезаре Борджа и Агафокл иллюстрируют те самые две теоретические модели, которые столкнутся в финале трактата. Разница между этими персонажами в том, что третиная в определении индивидуальности как таковой пролегла в аккурат *между* ними.

Разумеется, мы-то рассудим наоборот сравнительно с Макьявелли. Для нас Агафокл, само собой, злодей, но Борджа, такой, каким он логически оформлен автором, — злодей в сто раз более ужасный. Ведь любому из нас так ясно, что преступление в одном случае — результат ограниченности индивида, в другом — плод неограниченности и свободы его личности, обязанной, следовательно, отвечать по гамбургскому счету. Однако, не вдаваясь в этого рода критику Макьявелли, слишком легкую, задумаемся над следующим: мы в своих оценках *исходим* из внесакрального понятия личности и ее ответственности. А Макьявелли к этому понятию — и лишь в пределе — напряженно движется (*если* движется). Иначе говоря, наша мысль и мысль Макьявелли работают в двух разных культурах и логиках.

5. От Пико делла Мирандолы к Макьявелли

В девятой главе читаем: «Заручиться поддержкой народа государь может множеством способов, которые я обсуждать не стану, так как они *разнятся от случая к случаю и не могут быть подведены под определенное правило* (*perché variano secondo el subietto, non se ne può dare certa regola*). И еще: «Мудрому государю надлежит обдумать способ сделать так, чтобы граждане всегда и *при любых свойствах времени* (*in ogni qualità di tempo*) имели бы нужду в государстве и в нем самом». Нет заранее известного, постоянного способа себя вести, ввиду неиссякаемого *разнообразия* исторических обстоятельств; нет «определенного правила». Таким тотальным правилом становится, следовательно, отсутствие правил — особенность каждого казуса. Это правило *неправильности* есть не что иное, как «мудрость» государя, не зависящая от прихотливой фортуны, от варьирующихся «свойств времени» как раз потому, что мудрость сама *разнообразна внутри себя*.

«Разнообразию» вне индивида может противостоять лишь «разнообразие» внутри индивида: т. е. его *универсальность*.

«Государь» Макьявелли непонятен без специфически гуманистического представления об «uomo universale»?

Это, пожалуй, покажется странным. Макьявелли не прибегал к этому термину; говоря об индивидуализме политики и морали Макьявелли, историки им тоже не пользуются. Им обозначают величественные фигуры Альберти, Леонардо, Микеланджело, на худой конец самого Макьявелли — но не его, мягко говоря, малопривлекательный идеал политического деятеля.

Действительно, итальянские гуманисты думали, прозвучавшие эти слова, о чем-то совсем непохожем на Чезаре Борджа... Во-первых, «универсальный человек» был обязан являть гармонию эстетических, этических, физических, интеллектуальных достоинств, он — «как бы божественный», он, этот человеко-бог, в себе одном содержит благие возможности человеческой природы в целом и разрастается во все стороны до масштабов, качественно соразмерных макрокосму. Во-вторых, его творческая энергия *взрачивает собственную же индивидуальность*. Отдельность, особость человека, которая выступает как всеобщность, ибо все знает, все умеет и т. п., — замыкается, та-

ким образом, на себя. Самоформирование личности (как мы это называем) есть для Возрождения самоцель.

Спрашивается, что общего имеет с «достоинством человека» (*dignitas hominis*), с роскошной всесторонностью, с «придворным» Кастильоне, с самим Кастильоне в изображении Рафаэля и т. п. «мудрый государь» Макьявелли, знающий и умеющий только одно: любыми средствами захватить власть и удерживать власть? Ведь ничего другого, кроме политики, Макьявелли как будто не касается.

Но возьмем понятие «*uomo universale*» в некотором формальном и обобщенном плане, опустив предметные подробности. Чтобы соответствовать логике универсальности, не обязательно изучать искусства и науки, уметь поддерживать разговор на всякую тему, быть физически и нравственно совершенным и т. д. Это все можно вынести за скобки. Что же останется? Характерная неопределенность, «безмерность» мощного контура, обводящего... Все. «Универсальный человек» способен стать всем, чем достаточно стать человеку.

Эта идея лучше всего выражена в известных сентенциях Пико делла Мирандолы о том, что человек — «творение неопределенного образа» (*indiscretae opus imaginis*), у которого нет «ничего собственного» (*nihil proprium*), никакого «точного места» (*nec certam sedem*) или «своего облика» (*nec propriam faciem*), ничего присущего только ему одному (*peculiare*), словом, *никакой «ограниченной природы»* (*definita natura*), законы которой стесняли бы его поступки. Он в силах «быть тем, чем хочет (*id esse quod velit*)»⁸.

Мудрый государь у Макьявелли, кажется, именно таков?

Он не связан никакой конкретной природой, он какой угодно в суждениях и поступках, во всяком случае относящихся к государственным делам. Он осваивает любую обстановку и готов на любое средство, если оно полезно здесь и сейчас. Любое — это значит именно любое. Поэтому какие бы то ни было моральные ограничения сделали бы государя менее гибким и ловким правителем, менее «мудрым» и «доблестным», короче, менее универсальным — независимо от того, состояли бы ограничения в неспособности быть великодушным, милостивым, щедрым, справедливым или в неспособности быть свирепым и коварным. Это заметим на будущее.

В известном смысле доблесть государя тоже самоценна, измеряется собой же, а не практическим результатом (постольку, поскольку неудача может быть отнесена — как в случае с Цезарем Борджа — на счет чересчур уж неблагоприятной фортуны, а успех часто свидетельствует всего лишь о хорошем соответствии индивида и условий времени).

Все же *политическая virtù* устремлена не на культивирование ума и воли (пусть даже исключительно политического ума и политической воли). Цель действий государственного человека, конечно, не в том, чтобы стать превосходным деятелем; это было бы противоречием в исходном определении. Понятно, что, не кладя все силы на то, чтобы изменить мир окрест себя, он не окажется настоящим деятелем. Но это последнее — побочный результат, а не самоцель. Практик забывает о себе, для него важен его интерес, его дело, его корысть, а не он сам, в этом смысле он бескорыстней озабоченного собой гуманиста.

Известно, что никакая деятельность немислима без пересоздания того, кто действует, но здесь речь идет о более простых вещах. Государь, как и мореплаватель и плотник, непосредственно трудится не над собой: в отличие, например, от эгоцентрического Петрарки... Работник на троне домогается не личного совершенства, а общественного блага.

Что означает в культурно-историческом отношении это — действительное и грубое! — *смещение* гуманистической идеи универсального человека? Что сулит будущему повятию личности вынесение у Макьявелли цели индивида *вовне*, в историю? Над этим нам еще предстоит поразмыслить.

Пока что продолжим чтение трактата.

6. Должен ли Сципион подражать Киру

В главе 13 Макьявелли, садясь на своего любимого конька («мудрые государя всегда избегали опираться на союзников или наемников и предпочитали иметь собственные войска»), расхваливает Карла VII, как именно такого мудрого государя, и порицает его сына, Людовика XI, который, сохранив рыцарскую конницу, распустил, однако, постоянную пехоту и стал брать на службу швейцарцев, сделав французскую армию «смешанной». «Французское королевство было бы непобедимым, если бы

устройство войска, введенное Карлом, было усовершенствовано или хотя бы сохранено. Но неблагоприятное (*la rosa prudenzia*) людей ведет к тому, что они не замечают яда внутри того, что выгодно в данный момент... Поэтому тот, кто не разобрался в недуге при его зарождении, не владеет истинной мудростью; это ведь дано немногим».

Итак, Карл, который «сознавал необходимость опираться на собственные вооруженные силы», а также Чезаре Борджа, Гиерон Сиракузский, Филипп Македонский и... «многие республики и государи» входят в число тех «немногих», кто был наделен «истинной мудростью». А Людовик XI, Юлий II, флорентийцы, призвавшие на помощь «десять тысяч» французов, император Константинополя, тоже пригласивший в Грецию «десять тысяч» турков, наконец, римляне с того времени, когда они начали нанимать готов, — суть подтверждения свойственно-го вообще-то людям неблагоприятия. Пусть так. Но только есть в этом рассуждении какая-то неуклюжесть, странная для прославленного ума автора «Государя». Вселенская антитеза «истинной мудрости» и обычного природного «неблагоприятия людей», т. е. крайне общее и риторическое положение, проявляется, провозглашающему по такому частному, деловому, притом не требующему бог весть какой политической изощренности поводу. Нужна ли особая мудрость и доблесть, чтобы додуматься до того, что «без собственного войска государство непрочно»? Почему Людовик и прочие (включая, конечно, все итальянские государства, не обходившиеся без услуг кондотьеров) действовали вопреки прямой очевидности? и почему, с другой стороны, в этом практическом пункте можно сослаться на «многих», вполне разделявших редкий дар «немногих»?

Подобная сбивчивость Макьявелли кажется более пятной в свете все той же 25-й главы, где это качество приобретет слишком вызывающий и фантазмагорический вид, станет слишком глубоким, чтобы позволить нам толковать о «сбивчивости». Там будут представлены две модели индивида и два объяснения тому, что люди поступают противоположным образом. В 13-й главе Макьявелли прибегает пока только к первой модели: в борении с фортуной одни ведут себя предусмотрительно, доблестно — таков Карл VII, другие лишены доблести — таков Людовик XI. Но объяснение явно оказывается натянутым. Будто на него падает тень принципиально иного

(может быть, иррационалистического?) объяснения. Во-первых, без союзников, а то и наемников иногда не обойтись; вряд ли универсальная гибкость государя может позволить себе напрочь исключить это средство, пусть потенциально очень опасное и нежелательное. Разве папа Юлий не был просто вынужден к нему прибегнуть? Сам герцог Валентино, как поведал Макьявелли в седьмой главе, поначалу получил Романью из рук французов, взял себе на службу солдат Орсини и, только использовав внешнюю поддержку, усилившись благодаря ей, затем решил от нее отказаться. Во-вторых, неужто Людовик XI вел себя так, как он себя вел, только оттого, что в отличие от Карла мало смыслил в военном деле? И не знал «правил», излагаемых Макьявелли? Что ему, собственно, мешало быть более «мудрым»? Ведь, по уже известному нам заявлению Макьявелли, как раз воевать французы умеют.

Что-то здесь не так. Было бы, разумеется, нелепо, если бы мы принялись спорить с Макьявелли. Но что-то не так в пределах *его* собственной логики. В 14-й главе он еще более ужесточает рационализм наставлений о нормативном и должном для государя. Государь обязан и в мирное время неустанно совершенствоваться в ремесле военачальника, поддерживать боеготовность армии, закалять свое тело, обдумывать тактические планы на случай столкновения с противником и т. п. Далее, «государь должен читать исторические труды и в них изучать действия выдающихся людей, *разбирать*, какими способами они вели войну, *исследовать* причины их побед и поражений, дабы быть в состоянии *подражать* первым и *избегать* последних. Самое же главное — поступать так, как поступал ранее какой-либо выдающийся человек, взять образцом одного из прославленных и почитаемых до него полководцев и постоянно держать в памяти его подвиги и деяния: так, рассказывают, Александр Великий подражал Ахиллу, Цезарь — Александру, Сципион — Киру. Всякий, кто прочтет жизнеописание Кира, составленное Ксенофонтом, согласится, что, уподобляясь Киру, Сципион прославился и что в целомудрии, обходительности, щедрости Сципион сообразовался с тем, что написано о Кире у Ксенофонта. Мудрый государь должен вести себя подобным же образом, никогда не предаваться в мирные времена праздности, ибо все его труды окупятся, когда настанут тяжелые времена, и fortuna, переменившись, найдет его готовым противостоять ей» (XIV).

Хотя в этом пассаже мы легко узнаем типично макьявеллиевы мотивы доблестной предусмотрительности, позволяющей успешно бороться с переменами судьбы, подражания опыту знаменитых государей прошлого и т. п., все же 14-я глава, особенно ее концовка, пожалуй, самая традиционная и риторическая во всем трактате. Непривычно не то, что Макьявелли призывает здесь к добродетелям, он это делал и в других местах, он, собственно, находил великодушие и в Чезаре Борджа, вовсе не считая, что государь должен быть непременно и всегда порочным. Все же приведенное место звучит *само по себе* очень гуманистически-книжно, приглаженно.

Мы уже имели случай заметить, что «доблесть» у Макьявелли имеет по крайней мере два значения. Во-первых, это незаурядные телесные и душевные качества, впечатляющая энергия индивида, в чем бы и как бы односторонне она ни проявлялась (Агафокл). Во-вторых,— и это наиболее специфически макьявеллиева «доблесть», в полном ее объеме — универсализм поведения, не столько придерживающегося каких-то правил, сколько создающего главное правило *собой*, своей способностью действовать по погоде, каждый раз по-другому и неожиданно.

Но еще и в-третьих: это — как в 14-й главе — соответствие готовым нормам и почтенным образцам.

Нельзя сказать, что все три значения благополучно совмещаются у Макьявелли. Конечно, нет. Одно дело предлагать следовать примерам Моисея, Ромула, Тезея, Александра Македонского, Сципиона Африканского или героя «Киропедии». Под этим подписался бы любой гуманист. Иное дело — включать в столь respectable ряд одиозного герцога Валентино и даже отдавать ему преимущество перед героями античности. Одно дело требовать нормативной государственной мудрости. Иное — изображать венцом такой мудрости умение не считаться ни с чем, кроме расчетливой выгоды, и уподобляться Протею.

Так что не просто определенные «правила», а, скорей, мгновенный переход от правила к правилу, от *этого* способа вести себя — к тому, противоположному. В целом своего рода неуловимость, неопределенность человеческого облика государя — вот правило из правил. Толкование «доблести» как универсальности обдумывается словно бы поверх прочих, более традиционных для Возрождения толкований — оспаривая, перекрывая, преодолевая их.

Что означает, скажем, наставление относительно выбора какого-то конкретного излюбленного образца для подражания? Это расхожее общее место итальянских гуманистов, восходящее к Цицерону. Оно хорошо согласовалось с представлением о природной закрепленности индивида за известными свойствами и наклонностями (т. е. с одним из двух логических полюсов 25-й главы). Однако, если вспомнить о Чезаре Борджа, о политической беспринципности, в буквальном смысле «безначальности», протестичности, зачем Сципион должен подражать именно и только Киру, а не *всем сразу*? Ведь обстоятельства в любой момент могут заставить следовать и другому образцу, и третьему, и всякому. Вместе с тем если все эти выдающиеся мужи были истинно мудрыми, то, стало быть, каждый из них универсален, ветхозаветный Моисей не хуже Борджа. Но тогда они в своей универсальности сходятся и — одинаковы? Зачем же подражать кому-то или чему-то одному? Это даже логически немыслимо.

Итак, в 13—14-й главах Макьявелли, отдав дань чтению Плутарха и римских историков, кажется, невольно отклоняется от новой идеи универсальной индивидуальности государя, намеченной в шестой и особенно в седьмой главах.

Подспудное напряжение нарастает.

И сразу вырывается наружу. После излишне книжной — на фоне «Государя»! — концовки 14-й главы автор вдруг, в сущности, опровергает себя. Точней: он на пробе странички дает встретиться нос к носу обеим концепциям индивидуальности, которые живут в его сочинении (и которое ими живет).

Краткая грозовая 15-я глава должна быть расценена как *первая кульминация* в культурологическом сюжете трактата.

Ее молнии продолжают сверкать в 16—17-й главах. Тут, в четырех срединных разделах, ядро сочинения — во всяком случае, самое откровенное в нем. Преимущественно как раз отсюда с легкостью черпали цитаты макьявеллисты и антимакьявеллисты.

7. Казаться — то же, что и быть

15-я глава открывается прославленным кредо: «...имея намерение написать нечто полезное для людей понимающих, я счел более подходящим исходить из действитель-

ной правды вещей, а не из того, что о них воображают (alla verità effettuale della cosa, che alla immaginazione di essa). Не раз описывали воображаемые республики и принципаты, каких в действительности никто не знал и не видывал; ибо расстояние между тем, как люди живут и как должны бы жить, столь велико, что тот, кто отвергает действительность (quello che si fa) ради должного, поступает скорее во вред себе, нежели во спасение, ибо, желая исповедовать добро во всех случаях жизни, он неминуемо погибнет, сталкиваясь с множеством людей, чуждых добру. Из чего следует, что государю, если он хочет удержаться у власти, необходимо научиться отступать от добра и *пользоваться или не пользоваться этим умением, смотря по надобности*.

Да, это не «Сципион подражал Киру»... Такого до Макьявелли не говорил никто. Какая резкая смена не только тона, но и *логики!* Пренебрежем пока что тем, что лежит на поверхности, т. е. советом «научиться отступать от добра». И Агафокл отступал от добра... но вел себя по *той же* логике, которая делала Сципиона или Кира образцом «целомудрия, обходительности, щедрости». Он был жестоким человеком и правителем, что ж, а они — людьми добрыми и благородными. Однако и он и они иллюстрировали одно и то же понятие индивидуальности.

Существо мысли Макьявелли не в словах «научиться отступать от добра», а дальше: «...и пользоваться или не пользоваться этим умением, смотря по надобности». Быть сразу Агафоклом и Сципионом?!

Но еще дальше сказано: «Итак, оставив в стороне *воображаемые свойства государя и обратившись к действительно существующим*, я говорю, что во всех людях, когда о них толкуют, а особенно в государях, стоящих выше прочих людей, заметны те или иные качества, заслуживающие хвалы или порицания. И вот одного считают щедрым, другого скупым... одного тем, кто одаряет, другого тем, кто грабит; одного свирепым, другого сострадательным; одного вероломным, другого верным; одного изнеженным и малодушным, другого смелым и неукротимым; одного человечным, другого надменным; одного распутным, другого целомудренным; одного прямодушным, другого хитрым; одного упрямым, другого покладистым; одного серьезным, степенным (grave), другого легкомысленным; одного набожным, другого нечестивым — и так далее».

Снова Макьявелли противопоставляет «le cose immaginate» и «le cose vere». Но совершенно ясно, что в каждом из двух абзацев, составляющих эту главу, противопоставление «воображаемого» и «действительного» имеет радикально противоположный смысл. Если в действительности, как мы только что услышали, людям присущи избирательные качества, если индивиды непохожи друг на друга, если (ср. с 25-й главой) они не в силах расстаться с характерами, которыми наделены по природе, и с привычными способами поведения, — то трудно представить себе что-либо более далекое от «действительной правды вещей», чем... умение «пользоваться или не пользоваться» своими пороками и добродетелями! Ведь «один» — такой-то, а «другой» — этакий. Но тогда способен ли описанный конкретный индивид быть по отношению ко всякой стороне человеческой природы *одновременно* и «одним» и «другим» — свирепым и сострадательным, прямодушным и хитрым, набожным и нечестивым — «смотря по надобности»?

С этой точки зрения, Макьявелли приписывает герцогу Валентино и остальным «мудрым государям» как раз «воображаемые свойства»!

Но мы помним, что несколькими строками выше автор указал на парадоксального универсального индивида как на единственное соответствие «действительной правде вещей».

...Или все-таки «воображаемой»?

Похоже, что есть действительность — и действительность. Только непонятно, как их согласовать.

Дальше Макьявелли пишет, заканчивая главу: «Я знаю, каждый согласится, что не было бы ничего похвальной для государя, чем обладать из всех названных выше качеств только благими. Но человек не в состоянии (le condizioni umane... non lo consentono) ни иметь одни лишь добродетели, ни соблюдать их полностью; поэтому необходимо быть настолько благоразумным, чтобы вовсе избегать тех пороков, из-за которых можно лишиться государства, а что до остальных — воздерживаться по мере сил, но если это невозможно — не беда. И даже пусть не бояться навлечь на себя обвинение в тех пороках, без которых трудно удержаться у власти, потому что, вдумавшись, мы найдем немало такого, что выглядит как добродетель, а на деле пагубно для государя, иное же выглядит как порок, а на деле обеспечивает безопасность и благополучие».

Сколько раз обращали внимание на эти шокирующие и впрямь ужасные слова, но ведь в них есть нечто гораздо более интересное.

Исходя из модели конкретно ограниченной индивидуальности, продолжающей работать в этом рассуждении, согласимся с автором, что никто не может состоять из одних и всяческих достоинств, т. е. быть универсально добродетельным. «Действительно существующие свойства государя» обнаруживают несостоятельность риторического морализма. Однако, по-видимому, не менее — и несостоятельность имморализма? Если каждый индивид есть комбинация свойственных именно ему добродетелей и изъянов, то, конечно, незачем советовать государю быть непременно вместилищем целомудрия, сострадания, прямоты и пр. Но столь же бессмысленно предписывать ему быть жестоким или хитрым! Или он таков, или из таков.

Нет смысла вообще что-либо советовать?

Согласимся, повторяю, что человек из одних добродетелей — ангельски нереален. Ну а человек, который состоял бы *только* из полезных для политики качеств, будь то добродетели или пороки, — разве он не выглядит еще более «воображаемым»? Макьявелли предупреждает к тому же, что заранее неизвестно, где добродетель, где порок в этом плане, какая привычка окажется выгодной и какая пагубной. На всякий случай государственный человек должен обзавестись, следовательно, *всеми* добродетелями и *всеми* пороками вместе. А ведь это, по сути, гораздо, гораздо фантастичней, чем просто безукоризненно прекрасный человек.

Однако самое поразительное в 15-й главе то, что в ней индивидуальность как открытость и универсальность *выводится*... из индивидуальности как закреплённости и частичности. «Один» государь такой, «другой» этакий. Поэтому никто в действительности не может быть всесторонне добродетельным. Поэтому и незачем этого требовать, выдумывать идеального государя, каких не существует. *Поэтому* пусть государь избегает только тех пороков (но и тех добродетелей!), которые мешают бороться за власть. *Поэтому*... государь должен быть всесторонне-политически-добродетельно-порочным... Подражать Киру или Сципиону ...подражать Чезаре Борджа.

Работают *обе* модели индивидуальности, *обе* логики, и одна логика — закраина другой.

Доходит чуть не до смешного: «необходимо быть настолько благоразумным, чтобы *вовсе* избегать тех пороков, из-за которых можно лишиться государства, а что до остальных — воздерживаться по мере сил, но если это *невозможно...*» «Невозможно», ибо государь, как и каждый человек, есть то, что он есть, и не в силах перекраивать себя, как ему вздумается; «необходимо», ибо, не приведя себя в рациональное соответствие с политическими условиями, нельзя стать мудрым государем и совладать с фортуной. Человек от природы не способен справиться с (одними) своими пороками, и он же, если *надо*, способен справиться с (другими) пороками? Заметим, речь здесь об *одном и том же* человеке.

Почти физически чувствуешь, как эта странная фраза, эта странная глава, эта странная книга распирается изнутри давлением мысли.

В 16-й главе: «Если мне скажут, что Цезарь проложил себе путь щедростью и что многие другие благодаря тому, что были и слыли щедрыми, достигали самых высоких степеней, я отвечу: либо ты у власти, либо ты еще на пути к ней. В первом случае щедрость вредна, во втором необходимо прослыть щедрым». Однако (ср. с гл. 15) «...один щедр, другой скуп».

Та же коллизия.

Еще бросается в глаза, что Макьявелли все время толкует, собственно, не о щедрости и скупости, а только о соответственной репутации государя в глазах подданных. «Скажу, что было бы хорошо, чтоб тебя *считали щедрым* (*sarebbe bene esser tenuto liberale*)»; «со временем его будут все более *считать щедрым*»; «следует мало считаться со *славой скупого* правителя, ибо это один из тех пороков, которые позволяют государю оставаться у власти»; «больше мудрости в том, чтобы, *слывя скупым*, стяжать *худую славу* без ненависти, чем в том, чтобы, желая *прослыть щедрым* и оттого поневоле разоряя других, стяжать *худую славу* и ненависть разом». Или: «...каждый государь должен желать, чтобы его *считали милосердным*, а не жестоким; тем не менее следует остерегаться злоупотребить этим милосердием» (XVII). Пример такого злоупотребления — уже знакомый нам Сципион с его излишней и неуместной мягкостью, послужившей к вящей славе этого полководца только потому, что действия Сципиона исправлялись сенатом, которому он подчинялся. (Вот к чему привело подражание одному лишь Киру...).

Спустя сто лет Гамлет в первом же своем монологе скажет, что хочет не *казаться*, а *быть*. Эту проблему применительно к сущности и оценке индивида первым со всей остротой поставил именно Макьявелли. Он хорошо знал, что в политике реальные личные качества деятеля часто куда менее важны, чем представление о них толпы, «большинства»: чем тот искусный пропагандистский эффект, который американцы назовут «имидж». Может показаться, что позиция Макьявелли однозначна, что он настаивает безграничному государственному лицемерию.

Как иначе прикажете потомкам флорентийского секретаря, у которых ведь есть и собственный довольно богатый исторический опыт, понимать фразы, вроде следующей: «Итак, государю нет необходимости обладать всеми вышеназванными добродетелями, но весьма необходимо, чтобы казалось, будто он ими обладает. Я дерзну даже прибавить, что если этими добродетелями обладают и следуют им, то они вредны; но если государь производит впечатление обладающего ими, то они полезны... Итак, государь должен чрезвычайно заботиться, чтобы с его языка никогда не сорвалось ни единого слова, которое не было бы исполнено пяти вышеназванных добродетелей, и пусть тем, кто видит его и слышит, сдается, что он весь — милосердие, весь — верность, весь — прямота, весь — человечность, весь — набожность. Особенно необходимо казаться набожным. Ведь люди вообще-то судят по виду, а не на ощупь, потому что увидеть доводится каждому, а потрогать немногим. Каждый видит то, чем ты кажешься (*quello che tu pari*), немногие осязают *то, что ты есть* (*quello che tu se'*); и эти немногие не осмелятся выступить против мнения большинства, на защите коего стоит могущество государства. О действиях всех людей, а особенно государей, с которых в суде не спросишь, заключают по результатам. Так пусть же государь побеждает и удерживает власть, а средства всегда сочтут при этом достойными и одобряют. Ибо чернь прельщается видимостью и успехом, а в мире только чернь и есть, и немногим доблестным в нем находится место, только когда им удастся обзавестись крепкой опорой. Один нынешний государь, которого мне лучше не называть, только и делает, что проповедует мир и верность, на деле же тому и другому злейший враг; но если бы он соблюдал то и другое, с ним давно перестали бы считаться, либо он лишился бы престола» (XVIII).

Место из самых циничных и, увы, правдивых в трактате. Горечи здесь тоже, видимо, достаточно. Но какие бы интонации нам ни слышались, саркастические ли, издевательские, мрачные, деловитые, это не так уж существенно. В главе под веселым названием «Как государи должны держать слово», начинающейся с заявления, что «те, кто умел пудрить людям мозги, в конечном счете брали верх над теми, кто основывался на честности», — разве в этой главе не очевидно, что Государь у Макьявелли — человек, который выдает себя не за того, кем он действительно является? Такое уж у него ремесло.

Столь ненавистное для Гамлета: важно *не быть, а казаться*.

8. Кентавр

Но вот что озадачивает при более внимательном чтении.

Хотя новому государю никак невозможно избежать жестоких мер, «тем не менее он должен вести себя умеренно, благоразумно и милостиво (*procedere in modo temperato con prudenzia et umanità*)...» (XVII). Или: «Государь должен стараться, чтобы в его поступках обнаруживались величие, сила духа, значительность и твердость (*grandezza, animosità, gravità, fortezza*)...» (XIX). «Государь должен также выказывать себя поклонником дарований, оказывать почет тем, кто отличился в каком-либо искусстве или ремесле. Он должен побуждать граждан спокойно заниматься своими делами, будь то торговля, земледелие или что-либо иное... Он должен являть собой пример милосердия, щедрости и широты (*di umanità e di munificenzia*), но при этом твердо блюсти величие своего достоинства, которое должно присутствовать в каждом его действии» (XXI).

Тут-то речь идет уже не о притворстве?

Нет. Все сложнее. Макьявелли требует от правителя великодушия, в сущности, не менее, чем вероломства.

О щедрости он роняет: «...и многие другие достигли высочайших степеней», ибо «*были и слыли* щедрыми (*per essere stati et essere tenuti liberali*)...» (XVI). Гамлет противопоставит «быть» и «казаться», но для Макьявелли вряд ли вообще существует такое противопоставление. Он пишет весьма характерно о щедрости, что эту добродетель нужно уметь «употреблять умело и как следует» («*usare questa virtù del liberale*», «*se ella si usa virtuosamente e come le si debbe usare*») (XVI). Так вот, обдуманно пользоваться тем или иным своим душевным

качеством значит ли быть наделенным им — или только выглядеть так, будто им наделен?

Решающее и, надо сказать, поразительное место для понимания того, как Макьявелли подходил к проблеме, мы встречаем в печально известной 18-й главе. Напомню, что в ней сперва говорится: государю надлежит уподобиться одновременно льву и лисе, т. е. быть смелым и свирепым, но и коварным. «...Разумный правитель не может и не должен оставаться верным своему обещанию, если это оборачивается против него и если исчезли причины, побудившие дать обещание. Подобное наставление было бы нехорошим, ежели люди были бы хороши; но так как они скверны и не стали бы держать данное тебе слово, то и тебе незачем его держать. А благовидного предлога нарушить обещание — какому правителю и когда недоставало? Можно было бы привести бессчетное множество свежих примеров...» и т. д. Всему этому предшествует общетеоретическое соображение: «Вы должны знать, что бороться можно двумя способами: во-первых, законно, во-вторых, насильственно. Первый способ присущ человеку, второй — животным; но так как первого часто недостаточно, следует прибегать и ко второму. Таким образом, государю необходимо уметь превосходно пускаться в ход то, что свойственно и человеку и животному. Именно этому ипосказательно учили государей древние авторы, рассказывавшие о том, как Ахилла и многих других государей в древности отдавали на воспитание кентавру Хирону, чтобы он их взрастил и выучил. Что это значит иметь наставником полуживотное, получеловека, как не то, что государь должен уметь совместить в себе обе эти природы, потому что одна без другой сделала бы его власть недолгой».

Читатели Макьявелли всегда обращали и обращают внимание (что вполне естественно), на оправдание в трактате — вопреки общепринятой морали — насилия и обмана, «животной» природы государя. Тем более что сам автор уделяет этому больше всего доводов и слов. Но очень важно понять, что упоминания и о другой, «человеческой», благой и законной стороне государственной деятельности, никоим образом не имеют характера риторической уловки, пустой отговорки. *Теоретически* равно необходимы обе «природы»: чтобы государь предстал в образе Кентавра. Ведь без такой двойственности исчезло бы универсальное умение «употреблять» свои добродетели и пороки. «Кентавр» — не просто образный,

не литературный, а логический ход. К нему нужно отнести со всей серьезностью.

Только тогда мы сможем понять то ключевое место, к которому давно подбирались. *После* уже приводившейся фразы, что «если... добродетелями обладают и следуют им всегда, то они вредны; но если государь производит впечатление обладающего ими, то они полезны», далее значится:

«Иначе говоря, надо *казаться* сострадательным, верным слову, милостивым, искренним, набожным — и *быть* им на самом деле; но сохранять в душе готовность, если понадобится, *не быть* таковым, чтобы ты мог и сумел изменить это на противоположные качества (come parere pietoso, fedele, umano, intero, relligioso, et essere; ma stare in modo edificato con l'animo che, bisognando non essere, tu possa e sappi mutare el contrario)».

«Казаться» — «и быть»! И если понадобится, «не быть». Но, бог ты мой, что это за «essere», если оно в любой момент обращается в «non essere», что это за *действительно* верный слову, искренний, набожный человек, который готов, если так выгодней, «изменить это на противоположное»?!

Ответ состоит не в том, что Макьявелли проповедовал какое-то неслыханное, дьявольское лицемерие, но и, конечно, не в стараниях как-то «исторически» объяснить и оправдать призывы к вероломству. Дело в том, что по мысли Макьявелли, «мудрый государь» *вообще* *вовсе* *не* *лицемерен*... как это ни странно на первый взгляд. Апофеоза злодейства и притворства в ужасающей 18-й главе и во всем трактате нет, а есть нечто совсем иное (и, кстати, не менее ужасающее).

Идеальный государь, который видится Макьявелли, *действительно* щедр, прямодушен, сострадателен и т. п.; и он же *действительно* скуп, хитер, жесток. Он — буквально — способен на все, и когда правитель поступает набожно и гуманно, он не притворяется — *так нужно*. А если это считать притворством, пусть так, то ведь и его (в других случаях) жестокость и клятвопреступление притворны совершенно в том же точно смысле. Злодейство тоже не неотъемлемая черта правителя — *так нужно*.

Государь добродетелен и порочен, он то и другое. Или *ни то ни другое*?! Он — вспомним — кентавр, получеловек, полуживотное, он лев и лиса, и он последователь благородных Кира и Сципиона, короче, он все что угодно. Поэтому он никак не может быть определен в итоге.

Конечно, Макьявелли многократно напоминает, что правитель, желающий неуклонно следовать добру, неизбежно потерпит поражение, ибо люди по природе злы; если же он прибегнет к насилию и обману, то сумеет победить и упрочить власть во благо тому же народу. Этот мотив в трактате есть. Но отнюдь не выбор в пользу зла составляет глубинную коллизию «Государя». Такого абсолютного выбора Макьявелли вообще не делает. Правда, автор, не дрогнув, высказывается за порочное поведение политика... если оно сулит успех. Набрать у Макьявелли соответствующих, внушающих нам отвращение цитат несложно. Но их нельзя по-настоящему истолковать вне логики, цели и смысла его идейного построения в целом.

В 19-й главе Макьявелли разбирает три примера добродетельных римских императоров и четыре примера императоров порочных. «Марк, Пертинакс и Александр были все людьми скромного образа жизни, любили справедливость, ненавидели жестокость, прилежали милосердию и благодати — и все, кроме Марка, кончили плохо. Только Марк прожил жизнь и умер в величайшем почете». Впрочем, ему не нужно было домогаться власти, он ее унаследовал — и сумел прочно удержать, «внушив почтение своими многочисленными добродетелями» солдатам и народу, так что «не было никого, кто его ненавидел бы или презирал». Но в другом случае: распущенные преторианцы не захотели сносить честную жизнь, к которой их принуждал Пертинакс, и убили его. Доброта Александра была такова, что за 14 лет правления он не казнил ни одного человека, зато сам был убит мятежными войсками. «Нужно заметить: добрыми делами можно навлечь на себя ненависть точно так же, как и дурными».

Далее Макьявелли переходит к образчикам иного рода. «Если вы рассмотрите теперь, напротив, качества Коммода, Севера, Антонина Каракаллы и Максимиана, то найдете, что они отличались крайней жестокостью и хищностью...» Читатель, остающийся под поверхностным впечатлением от предыдущего, особенно от 17-й главы, пожалуй, ожидает, что уж этих-то Макьявелли одобрит. Ибо добротой и порядочностью в политике добьешься немногого. И что же? — автор симметрично, слово в слово, повторяет о злодеях сказанное ранее о праведниках: «...и все, кроме Севера, кончили плохо». Там преуспел один из троих, здесь один из четверых... статистика, если можно так выразиться, даже не в пользу порока...

О добродетельнейшем Марке Аврелии, философе на троне, Макьявелли отзывается с уважением. Север, который «вел себя то как свирепейший лев, то как хитрейшая лиса», — человек в его глазах тоже заслуживающий восхищения. И все-таки... Нетрудно заметить, что мы — логически — уже внутри 25-й главы. Вот два государя, которые действовали противоположными способами, но оба восторжествовали. А также: вот правители, которые действовали одинаково, но один победил, другие проиграли. Каждый поступал в соответствии со своим характером, но обстоятельства всякий раз были несходные.

Кому же должен подражать «мудрый государь», Марку или Северу? «...Новый государь в новом государстве не может подражать действиям Марка и ему незачем уподобляться Северу; но ему следует заимствовать у Севера те качества, которые необходимы для основания государства, а у Марка — те достойные и славные качества, которые пригодны для сохранения государства, уже установившегося и прочного».

Значит, ни Север, ни Марк, ни сплошной порок, ни стойкая добродетель — сами по себе еще не пример государственного человека. Таким идеалом, бесспорно, был бы Марк Аврелий и Север в одном лице. Индивид-кентавр.

Но еще и еще раз: возможно ли такое?

Макьявелли пишет: «Пусть никто не думает, будто можно всегда принимать безошибочные решения, напротив, всякие решения сомнительны; ибо в порядке вещей, что, стараясь избежать одной неприятности, попадаешь в другую. Мудрость заключается только в том, чтобы, взвесив все возможные неприятности, наименьшее зло почтеть за благо» (XXI). Нет абсолютных решений, нет безусловно полезных способов поведения. Выбрать в каждый момент наименьшее зло — это и значит быть универсальным, объемлющим в себе все человеческое... впрочем, не актуально, а про запас, до востребования.

В 25-й главе наиболее открыто — но, как мы могли убедиться, и на протяжении всего трактата! — эта презумпция индивида как неопределенности, незакрепленности (= «мудрости», подлинной «доблести») сталкивается с презумпцией природной определенности и закрепленности индивидуального поведения.

Таков коренной логико-культурный конфликт в сочинении о Государе.

Когда происходит вторая (и последняя) логическая кульминация трактата, когда в конце концов у Макьявелли вырывается: «Не найдется человека, настолько благо-разумного (или мудрого.— Л. Б.), чтобы он сумел к этому приспособиться»,— это признание не нужно, конечно, принимать слишком уж педантично. Ведь автор все же назвал реальные имена тех, кто, по его мнению, сумел приспособиться,— того же Чезаре Борджа. Значит, такие люди все-таки встречаются в истории, пусть в исключительных случаях. Но восклицание Макьявелли, по-видимому, указывает, что для него тут есть проблема принципиального, теоретического порядка⁹. Обе модели индивидуности преподнесены в «Государе» как не воображаемые, а действительные. Однако они относятся к двум разным реальностям: наличной, эмпирической — и экспериментальной, проективной.

9. Предположения о логико-культурных следствиях

Эти почти невозможные «мудрые государи» — что же, они менее индивидуальны, чем остальные люди, составляющие человечество?

Вроде бы как раз наоборот.

«Превращение страны, привычной к монархии, в республику и страны, привычной к республике, в монархию — для такого дела потребен человек редкостный и по уму и по влиянию (*uno uomo che per cervello e per autorità sia raro*). Многие желали за это взяться, но мало кто сумел этого достичь. Потому что величие подобного предприятия отчасти устрашает людей, отчасти же воздвигает препятствия, перед которыми они, едва начав, терпят поражения»¹⁰.

Итак, нужен «редкостный человек»... И если Государь в конечном счете не милостив, не жесток, не коварен, не прямодушен, не щедр, не скуп, а таков, каким требуют быть меняющиеся обстоятельства,— это никоим образом не означает просто обезличенности. Государственная «мудрость» нуждается в особой концентрации личных дарований: «*dare di sé rari esempli*» (XXI). «Если вы рассмотрите его действия, вы найдете, что они исполнены величия, некоторые же необычайны» (о Фердинанде Арагонском). «Государю прежде всего следует каждым поступком создавать впечатление о себе, как о великом и знаменитом человеке» (там же).

Во-первых, он должен быть умен. Во-вторых и в-третьих, умен до чрезвычайности («*prudentissimo*» — XXIII). Тонко разбираться в людях, которые его окружают, подбирая преданных и способных исполнителей (XXII). «Ибо умы бывают трех родов: один постигает сам, другой разбирается в том, что постиг первый, третий не постигает сам и не разбирается с чужой помощью; первый ум в высшей степени выдающийся, второй ум просто выдающийся, третий негодный». Государь, само собой, ум первого рода.

Но что заключено, по Макьявелли, в такой *самостоятельности* ума, в этом «*intende da sé*»? Гораздо больше, чем обнаруживает на первый взгляд незатейливая формула. Как и у Кастильоне, способность суждения обращена на разнообразие жизненных положений и всякий раз имеет дело с некоторым *случаем*. Случаи известного характера, впрочем, сводятся и уясняются «правилом». Но «правила» Макьявелли (ср. с Леонардо да Винчи) сами глубоко казуистичны, конкретны. Их применение не терпит догматизма. Поэтому акцент перемещается на волю, опыт и острую пронизательность того, кто действует. На субъекта истории и на его выбор.

Надо исходить «из себя», «*da sé*». В интеллектуальном отношении — и во всех отношениях. «...Только те способы защиты хороши, надежны и прочны, которые зависят от тебя самого и от твоей доблести» (XXIV). Соответственно те, кто потерял власть, пусть винят в этом себя. Воспользоваться шансами, которые время от времени предоставляет фортуна, способен только какой-то необыкновенный, господствующий над собственной природой, не зависящий от себя и вместе с тем всецело исходящий из себя индивид.

Что же это, однако, за парадоксальная индивидуальность? Перед нами логический оборотень ренессансной, условно говоря, идеи личности.

На пути к этой идее культура Возрождения не могла не воспользоваться давно известным риторическим общим местом: люди непохожи друг на друга (см. у Лоренцо Великолепного, у Пико делла Мирандолы, у Кастильоне и др.). Несходство, впрочем, невозможно было обосновать иначе как через подведение индивида под некий разряд, под видовое (скажем, характерологическое) отличие внутри человеческого рода. То есть особенность человека еще не была известна в качестве *бесконечной* особенности (или, если угодно, особенной всеобщности). Отдель-

ный человек, не совпадающий вполне ни с одним другим человеком, все же не казался неповторимым. Ибо по этой схеме он полностью совпадает зато с собой; его место среди прочих людей — уготованное, природное. Своеобычность — подтверждение ограниченности. Индивидуальность человека, конечно, делает его непохожим на других, но, будучи обязательным признаком личности, непохожесть описывает ее лишь внешне и отрицательно.

Поэтому в поисках личности культура Возрождения вводит наряду с «разнообразием» (*varietà*) между людьми также «разнообразие» внутри отдельного человека.

При таком совершенно новом понимании индивида — как «универсального», «героического», «почти божественного» — он расширялся до безмерности, он выглядел уже не как малая частица человечества, а как все человеческое в одном лице. Но... следовательно, конкретные контуры расплывались. Этот индивид, каким он более или менее предстает на любом ренессансном портрете, хотя и бытийствует *актуально*, но лишь в качестве *возможного*. Его наиболее знаменитая эмблема — мона Лиза Джоконда.

Если *особенностью* героического индивида была как раз его *универсальность*, то ведь это культурологический оксюморон. Неясно, чем же один «универсальный человек» мог внутренне отличаться от другого «универсального человека». Как было совместить в *понятии* индивидуальную определенность с божественной необъятностью? Бесконечное богатство «Я» — и его верность себе?

Повторяю, это сквозная для всего зрелого Возрождения парадоксальная *коллизия* двух значений «варьета».

Я пытался реконструировать ее в работах о Манетти, Альберти, Лоренцо Медичи, Кастильоне, Леонардо да Винчи и др. Что до Макьявелли, то у него столкновение двух подходов к понятию индивидуальности было доведено до самой резкой очевидности, до взаимоисключаемости именно потому, что его занимала не эстетическая проблема соединения идеального с характерным (как Леона Баттисту Альберти), не этическая проблема совмещения нормативности и индивидуальной органичности поведения (как Кастильоне с его «грацией»), вообще отнюдь не культурная проблема, которую мы теперь осмысляем как ренессансный генезис идеи личности. Для Макьявелли эта «универсальность» человека Возрождения оказалась всего лишь материалом и посылкой (но необходимой и решающей!) для моделирования идеального политика.

Однако столь прагматическое использование главной мысли Возрождения нельзя расценивать ни как ее, что ли, поругание, ни как разоблачение, ни даже как *только* сужение ее предметного объема. В будущем новоевропейском культурном контексте — в ответ на интеллектуальный вызов, брошенный Макьявелли, — приходилось как-то решать в связи с идеей личности еще одну, *историческую* и *социальную* задачу, кватрочентистскому гуманизму неизвестную.

Как индивиду совместить в себе личность и деятеля?

Рассуждая ретроспективно: Макьявелли такое совмещение начисто исключил. Чем примечателен «мудрый государь»? Тем, что огромные индивидуальные способности — того, кто решает, каким ему быть назавтра, — реализуются в соразмерной им опустошенности индивиду-кентавра. Все усилия, все таланты уходят на то, чтобы быть всяким, а не каким-то определенным: отказаться от себя и только так... стать собой? Лицо правителя есть смена личин. Его действие — лицедейство. Поэтому частые обвинения в избытке индивидуализма, обращенные к автору трактата о Государе, — недоразумение. Дело, напротив, в нехватке индивидуального начала... Аморализм (или внеморализм) макьявеллиевого политика вовсе не причина, а только следствие такого положения вещей. Это — феномен; номен же, залегающий несравненно глубже так называемых цинических советов и т. п., — в двусмысленности (и неизвестности и трагичности!) самого исходного понятия: какой-то странной, целиком надындивидуальной индивидуальности, без центра, без неотчуждаемого «Я».

Чтобы преуспеть в широком практическом социальном действии (не только в борьбе за власть! — я формулирую нарочито широко — ведь ниточка-то тянется к финалу «Фауста»), индивид должен, по Макьявелли, отказаться от *своей* души. Это загадочней и гораздо страшней, чем иметь свою дурную душу. Это и гораздо содержательней (неизбытней, мучительней, продуктивней) в историко-культурном плане, чем обыкновенные злодейство и вероломство.

Тут пахнет не Шиллером, а Шекспиром. Любителям морализаторства с Макьявелли не сладить.

Еще раз скажем следующее. *Не* Макьявелли додумался до «универсального человека». То есть до человека, который *сам по себе* есть чистая отрицательность. Ничто, без собственного места и вида. Зато его уникаль-

ность, его победительное присутствие в мире состоит именно в такой щедрой неопределенности, в протейстической способности «ковать себя по удобной ему форме» (Пико делла Мирандола). Не у одного Макьявелли, а во всей культуре Возрождения идея человекобожия в своем логическом схематизме заключает неустранимое противоречие.

Потому-то личность впервые предстает на пороге Нового времени в облике сверхличности, словно бы космической туманности.

Но если согласиться, что замысел «мудрого государя» — удивительная трансформация гуманистической установки на саморазвертывание безграничного индивида — и что эта проблемная затравка оказалась в дальнейшем прямо или окольно существенной для европейской личности, для рефлексии над ее положением в истории (от «Дон Кихота» и хроник Шекспира до «Медного всадника» или, допустим, «Легенды о Великом инквизиторе»), постараемся бегло очертить в этом плане некоторые из невольных уроков Макьявелли.

Итак. Ренессансное понятие универсального и героического человека проникло в размышления Макьявелли (и составило их подпочву) в крайне обуженном и плохо распознаваемом варианте. «Универсальность» более не означала всестороннего развития индивида. Точней: это всесторонность только в жестких пределах того, что нужно для политического успеха. Личность в известном отношении, правда, остается ренессансной постольку, поскольку сохраняется и даже выпячивается логическая презумпция: умение *вот этого* индивида суверенно формировать себя и быть всяким, *разным*, включать в себя — потенциально — Все. Протеистичность и безмерность, неуловимость индивидуального облика поразительно накладываются в «мудром государе» Макьявелли на ограниченную практическую сферу деятельности, замыкаются ею. Перед нами все тот же свойственный лишь спедифически-ренессансной культуре uomo universalè... но нет, не он, ибо — вне художественных интересов, вне этого, вне гармонии, вне космичности, вне всей творческой предметности.

Государь — извращенец ренессансной идеи человека? Да. (Хотя «да» — лишь верхушка проблемы-айсберга.) Вынесение целей формирующего себя субъекта *вовне*, в практику истории ставило эту идею под вопрос. Универсальность была «божественной», самоцельной — те-

перь она превратилась в *средство*. Не так уж важно, в средство *для чего*. В последнем счете, не в политической грязи тут дело. Кто-либо сочтет, что вообще захват и удержание власти — не самая симпатичная и достойная жизненная задача? Что ж, в конце концов, можно заменить идею власти идеями объединения Италии, мира и тех благ, которые принесет родине в дар могучий изобретатель. То есть понять политику тоже как средство: ради более глубокой и замечательной цели. Ну разумеется. Это Макьявелли и провозглашает — искренне, страстно. Мы помним патетический финал трактата. «Так пусть же ваш славный дом примет на себя этот долг с теми мужеством и надеждой, с которыми вершатся правые дела; дабы под сенью его знамени возвеличилось наше отечество и под его водительством сбылось сказанное Петраркой:

Доблесть ополчится на неистовство,
И краток будет бой,
Ибо еще не умерло достоинство,
Которое издревле было в итальянских сердцах».

Против *такой* цели ведь возразить нечего. Она прекрасна. Притом в ней куда менее индивидуализма, чем в попечениях гуманиста о собственном уме, вкусе, добродетели, навыках, знаниях, совершенстве.

Тем не менее, по мысли Макьявелли, подобная цель определяет неразборчивые средства, поскольку она и они принадлежат одному — социальному и практическому — миру. Тот, кто ее добивается, должен *действовать*. Этим все сказано. Ясно, что у всякого действия своя логика, оно само заводится — и заводит участников. Макьявелли никак не имел в виду всякое историческое действие, его интересовала только и только проблема власти. Но *именно потому* что Макьявелли описывал политику, т. е. сферу предельно жесткую, в которой принудительность обстоятельств наиболее наглядна, расчет явно необходим, между тем как события происходят чаще, чем в других жизненных сферах, вопреки любым расчетам и, как настаивает Макьявелли, благие намерения ничего не стоят, средства могут быть полезны любые, а в зачет идут лишь результаты, — именно специальный характер темы позволил Макьявелли создать емкую модель, сказать будущим векам то, что выходит далеко за сознательный авторский горизонт и, однако, содержится в тексте трактата, *если* читать его в контексте начинавшейся тогда повоевропейской культуры в целом.

Как бы ни расценивать цель Государя, она внеположна личности. Конечно, его цель совпадает с личной страстью, с личным интересом, но политик — в качестве деятеля по преимуществу — добровольно подчиняется этому своему интересу, зависим от него. «Мудрый государь», как воображает Макьявелли, *сводится к делу*, которое, хотя и выполненное *им*, его желанное дело, но важней и превыше, чем он. Так что в этой макьявеллиевой теоретической идеализации человек полностью замещен социальной ролью. Однажды ввязавшись в дело, приходится — напоминает бывший флорентийский канцлер — действовать как *надо*, а не, предположим, как это было бы в твоём характере. Обстоятельствам безразличны твой характер, принципы, вообще ты как таковой. Они к тебе приравниваться не будут. Значит... А ежели тебе это не по праву, разъяснял Макьявелли (позже, в «Рассуждениях»), что ж, это легко понять и это благородно, но тогда незачем вмешиваться в политику, добиваться власти. Нельзя действовать. Это совсем другой случай, к его, Макьявелли, наставлениям не относящийся, поскольку означенные наставления предназначены для правителей и осмысляют условия политического успеха внутри реального порядка вещей. Вот что буквально сказано у Макьявелли (по поводу действия Филиппа Македонского): «Эти меры в высшей степени жестокости и не только противны христианскому образу жизни, но и просто бесчеловечны; любой человек должен избегать подобного, пусть он предпочтет остаться лучше частным лицом, чем быть царем ценой таких несчастий для людей; однако тем, кто не пожелает избрать этот первый, благой путь, придется, раз уж они хотят удержаться у власти, прибегнуть ко злу»¹¹.

Из всего этого необходимо вытекает то, что при вытеснении прочих интересов и мотивов деловым, прагматическим интересом — *в его рамках*, — а также в силу объективной логики исторических событий, индивидуализм вряд ли совместим с занятиями политикой. Настоящий правитель даже слишком не индивидуалист... Индивидуализм (который не стоит путать с корыстью, эгоизмом и т. п.) нуждается в естественном и вольном — в каждый данный момент — выборе пути и судьбы, в игре человеческих сил индивида. Но политик у Макьявелли слишком серьезный человек, чтобы позволить себе все эти гуманистические благоглупости. Индивидуальная человеческая целостность вытеснена в его поведении в

лучшем случае публичным пафосом. Тот «мудрый государь», к которому он взывает, должен воспользоваться паставлениями Макьявелли *во имя Италии* — о, да, по чем более значительна и возносится над индивидом его цель, тем его личность становится более *функциональной*. То есть безличной, поскольку выполнение функции можно переложить на другого индивида. Политическая мудрость незаменима; но незаменимых государей нет. Если не Джулиано Медичи, которому автор первоначально собирался посвятить трактат, то Лоренцо Медичи, герцог урбинский... или кто там еще? — «нельзя упустить этот случай, пусть после стольких лет Италия увидит избавителя». «Итак, принимая во внимание все сказанное выше и обдумывая про себя, настало ли для Италии время чествовать нового государя, дает ли случай для этого материя, которой мог бы воспользоваться некий мудрый и доблестный человек, чтобы придать ей форму...» и т. д. и т. п. Именно — «некий» («uno prudente e virtuoso»). Талант государя по самой своей структуре анонимен... этим и уникален.

Личность, став функциональной, отчуждается от себя.

У всех на слуху, что, по Макьявелли, «цель оправдывает средства». Макьявелли действительно высказал нечто подобное.

Очень легко возразить и тысячу раз возражали, что самая наилучшая цель пятнается, извращается дурными средствами, поскольку цель заложена уже в средствах, средства же входят в химический состав цели, они системно нераздельны и пр. Все это элементарно и справедливо. Однако у Макьявелли настоящая и, пожалуй, *совершенно новая* проблема не в том, что Государь должен, если надо, прибегнуть к насилию, обману, но в том, что, когда он прибегает к милосердию, это тоже расчетливая политическая акция, а не органика индивидуального поведения. Личность правителя выступает в качестве средства, как бы он себя ни вел.

Политика, по Макьявелли, делает необходимым такое превращение, а это бесконечно глубже, чем выбор между честным или бесчестным средством. Ибо — в исторической ретроспективе — речь шла о выборе фундаментального источника нравственности: ее *субъекта*.

В том-то и дело. Вне этого индивидуализм Макьявелли утратил бы противоречивость, неоднозначность, а вместе с тем — и значительность. Если Государь превращает свою душу, свой ум и волю в средство — то ведь в соб-

етвенных же видах, а не в качестве орудия Провидения. Если мы можем рассуждать о редукции его личности, то лишь потому, что Макьявелли гениально вообразил некоего самодвижущегося индивида; до Возрождения культурное сознание не знало такого человека; но только в связи с идеей человека, который, что называется, «*intende da sé*», вообще имеет смысл толковать о личности.

У Макьявелли — пожалуй, именно благодаря тому, что вопрос был поставлен в пределах узкой политической целесообразности, а не в метафизическом плане (в начале XVI в. в этом плане его было бы еще невозможно поставить с подобной радикальностью и последовательностью!), — политик пугающе свободен от всего, что могло бы ограничить его индивидуальное воление, от бога, от принятой морали, от собственной природы, от всего, кроме обстоятельств. Зато эта же невиданная свобода превращает его потенциально во все то, чем новоевропейская история и культура позволят стать отдельному человеку. Здесь уже угадывается развилка. В конце концов, веберовское понятие социальной роли и ролевой функции, скажем, человека «политики» — подразумевает контрастную логическую соотнесенность с личностью, с понятием индивида, принадлежащего только себе. Ведь в традиционалистском обществе нет «ролей», которые не сливались бы с человеком в целом. Короче, Макьявелли сконструировал абсолютно *нетрадиционалистского* индивида. Потому-то мы вправе раздумывать над ним под углом зрения личности, нравственности и т. п.

Конечно, Макьявелли думал о своем. Конечно, у него это вовсе не субъект *нравственности*. Но — субъект. Но — суверенный индивид, который поступает так, как он считает нужным, считаясь только со своими целями, опытом, разумением. «*Da sé!*» В ущерб предписаниям готовой морали, также и *мимо* личной нравственности, увы, все так. Более того: *мимо* личности, какой она вскоре возникнет в представлении европейской культуры. Но вот своеобразной самодостаточности и мощи у этого индивида не отнимешь. То есть той мощи, которая равносильна — пока словно бы формально! — способности *решать*.

Уже по одному этому мы не вправе попросту отбросить образ «мудрого государя» как враждебный и разрушительный для будущей идеи личности. Конечно, таков он и есть. Но к этому не сводится. Конструкция, созданная Макьявелли, все-таки, двусмысленна в отношении

возможных культурологических следствий и ассоциаций — потому, между прочим, что, хотя у Макъявелли свобода самоопределения индивида сразу же приняла безнравственный и даже внеличный характер, все же сама эта свобода составляла новое, поистине ренессансное и ценное условие той возникающей личности (...и ее нравственности), которую эта же макъявеллиева конструкция подрывала¹².

Ведь личность не в последнюю очередь и есть, собственно, способность решать. Принимать на себя полноту ответственности за себя. Без столь рискованной свободы, раскованности, непредвзятости, индивидуальной силы стала бы невысказанной и *метафизическая* «воля к власти», иначе говоря, независимое полагание человеком своего *raison d'être*, осознанное внесение им в жизнь ценностей, теоретически-беспредпосылочное (внерелигиозное) осмысление мира. Хайдеггер тонко заметил, как сквозная линия десакрализованной новоевропейской рефлексии тянется в этом плане к Ницше *от Декарта*. Но до Декарта было Возрождение. Эта история, ведущая к романтикам, к героям Достоевского, к экзистенциалистам, начинается раньше XVII в. Уже с писем Петрарки. А также — особым запутанно-драматическим образом — с великой книги о «Государе».

10. О понятии личности с исторической точки зрения

Решение индивида о самоопределении принималось им впервые в истории. Следовательно, — в глубоком значении, поскольку всякое иное решение трудно счесть понастоящему личным, — это было вообще исторически первым «решением».

Чтобы хотя бы отчасти пояснить это замечание, напомним, что, скажем, эпический герой никаких решений не принимал и выбора не делал. Не совершал *поступков*. Ибо героические деяния надиндивидуальны, да и надрефлексивны. Человека вели: судьба, прихоти богов, требования рода, коллективные законы мужества и чести.

Трагедия, бесспорно, ставила его перед выбором и пробуждала глубочайшую рефлексю. Однако то был выбор между двумя надличными порядками вещей, двумя сакрализованными жребиями, двумя Высшими Законами. Отнюдь не выбор *себя* и своей *особой* правды. Прометей по праву титана не желал уступить младшему мировому

божеству. Эдип, сверявший каждый шаг с тем, как положено вести себя доблестному мужу, а потому излишне самоуверенный, попадал в силки, расставленные Роком. Антигона, ни мгновения не колеблясь, выбирала долг любящей крови и родства вопреки предписаниям гражданства. Античная трагедия знавала, впрочем, и «амеханию», т. е. колебание в индивидуе космических весов, олицетворяясь в персонаже, обреченном на трагическую судьбу. Герой был верен не «себе», а тому, что предстательствовало в нем. Он размышлял, жаловался, упорствовал, но не менялся. Собственно, за него решала в нем некая надличная инстанция. Ее-то — чаще всего родовое заклятье — он и признавал в качестве себя. Он был героем, ибо умел подчиниться судьбе: с достоинством, убежденностью, бесстрашием.

Итак, решение — выход из «амехании» — не было мотивированным индивидуально. Оно опиралось не на «личность», которой в традиционалистские эпохи и не могло быть, а на догму (новую или прежнюю). На правоту миропорядка. Догма была так или иначе освящена. В средневековом христианстве, как известно, с несравненной грандиозностью выражено это утверждение индивиду через отказ от себя — в смирении и послушничестве; это вынесение источника всех ценностей далеко вовне, за пределы земного человеческого существования, туда, где смертный ум не смеет судить и глаза, ослепленные сиянием, не видят. Поскольку хотя индивид и отвечал перед совестью, но совесть отвечала перед ценностями, положенными не им самим, а богом и людьми, индивид как таковой ничего не решал. Если даже не согласиться, что свобода воли в ее средневековом понимании лишь подыгрывала Провидению, ее доставало только на то, чтобы впасть в греховный соблазн или устоять, погибнуть или спастись. Если это выбор, то пассивный. Не выбор основания. Впрочем, суд вершился посмертно и божий приговор оставался неизвестным. Но в пределах мирского разумения было заведомым и твердо установленным, что есть грех и что — во спасение. В этом смысле индивидуальных (своеобразных, уникальных) решений вообще не существовало.

Само собой, нарисованная только что картина крайне суммарная, упрощенная. Совсем нетрудно было бы указать на переходные исторические ситуации; на противоречия и кризисы, в ходе которых, правда, не возникало личной нравственности в будущей отчетливости и полно-

те этого понятия, но индивид все же должен был принять сторону одной из сменяющих друг друга моралей; можно указать также на отдельные отклоняющиеся случаи и, наконец, на то, что осуществление нормы и тем более ее образцовое превышение, подвижничество — все это требовало величайших индивидуальных духовных усилий. Однако усилия подобного рода и необходимое для них самосознание отдельного человека до европейского Нового времени всегда структурировались вокруг некоего надличного образца; такой образец (и канон), сколько бы исторически-относительного и человечески-проблематичного в себе, на нынешний взгляд, ни заключал, служил тогда опорой для сознания как нечто внепроблемное, вечное, окончательное, как отблеск абсолюта.

Нельзя переоценить всей всемирно-исторической радикальности переворота, приведшего, в частности, на пробе XV—XVIII вв. к идее *автономной* человеческой индивидуальности. Это вовсе не «еще одно» понимание места человека в мире (вслед за христианским, вслед за античным и т. п.). Принцип традиционализма (как бы конкретно он ни оформлялся) сменился, когда европейские небеса опустели, принципом личности.

Индивид как личность есть не всякое, а *особое* самосознание: обходящееся без сакральных и соборных санкций.

Конечно, новоевропейский человек не «придумывает» начисто свои идеалы и установки, он более или менее заимствует их, находя в культуре и истории; но они даны ему в духовном опыте уже в виде множественных, спорящих, относительных: так что он обязан выбрать те из них, которые он желал бы присвоить, пропустить сквозь себя, породить заново и держаться — только на свою ответственность — как сугубо личного убеждения. Парадокс личности коренится в том, что она сама выдвигает, вырабатывает, выстрадывает *смысл своей жизни*, — и, следовательно, нечто *высшее, чем она!* — основываясь на себе же, обеспечивая лишь своим индивидуальным достоянием.

«Ты царь: живи один. Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум...» «Ты сам свой высший суд...»

Над личностью не хуже, чем встарь, господствует закон, но закон свободно установленный, избранный ею¹³.

Этот высший нравственный ли, иной ли смысл — *над* нею, но это и она сама *в качестве* особенной и неповто-

римой. Личность нетождественна себе. (Такова логика всякой *causa sui*.) Она — вот эта, уникальная всеобщность, одна из всеобщностей, а не проявление Единого.

Я знаю, что коснулся сейчас чрезвычайно избитых историко-культурных и философских истин. Однако, возможно, повторять их бесполезно, потому что, как это ни странно, многим специалистам они все еще кажутся какими-то «парадоксами» (т. е. не парадоксами как естественной формой логического выявления любого культурного смысла, а «парадоксами» в расхожем значении сомнительной интеллектуальной игры, чего-то нарочитого и недостоверного). Затруднение в том, что, справедливо отстаивая необходимость для историка *сопоставлений* и выяснений *генетических связей*, тут же подменяют их *подобиями* и *тождествами*. В частности, совсем недавно возникшие и революционные понятия «индивидуальности» и «личности» принимаются за неотъемлемые черты всякой развитой культуры. А уж что до Возрождения...

Не станем, впрочем, отрицать, что Возрождение и в этом отношении явилось кануном и переходом. Но не забудем, что в истории культуры «переходность» не только приближает, но и перескакивает, и заводит в тупик, и оспаривает то самое, к чему переходит, обладая ярким собственным своеобразием. «Переходность» осуществляется диалектически, а не в виде приращения и откармливания заданного смысла для будущего потребления; не так, чтобы, допустим, понятие личности принимало первую «незрелую» форму (но именно форму *этого* понятия...) уже в XIV в., у Петрарки, а затем «более развитые» формы в XV—XVI вв. и т. д. Антропоцентризм Возрождения — достаточно странный (отнюдь не напрямую) ход к понятию личности; условием дальнейшей метаморфозы станет ведь вовсе не упрочение, а крушение концепции «универсального человека»... Фантастический экстремизм ренессансного человекобожия — свидетельство того, с какими напряженными околичностями давалось впервые в мировой истории осознание *беспредпосылочности* человека.

Положительным разрешением этого напряжения отчасти явился сам взрыв творческой энергии, который мы называем Возрождением. До поры до времени индивид мог наслаждаться своей культурой и собой. Однако время относительной гармонии между гуманистическим индивидом и его социально-исторической обстановкой было по необходимости недолгим. Тогда обнаружилось, что

проблемность нарождающейся личности не исчерпывается ее замкнутыми, рефлексивными и, так сказать, внутрикультурными заботами. Кризис Высокого Возрождения был во многом вызван или усугублен политическими потрясениями. Как должен был вести себя «универсальный человек», чтобы попытаться спасти рушащийся вокруг него мир и свою культуру в нем? Надо было обдумать не только «как вести себя», но и — прежде всего — кто тот, который «ведет себя»: что он такое.

Ответ, предложенный Макьявелли, означал деформацию исходной ренессансной модели индивидуности. Однако не только деформацию: одновременно и выявление противоречивости этой модели, и доведение логики «универсальности» до предела, до неожиданного поворота к проблематике, забегающей на столетие вперед, и далее.

Традиционно гуманистическая пластичность индивида, которая и ранее в делах житейских и в политике часто оборачивалась компромиссностью, зато была великолепна в искусстве, в словесности, в диалогах, в творчестве, под пером секретаря флорентийского Совета Десяти превратилась в прагматическую рецептуру поведения. Способность индивида к самоизменению, его необыкновенный ренессансный протезизм были изображены с четкостью чертежа, с жесткостью осознания, до Макьявелли неизвестной.

Однако такой максимум субъектности вдруг совпал с ее же минимумом, с отказом от своеобразия и определенности «Я», от «здесь стою и не могу иначе». Эту фразу тогда же произнес — не случайно! — фанатичный монах-реформатор, а не гуманистический интеллигент или художник. И все-таки ее горделивый индивидуалистический акцент был для Нового времени подготовлен именно гуманистами. Это они — в больших вопросах мироотношения, в признании суверенного основания человеческого духа, — это они разработали идею «доблести», *virtù*.

В роли доблестного человека пробует себя и макьявеллиев Государь. Однако... подобный человек *в роли Государя* очень даже «может иначе» (лишь бы «стоять здесь»). Со всей своей доблестью и суверенностью индивид выглядит лишь средством, дабы он мог победить в политической борьбе. Но что значит в таком случае «он»? «Кто может быть зараз умен, безумен, спокоен, бешен, верен и уклончив? Никто» («Макбет», II, 3).

Все страшно запуталось.

Заметим, тем не менее, и другое, без чего проблематика «Государя» не внедрилась бы с неотвязностью и мучительностью в новоевропейское культурное сознание.

Макьявелли подверг складывавшуюся ренессансную личность *испытанию действительностью*. Он предложил посчитаться с грубой социальной и политической «материей», чтобы придать ей желаемую «форму»: возобладать над нею.

Эта тема будет постоянно занимать, например, Шекспира в его исторических хрониках и трагедиях. Было бы интересно оглянуться на трактат о Государе со стороны, ну, допустим, «Гамлета». Принц датский пребывает в замешательстве и медлит, как не раз замечали, потому что его личность, рефлексия, внутренний ритм не совпадают с диктатом внешних обстоятельств. Его беда в том, что он уже не в силах просто выполнять требования родового долга — слепо следовать воле Призрака. Он ищет убежденности, он разжигает в себе ярость, он действует энергичней всего тогда, когда может следовать за мгновенным внутренним побуждением.

Датский принц уже не в состоянии поступать морально, т. е. как все, как полагалось бы поступать в подобной ситуации, на манер какого-нибудь архаического Ореста, выполняющего должное — пусть вопреки иному и менее значимому долгу, претерпеваемому ради высшего. Гамлет откликается на веление судьбы свойственным только ему, гамлетовским образом.

Ситуацию нужно пропустить сквозь себя, но не в античном значении выбора между двумя божественными установлениями, между старыми и новыми богами, между двумя непреложностями — правда, такого выбора, когда в некий момент именно от решения индивида зависит, каким же быть священному миропорядку, Тем или Этим.

Тут же ничего не известно. Ему, Гамлету, чтобы убить Клавдия, мало удостовериться в правильности сообщения Призрака. Нужно еще... установить сперва в себе, что есть человек, горсть праха или венец творения, и бессмертна ли душа, будет ли что-нибудь после смерти: дойти до последних смыслов. От его решения зависит, есть ли вообще в мире какой-то порядок, какой-то смысл... Достаточная причина, чтобы медлить.

Проблема состоит не в умении или неумении действовать, уж это-то Гамлет умеет, но в поисках *основания* такого действия, которое было бы *насквозь индивидуали-*

зированной и сознательным. Гамлетизм — это раздвоенность на приверженца морали и субъекта нравственности; на старозаветную фортинбрасовскую цельность, которую принц в себе ищет и не находит, и на потребность в углубленно-личной позиции.

Но мы знаем, что случилось с виттенбергским гуманистом в Эльсиноре. Исходно Гамлет, разумеется, никакой не политик, он человек, который при первом же своем появлении заявляет о желании быть, а не казаться. Но он принужден, он собирается действовать.

И что же?

Обстоятельства требуют своего: осмотрительности и подготовки. В конце концов речь идет о том, чтобы наследник престола заколол хорошо охраняемого, умного, подозрительного, коварного властителя — посреди его двора и страны, уверенных в законности его королевских прав. И сам Гамлет должен еще убедиться в необходимости мстить, если угодно, в практической надобности государственного переворота.

У Макьявелли есть, между прочим, рассуждение о том, что убийство государя лучше всего обдумать и осуществить в одиночку... Так несравненно трудней, но надежней.

Поэтому Гамлету сразу же приходится именно *казаться*: и куда в большей степени, чем остальным. Он притворяется сумасшедшим. Это своего рода бегство в себя, завеса для рефлексии и даже традиционное мудрое шутовство, мудрость как безумие и юродство. Но и ловкий прием. Глубочайшие личностные, поэтические, метафизические мотивировки гамлетовской медлительности тесно переплетаются с тем, что диктует расчет. Начав действовать, Гамлет обязан быть хитрым и расчетливым. Неожиданно он становится политиком, отчасти даже на макьявеллиев лад. Посмотрим же, что происходит с его личностью.

Он изменил бы себе, отказавшись от мести, но и берясь за это справедливое свершение, он тоже изменяет себе, и нам его не узнать.

Гамлет становится бесконечно одиноким. Он таится от самых верных друзей. Он грубо разрушает свою любовь, более того: он виновник гибели возлюбленной. Он и сам думает о самоубийстве. У него меняется нрав, он иначе выглядит и в собственных глазах, то и дело поносит и презирает себя.

Он — Гамлет. Но надо действовать; тут свои правила, и он владеет ими весьма искусно. Он подстраивает сцену «мышеловки», по существу, в соответствии с максимальной Полония (в его наставлениях Рейнальдо о том, как «испытать» Лаэрта): «Приманка лжи поймала карпа правды» (II, 1).

Гамлет жесток и груб с матерью настолько, что Призраку приходится появиться, чтобы остановить его. Случайно заколов Полония, он нимало не сожалеет и насмехается над трупом старика. «Стащук-а в сени эти потроха». Демонстративно скрывая в дальнейшем тело Полония, он тем самым поддерживает версию о безумии и находчиво старается обратить убийство на пользу своим планам.

Гамлет резюмирует кровавую заключительную сцену III акта словами: «Я должен быть свирепым, лишь чтобы быть добрым» («I must be cruel only to be kind»). А спустя пару минут: «Ну что ж, еще посмотрим, чья возьмет. Забавно будет, если сам подрывник (the engineer) взлетит на воздух. Я под их подкоп — чтоб с места не сойти мне! — вруюсь ниже и их взорву». (В оригинале: «на ярд ниже»; речь идет об очень точном расчете.) Дальше лучше опять вернуться от перевода Б. Пастернака к переводу М. Лозинского, здесь, как и во многих случаях, более точному: «Есть прелесть в том, когда две хитрости столкнутся лбом!» («O, 'tis most sweet, when in one line two crafts directly meet» — «O, нет ничего сладостней, чем столкновение напрямую двух равно искусных обманов»). Уж не успел ли Гамлет в своем Виттеберге прочесть Макьявелли?

О «двух обманах» — это о поездке в Англию. Мы знаем, как ловко, действительно, Гамлет послал на казнь вместо себя Гильдестерна и Розенкранца, знавших, по видимому (пакет был запечатанным, тайным), только то, что Клавдий хочет выслать принца подальше из Дании, и не повинных ни в чем злодейском, кроме того, что умом они не блещут, пытаются выведать намерения Гамлета (весьма неуклюже) и преданы своему королю. Гамлет отправляет школьных друзей к праотцам, похоже, из чистого искусства, войдя в тот самый «сладостный» запал борьбы. И когда Горацио с потной сочувствия меланхолически вопрошает: «Так, значит, Гильдестерн и Розенкранц плывут?» — Гамлет отвечает: «Что ж, им правилась их служба. Моей совести они не отягчают. Они погибли из-за того, что затесались в это дело. Людям

низшей породы опасно вмешиваться, когда высокорожденные противники обмениваются бешеными и беспощадными выпадами» (V, 2).

Вот каким становится Гамлет, когда надо бороться.

Это казалось естественным. Ничего особенного Шекспир в этом не видел. Воспитанный и достойный дворянин, Лаэрт идет гораздо дальше: он готов заколоть наследника престола в церкви и сам, без подсказки Клавдия, додумывается смочить в спортивной поединке ядом кончик рапиры. А предварительно публично заявляет, что якобы отказался от мести: дабы отместить тем вернее. Впрочем, перед смертью он раскаивается в вероломстве, когда задуманное не удается и гибнет он сам.

Это Гамлет, это Лаэрт — а не Макбет, не Ричард III, не Яго.

Все это во вкусе времени. Шекспир, как и Макьявелли, относился к истории без сентиментальности. То есть вдумывался в сущее, а не изображал должное. В частности, открывал или придумывал (моделировал, как выразились бы теперь) трагически-неоднозначные ситуации, в которых притворство и беспощадность оказываются на службе у человечески-оправданных мотивов и целей (например: разговорчики в «Юлии Цезаре», Шейлок или в целом, так сказать, добрый, но весьма энергичный и неутомимый волшебник Просперо...). Однако «трусость» Гамлета — несовпадение традиционалистских моральных обязательств и внутреннего «Я» — стала коллизией, совершенно исторически необычной даже для шекспировского творчества. Именно в этой пьесе (и в «Короле Лире») исследована переплавка морали в добытую самим индивидом, обеспеченную его личностью нравственность.

...Немного погодя Сервантес показал благонамеренного человека, который видит свое призвание в том, чтобы вмешиваться в ход вещей и восстанавливать справедливость силой оружия.

Необходимая оговорка. Эти ассоциации, разумеется, уже по своей беглости не могут претендовать на какую-то «трактовку» столь предельно сложных культурных образов, как Гамлет или Дон Кихот; но, кроме того, это всего лишь заметки *на полях «Государя»*; на бездонный смысл, заданный нам гениями XVII в., мы глядим сейчас *исключительно* со стороны Макьявелли — как на ответы *ему* в сфокусированном через *эту* возможную призму проблемном плане.

Итак, честный и неугомонный рыцарь из Ламанчи отправляется *действовать*. Но он живет в целиком воображаемом мире. Его вмешательство поэтому неизменно приносит вред, скорее увеличивает сумму мирового зла или в лучшем случае остается призрачным. Он сам — персонаж проикомический, а если подойти к нему посредством понятия «личности» — воистину свихнувшийся. Ясно, что прикладывать это понятие к буфонной по своим корням фигуре Дон Кихота — операция достаточно анахронистическая, не вполне законная. Не берусь толковать об его испанской фольклорной почве, но италянисту он напоминает разные маски *commedia dell'arte* — понемногу от каждой. Дон Кихот при симпатичнейших намерениях постоянно получает жесточайшие колотушки, как Арлекин; он смешной старик, вздыхающий по Дульцинее, как Панталоне; и он неустрашим и горделив, как Капитан. При всем при том он никоим образом ни то, ни другое, ни третье, он — Дон Кихот. То есть: пусть это барочная маска, но сросшаяся с конкретным индивидом, уникальная и *немыслимая вне одного-единственного произведения*. Однако «маска» ведь, по определению, вещь съемная, переносная, она должна бы воспроизводиться в новых и новых импровизациях (собственно, так и построен роман-вариация Сервантеса, где большая сюжетная рамка оконтуривает цепь более или менее независимых происшествий, каждое из которых начинается сызнова и сызнова доводит до плачевного финала все одну и ту же тему великого безумца). «Неповторимая маска», однако, нечто странное, переходное, историко-культурный *парадокс*, наводящий на мысль о застывшей *индивидуальности*.

Поэтому Сервантес все-таки дает нам право заговаривать именно о *личности* Дон Кихота в связи с проблемой социального действия и деятеля. Этим правом сполна воспользовалась традиция XIX столетия, вставившая изрядно романтизированный силуэт Рыцаря Печального Образа в контекст *своей* ведущей темы «Личность и общество». У нас в России представление о благородном и неукротимом нонконформисте, не желающем приладиться к наличным обстоятельствам, покориться пошлой необходимости, было закреплено, как известно, Тургеневым. Такая трактовка, безусловно, *тоже* заложена в тексте Сервантеса и оказалась актуализованной во встрече с культурой прошлого столетия, столкнувшейся со *слишком* трезвым, *слишком* практичным и успокоенным буржуазным сбыв-

денным сознанием. Впрочем, не случайно за возвышенной трактовкой Дон Кихота навязчивой и враждебной тенью следует понятие «донкихотства»... Образ раздваивается. Тургеневу пришлось пренебречь тем, что Дон Кихот в глазах Сервантеса и его тогдашних читателей, как ни осложнено (особенно во второй части романа) авторское отношение, прежде всего очень смешон. Понятно, почему это не исключает слез, которыми обливался в детстве над этой книгой Гейне. Перед нами вершина трагического бурлеска. То, что М. М. Бахтин назвал «карнавальным смехом», становится у Сервантеса способом объективной оценки, очуждения и суровой проверки претензий только что появившейся личности.

Личность тут еще равнозначна тому, как в XIV—XVI вв. обозначали индивидуальную складку и пристрастие человека. «Фантазия», «причуда», «помешательство» — говорили тогда в подобных случаях, не зная более подходящего слова. Дон Кихот воплотил это в наибуквальном толковании. Унылая фигура идальго на Россианте с ретроспективной точки зрения — это личность, выделенная с максимальной резкостью, но зато лишенная взаимодействия с реальным миром, а потому и способности меняться: воздвигшаяся в квази-эпической неподвижности.

Правда, замысел романа и, следовательно, образ Дон Кихота, как установили литературоведы, претерпевает существенное развитие, обрастая при третьем выезде рыцаря из Ламанчи новыми идейными мотивами (и, между прочим, как заподозрил Томас Манн, становясь менее художественно цельным)¹⁴. Роман действительно перестраивался. Но благородное помешательство Дон Кихота, сколько бы оно ни запутывалось, перемежаясь и смешиваясь с глубокомыслием, порой делающим честь самому автору, все-таки с необходимостью маниакально возвращается к исходному пунктику... «...Этим определялись все его поступки, вокруг этого вращались все его помыслы, и на это он сводил все разговоры» (ч. 1, гл. XVIII)¹⁵. Без этого, разумеется, лопнула бы комическая пружина. Дон Кихот — может быть, в отличие от «образа Дон Кихота» — не в состоянии отступить от себя и на малую толику, не перестав в ту же минуту быть Дон Кихотом. Он способен самое большее признать, что «ведь не все же в этом замке заколдовано» (ч. 1, гл. XLIV). Пусть Сервантес впрямь стремится, по замечанию Манна, «поднять его до своего собственного духов-

ного уровня, сделать его рупором своих взглядов и воззрений» — все же вопреки «оптическому перемещению» роман сохраняет пластическую мощь постольку, поскольку пуповина, связывающая поведение Дон Кихота и «связный вздор» его речей с народной комикой, при всем при том не прерывается. И его личность сохраняется благодаря уморительной монументальности — вплоть до конца, до распада, до обратного превращения в сеньора Кихану.

Дон Кихот являет нам самосознание, отделившееся от эмпирического индивида, причем идальго Кихана должен был, чтобы стать личностью, сойти с ума, т. е., чтобы стать подлинным собой, пришлось стать не-собой. Достойный Кихана неотличим от десяти тысяч других. Дон Кихот, напротив, неподражаем. Он поэтому подлинней того, в чьей телесной оболочке поселился.

Но мало поверить в приключенческие романы, тогда Дон Кихот ничем не отличался бы от цирюльника или ключницы, которая боится мести волшебников, или хозяина одного из постоянных дворов, принимающего похождения странствующих рыцарей за чистую монету — по впечатлению окружающих, едва ли уступающего в этом Дон Кихоту. Мало даже вообразить себя внутри книжного сюжета (как это произошло с одним из персонажей, начитавшимся римских писателей, еще у Франко Саккетти — правда, лишь на вечерок). Недостаточно быть читателем и придумывать себя в уединении. Таким, собственно, и был до поры до времени идальго Кихана, и это не мешало односельчанам и домохозяевам относиться к нему с почтением.

Дон Кихот, понятное дело, рождается лишь в тот час, когда он пускается в путь с копьём наперевес. Когда принимается действовать! — всегда в соответствии со своей ничем не сокрушимой «фантазией», со своей, если угодно, личностью. Таким образом самосознание вновь соединяется с эмпирическим индивидом, но уже как с собственным порождением.

Увы, Дон Кихот обнаруживает, что и странствующие рыцари нуждаются в еде, отдыхе, в элементарных телесных отправлениях, в ночлеге и снадобьях для ран. Именно приключения в трактирах и на большой дороге создают Дон Кихота: иначе как проявился бы решающий признак нашего рыцаря, т. е. то, что он не способен извлечь опыт и посчитаться с внешним миром.

Этот самый признак, собственно, и послужил впослед-

ствии основой возвышенного и символического толкования; в нем же, однако, источник грубого площадного осмеяния; амбивалентным оказывается некий необходимый, но здесь замкнутый на себя, комически-гипертрофированный полюс личности: ее самотождественность и самодетерминация. Экспериментально полностью удален второй полюс: понимание реальности и способность к развитию, словом, открытость. Дон Кихот, хотя и умеет, как никто, «стоять на своем», беден, если разглядывать его как художественный эскиз личности, тем больше, чем больше «не может иначе»¹⁶. Он чересчур уж верен себе... Его красноречивая и многословная рефлексия, в которой порой так неразличимо переходят друг в друга трогательная доверчивость, рассудительность общих мест, глубина, болтливость и напыщенность, в целом есть пародия на риторiku. «... Все это анихей, или ахиней, — не знаю, как правильно» (ч. 1, гл. XXV). Это мнимая рефлексия, дающаяся без труда, потому что Дон Кихот утешительно не замечает своих поражений. Объяснения, которые он дает себе, стереотипны и всегда наготове. Вот его измолотили до полусмерти, «и все же ему казалось, что он счастлив, — он полагал, что это обычное злоключение странствующего рыцаря» (ч. 1, гл. IV). Или: «Хотя нас и поколотили, честь наша, да будет тебе известно, осталась незапятнанной, ибо орудия, которые эти люди держали в руках и которыми они нас избили, — всего-навсего дубинки...» (ч. 1, гл. XV). Дон Кихот не видит реальности, но, следовательно, и себя. Горечь, возможно, испытывает временами Сервантес или позднейший читатель, но — не сам рыцарь.

Кстати, Санчо в этом плане куда лично объемней, человечней, он — попеременно и одновременно — и верит своему хозяину, и не верит, и смеется над ним и над собой. Рыжий клоун в паре с клоуном белым. Это здравый смысл, сбитый с толку за пределами деревенской околицы, пытающийся совместить трезвость и мечту, синицу в руках и журавля в небе, покой и странствия, преданность и выгоду, — и вот, пустившийся трусцой за нашим книжником навстречу мировой Истории.

А Дон Кихот, ах, как он прекрасен и... примитивен. Он принадлежит не себе, а мономании, своему, так сказать, делу — вопреки не только колотушкам, но и тому, что никакого дела нет. Дон Кихот говорит, что к нему применимы слова: «Он подвигов не совершил, но он погиб, идя на подвиг». Это верно лишь наполовину. Как и

полагается проикомическому персонажу, Дон Кихот под градом смертельных ударов остается в конечном счете живехонек. Что до подвигов, то, несмотря на потрясающую субъективную честность и всегдашнюю готовность к ним, действительно, «он подвигов не совершил». Мощь этой сказочной личности уходит в песок, и Сервантес неистощим в придумывании замысловатых приключений, которые таковыми не являлись.

В предупреждение слишком серьезно настроенным читателям XIX в., от Гейне до Достоевского, Санчо облегчает желудок, издав «не слишком громкий звук, резко, однако же, отличавшийся от тех, что нагнали на него такого страху. Услышав это, Дон Кихот спросил:

— Что это за звук, Санчо?

— Не знаю, сеньор, — отвечал тот. — Уж верно что-нибудь новое; эти приключения да злоклучения как пойдут одно за другим, так только держись» (ч. 1, гл. XX).

Дела нет у величайшего деятеля, бодрствующего в карауле даже ночью, не желающего терять времени на сон, бросающегося навстречу воображаемым великанам, — и тут-то мы его любим особенно, тут, в нелепости и безрассудности поступка, а не в рефлексии, и заключена вся его личность, величественно вспыхивает его донкихотство. И увенчивается зуботычинами, а то и блевотиной, которой орошают друг друга рыцарь и оруженосец, наглотавшись чудотворного бальзама.

Да ведь это, между прочим, один из ответов европейской культуры на теорему, заданную ей Макьявелли?!¹⁷. Хотя... кто же решится сказать окончательно, каков ответ Сервантеса.

Тут согласие по существу теоремы, переформулированное в виде возражения. Доказательство от противного. Или, скорее, возражение под видом согласия? Дон Кихот — антипод «мудрого государя» Макьявелли в такой степени, что... похож на него, ибо тоже ущербен, пусть на противоположный — трогательный и смешной — лад.

Дон Кихот истинно бесстрашен, но, нападая на великана, на целую армию, он не только не замечает, что перед ним мельница, бурдюк с вином, стадо овец. Он еще исходит из того, что странствующие рыцари всегда так поступают — и способны одолеть, разметать, пленить сколько угодно великанов. Дон Кихот бесстрашен, поскольку ему-то опасность представляется подлинной, но

его однообразное субъективное мужество сопряжено с уверенностью в победе, по меньшей мере с надеждой на прочность бритвенного таза, на мощь своего копья, на свой богатырский удар. Короче, это бесстрашие героя комического эпоса, подлинное и мнимое одновременно.

Неоромантики не только удалили из этого неподражаемого сплава комику, площадное осмеяние, законченную в себе выдуманность донкихотовой действительности — все, что как раз было словно бы насмешкой над будущим романтизмом. Внутри собственного мира рыцарских романов Дон Кихот вполне практичен, взыскуя славы, домогаясь благосклонности Дульцинеи, отсылая к ней плененных им «рыцарей», тщательно соблюдая этикет этого мира, сочетая сердечную чистоту с напыщенностью и бахвальством. «Непрактичен» он только извне этого мира и посреди мира реального, для трезвого чужого взгляда.

Эти две точки зрения, «изнутри» и «извне», способны меняться местами. То есть не только реальное — критерий оценки воображаемого, но и воображаемое, донкихотское дает способ оценки реальности, ее остранения. Отсюда возможность суда над книжной реальностью с высоты благородного безумия, до конца высвобожденная читателями иных эпох. Однако мудрое безумие, будучи истолковано рационалистически, становится однозначным. Одновременно со слепотой, безумием, романтическими интерпретациями устранена была и сказочная самоуверенность. В конце концов Дон Кихот был понят как чистая апология нравственности, как ее аллегория. Или как символ безнадежной и бессмысленной «борьбы с ветряными мельницами». Обе версии — романтическая и обывательская — бедны. Не только пародией на авантюрные романы, но и сложным внутренним расчетом уходящего Возрождения со своими идеалами (например, с поэмой Ариосто), постскриптумом ренессансной культуры и первой барочной рефлексией на испанский национальный характер, исполненной печальной любви и горечи — всем этим мы часто отказываемся считать сочинение Сервантеса, реализуя его смысловые возможности лишь в одном направлении.

Но тогда Сервантес (и, уж разумеется, Макьявелли) тут ни при чем. Получилось — в довольно расхожем модернизированном толковании, — что «Дон Кихот» — это всякий, кто выходит на бой и жертвует собой, не хуже других сознавая всю практическую безнадежность своей

борьбы (по крайней мере, в обозримом историческом горизонте и в пределах личного жизненного срока) и, конечно, зная, что имеет дело с овечьим стадом, с каторжниками, с ничтожным герцогом. Именно поэтому вопросы о реальности и эффективности социального действия отпадают как неуместные. В этой плоскости (всецело индивидуального и всецело нравственного выбора) их задают робкий конформизм и человеческая слабость. В худшем случае это уловки нечистой совести, жаждущей самооправдания. В лучшем — это вопросы политические, т. е. из совершенно иной плоскости.

И в любом случае они бестактны в момент, когда другой человек — не ты — восходит на костер. Они запретны, при том что никуда от них не деться...

Однако всегдашняя готовность Дон Кихота в соединении с полнейшей трезвостью, донкихотство минус нелепость, минус помешательство, пускай и благородное, — какое же это «донкихотство»?

Это совсем иная проблема.

Конечно, корни всех проблем встречаются и сплетаются в толще действительной истории. Макьявелли написал пособие для политика, которому надлежит знать, при каких условиях удастся обычно захватить или удерживать власть и по каким причинам это не удастся. Сервантес рассказал о человеке хорошем, который не читал этого пособия, а читал волшебные сказки, жил не в том же мире, что и прочие люди, но в том, который вообразил. И что из этого вышло, когда он принялся действовать.

Потом наши Тургенев и Достоевский восславили «донкихотство» индивида, который все видит и понимает, который прочел (или угадал) и Макьявелли, и Сервантеса — отверг прагматизм «мудрого государя» и сберег прекрасную душу, но безо всякого безумного прекраснодушия. Такого человека могут звать Инсаровым, или Алёшей Карамазовым, или князем Мышкиным. Впрочем, у Достоевского он остается, разумеется, всецело в сфере приватной человеческой жизни и отношений. Кроме того, он и тут, собственно, не «действует», а скорее нежданно для себя попадает в круговерть событий, не им затеянных, выполняет поручения других персонажей, выслушивает их горячечные исповеди, сострадает, путается под ногами, вызывает любовь и раздражение, мучается всеми несовершенствами мира и тем, что никому и ничему не в силах помочь, хотя бы и принимая

на себя чужую боль. Не участие в людских делах, а сопричастность и участливость.

Известно, что Достоевский обдумывал замысел, согласно которому Алёша должен был заняться политической... и кончить на виселице. В контексте новоевропейской культуры проблематика «Государя» оказалась неотвязной и вечной, хотя бы и в глубоко преобразованном виде «Легенды о Великом инквизиторе». Возвращаясь на землю, Христос видит, что его учение осталось неосуществленным, что наличное и реальное христианство не нуждается в Христе. «Зачем же ты пришел нам мешать?» Великий инквизитор, конечно, читал Макьявелли, смотрит так же на человеческую природу и чуть ли не перефразирует сентенцию последнего насчет того, что «все вооруженные пророки победили, все безоружные потерпели поражение»: «Ты хочешь идти в мир и идешь с голыми руками». В ответ на это новое искушение опытом мировой истории, вполне подтверждающим, по мнению инквизитора, слова «страшного и умного духа» в пустыне, — Христос молчит.

Если теоретически представить культурно-личностный тип новоевропейского поведения переведенным в деятельно-практический и тем более в политический план, приходится вновь задумываться над «Государем». Если индивид включается в социальное действие, если он, стало быть, хочет добиться успеха, а глаза у него широко открыты, — он нуждается, пусть и будучи во всем остальном «Дон Кихотом», в понимании и расчете. Все дело «только» в том, как посчитаться с Макьявелли, отвергая макьявеллизм, а выражаясь проще, как совместить верность себе с действенностью. Соединить великое безрассудство и рассудок, идеалы и анализ, духовность и практичность.

Книги Макьявелли и Сервантеса — оголенные смысловые крайности, неожиданно встречающиеся в глубинах единой проблемы, но выглядящие, *если* остановить их уникальные духовные вибрации, т. е. *если* увидеть в этих книгах не вечные вопросы, тревожащие потомков, а некие однозначные ответы, — выглядящие эмблемами «макьявеллизма» и «донкихотства». Занятно: *обе* противоположные эмблемы окрашены отрицательно. Вот безвыходный кризис ренессансной *virtù*: на переломе к следующей эпохе она кажется или устрашающей, или жалкой.

В обоих предельных случаях связь личности с миром — нарушена. Выбор, заметим еще раз, *не* только

между неразборчивостью средств — и беспомощной идеальностью, и колотушками. Допустим, *этот* выбор сделан. Можно восхищаться многотерпением и стойкостью Дон Кихота. Не о том сейчас речь. На заре Нового времени вырисовывается невеселая дилемма: или надо во имя успешного исторического действия преодолеть самотождественность индивида, протейстически размазать его «Я» сообразно обстоятельствам; или безуспешно-деятельному индивиду, который верен себе, придется пожертвовать своей способностью несовпадать с собой, быть разным, меняться. Придется рехнуться.

В обоих случаях возможность совмещения субъекта действия и личности попадает под сомнение.

11. Личность как поступок

Однако не является ли вообще с теоретической точки зрения подобная возможность химерической? Разве то, что мы называем «личностью», не ступевывается, не исчезает в тот самый момент, когда индивид включается в некое социальное действие с его объективной логикой и вынужден соблюдать анонимные правила игры? Иначе говоря, становится носителем ролевой функции, по Веберу. Причем здесь сугубо культурологическое понятие личности, осуществляющей себя через социальность особого типа, т. е. в общении, вносящей в мир созданных человечеством смыслов свой индивидуальный, неповторимый смысл?

Все-таки я думаю (и попытаюсь в заключение вновь вкратце объяснить почему), что как раз именно в этом творчески-смысловом плане (а вовсе не со стороны цивилизационной, социологической) «фаустовская» эпоха — *постольку*, поскольку она принимает идею личности, — превращает *всякого* человека в деятеля. Индивиду-личности ничего не остается, как быть деятелем просто по определению. Что, конечно, не означает, будто каждый действительно стремится что-то изменить в мире или способен на это. Тем не менее каждого, к кому мы подходим с меркой «личности», приходится рассматривать, как *если бы* он был деятелем.

В традиционалистских ситуациях поведение индивида оценивалось по отношению к готовому образцу. Его действия получали или не получали сакральной и соборной санкции, получали или не получали морального одобрения. Индивид сам отвечал за свои действия, но в

последнем счете не за их смысл. *Потому-то* (а не только идеологически) в средневековом, скажем, представлении об идеальном положении индивида в мире (т. е. в идее «святого», «праведника» или — на более мирском уровне — «доброго христианина» etc.) *не была* заложена необходимость быть деятелем... Последнее основание жизни — даже если приходилось отдавать в нем отчет и мучительно додумываться до него — сознавалось как абсолютно надындивидное. Рефлексия состояла в том, чтобы бдительно сверять свои шаги с предписанным, предуготованным Путем. Рефлексия могла достигать трагической напряженности, если *одно* понимание Правила и Пути сталкивалось с *другим* пониманием, если на историческом распутье индивид был призван к *выбору*... но это был, разумеется, выбор *истинной нормы*, того, что *на самом деле* было бы Вечным, Всеобщим, Священно-Правильным. Прочие же люди могли считать новую (и только в этом значении адогматическую) догму опасной ересью (ср.: Прометей, Антигона, Сократ, Христос, Августин, Абельяр). Но так или иначе, речь шла об *истолковании миропорядка*, его единственно верного Смысла. И тот, кому открывался Смысл, не отвечал за него (а только за свои действия, на нем построенные), даже будучи готов оплатить приверженность ему кровью и жизнью, т. е. будучи в глазах других людей повинным в отклонении от (иначе ими трактуемого) Смысла.

Сократ ведет себя перед смертью так, как следует вести себя мудрецу. А не так, «как следует вести себя Сократу». Правда, это именно он, Сократ, познал, в чем мудрость; другие казнят за нее или советуют бежать. Но дело не в «индивидуальности» Сократа; он не согласился бы, что можно быть истинно мудрым — и рассуждать, и вести себя иначе, чем ведет себя он. Итак, это не мудрость в его личном понимании; это самое Мудрость. Он лишь умеет к ней прислушаться. Сократ никому ничего не навязывает. Но его позиция авторитарна, поскольку исходит из абсолюта.

Разумеется, и в индустриальных обществах бывает сколько угодно культурных людей, обладающих религиозностью или приверженных тому, что они считают абсолютными нормами поведения. Однако в обществе, где такое решение признается допустимым *наряду* с радикально иными решениями (ввиду «свободы совести» как правовой, но также и культурно-психологической предпосылки), этот *выбор личности* на фоне неустрани-

мой множественности позиций имеет смысловую подоплеку суверенности, невиданную ранее (в ситуациях тотальной религиозности или тотальной коллективности) ¹⁸.

Такие исключительные люди, как Сократ, с их рефлексией и сознательно выбранной судьбой привычно представляются — в неизбежном соотношении с более поздним понятием — подлинными личностями, подчас куда более грандиозными и, так сказать, космичными, чем все, что могло бы предъявить в этом отношении Новое время. *Ретроспективно* так оно и есть. Иначе нельзя — в современной культуре — общаться с протагонистами «Апологии Сократа» или августиновой «Исповеди».

Однако не забудем, что эта грандиозность каждой из древних личностей, их масштаб всечеловеческих притч (исторически реальных или литературных персонажей, неважно) тесно связаны как раз с тем обстоятельством, что в некотором очень важном значении «личностями», а значит, четко индивидуализированными, отграниченными от других, самодостаточными, а потому частичными, хотя и бесконечно особенными индивидами эти люди не были. Они во многих отношениях, конечно, *похожи* на то, что возникнет позже и будет названо личностью. И уж само собой, надличный характер духовного склада и самосознания не делает людей прошлого в чем-либо «ниже» нас или недоступными для нашего понимания. Попросту они инаковые и отчасти ближе друг к другу, чем к нам; если мы это замечаем последовательно и чутко, это сказывается, между прочим, также в том, что «личностями» их позволительно счесть лишь при существенной доле неосознанного или, напротив, остро переживаемого культурного анахронизма ¹⁹.

Дело в том, что для личности тут недостает *идеи личности*. ...Если мы не считаем «личность» синонимом или предикатом «индивида», а потому и всевременной (хотя и, дескать, изменчивой) данностью, *если* согласиться, что «личность» — это исторически определенная регулятивная идея независимой или оригинальной индивидуальности, то в культурах, где такая идея была невозможна, не было и самих личностей, т. е. людей, оцениваемых в свете этой идеи. Как не было... допустим, христиан там, где ничего не слышали о Христе (хотя, конечно, ничто не мешает нам вслед за Данте попытаться спасти от осуждения добрых язычников и поместить их в Лимб).

Немыслимо, надо полагать, индивиду быть «личностью», если в его голове нет (и не может быть в традиционалистском обществе) ни малейшего представления о самооценности, беспредпосылочности того особенного смысла, которым живет эта, и только эта неповторимая человеческая особь, которым наполнена эта, и только эта уникальная жизнь и судьба. Короче, если нет *принципиально индивидуального индивида* и его обоснования лишь из себя же. «Из себя»?! — ну, конечно, через социальную среду, через историческую и культурную почву, но все-таки — среду и почву, пропущенные сквозь данную индивидуальность, замкнувшиеся на ней и в культурном итоге не просто «породившие» ее, а заново порожденные ею (всякий раз заново и особенным, непредвидимым образом пересоздаваемые в процессе самоформирования личности). Это, примерно, и начали (с разной степенью дискурсивной выявленности) понимать под «личностью» в Новое время.

Далее. Появление личности ставит всю проблему индивидуального самосознания наново.

Индивид отпадает от внешнего мира. Больше нет его естественной включенности изнутри в мировой порядок вещей и слиянности с этим макрокосмом или уподобленности ему. В *познавательном* плане это означает, что индивид попадает в положение отстраненного наблюдателя. Натурфилософия становится гносеологией, т. е. учением об «отношении субъекта к объекту». До XVII в. не слыхивали ни о каком «объекте»... Возникает наука в современном смысле слова, руководствующаяся критериями «научности». До XVII в. под наукой понимали осведомленность, ученость, но понятия не имели ни о какой «научности» и ее строгостях...

В *культурном* же плане (и, в частности, в нравственном) отделение человека от внешнего мира парадоксально означает, что отныне на индивида ложится тяжкая личная ответственность за этот мир... Прежде всего, разумеется, в смысловом плане. Но тем самым — и в совершенно практическом. Ведь теперь уже нет трансцендентного Смысла над практикой... Какой бы то ни было смысл, после того как «бог умер», вносится в мир личностью. «Я» в десакрализованной Вселенной не может ни в одном важном шаге полагаться на предписанные нормы; конечно, всякое «Я» ищет авторитетную позицию, не совпадающую с ним, выходящую за его скромные пределы, и обретает такую позицию в истории,

в культуре, в традиции или в пафосе новизны, в великой идее, вообще в том, что «Выше меня»; иначе страшная угроза солипсизма; однако ищущий обязан знать, что гарантий нет, что выбор — на полную его ответственность, что другие личности выбирали и выбирают иначе... Короче, в открытой ситуации, в условиях принципиальной и осознанной множественности духовных позиций (смыслов, ответов на «последние вопросы») личность, т. е. индивид, рефлектирующий без абсолютной точки отсчета, не могущий слепо довериться кому-либо, прислониться к чему-либо и т. п., вынуждена как раз поэтому развернуться лицом к миру.

Дело не в том, к чему склонен данный человек. А в том, что на него возложена свобода. Будь он сколь угодно интровертен, пассивен и т. д., все равно индивид *в качестве личности* творит мир уже тем, что занимает в нем какое-то *свое* особое место. Он не в состоянии и пальцем пошевелить, чтобы это не было тотчас соотнесено с его личностью. В той мере, в какой мы действительно толкуем о личности, в ее жизни пусть много случайного, но не бессмысленного. Смысл неотвратим, *личный смысл* — пусть задним числом. (В прежние эпохи это был заведомый или, во всяком случае, *казавшийся* предлежащим, — *не его*, индивида, а лишь усвоенный и претворенный им смысл.)

Личность в качестве таковой не в силах укрыться за нормативностью и мапинальностью каких-то своих значимых общественных действий. Ее призовут к ответу мысленные собеседники. Конечно, обстоятельства то и дело бывают сильнее личности, но она тем неизбежной откликается и на такие обстоятельства. Бездействие — тоже поступок. Личность — сплошное, непрерывное индивидуальное решение, непрекращающийся выбор, и если каждый порождаемый ею смысл действует вовне, то и каждое ее действие оценивается так, как если бы за ним была рефлексия. Выглядит поступком.

Отделившись от внешнего мира, личностью тем самым устанавливает с ним некое своеобразное и эффективное отношение. Внешний мир в ней овнутряется. А ее внутреннее состоит не только в мыслях и выражается не только словами. Срабатывает обратная связь. Личность есть, конечно, рефлексия; но благодаря суверенности личность онтологична. Личность есть последняя истина своего существования. О своеобразии личности можно судить по ее отношениям с миром, развивающимися био-

графически, по свойственному только ей способу отвечать на вызов обстоятельств, короче, судить, ничего непосредственно не зная о рефлексии, но исходя из фактов. Ибо это — в случае с личностью — всякий раз сросшиеся с нею, относящиеся только до нее, насквозь индивидуальные факты.

С этой точки зрения личность заявляет о себе поступками, и она такая, как поступает. Как говаривал Дон Кихот: «Каждый сын своих дел». Не забудем, что речь идет именно о *личных поступках*, а не о действиях, пусть и пропущенных через рефлексю, но внушенных верой в норму и утверждающих Смысл, которому *причастен* индивид. То есть собственно-индивидно здесь скорее переживание и осмысление действий, но не действия. В поступках, напротив, выражается смысл, *причастный индивиду*, восходящий к тайне его оригинальной личности и потому порой труднообъяснимый, словно бы не мотивированный, не отрефлектированный. Но сам человек говорит: «Просто я иначе не могу». Или: «Принимайте меня таким, каков я есть». И окружающие часто это тоже ощущают и соглашаются: «Да, в этом он весь». *Он* — а не Истинная Мудрость или Провидение, которому он послушен. Разумеется, отсутствие рефлексии — мнимое. В поведении личности, в принципе, все существенное окрашено и подготовлено раздумьями всей жизни, уникальной логикой *этой* судьбы.

Индивидуальная неповторимость уже сама по себе служит объяснением и оправданием, когда мы оцениваем такую судьбу. Никому не удастся прожить так, как он хотел бы, но задним числом мы, однако, говорим о завершенной жизни личности, как если бы эта жизнь была ее произведением. Особость личности вносит в мир то, чего в нем не было бы без нее, а самообоснованность индивида новоевропейского типа превращает его в ответственного творца своих поступков (осмысляемых через данную личность и одновременно ее формирующих). Поэтому личность — деятель по определению. Это глубоко индивидуализированный тип рефлексии человека, *непосредственно* — без санкции Нормы и Абсолюта — имеющего дело с реальностью и, как принято выражаться, «отвечающего перед историей». (Включая сюда — в перевернутом виде — и руссоистского или романтического героя, т. е. бунт против истории, бегство от жизни в качестве главного и трагического решения.)

12. Заключение

Это затянувшееся рассуждение возвращает нас к Макьявелли и позволяет повторить некоторые выводы.

Итак, поскольку автор «Государя» создал поразительную модель индивида, который совершенно свободен по отношению к себе и сам решает, как себя вести, каким ему быть в конкретной обстановке, по исходному определению это нечто весьма нам знакомое, напоминающее об идеализованном гуманистическом индивиде, способном «стать тем, чем хочет». Тут есть бесспорная структурная параллель, например, с универсальным «придворным» Кастильоне. Ведь и «придворный», и «мудрый государь», во-первых, заданы собою же, самодостаточны в своей отдельности; во-вторых, могут разворачиваться во всех направлениях, будучи разнообразными внутри себя. И в этом плане соотнесены — оба! — с будущей идеей личности.

Огромная разница состоит, однако, в том, что Макьявелли нет ни малейшего дела до цельности и гармонии индивида, вообще до личности как таковой, т. е. — обойдемся одним-единственным словом — личности в *культуре*. Хотя его чрезвычайно занимает, каковы индивидуальные возможности человека и что, собственно, такое индивид, — все внимание немедленно переносится на то, как же должен действовать индивид в качестве удачливого политика (при мысленном допущении — на котором, несмотря на сильнейшие сомнения, построен трактат, — что природа индивида *допускает* столь полное владение собой, что деятель не обязательно закреплен за тем или иным свойством характера и т. п.). То, что позже назовут личностью, для Макьявелли лишь условие и аппарат действия. Поэтому «мудрый государь» смотрится в ближайшей историко-культурной перспективе как квазиличность, как ее прагматически-искаженный, тупиковый вариант. Но поэтому же следует признать все драматическое значение такого испытания (сопоставимое с испытанием Фауста практическим социальным делом). Это был поистине теоретический *experimentum crucis**.

Гуманисты брали «доблестного» и «героического» человека наедине с собой (а также в абстрактно-риторическом отношении к общине и согражданам, в сосредоточенных творческих занятиях или посреди более или менее условной «деятельной жизни», в пасторальных

* Испытание крестом (лат.).

грезах или, может быть, в кругу семьи, на худой конец, в противопоставлении ученого содружества и «толпы»). А Макьявелли размыкает этого индивида и грубо швыряет в поток истории.

Однако это ведь неизбежно должно было произойти и вскоре произойдет с новоевропейской личностью. Ибо личность, между прочим, такой человек, который вынужден вступить *в прямой расчет с внешним миром* без посредничества каких-либо анонимных и всеобщих инстанций. Действительно, в отличие от «добрého мужа», или «мудреца», или «подвижника» личность может быть рассмотрена *в отношении к себе*, лишь если она понята как существующая в реальном историческом мире. Последнее ни на минуту нельзя забыть (и культура Европы будет помнить) не только в эмпирической и страдательной, что ли, плоскости, но именно концептуально.

То есть обстоятельства и «внешние» цели индивидуальности суть важнейший узел его внутренней жизни и культурной сущности. Индивидуальный характер личности сгущается в общении, на границе с иной личностью, но и в неотвратимом действии, на границе с тем, что в прошлом веке называли «средой», во встрече с историей.

Дано ли человеку Нового времени, которое признало за ним неограниченное право на личную инициативу и возложило тяжесть одинокой ответственности («одинокой» и при коллективном решении, так как в нетрадиционалистском обществе исчезает основание, для того чтобы кто-либо мог переложить *свое* решение на других или решать *вместо* других), — дано ли индивиду что-то изменить в мире по своему подобию? Конечно, личность всегда volna остаться верной себе *ценой поражения* и гибели, но — если она, черт возьми, стремится победить? Какова *цена победы*?

В том или ином случае, при осуществлении социальных целей или неосуществлении, это, надо думать, что-нибудь да означает для рефлексивного ядра личности, для ее самоопределения.

Правда, существует точка зрения, согласно которой только *нравственная* победа индивида может быть подлинной победой его человечности. Что до реализации его целей в мире, что до победы социально-практической, то, по-видимому, *это* не обязательно для нравственности, раз уж она восторжествовала жертвенно... Что ж, безусловно, победа во всяком случае должна быть нравственной, без этого она для личности бессмысленна и запретна,

и если надо выбирать, то мы выберем поражение. Это-то ясно. Но заметим все же, что, во-первых, коли герой не гибнет в финале, это как-никак приятно, и даже не только для него... Во-вторых, если практический успех некой позиции несуществен, то это едва ли не затрагивает существо такой позиции и отказ добиваться успеха, «героическое» пренебрежение к нему бросает странную тень как раз на нравственность такого поведения. Если я озабочен не самоутверждением (пусть привлекательным и нравственным), а хочу, чтобы жизнь людей изменилась к лучшему, то желательно совместить нонконформизм с трезвым расчетом.

Как этого достичь в каждом отдельном случае, не нуждаются ли обстоятельства то и дело совершать выбор между прагматизмом (который сам по себе вовсе не исключает нравственности) и высоким безрассудством, которому трагически приходится отдать предпочтение,— иной вопрос. Человеческий ум устроен так, что, склоняясь перед тем, кто божественно жертвует собой и уже этим одним нечто меняет в мире, который в остальном не меняется, мы задумываемся, не существует ли более эффективных способов действовать.

Тяжелым валуном лежит на пути таких раздумий трактат Макьявелли. Важно не то, что Макьявелли об этой проблеме не подозревал. Зато он первым громадный комплекс вопросов, которые через четыре века нарекут «проклятыми»,— о реальности и идеале, должном и возможном, цели и средствах, добре и зле,— пропустил сквозь игольное ушко политики, через треснувшее, как почка, понятие индивидуности.

Макьявелли, кажется, единственный, кто в ренессансной культуре, низведя «универсального человека» до «государя», тем самым придал нарождающейся личности это неожиданное экспериментальное измерение. Мимо жестких соображений флорентийца не мог, начиная с Шекспира, Сервантеса и Спинозы, пройти никто, кого волновало испытание индивидуальной жизни и души социальной практикой. Не случайно трактат о «Государе», невзначай оброненный уходящей ренессансной эпохой, стал знаменитым и насущным уже за ее пределами. В конечном счете Макьявелли не столько искажил или сузил центральную проблему гуманизма, сколько радикально преобразил ее и вывел через узкую протоку Возрождения непосредственно на просторы культуры последующих веков, включая, конечно, и наш трагический век.

Послесловие

Понятно, что любой культурный кризис есть не только конец одного культурного типа, но также источник и начало другого.

В частности, исчерпание и подрыв ренессансного человекобожия привели к весьма широкому спектру новоевропейских представлений об индивиде, в том числе и к таким, в которых пафос индивидуальности переворачивался и снимался пафосом новой, нетрадиционалистской коллективности, т. е. социальной инженерии, рационалистической утопии. Ренессансный антропологический идеал — это модель индивида, а не общества, индивидуальной «virtu», а не социальных отношений. Это образ чувственной реальности, пронизанной высшим мировым смыслом. Если уж искать в ренессансном сознании «утопию» — то это сквозная идея космоизации («универсализации») человека и окультуривания всего земного бытия, в центре которого он стоит. Это «идеальный город» на архитектурных планах, любая фреска и картина Пьеро делла Франчески, или Рафаэля, или Беллини, каждый трактат Бруни, Альберти или Фичино, это и ариостовская поэма, и «натуральная магия», и молодой Микеланджело, и целиком Леонардо да Винчи. Итальянское Возрождение не знало социальных утопий, поскольку оно понимало преобразование мира как экспансию культуры, а культуру — как деятельное и целостное самоформирование индивида.

Когда же ход истории обнаружил, что из самодеятельности индивидуального человека, из его внутренних возможностей и доблести нельзя построить счастливое существование, тогда — к середине XVI в. — ренессансный идеал социальной реальности начал превращаться в утопию, а значит, в нечто себе противоположное¹.

По справедливому замечанию А. Тененти, Ренессанс создал «интеллектуальные предпосылки утопии»². Но не саму утопию. Точно так же, как Ренессанс создал почву для трагедии, но не саму трагедию³. Конечно, и утопия, и трагедия XVI—XVII вв. были бы немислимы без предшествующего гуманистического усилия, без попытки понять мир как нечто гармонически-разумное в своих осно-

вах, без новых представлений о времени, истории, возможностях человека. В Ренессансе есть исходное настроение, подрыв которого выльется в трагические или утопические следствия.

Но это произойдет не раньше, чем будет осознано — или, скажем, ощутимо — историческое поражение ренессансной культуры. Поэтому можно назвать утопию продолжением ренессансного мифа в условиях его крушения и самоотрицания. Утопия результат и Ренессанса, и одновременно его гибели; она — порождение и знак *послеренессансной* ситуации.

До второй четверти XVI в. известна единственная утопия, синхронная итальянскому Высокому Возрождению и созданная человеком, проникнутым гуманистической образованностью и идеями. Но жил он отнюдь не в ренессансном окружении и имел дело с действительностью, сильно отличавшейся от той, которую мифологизировали итальянцы. Этот человек был англичанином, и он, следовательно, мог в начале XVI в. наблюдать некоторые исторические конфликты и проблемы, которые в сравнении с Италией тогда отчасти выглядели архаично, но в большей мере были, напротив, первым знамением новоевропейских перемен и разочарований, которые Италии достались позже и при гораздо более провинциальных и ретроградных обстоятельствах. Короче говоря, великая книга Томаса Мора была создана не на ренессансной почве, в стране, которая к тому времени еще не изжила гораздо более классическое, чем в Италии, Средневековье, но вместе с тем уже вступила на путь самого быстрого и кризисного разложения Средневековья, самых бурных потрясений, самых не идиллических путей, ведущих к буржуазному будущему, минуя развитые и долговременные «ранне-буржуазные» (в культуре — ренессансные) формы. Поэтому английское Возрождение началось Мором и расцвело Шекспиром: началось утопией и расцвело трагедией. Мор в той мере, в какой он был гуманистом, сразу оказался перед лицом чужой и враждебной для ренессансного мифа ситуации, с которой итальянские умы столкнутся несколькими десятилетиями позднее. Пространственное удаление автора «Утопии» от эпицентра Возрождения оказалось равносильным удалению во времени. В Море (как и в Шекспире) совместились некоторые идеи и представления, которые в Италии принадлежали к разным фазам развития — и занесенный сюда «героический», мифотворческий гуманизм, и превращение гуманизма в громадный знак вопроса, в горькую проблему,

в критический пересмотр и в трагическую муку. Ренессансное мышление понимало совершенную норму как некий задник, просвечивающий из глубины жизненной сцены. Идеальный человек и разумное общество представляли как вечная субстанция истории, уже однажды осуществившаяся в античности — и вновь близкая к осуществлению в наступающем «золотом веке». Античность — вот истинная страна Утопии для Кватроченто, а это ведь не «утопия», не то, чего нет «нигде». Античность была для итальянских интеллигентов чем-то совершенно вещественным и живым, она заполняла их зрение и мысли, они сами себя чувствовали античными или даже превосходящими античность, а значит — живущими в героическом и возвышенном универсуме.

В утопии же центр тяжести был вынесен за пределы реальности — из настоящего в будущее, из Италии в выдуманные страны и лучше всего на остров посреди океана, наиболее подходящий для экспериментальной изоляции от того, что было известным и сущим в истории. Утопия изображала город, устроенный совершенно иначе, чем какие-либо города прошлого и современности. Она была проектом не имеющего прецедентов в истории рационального исправления реальности и бросала ей вызов.

Поэтому утопия неразлучна с социальной критикой. Мир неразумен (и, значит, противоестествен) в своих нынешних проявлениях. Но возможна ли перестройка? Так или иначе утопия представляла как нечто, зависящее от человеческого ума, воли и ответственности. Тем самым утопическое мышление содержало компоненты трагического конфликта: отвержение подлежащего бытия в целом, а не отдельных его пороков и недостатков; несовместимость этого бытия с истинной и желанной нормой; необходимость изменения и борьбы; трудность осуществления, подразумевающаяся и вытекающая из разрыва между проектом и действительностью.

То умонастроение, которое побуждало конструировать идеальный ренессансный мир, словно бы отчасти совпадало с общим вектором исторического развития, словно бы нетерпеливо прищипоривало это развитие, неизмеримо опережая, но не противореча ему. Теперь же мысль трудилась вопреки очевидности. Она не вдохновлялась импульсами повседневной реальности и не в силах была вдохновлять ее, вступать с ней в повседневное взаимодействие. Эстетика утопии — это «эстетика трудного» — определение, которое литературовед В. Бинни отнес к творчеству Микеланджело.

Утопия трагична по определению, по самому смыслу своего греческого наименования. Отнюдь не случайно первый век существования утопии совпал с веком великой позднеренессансной и послеренессансной трагедийности в искусстве. Это не значит, что каждый утопист непременно был настроен трагически. Наоборот, он мог быть охвачен пророческой надеждой. Но любая утопия по самой мыслительной природе — готовая завязка трагедии, потому что она плод конфликта, который не может быть примирен и разрешен в рамках наличного и личного существования.

Утопия унаследовала от Ренессанса очень многое — и особенно саму идею изменения, повизны, творчества, цель которого привести эмпирию в соответствие с нормой. Нетрудно обнаружить общность литературных источников, некоторых интеллектуальных приемов и устоев, отдельных элементов и мотивов, но в целом утопия Ренессансу враждебна. Эти детализированные планы будущего сильно разнились от широких и вольных ренессансных предчувствий. Разница особенно сказалась в неприменном духе регламентации, жесткости, несвободы, замкнутости, в механицизме утопического мышления, в отличие от ренессансного органицизма, и в том, что утопия заботилась о счастливом государстве, а не счастливом индивидуе.

Но из одной и той же богатейшей *послеренессансной* почвы выростали и утопия, и антиутопия (впервые — и притом как бы в слитном виде — в шестой книге «Миров» Антона Дони, бурлескном сочинении, напечатанном в Венеции в 1552—1553 гг.). Из этой же почвы, наряду с бурлеском, этим неутомимым пересмешичеством и чудачествами, фантастичностью и дурашливостью, горечью и нервной напряженностью, разрывающей форму — маньеристические изобразительные эксперименты, скептицизм от Монтезя до Пьера Бейля, а потом — и бэконовская борьба против «идолов», и декартовская принципиально-индивидуальная рефлексия. Случайно ли XVII в. открыл и подарил нам одновременно и предельную барочную необузданность, субъективность — и научную строгость объективации? На первый план выходит, так или иначе, суверенность пытливого и живого ума, выворачивание и проверка любых смыслов, семантическое бесстрашие (как в словесном фехтовании шекспировских персонажей, в монологах Гамлета и в прозрениях старого Лира). Во всем этом проглядывает огромная, специфически новоевропейская духовная ценность. Культура отныне становится таковой лишь в той мере, в какой она *сознательно* с собой не совпадает. Она

возможна лишь в виде *культуры сомнения*, обязательной для самопроизводства индивида, в противоположность данной извне мифологической или вещной детерминации.

Чтобы истолковать возвращенную наследием Возрождения и гибелью Возрождения ситуацию, полезно взглянуть на нее издалека, с высоты «Племянника Рамо» и «Критики чистого разума». Или еще отдаленней, в конечном счете сквозь призму проблем XX в.? Тогда становится внятной наиболее общая связь сменявшихся на пороге Нового времени, враждовавших, разнородных умственных тенденций — ренессансной героизации, социальной утопии, высокой трагедии, бурлескной иронии, барочной разомкнутости, научного аналитизма. Эта связь — в поисках новой, прорефлектированной, выстраданной, благоприобретенной, построенной, короче, сугубо *личной и культурной* соотнесенности между индивидом и миром, на смену предустановленному порядку прошлых цивилизаций.

Примечания

Введение

- ¹ «Мало даже найдется таких людей вне Германии, которые понимали бы по крайней мере смысл той доктрины, об которой Вильгельм Гумбольдт, человек столь замечательный и как ученый и как политик, написал особое сочинение» (*Милль Дж. Ст. О свободе*. СПб., 1900. С. 110). Эта доктрина кажется людям совершенно «новой и поразительной» (Там же. С. 111). Добавим, что и по сей день, спустя почти два века, она, возможно, еще чужда большинству человечества, живущему по инерции распавшихся или распадающихся традиционалистских обществ. Но трудно усомниться в том, что будущее все же принадлежит именно этой идее, ставящей в центре коллективных интересов и всеобщего уважения независимую и свободную личность. Сколь отдаленное будущее? — это иной вопрос.
- ² Подробней об этом см.: *Баткин Л. М.* Культура всегда накануне себя: Заметки разных лет // *Красная книга культуры*. М., 1989.
- ³ Обо всем этом написана целая библиотека, именно поэтому я обхожусь без ссылок. Тех, кто желал бы составить представление о современном состоянии вопроса и о его библиографии, я позволю себе отослать к известной книге И. С. Кона «В поисках себя» (М., 1984, прежде всего с. 9–156). См., в частности, материал по отпечаткам нарождающейся новоевропейской индивидуальности в историко-лингвистических данных.
- ⁴ Мне известен в отечественной литературе всего один (правда, замечательный в своем роде) сравнительно свежий пример неустрашимой уверенности в правах анахронизма как научного метода). Профессор Балза сообщает: «Попыне встречается (!) утверждение, что „историзм в нашем понимании был чужд мироощущению Данте и его современников”» (*Дантовские чтения* — 1982. М., 1982. С. 5. Откуда цитата, почему-то не указано). Но это опрометчивое «мнение», оказывается, уже «последовательно опровергнуто» «историком-медиевистом Е. П. Наумовым», показавшим «безупречную историческую компетентность и проницательность» Данте (Там же). Как раз именно последнего, радуясь за поэта, остается пожелать также профессору И. Балзе.
- ⁵ О литературно-стилистических аспектах этой глубочайшей перестройки, противопоставившей Новое время традиционализму любой из иных эпох, см.: *Михайлов А. В.* Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // *Теория литературных стилей*. М., 1982. С. 343–344 и след. Тонкое замечание о том, что до новоевропейской установки (на сплошное и сугубое индивидуальное своеобразие) «необщее» получается лишь «как итог усилий, направленных на общее — на общее, как утверждение общепризнанных конечных смыслов бытия», причем индивидуальная выделенность и мощь, неповторимость поэтической вещи «складывается в итоге специфического и редкостного пре-

вышения предъявляемых к вещи всеобщих, отраженных риторико-поэтической теорией требований», — это замечание может быть перенесено с качеств литературного стиля на антично-средневековую индивидуальность вообще. Правда, А. В. Михайлов относит сказанное к тому, что было «в средние века, в эпоху Возрождения и еще значительно позже». Однако автор далее показывает (как и в других своих работах), что в барочном XVII в. традиционалистские риторические установки подводятся к критическому пределу и перестают совпадать с собой, становясь полем преобразующего их изнутри действия индивидуальных установок (Там же. С. 351–352; ср.: Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. С. 149–153, 168–170 — о том, как «риторическое слово начинает функционировать как антириторическое» в «Дон Кихоте» или «Симплициссимусе»). В отличие от Средних веков, начиная с Возрождения и позже, произойдет отказ от единственно мыслимого, естественного и непреодолимого ооёма как духовной тотальности. Но конечно, целая полоса «переходных» европейских эпох и стилей мышления, до Гёте и Пушкина, еще сохраняла так или иначе — очень по-разному — традиционализм в качестве *обязательной посылки его же преодоления*: как свой рабочий предмет и как источник самоопределения нарождающейся индивидуальности (см. гл. 2 наст. книги).

⁶ Штейнер Е. С. Иккю Содзюп: Творческая личность в контексте средневековой культуры. М., 1987.

⁷ Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928. С. 78.

⁸ Олеша Ю. К. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 171.

⁹ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 209, 212.

¹⁰ Олеша Ю. К. Указ. соч. С. 172, 129, 295 (курсив всюду мой. — Л. Б.).

¹¹ Тахо-Годи А. А. О древнегреческом понимании личности на материале термина «сома» // Вопросы классической филологии. М., 1971. Вып. III–IV.

¹² Нахов И. М. Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе // Живое наследие античности. М., 1987.

¹³ Ср.: Нахов И. М. Кинизм и цинизм: Отжившее и живое // Там же.

¹⁴ Лихтенберг Г. Афоризмы. М., 1965. С. 143.

¹⁵ Милль Дж. Ст. Указ. соч. С. 132, 124, 22.

¹⁶ Гумбольдт В., фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 30–31, 34, 39, 43–44, 76 и др.

¹⁷ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978; Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1989.

Глава 1

¹ Familiarum rerum libri, XXIII, 19 // Petrarca F. Opere. Firenze, 1975. Vol. 1. P. 1230–1234.

² Ibid. P. 1232.

³ Ibid. P. 1233.

⁴ См. об этом: Mommsen Th. Petrarch's conception of the «Dark Ages» // Speculum. 1942. Vol. 4.

⁵ Villani F. Le vite d'uomini illustri fiorentini // Matteo Villani. Cronica. Firenze, 1826. T. 6. P. 14.

⁶ Salutati C. Epistolario // A cura di F. Novati. Roma, 1891. T. 1. P. 321–329.

- ⁷ *Emerton E. Humanism and Tyranny: Studies in the Italian Trecento.* Gloucester, 1964. P. 290.
- ⁸ *Salutati C.* Op. cit. P. 302.
- ⁹ *Guarino Veronese.* Epistolario/Racc. da R. Sabbadini. Venezia, 1915. Vol. 1, N 348. P. 509; Vol. 2, N 702. P. 303.
- ¹⁰ *Dupront A.* Espace et humanisme // Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance. P., 1964. T. 8. P. 67. Автор на материале французского XVI в. утверждает, что, поскольку ценностная ориентация Ренессанса была обращена вспять, в этом смысле «мы еще находимся внутри мифа». Однако возвращение было в данном случае способом освобождения; «мифологический пессимизм» обратился в «лирику оптимизма». Различие между возвращением в прошлое и движением в будущее оказалось преодоленным, ибо то и другое для гуманистов — лишь лики творящего времени (*temps créateur*). «Двигается ли время вспять или оно открыто — неважно» (*Ibid.*). Ренессанс сделал традиционалистскую ориентацию на древние образцы обоснованием «радости открытия и овладения будущим» (*Ibid.* P. 12—13, 67—68). Дюпрон считает, что решающую роль в дальнейшем перерастании ренессансного мифа в новоевропейскую концепцию бесконечной временной горизонтали сыграли географические открытия (*Ibid.* P. 7—8, 19—20 etc.). Сначала разомкнулось пространство — а это привело также к перестройке восприятия времени (*Ibid.* P. 44—45). На смену авторитету античности пришли клише вроде «Китая», «инков», «простодушного и счастливого дикаря» — индейца: новые образцы человеческой природы отыскались не в давнем, а в далеком, на пространственной, а не временной дистанции. Соответственно возникавшее научное естествознание учило человека искать универсальное не в себе, а в окружающем мире (*Ibid.* P. 69). Ренессансное «любопытство» и любовь к «редкому» по мере систематизации, каталогизации и изучения вещей привели к «практическому отрицанию редкого» и «странного» в пользу общего. «Мир утратил свою таинственность» (*Ibid.* P. 31). Пространство перестало быть замкнутым, а время стало пространственным, «четвертым измерением»; и это было — на исходе XVI в. — концом Ренессанса и переходом к идее линейного прогресса истории.
- ¹¹ О современном понимании своеобразия ренессансного отношения к Античности см. подробнее: *Batkin L. M.* Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance; Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps. Dresden, 1979. S. 324—342, 396—399, 433—456. Это понимание, впрочем, достаточно противоречиво. Если, например, Е. Гомбрих усматривает уже у Аламанно Ринуччини «концепцию художественного прогресса», то А. Бук доказывает, что всякая ренессансная «*novatio*» сводилась в глазах современников к «*imitatio*», и цитирует Салютати: «Поверь, мы не придумываем ничего нового» (*Combrich E.* Norm and Form. L., 1966. P. 1—10; *Buck A.* Das Geschichtsdnken der Renaissance. Krefeld, 1957. S. 16—17, 23—24 etc.). В историографии обычно акцентировалась или замкнутость Ренессанса на античное прошлое и на абсолютные идеальные нормы, или любовь к «изобретениям» и «повизне», убежденность в безграничности человеческих возможностей. Мнения Гомбриха и Бука характерно обозначают амплитуду историографического маятника. См. также: *Zu Begriff und Problem der Renaissance/ Hrsg. von A. Buck.* Darmstadt. 1969. S. 1—17, 37—45, 228—279 etc.,

где собраны весьма ценные статьи разных лет Д. Каптимори, Г. Эппельшаймера, Г. Вайзингера, Э. Гарена, Б. Ульмана и др. Мне кажется, что правдивы обе точки зрения и что, следовательно, обе они недостаточны, поскольку в ренессансном мышлении идея бесконечного совершенствования и идея бесконечного возвращения сопряжены и сняты в своеобразной — не-линейной и не-циклической — концепции времени как «разнообразия».

- ¹² Poliziano A. Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis // Prosatori latini del Quattrocento/A cura di E. Garin. Torino, 1977. Vol. 7. P. 878—880. Далее ссылки даны в тексте.
- ¹³ Весьма пронично и четко выражен этот принцип в предисловии Полициано к его эпистолярному. См.: *Angeli Politiani. Opera.* Basileae, 1553. P. 1—2; ср. также: Oratio... P. 59).
- ¹⁴ Из VIII элегии к Фонцио. Цит. по: *Majer I. Ange Politien: La formation d'un poète humaniste (1469—1480).* Genève, 1966. P. 204.
- ¹⁵ Poliziano A. Epistolae, II // Prosatori latini... Vol. 7. P. 902—904.
- ¹⁶ Ниже это будет подтверждено разборами сочинений Лоренцо Медичи и Полициано. Ср. наблюдения К. Мутини над одним из сочинений Полициано («Nutricia»), которое «составляет подлинную автобиографию Полициано, осуществленную с максимальным отрывом от себя самого, чему только способствовала абсолютная литературность» (*Mutini C. Interpretazione del Poliziano.* Roma, 1972. P. 69 etc.).
- ¹⁷ *Landino Cr. Disputationes camaldulenses/A cura di P. Lohe.* Firenze, 1980. Lib. 4. P. 254 (курсив мой.— Л. Б.).
- ¹⁸ См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 174—175. Стилизация — это «художественный образ чужого языка». В ней обязательны два культурно-языковых сознания — изображаемое и изображающее, стилизуемое и стилизующее: «Здесь актуализован в высказывании один язык, но он дан в свете другого языка. Этот второй язык не актуализуется и остается вне высказывания». Если он все-таки прорывается в стилизацию, это ей вредит, примешивает непоследовательность, модернизацию и т. п. Когда такое делает нарочно, М. М. Бахтин называет это «вариацией». От вариации недалеко и до пародии. Но при чистой, последовательной стилизации («непосредственно о предмете стилизатор говорит только на этом чужом для него языке») — каким именно образом текст все-таки освещен современным сознанием стилизатора и его аудитории? М. М. Бахтин лишь в общей форме указывает на возможности переакцентировки, а также резонансов с современным сознанием: через введение, например, чуждых стилизуемой культуре тематических и иных мотивов, когда автор «создает свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и стилизующую языковую и художественную волю» (курсив мой.— Л. Б.) (Там же. С. 174).
- ¹⁹ *Pico della Mirandola G. Epistolae, I // Prosatori latini... Vol. 6.* P. 796—804 (курсив здесь и далее мой.— Л. Б.).
- ²⁰ Ср. с рассуждениями Эрмолао Барбаро: «Я хочу, чтобы парафраза была необычным истолкованием, но — соперничеством и соревнованием вокруг одних и тех же смыслов» (цит. по: *Mutini C.* Op. cit. P. 33—34). Мутини замечает, что сам перевод значил для гуманистов «диалог» с литературным оригиналом и «освобождение» от него (*Ibid.*, P. 35—37), Ср.: *Lo Cascio R. Poli-*

- ziano. Palermo, 1970. P. 8. «Это поэтика, которую можно бы назвать майевтическим подражанием». Со своей стороны, Е. Гомбрих в интересной статье «Стиль „all'antica“: подражание и усвоение» поясняет, что «усвоение» («assimilation») в отличие от подражания требовало не питательных заимствований, но обобщения самих идей классического стиля (*Combrich E. Op. cit.* P. 122–128). Идеал ассимиляции как нельзя более отчетливо был сформулирован Пьетро Аретино, писавшим о «замыслах, по-античному современных и по-современному античных» («*concetti anticamente moderni e modernamente antichi*») (*Ibid.* P. 154).
- ²¹ *Castiglione B.* Il Cortegiano, I, 29–37 // *Opere di B. Castiglione.* Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini/A cura di C. Cordié. Milano; Napoli, 1960.
- ²² *Firenzuola A. I.* Ragionamenti // *Opere/A cura di A. Seroni.* Firenze, 1958. P. 70–72.
- ²³ *Ibid.* P. 23.
- ²⁴ См.: *Rossi P.* I filosofi e le macchine (1400–1700). Milano, 1962. P. 68–81.
- ²⁵ *Firenzuola A.* *Op. cit.* P. 75, 76.

Глава 2

- ¹ *Lorenzo de' Medici.* Comento ad alcuni sonetti d'amore // *Opere scelte.* Novara, 1969. P. 190–194. Далее ниже указания страниц даны в тексте.
- ² См.: *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978. Гл. 2; *Он же.* К истолкованию итальянского Возрождения: антропология Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы // Из истории классического искусства Запада. М., 1980. С. 44, 47–50, 56–59 и др.
- ³ *Poliziano A.* Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis // *Prosa-tori latini del Quattrocento/A cura di E. Garin.* Torino, 1977. Vol. 7. P. 882.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ В тщательных современных исследованиях (особенно Э. Гарелна и его школы) хорошо раскрыта универсалистская установка, лежавшая в подоплеке гуманистического употребления ораторской традиции. В мои намерения здесь не входит разбор этой установки, в значительной мере совпадавшей с содержанием раннего («этико-филологического») гуманизма в целом. Упомяну лишь, что «красноречию» (или «поэзии», что более или менее совпадало) людьми Возрождения придавалось несравненно более подвижное и емкое значение, чем в античности, и, уж конечно, резко оспаривавшее частное и служебное положение «риторики» среди «свободных искусств» христианского средневековья. «Словесность» была для итальянских гуманистов (до середины XV в., отчасти и позже) их этикой, их педагогикой, их антропологией, их политологией, во многом даже их религией и, что особенно важно, их историческим и критическим методом. Поэтому, согласно концепции Гарелна, которая может считаться доказанной, littere в глазах гуманистов — синоним того, что мы назвали бы «культурой» вообще, и прежде всего творческой и обновляющейся культурой. К античным текстам прибегали для того, чтобы утвердиться в духовной независимости и динамизме. Знаменитые споры о «поэзии» с XIV в. — это споры о том, возможна ли самоценная светская культура, как она согласуется с религиозностью, как сле-

дует относиться к культуре античной и каким должен быть индивид новой духовной формации. На первый план в защите словесности выходил homo faber: возможности индивидуально «изобретения» во всех сферах мысли и делания, возможности самоформирования души, выбор земной судьбы и славы. Короче, уже «цицеронианство» Петрарки и ближайших следующих за ним гуманистических поколений не только усвоение неких литературных приемов, но и (по крайней мере, функциональное и смысловое) их преобразование. Ренессансная риторика с самого начала *не равна себе*. И менее всего она походит на школярские упражнения в адвокатском красноречии, безразличном к предмету защиты или опровержения. Гуманистические речи, как я пытался в свое время показать («Итальянские гуманисты...», гл. 3), есть инструмент специфического, сугубо ренессансного диалогизма, т. е. место дружеской встречи и рядоположения спорящих культурных позиций: альтернатива их жесткому логическому результированию или перархизации. Можно, впрочем, проследить, как изменение функций риторики отражается в конце концов и на ее морфологии, как чисто риторические ходы не только служат внеиторическим целям, но нередко и сами иронически перестраиваются, переопределяются и опустошаются (см. ниже).

⁶ Curtius E. Europäische Literatur und latinisches Mittelalter. Bern, 1948.

⁷ Аверинцев С. Большие судьбы малого жанра: (Риторика как подход к обобщению действительности) // Вопр. литературы. 1981. № 4. С. 178 (курсив мой. — Л. Б.). Хотя крайне интересная работа С. С. Аверинцева непосредственно посвящена по преимуществу судьбам эпиграммы, но в том-то и дело, что, как полагает автор, эпиграмма лишь «особенно беспримесно реализует принцип риторического рационализма». А стало быть, она высвечивает «простейшие, глубоко лежащие, очень стабильные основания» всей культуры двух с половиной тысячелетий, традиционалистской антично-христианской сверхэпохи, «эона». «Это, так сказать, минимум данного типа словесной культуры, его скромное ядро, то, без чего невозможно обойтись... Это вопрос школьного умения, вопрос *грамотности*» (Там же. С. 179, 176–177). За эпиграммой у С. С. Аверинцева встает риторика вообще, за риторикой — «сама структура традиционного литературного творчества докапиталистических эпох» (Там же. С. 167). «Инвариантные элементы» риторики «гораздо сильнее и глубже, чем отклики на время или отражения авторской судьбы и души» (Там же. С. 179). Наиболее широкая мысль С. С. Аверинцева состоит в том, что всякий риторический подход не только надличен и замкнут на себя, но также надэпохален. Различие особых типов культуры, если уж они были вскормлены риторикой, выглядит достаточно внешним и поверхностным по отношению к их инвариантной и определяющей микроструктуре. «Жизнь от века к веку менялась, но состав перечней не менялся, ибо перечни по самой своей сути были ориентированы на неизменное» (Там же. С. 166).

Сходные идеи С. С. Аверинцев высказал — хотя и гораздо более сдержанно — в статье специально о риторическом характере ренессансного гуманизма. См.: Аверинцев С. С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. Автор, впрочем, отметил,

что важной новостью явилась высокая оценка Возрождением мастеровитого *ручного делания*, особенно живописного. Но, по мне, совершенно недостаточно констатации того, что *внутри* риторики распространилась неслыханная идея, новое общее место; или что *рядом* с риторикой — и с ее помощью, «через старую дверь» (Там же. С. 151) — вырос авторитет изобразительного искусства, рядом с *homo rethoricus* — идеал *homo faber*. Ну, а что же сам риторический язык, с его словесно-духовной значимостью — остался в основе неизменным? Для С. С. Аверинцева, насколько я могу судить, нет никаких сомнений в этом, такой вопрос даже не возникает. Автор полагает, что еще и монологи Гамлета остаются в «замкнутом кругу» той же «нормальной топики» древнего ратора с «механической рядоположенностью „хвалы“ и „хулы“, все в той же плоскости» — при всех идеологических различиях, — что и трактат будущего Ипнокентия III (1195 г.). И что впервые этот круг был прорван только в антропологии Паскаля (Там же. С. 152). Я решаю оспорить это не только в отношении Гамлета, мысль которого движется не *внутри* риторического идеала и для которого риторика лишь частный прием в принципиально антириторическом контексте, но и, скажем, в отношении также упомянутых С. С. Аверинцевым Манетти и Пико делла Мирандола. Для меня несомненно, что Пико толкует «величие и ничтожество человека» именно как «единую реальность и единую тему»: человек может максимально возвыситься или пасть в силу того, что составляет его особую онтологическую привилегию, поскольку у него нет никакого заведомого места в мире, никакого собственного облика, ничего, что его бы пред-определяло. Но он может «стать тем, чем хочет». Он *сам*, по собственному желанию и воле, кует себя. Его особенность — в отсутствии конкретной особенности, в том, что он — тотальная возможность и, значит, Все и Ничто одновременно. Так, рассуждения Пико о «восхитительном хамелеонстве» человека, который «почти всегда выходит за собственные пределы» и универсален в виде возможности себя, составляют глубокий и специфически ренессансный парадокс о человеке как единой и неравной себе реальности, но отнюдь не «механическую рядоположенность» хвалы и хулы.

в См. превосходно об этом: *Смирин В. М.* Римская школьная риторика Августа века как исторический источник (по «Контроверсиям» Сенеки Старшего) // *Вестн. древней истории*. 1977. № 1. С. 95—113. Что до античной риторики «вообще», то рассудительная систематичность топосов, энтимем (т. е. утверждений с подразумеваемым доказательством), изречений и примеров сложилась вовсе не потому, что греки были заядлыми интеллектуалистами и моралистами, а потому, что они нуждались в эффективном способе взвешивания «за» и «против» в публичном заседании. Аристотель предельно выявил первоначальную *полисную*, гражданскую природу риторики: «все дело риторики направлено к возбуждению того или иного мнения, «сама риторика существует для вынесения решения» (Риторика, III, 1; II, 1. По изд.: *Античные риторики*/Под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978). Решать — значит выбирать между разными людьми или поступками. Отсюда внеморальная (и вообще внепредметная) принудительность для риторики сопоставления («синкретиса»): ведь надо было «склонять или отклонять», «обвинять

или оправдывать», «хвалить или порицать» (Там же. I, 3). Родившись в качестве прагматического искусства убеждать судей или народное собрание, риторика была в глазах Аристотеля модификацией «диалектики», техникой доказательства — отчасти логической, во многом коммуникативной и уже в последнюю очередь словесно-стилевой. По Аристотелю, в идеале надо бы ограничиться выяснением истины, дабы «речь не причиняла ни печали, ни радости». Но слушатели не в состоянии интересоваться одной лишь истиной, их надо усладить, позабавить, увлечь и т. д. Ведь чтобы убедить — мало мыслительной способности. Оттого-то риторика в отличие от логики не только основывается на общих местах, не предполагает силлогистического обоснования, но выпущена также заботиться о подборе и расположении слов, ритме, метафорах, короче, о «стиле», который «оказывается весьма важным вследствие нравственной испорченности слушателя... «И сила речи написанной заключается более в стиле, чем в мыслях» (Там же. III, 1). Установка на убеждение слушателей неизбежно окрасила в конце концов греческое понимание *всякой речи*, в том числе и поэтической («речь представляет себе как бы судью в слушателе» — Там же. II, 18). Уже у Дионисия Галикарнасского или Деметрия заметна иная риторика, все более клонящаяся к вырождению в формальную стилистику.

⁹ Хотя, конечно, любое верное соображение — в том числе и восходящую к Гегелю мысль о «пластике», законченности телесно-душевного облика, «эйдосе» как важной особенности греческой культуры — можно заболтать и опозлить, но ведь одностороннее возвеличение античного морализма ничуть не предпочтительней «одностороннего подчеркивания „пластических“ компонентов античного наследия». Риторический подход к изображению действительности реально как-то преобразался, очевидно, и во взаимодействии с открытой греками чувственной изобразительностью, с наглядной *словесной пластикой*, о которой, между прочим, столь превосходно писал С. С. Аверинцев в своих более ранних работах (в том числе в одной из самых значительных: *Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 216—226 и др.*). Поэтому скрытый спор Сергея Сергеевича Аверинцева с самим собой мне было трудно считать выигранным.

¹⁰ *Аверинцев С. С. Большие судьбы малого жанра. С. 176.*

¹¹ *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.*

¹² В уже упомянутой работе «Греческая литература и ближневосточная „словесность“» С. С. Аверинцев справедливо указывал на то, что античный «рассказчик принимает на себя индивидуальную ответственность за все, что имеет сказать». Эта «позиция личного авторства» «непреложно вытекала из античной концепции атомарного индивидуума — „характера“» (с. 223—224). Что до «антично-византийской эпиграмматической традиции», то, согласно обсуждаемой сейчас статье, ей свойственна «*некая существенная анонимность*» (с. 172. Курсив в обоих случаях мой.— Л. Б.). Выходит, в простейших основаниях культуры кое-что было разнонаправленным и конфликтным даже в пределах Античности (поскольку об «анонимности» речь идет в связи с Посидиппом — III в. до н. э.)? И возможно, «анонимность» ри-

торики впервые стала системообразующим фактором именно на византийской почве?

¹³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 272–276.

¹⁴ Цит. по: Cardini R. La critica del Landino. Firenze, 1973. P. 93.

¹⁵ Ппр, I, 2 (цит. по изд.: Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 114–116).

¹⁶ «Стертость», «бледность» риторики у гуманистов означает изменение ее функции на служебную. Риторика, автоматизируясь, становится удобным средством прикрепления современного и даже лично-биографического материала к литературному ряду. Неудивительно, что некоторые страницы, например, в «Комментарии» Лоренцо начинают выглядеть несколько пародийно. Я следую здесь за соображениями Ю. Н. Тынянова (Указ. соч. С. 274), возникшими, разумеется, на другом материале, но, кроме того, не предусматривавшими (как и все известные мне суждения о стилизации) исторического казуса, когда не отдельный автор или направление, а целая великая культурная эпоха направлена на стилизацию другой великой эпохи. Термином «стилизация» Тынянов не пользуется. Но в статье «О пародии» он настаивает на функциональном различии «пародичности и пародийности». Крайняя терминологическая пеловкость здесь умышленна. «Пародичность» и «пародийность» могут отчасти и совпадать, они растут из одного корешка, прежде чем расслиться. Вторая – это и есть собственно пародия, направленная и на и против, с комическим заданием. Первая – направлена только на, это «внепародийная пародия». Если первая степень изучения старых форм – подражание им, то второй учебной степенью становится эксперимент с ними, а именно «перевод старых форм на новые функции» (Там же. С. 293). Тынянов нащупывает нечто среднее между подражанием и передразниванием – подражание с функциональным сдвигом, для какой-то новой цели. Такая цель в культуре Возрождения есть: рождение свободной индивидуальной воли автора, с его «доблестью», «изобретательностью», самобытной одаренностью («ingenium»).

¹⁷ В. М. Смирин любезно указал, что это, по-видимому, подражание Ксенофону.

¹⁸ Rochon A. La jeunesse de Laurent de Médicis (1449–1478). Clermont; Ferrand, 1963. P. 441–443, 460.

¹⁹ См. впечатляющие примеры: Rochon A. Op. cit. P. 566–570. Ставя вопрос о культурном содержании этой игры Лоренцо не только с классическими жанровыми парадигмами, но и с собственными сочинениями, автор, к сожалению, удовлетворяется следующим ответом: «Итак, в чем же смысл этой нескончаемой игры, если она не направлена против тех, кого он имеет в виду? Это, конечно, посредственных учеников Фичино и особенно неудачливых подражателей Данте и Петрарки хочет Лоренцо выставить в смешном виде» (Ibid. P. 560–561).

²⁰ Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 306.

²¹ Там же. С. 301.

²² По изд.: Velluti D. Cronaca di Firenze. Firenze, 1731. Ниже ссылки в тексте.

²³ См. об этом: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты... С. 112, 120–122 и др.

- ²⁴ Ниже цит. по изд.: *Poliziano A. Poesie italiane*/A cura S. Orlando. Milano, 1976. P. 63–86 (со строфы 68 книги первой «Станцев»).
- ²⁵ Ср.: *Majer J. Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469–1493)*. Genève, 1964. P. 210–212. Автор, основываясь, главным образом, на некоторых латинских сочинениях Полициано, посвящает специальную главу «вкусу к *docta varietas*» как центральной черте интеллектуально-художественного формирования Полициано (Op. cit. P. 203–218, 417). Имеются в виду: «множественность поэтических жанров и сложность структур», смелое смешение самой разной по происхождению античной лексики («утопченный эклектизм») с изобретением новых латинских слов, наложение разных стилевых пластов и приемов, смелая творческая контаминация («Полициано берет свое добро там, где его находит»; «не опасаясь впасть в парадокс, можно бы сказать, что у него нет почти ничего своего, но почти все чужое»). Специально о перечнях в «Станцах» см.: *Ibid.* P. 333–341 («вкус к разнообразию изображаемого»). Однако даже у Иды Майер, уделявшей «разнообразию» и новаторству Полициано немало внимания, сказывается отсутствие теоретической проработки смысла «разнообразия», которое не становится логико-культурной категорией мироотношения, но остается всего лишь «вкусом», психологическим «удовольствием разнообразия». Ср. также: *Ramat R. Saggi sul Rinascimento*. Firenze, 1969. P. 138–144; *Malagoli L. Il Poliziano poeta // Il Poliziano e il suo tempo: Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento*. Firenze, 1957. P. 48–49. Л. Малаголи обнаруживает тот же вкус к перечислительности в картинах зимы из «Амбры» Лоренцо Медичи и констатирует, что на протяжении 22 октав «поэт не заботится о том, чтобы дать описанию единство... В этом описательном движении нет иного мотива, кроме вращения описания вокруг себя». (*Ibid.* P. 48–49).
- ²⁶ *Poliziano A. Fabula di Orfeo // Poesie italiane*. P. 116.
- ²⁷ Очевидно, пьеса при первых постановках не только декламировалась, но и распевалась. См.: *Pirrotta N. Li due Orfei: Da Poliziano a Monteverdi*. Torino, 1975. P. 5–44. О странном и смелом смешении жанров в «Орфее» см.: *De Robertis D. L'esperienza poetica del Quattrocento // Storia della letteratura italiana*. Milano, 1976. Vol. 3. P. 427. См. также: *Apollonio M. Paesaggio dell' «Orfeo» // Il Poliziano e il suo tempo*. P. 74–75.

Глава 3

- ¹ См., например, библиографию, составленную Э. Биджи к «*Scritti scelti di Lorenzo de' Medici*» (Torino, 1965). В связи (притом частичной) с «Комментарием» в ней указаны только две небольшие работы: *Spongano R. Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte*. Firenze, 1941 (общий очерк итальянской литературной прозы XV в., касающийся также Лоренцо); *Fubini M. Nota sulla prosa di L; il M // Studi sulla letteratura del Rinascimento*. Firenze, 1947. К этому следует добавить: *Martelli M. L'avventurosa storia del «Comento» // Studi laurenziani*. Firenze, 1965. P. 51–133. По поводу мотива «разнообразия» и вообще в культурологическом плане трактат Лоренцо, насколько мне известно, не разбирался никогда.
- ² Цит. по: *Rubinstein N. Il governo di Firenze sotto i Medici (1434–1494)*. Firenze, 1971. P. 276. За несколько месяцев до смерти Ло-

ренцо (в письме к флорентийскому послу при римской курии) в очередной раз отклонил попытку побудить его к установлению открытого режима личной власти, указав, что «естественное основание» (*fondamento naturale*) его авторитета, состоящее в популярности среди флорентийцев, «гораздо полезней и удобней» всякого иного основания, «потому что вещи, которые часто приобретаются не по заслуге, подчас и теряются ни с того ни с сего» (*Ibid.*). В оценке характера правления Лоренцо Медичи я следую за указанным превосходным исследованием Н. Рубинштейна. См.: *Ibid.* P. 213–276; особенно P. 264–276.

³ Это признается и в работе Е. Гомбриха, справедливо ставящего под сомнение преувеличенные и слишком идиллические представления о масштабах и последовательности реальной финансовой поддержки художников со стороны Медичи и о якобы вполне равноправных отношениях между ними. Тем не менее автор не отрицает ни обдуманности и размаха принципиально новой *культурной политики* (а не традиционного меценатства) медичейского режима, ни органической причастности Лоренцо Медичи к творческой элите, которую он поддерживал. См.: *Gombrich E. The Early Medici as Patrons of Art // Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance. L., 1966. P. 35–37.* Ср. традиционную сводку материала: *Barfucci E. Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo. Firenze, 1945.*

⁴ *Макьявелли Н.* История Флоренции/Под. ред. В. И. Рутенбурга. Пер. Н. Я. Рыковой. Л., 1973. С. 339.

⁵ *Machiavelli N. Lettere/A cura di F. Gaeta. Opere, VI. Milano, 1961. N 163. P. 374* («И хотя мы имеем обыкновение сотворить это разнообразие (*questa varietà*) во многих письмах, я хочу на сей раз сотворить его в одном...»). Ср. с другим письмом к Веттори, где Макьявелли сообщает о своем любовном увлечении, используя тот же топос, свидетельствующий о «варьета» человеческой природы индивида: «Итак, я оставил мысли о вещах великих и серьезных; меня больше не радует ни читать о древности, ни рассуждать о современности; все обратилось в нежные беседы, за которые я благодарю Венеру и целый Кипр» (*Ibid. N 154. P. 347*).

⁶ *Lorenzo de' Medici. Comento ad alcuni sonetti d'amore // Opere scelte/A cura di V. Maier. Novara, 1969. P. 123–124* (далее – ссылки в тексте).

⁷ Ср.: *Саккетти Ф.* Новеллы/Пер. В. Ф. Шипшарева. М.; Л., 1962. С. 101, 103: в 63-й новелле осмеян ремесленник, который «сам не знал своего места», а в 64-й – престарелый нотариус, вздумавший отправиться на турнир («он же не знал и самого себя»).

⁸ Ср.: *Ficino M. Theologia Platonica/Ed. R. Marsel. P., 1964. Vol. 1–2, lib. XIV. Cap. 3. P. 257* («*Omnis hominis anima haec in se cuncta quodammodo experitur licet aliter aliae, atque ita genus humanum contendit omnia fieri, cum omnium agat vitas*). То есть отдельный человек обладает родовыми свойствами на некий свой лад («*quodammodo*»). Индивид у Фичино относится к человечеству еще, скорее, как часть к целому («человеческое равно сообщается отдельным лицам» – см.: *Ibid. Lib. VIII, cap. 1. P. 287*), но не как особенное ко всеобщему.

⁹ Она описана С. С. Аверинцевым в статье «Большие судьбы малого жанра (риторика как подход к обобщению действительности)». См.: *Вопр. литературы.* 1981. № 4. С. 162–163 и др.

¹⁰ См. анализ этого места: *Баткин Л. М.* Категория «разнообразия»

у Леона Баттисты Альберти. Проблема ренессансного индивидуализма // Советское искусствознание. 81. М., 1982. Вып. 1. С. 196–199.

- ¹¹ И далее: «...так обычно и зеленая трава делает цветы более красивыми, а небо своим цветом и ясностью выделяет и являет более яркими звезды — хотя и цветы красивой травы, и звезды красивой небесного простора, но трава помогает цветам выглядеть красивей, чем если бы весь луг был застлан одними цветами и они не выступали бы на фоне зелени травы; точно так же звездное небо — в силу не просто разнообразия, но потому что противоположности рядом друг с другом заключают в себе больше силы и более себя оказывают» (р. 285).
- ¹² Сходно восхищался повседневной чудесностью природы и Фичино, полагавший, что «чудеса заложены во вселенском законе вещей и необходимы для скрепления непрерывного причинного ряда» (Theol. plat. XIII. 5. P. 243; XIII. 4. P. 229–230).
- ¹³ Ср. у Леонардо да Винчи об ударах колокола, в которых «ты найдешь любое имя или слово, какое ты вообразишь». Леонардо приводит в пример прежде всего «пятна на стене», а также пепел, разводы грязи и — тоже — облака. Но имеет в виду уже не просто «воображение», а творческое воображение *живописца*: ибо «внясными предметами ум побуждается к новым изобретениям» (Леонардо да Винчи. Избр. произведения. М.; Л., 1935. Т. 2. № 519 (Trattato della Pittura, 66)).
- ¹⁴ Leonardo da Vinci. Trattato della Pittura, 61, 114 // L. da Vinci. Das Buch von der Malerei/Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, von Heinrich Ludwig. Wien, 1882. Bd. 1–3.
- ¹⁵ Чтобы такой подход не показался малопонятным или софистическим, отсылаю к работе: Библер В. С. Мышление как творчество: Введение в логику мысленного диалога. М., 1975.

Глава 4

- ¹ Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1964. Т. 2. С. 52.
- ² Ariosto L. Orlando furioso. Torino, 1950. Vol. 1–3. XXXIII, 128; IV, 43, 23; X, 73 etc.
- ³ Ibid. VIII, 45–50. Отшельник травестирует бравых рыцарей, пытавшихся овладеть Анджеликой. Он бессилен — но ведь и им она не досталась. Его бессилие — гротескное выворачивание наизнанку их сказочной силы. Фантастическая героика (полет на гиппогрифе и освобождение Анджелики) сменяется идиллией — нагая Анджелика на скале («così ignuda come Natura prima la compose») подобна статуе и в своей естественности кажется Руджьеро искусственной. Далее «Руджьеро отбросил прочь копьё и щит и извлек другое нетерпеливое оружие» (Ibid. XI, 3). Идиллия тут же переходит в гротеск с той же легкостью, с какой рыцарское оружие замещается гениталиями. Анджелика, положив в рот волшебное кольцо, «исчезает с глаз Руджьеро», а разочарованный рыцарь хватается руками воздух и «обвиняет женщину в этом неблагоприятном и нелюбезном поступке» (Ibid. XI, 7).
- ⁴ Ср. с А. Пиромалли: «Верный природе, ренессансный поэт выжигает в герое посредством иронии абстрактный платонизм средневековья. Герои и героини прозаизированы, в протагонистах вскрыты человеческие потребности и подвёрнуты сатирическому изображению» (Piomalli A. Motivi e forme della poesia

di Ariosto. Messina; Firenze, 1954. P. 106 etc.). А. Пиромалли последовательно усматривает в «Орландо» сатиру по отношению к церкви, античности, монашеству, чудесам и т. д. Й. Хэйзинга, напротив, видел у Ариосто наиболее чистое воплощение «игровой» природы ренессансного мышления и находил в ариостовской иронии способ уравнивания жизни и игры: «Тонко, уклончиво парит он между ироикомическим и патетикой, в сфере отстоящей далеко от действительности, по заселенной, с веселостью и восхитительностью, живыми образами...» (*Huizinga J. Homo ludens. L., 1970. P. 206*). Б. Кроче писал, что любые чувства и стороны жизни «равно снижены в иронии и возвышены в ней» и что ариостовская ирония не относится к отдельным сферам, например, к рыцарской или религиозной, «но охватывает их все», выражая «нечто гораздо более высокое», «победу основного мотива над всеми остальными» (*Croce B. La letteratura italiana. Bari, 1956. Vol. 1. P. 328–329*). Однако вслед за Де Санктисом и лишь отчасти в полемике с ним Кроче определял этот «основной мотив» как чисто художественную содержательность, а в «иронии» вслед за Фихте и романтиками находил чувство творца, мудро и понимающе возвышающегося над собственным творением: любящего в нем все одинаково, ничего не отвергающего и не принимающего всерьез, но парящего над рыцарской или иной материей. См. также: *Ibid. P. 304–306*.

В этом пункте, как ни странно, сходятся и Кроче, и Пиромалли, возражающий против «эстетического», десанктисовского истолкования поэмы и видящий в Ариосто сатирика и моралиста. По Де Санктису и Кроче, серьезность Ариосто связана с эстетическим («ироническим») возвышением над материалом. По Пиромалли же, материал — например, рыцарские правы и приключения — «предлог для выражения собственных идей человека, принадлежащего к цивилизации, которая сокрушает богословско-моральные концепции феодализма» (*Piromalli A. Op. cit. P. 105*); за комическими эпизодами скрывается «моральная и рефлексивная глубина» (*Ibid. P. 109*). При обоих подходах, однако, серьезность Ариосто — нечто существующее над непосредственной материей поэмы, за нею, отдельно от нее, но не в ней, не имманентно ее движению. «Эстетизм» или «морализм» Ариосто равно означают, что мифология, фантастика, приключения, чудеса, гротеск сами по себе не могли иметь для Ариосто мировоззренческого смысла и служили лишь поводом для реализации действительно серьезных идейных и художественных намерений.

Мне кажутся важными суждения Б. Кроче и других, подчеркивающих, что ирония Ариосто не просто литературный прием, не сатира, вообще не техническое или частное свойство, что в ней выявилась некая субстанциональность Ренессанса в целом (см. обзор ариостоведения: *Ramat R. La critica ariostoesca dal secolo XVI ad oggi. Firenze, 1954*). Другое дело — логико-историческое истолкование этой субстанциональности; тут высказывания не только Де Санктиса, но и Б. Кроче или Й. Хэйзинги выглядят уже устаревшими или недостаточными. Комической стороны «Неистового Орландо» следовало бы коснуться в связи с проблемой ренессансного гротеска и теорией «карнавального смеха» М. М. Бахтина. Здесь же речь пойдет о том, как ирония идентифицируется у Ариосто с мифологической и фантастической серьезностью.

- ⁵ См.: *Binni W. Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*. Messina, 1947. P. 113. В. Бинни показывает, каким образом Ариосто, «исходя из реальности, превращает ее в перереальное». Поэтическое сознание Ариосто ищет освобождения не вне чувственного мира, а внутри него, преодолевая благодаря фантастике его стеснения и преобразя самое земное бытие (*Ibid.* P. 114–119 etc.). В. Бинни сочувственно ссылается на тезис Л. Амброзини, согласно которому «Непстовый Орландо» — «царство природно-чудесного» («*regno del naturale meraviglioso*») (*Ambrosini L. Teocrito, Ariosto, minori e minimi*. Milano, 1926). Я также хочу привести выписки В. Бинни из книги Л. Амброзини, удачно характеризующие соотношение у Ариосто идеального и реального. В «Непстовом Орландо» — «постоянная иллюзия мира, который не наш обычный мир, ибо он слишком чудесен, и эти люди не создания из плоти и крови, которые радуются и страдают, как мы, не исторические рыцари, герои действия и серьезного вымысла, а рыцари фантастические, идеальные фигуры, чистейшие лирические формы, идеализации здоровья, силы, смелости, а также случая, приключения...» и т. д. «И, с другой стороны, этот мир Ариосто не есть мир вне природы и жизни, ибо на каждом шагу в нем чередуются естественнейшие и человечнейшие образы и аспекты мира, и прежде всего этот мир полон той мудрости и терпимости и того света разума, которые суть направляющее человеческое начало уже не в воображаемой жизни и не во сне, не в небесном царстве сверхприродного совершенства, а именно на этой земле и в нашей повседневной жизни — для каждого, кто хочет и умеет прожить ее в относительно прекрасной и гармонически ясной сфере...» (*Binni V. Op. cit.* P. 87).
- ⁶ «Казавшееся невозможным вчера становилось явью сегодня. Когда путешественники увидели орангутангов, они допустили возможность рассказа древних о живом сатире, привезенном в Рим» (*Зубов В. П. Леонардо да Винчи*. М.; Л., 1962. С. 288).
- ⁷ *Pulci L. Morgante e lettere*. Firenze, 1962. XXV, 228 e seg.
- ⁸ *Ficino M. Theologia Platonica/Ed. R. Marsel. P.*; 1964. Vol. 2. lib. XIII, 4. P. 232–238.
- ⁹ *Ariosto L. Orlando furioso*. XV, 21–22.
- ¹⁰ *Ibid.* VIII, 52 («Narran l'antique istorie, o vere o false...»); 58 («O vera o falsa che fosse la cosa di Proteo (ch'io non so che me ne dica)...»).
- ¹¹ *Ibid.* III, 15; IV, 19 («Quivi per forma lo tiro d'incanto... Non finzion d'incanto, come il resto, ma vero e natural si veda questo»).
- ¹² *Ibid.* II, 54 («Fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo: Io 'l vidi, i' l' so: né m'assicuro ancora/Di dirlo altrui; che questa maraviglia/Al falso piu ch'al ver si rassimiglia»).
- ¹³ Конечно, это вовсе не означает, будто средневековье не знало рационалистической рефлексии или эмпирических различий между истинным и кажущимся, действительным и воображаемым. «Доверчивость» средневековья — свойство сложного типа мышления, а не плод недомыслия или невежества. «Для мифического сознания как такового миф вовсе не есть ни сказочное бытие, ни даже просто трансцендентное». В христианском чуде, как и во всяких превращенных формах мифологии, есть *собственная* достоверность и *свой* критерий истины, совпадающий с «общим принципом ее построения». См.: *Лосев А. Ф. Диалектика мифа*. М., 1930. С. 32–33, 35. К средневековью-прилозено замечание Томаса Манна о мифологическом сознании, для которо-

го «то, что верно, не есть истина. Истина бесконечно далека, и любой разговор бесконечен» (*Манн Т. Иосиф и его братья*. М., 1968. Т. 2. С. 568). О замечательных библейских примерах расхождения внешне верного и сакрально-правдивого в связи с числом сыновей Исаи и числом исходивших с Иаковом в Египет см.: Там же. С. 810—813. Эти примеры не означают, будто авторы Ветхого завета или их средневековые читатели не умели считать и не могли заметить расхождений. Очевидно, правильной было бы сказать, что расхождения не воспринимались как таковые, ибо немыслимо подходить к божественной символике чисел с учебником арифметики в руках.

Пико делла Мирандола, обещая возродить «обыкновение философов посредством чисел», просил не смешивать это с искусством счета, в коем особенно опытни ныне купцы. Одно дело «арифметика купцов», другое — «божественная арифметика». См.: *Pico della Mirandola. De hominis dignitate*. Neptapulus. De Ente et Uno/A cura di E. Garin. Firenze, 1942. P. 146—148.

- ¹⁴ Богатейший материал о сказке и сказочном в Ренессансе, а также о гротеске, натурализме, «сатурновых» мотивах и вообще обо всем, что заметно отличалось от антикизирующего классицизма, собран в книге: *Battisti E. L'Antirinascimento*. Milano, 1962. Но для Э. Баттисти все подобные элементы культуры — «Анти-Возрождение»: и те, которые впрямь более или менее определены средневековыми традициями и доказывают, что в искусстве ренессансной эпохи не все ренессансно; и те, которые были магическим, фантастическим или комическим выражением мироощущения, лежавшего и в основании пластики Высокого Возрождения, и потому «антиренессансны» не в большей мере, чем эта идеализированная пластика. Классицизм и сказочность синтезируются в фресках Поллайuolo, у феррарца Баттиста Доссо, в росписях Франческо дель Косса, например в его «Апреле», который выражает аркадийские мотивы, созвучные Ариосто. Интересные примеры взаимопроникновения антикизирующего и средневеково-гротескного начал дает гуманистическая комедия. См.: *Stäuble A. La commedia umanistica del Quattrocento*. Firenze, 1968. Сказочное (или — лучше — мифологическое, ибо это не просто «сказка») в итальянском ренессансном мышлении, в декоре «триумфов» и прочих праздников, в пасторалях, «рыцарском» эпосе и живописных аллегориях пропитано новым ощущением человеческих возможностей и отнюдь не противостоит концепции «героического», а строгая возвышенность классики Возрождения, по сути своей, тоже погружена в стихию чудесного. Замечу, кроме того, что Э. Баттисти собирает и интерпретирует материал, не делая особых различий между Италией и заальпийской культурой, в которой «сатурнов» мир действительно носил неренессансный характер.

- ¹⁵ См.: *Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения*. М., 1961. С. 10, 28 и др.; *Хлодовский Р. И. Ренессансный реализм и фантастика // Литература эпохи Возрождения*. М., 1967. С. 92, 131—134; см. также: *Febvre L. Le problème de l'incroyance au XVI siècle: La religion de Rabelais*. P., 1942. P. 474—476. Это глубокое исследование Люсьена Февра получило, к сожалению, у Л. Е. Пинского незаслуженно резкую оценку. См.: *Пинский Л. Е. Указ. соч.* С. 106—114.

- ¹⁶ *Пинский Л. Е. Указ. соч.* С. 330—342 и др.

- ¹⁷ О соотношении Ариосто и Сервантеса см.: *Chevalier M. L'Arios-*

to en Espagne (1530–1650): Recherches sur l'influence du «Roland furieux». Bordeaux, 1966. P. 439–491. В XVI в. в Италии Ариосто называли итальянским Виргилием, а «Орландо» сравнивали с «Энеидой». Кастильоне считал, что Ариосто соединил в себе Гомера и Менаандра, т. е. героический эпос и комедию. Следовательно, современники Ариосто читали поэму совершенно иными глазами, чем позднейшие литературоведы: в ней видели эпические, морально-риторические и ученые достоинства, представленные в остроумном и забавном виде. В ней находили не только очень популярное развлечение, но и повод для аллегорической экзегезы (Ibid. P. 7–59). Адекватным понятием, выражающим замысел Ариосто, в котором игра (смех, вымысел) внутренне тождественна *серьезности*, с моей точки зрения, способна служить не «сатира» и не «романтическая проза», а, возможно, гуманистическое «*ludum serium*».

М. Шевалье показывает, что Сервантес, любивший поэму Ариосто, использовал ее как «модель повествования»; Дон Кихот дважды цитировал стихи Ариосто и часто упоминал персонажей или намекал на ситуации «Неистового Орландо» (Ibid. P. 449). М. Шевалье полагает, что, хотя роман Сервантеса «способствовал в свое время относительной дискредитации итальянской поэмы, Сервантес размышлял над ней и без воспоминаний о ней испанское творение не было бы тем, чем оно является» (Ibid. P. 491). Ко времени Сервантеса общее отношение к Ариосто, однако, уже изменилось и жанр рыцарско-фантастического романа оказался в тушке именно потому, что читатели «утратили доверие и интерес» к героическим и чудесным подвигам. Даже любовные коллизии «Орландо» стали достоянием одних комедиографов, а не романистов (Ibid. P. 490–491). Короче говоря, «материя поэмы устарела», ибо ее больше не воспринимали всерьез. Поэтому роман Сервантеса, отчасти навеянный поэмой Ариосто, одновременно явился жесточайшей ревизией ее субстанционального содержания.

¹⁸ Ариосто изображал не современных ему рыцарей и не забывал время от времени напомнить об этом: «La forza di Ruggier non era quale/or si ritrovi in cavallier moderno...» (*Ariosto L. Orlando furioso*. XXV, 14).

¹⁹ *Де Санктис Ф.* Указ. соч. Т. 2. С. 25–29, 48. Ср. с замечаниями А. Оветта: «Ариосто был убежденным поклонником рыцарского идеала; он его возвысил с полной верой. Видеть в нем предшественника Сервантеса в сатире на рыцарство – значит тяжело пренебречь его чувствами и намерениями: безумие Дон Кихота держится на том, что несчастный рыцарь из Ламанчи смешивает воображаемый мир рыцарских романов с реальной жизнью; ясный разум Ариосто привязан к рыцарским историям лишь как к легендарному миру, но такому, в котором отражаются некоторые самые благодарные и неистребимые стороны человеческой природы. Благодаря этому мотиву он изобразил легендарный мир еще более серьезно, чем это, например, сделал Боярдо» (*Hauvette H. L'Ariosto et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI siècle*. P., 1927. P. 220).

²⁰ *Ariosto L. Orlando furioso*. X, 73.

²¹ Ibid. XXV, 14; XXIX, 47.

²² *Baldini A. Ariosto e dintorni*. Roma, 1958. P. 122.

²³ *Ariosto L. Orlando furioso*. IV, 19.

²⁴ Ibid. XXIII, 15; VI, 16; XXXIII, 96.

²⁵ Ibid. X, 70–72.

- ²⁶ *Hauvette H.* Op. cit. P. 255–258.
- ²⁷ *Baldini A.* Op. cit. P. 31–35 etc.
- ²⁸ *Ariosto L.* Le satire. Livorno, 1903. III, 49–66.
- ²⁹ *Baldini A.* Op. cit. P. 38. Бальдини опирается, в частности, па исследования: *Vernero M.* Studi critici sopra la Geografia nell' Orlando furioso. Torino, 1913; *Bontempelli M.* L'Ariosto geografo // L'ottava d'oro. Milano, 1933.
- ³⁰ *Ariosto L.* Le satire. III, 74–75.
- ³¹ *Ariosto L.* Orlando furioso. XLII, 72; XXII, 26.
- ³² *Ibid.* III, 14 («E lieta de l'insolita aventura»); XVIII, 173 («Non son mai da lasciar l'occasioni»); II, 36 («Questo disir, ch'a tutti sta nel core de'fatti altrui sempre cercar novella...»).
- ³³ То же самое у Боярдо: «Но если добрый рыцарь исполняет свой долг, он не должен отступать, что бы там ни было, нужно ввязываться в любое удивительное приключение – и не ведать страха». См.: *Wyss I.* Virtù und Fortuna bei Boiardo und Ariost. Leipzig; Berlin, 1931. S. 33. Во «Влюбленном Орландо» жажда и готовность к необычному, к неожиданному, к Приключению п Случаю, сказались столь же рельефно, как в «Неистовом Орландо», и герои Боярдо спешат навстречу «удивительному, немислимому случаю» (*Ibid.* S. 45). Ср.: *Franceschetti A.* Appunti sull'Ariosto lettore dell'«Innamorato» // Ludovico Ariosto. Atti dei convegni Lincei. Roma, 1975. Vol. 6. P. 103–118.
- ³⁴ *Ariosto L.* Orlando furioso. IV, 6.
- ³⁵ *Ibid.* X, 16.
- ³⁶ *Ibid.* I, 44; ср.: VIII, 40–44; VIII, 62 etc.
- ³⁷ *Ibid.* I, 1.
- ³⁸ «...Можно сравнить это мелькание эпизодов с нескончаемым лесами, через которые скачут рыцари у поэта: множество узких перекрещивающихся тропинок, стройные деревья, прогалины, прозрачные ручьи, смеющиеся в фантастическом беспорядке; где они находятся? Куда направляются?» (*Hauvette H.* Op. cit. P. 213). Чтобы помочь «осмотрительному путешественнику» ориентироваться «в этом лабиринте», А. Оветт изложил сюжетную канву поэмы, для чего в его книге понадобилось почти полсотни страниц (*Ibid.* P. 165–213). См. также: *Baldini A.* Op. cit. P. 122.
- ³⁹ *Ariosto L.* Orlando furioso. I, 56.
- ⁴⁰ *Ibid.* XXV, 1.
- ⁴¹ См. по этому поводу: *Binni W.* Op. cit. P. 81–83.
- ⁴² *Fontana P.* I «Cinque canti» e la storia della poetica del «Furioso». Milano, 1962. Исследователь усматривает в композиции поэмы «то движение от конечного к бесконечному, от предельного к беспредельному, с постоянным маятниковым качанием, которое составляет закон фантастической жизни, особенно первой версии „Орландо“» (*Ibid.* P. 24). Ариосто, однако, так и не включил в поэму пять новых песен, набросанных еще до 1521 г., но мучительно перерабатывавшихся позднее, ощущая, по-видимому, их инеродность для идейно-художественного мира «Орландо». По мнению Пио Фонтаны, это можно объяснить тем, что в «Пяти песнях», явившихся результатом эволюции Ариосто в сторону барокко, два аспекта, гармонично совпадавшие в «Орландо», – «волшебство вне времени» и «реальность, история» – заострились, разошлись, вступили в столкновение друг с другом (*Ibid.* P. 83–84). Материал работы Фонтаны как будто свидетельствует о кризисе ариостовской поэтики в 20-е годы XVI в., который

по своей общей направленности может быть сопоставлен с гораздо более значительной и насыщенной переменной, происшедшей примерно в эти же годы с Микеланджело.

- ⁴³ Ariosto L. Orlando furioso. XXVIII, 2.
- ⁴⁴ Ibid. XLIV, 62 («... per nuovi accidenti o buoni o rei/Faccino altro viaggio i pensier miei»). Это не специфическое качество поэмы Ариосто, а сознательный принцип жанра, полюболюбившегося Высокому Возрождению: «...моя фантазия не может удержаться на месте, как колесо, которое все катится, если его толкнуть («...la mia fantasia non puo tenersi come ruota che mossa ancor vuol ire») (Pulci L. Op. cit. XXVIII, 152). Не менее интересное явление этого композиционного «кредо» (и вместе с тем аспекта мироощущения) мы находим в другом месте «Большого Морганте» (XV, 112): «Хотя о доблестях этой женщины я мог бы рассказать еще тысячу иных вещей, но, так как время бежит час за часом, надлежит продолжить нашу историю; и если порой нас пленяет прекрасная песня, все же еще приятней услышать о новых вещах; пусть о них и пойдет речь в прекрасной следующей песне, дабы всем утешить умы».
- ⁴⁵ А. Бальдини пишет, что Ариосто было нелегко закончить такую громадную поэму, и отмечает мастерство переходов от эпизода к эпизоду: «Искусство этих переходов несколько подобно магической игре и создает, между прочим, обманчивый эффект насчет действительной протяженности повествования: иногда создается колдовское впечатление, что нет способа выйти из него, а иногда — что выйти нужно лишь для того, чтобы... вновь начать сначала» (Baldini A. Op. cit. P. 121—122).
- ⁴⁶ В «Неистовом Орландо» около 38 тыс. стихов, т. е. примерно столько же, сколько в «Илиаде» (15 тыс.), «Одиссее» (13 тыс.) и «Энеиде» (10 тыс.), вместе взятых (Baldini A. Op. cit. P. 120).
- ⁴⁷ Binni W. Op. cit. P. 125—126. Ср.: Momigliano A. Saggio sul «Orlando Furioso». Bari, 1952. Момильяно указывал на скульптурность ариостовских персонажей, на микеланджеловские позы в сценах безумия Орландо, считая, что эти герои «richiamano alla memoria i campioni umani di tanta pittura del Rinascimento, muscolosi, quadrati, volontari...» (Ibid. P. 274).
- ⁴⁸ Binni W. Op. cit. P. 129—130; Baldini A. Op. cit. P. 20.
- ⁴⁹ Ficino M. Theologia Platonica. XIV, 2. P. 252.
- ⁵⁰ Ibid. 7. P. 269—270.
- ⁵¹ Ibid. VIII, 16. P. 330.
- ⁵² Ibid. P. 328—329.
- ⁵³ Ibid. XIV, 5. P. 261.
- ⁵⁴ Ficino M. De raptu Pauli // Prosatori latini del Quattrocento/A cura di E. Garin. Milano; Napoli, 1952. P. 960 («certo vita ipsa loci limitibus non constringitur, certi temporis terminis non exceditur, contrariae qualitatis gradibus non obruitur, determinati veri bonique praesentia non impletur»).
- ⁵⁵ А. Пиромалли выдвигает на первый план выражение «полноты жизни» и натурализм Ариосто («...его натурализм есть отражение нового значения человека в земной жизни и в истории, которое остается одним из кардинальных мотивов Возрождения. Человеческое счастье, человеческое состояние становятся поэтическими мифами новой культуры, из которой отныне не может быть вычеркнута ценность конкретного» (Pirromalli A. Op. cit. P. 152)). Против этого соображения трудно что-либо возразить, В. Бинни обращает, однако, гораздо больше внимания на

сложность и двойственность ариостовского поэтического сознания, «которое идет от конкретнейшего и светского опыта (мир „Сатир“) к созданию идеального и высшего мира (*un supramondo ideale*), но не абстрактного, не аллегорического, а *натуралистического и платонического одновременно* (курсив мой.— Л. Б.) — от вешности (*dal gusto delle cose*) к культуре совершенной красоты, от интенсивной эмоциональной жизни к высочайшей стилизации, которая может быть сопоставлена с Пьеро делла Франческа, с рафаэлевской цветущей сочностью (*floridezza*), приправленной интеллектуализмом Паоло Учелло или нервной остротой Поллайuolo» (*Binni W.* Op. cit. P. 95). Ясность Ариосто — знак принятия и преодоления, упорядочивания, гармонизации опыта; ибо Ариосто «ближе, чем думают, к Макьявелли» (*Ibid.* P. 104). Это «высочайшая деформация» жизни *изнутри* ее, как в буттичеллиевской «Весне» (*Ibid.* P. 109).

⁵⁶ *Ariosto L. Lettere/Per cura di A. Capelli. Firenze, 1887. P. 27 e seg., 279–281.*

⁵⁷ *Ibid.* P. 284–285, 289.

⁵⁸ *Ibid.* P. 33.

⁵⁹ *Ibid.* P. 132.

⁶⁰ *Ibid.* P. 115, 119, 127, 135, 143–144, 153, 213, etc.

⁶¹ *Ibid.* P. 61.

⁶² См.: *Capelli A. Prefazione storico-critica intorno a Lodovico Ariosto e il suo tempo // Ariosto L. Lettere. P. C—C1.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ariosto L. Orlando furioso. XI, 23–28; IV, 1.*

⁶⁵ *Ibid.* XXXIII, 63–64.

⁶⁶ *Ariosto L. Le Satire. I, 113–123.*

⁶⁷ *Ibid.* III, 205–207; II, 160 etc.; I, 148–153; III, 244–245, 208–210. Ср., например, с главой из трактата Понтано «О величии души», которая называется «Великодушному необходимо в наибольшей степени быть свободным» (*Pontano G. De Magnanimitate/A cura di F. Tateo. Firenze, 1969. Cap. XXIII. P. 29–32*). Речь идет о свободе гражданской и о свободе души от пороков и аффектов, о тотальной свободе воли, ничем не связанной в устремлении к величию. Понтано, ссылаясь на Плавта, пишет, что Геркулес не желал плыть на корабле, чтобы не быть вынужденным подчиняться волнам и ветру.

Глава 5

¹ Среди одних лишь советских (очень оживившихся) публикаций последних лет упомянем: *Рутенбург В. И. Жизнь и творчество Никколо Макьявелли // Макьявелли Н. История Флоренции. Л., 1973; Он же. Титаны Возрождения. М., 1976; Бурлацкий Ф. Загадка и уроки Никколо Макьявелли. М., 1977; Баткин Л. М. Макьявелли: опыт и умозрение // Вопр. философии. 1977. № 12; Юсим М. А. Истина у Макьявелли и гуманистов // Проблемы культуры итальянского Возрождения. М., 1979; Хлодовский Р. И. Кризис в ренессансной Италии и гуманизм Макьявелли: трагедия «Государя» // Из истории социальных движений и общественной мысли. М., 1981; Долгов К. Гуманизм, Возрождение и политическая философия Макьявелли // Макьявелли Н. Избранные сочинения. М., 1982; Юсим М. А. Этическая концепция Макьявелли // Средние века. М., 1983. Вып. 46.*

² *Баткин Л. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 349.*

³ Там же; см. также: *Баткин Л. М. О некоторых условиях культу-*

рологического подхода // Античная культура и современная наука. М., 1985.

- ⁶ Здесь и далее я стараюсь использовать до некоторой степени перевод Г. Муравьевой по изд.: *Никколо Макиавелли*. Избранные сочинения. М., 1982. Однако переводчица, озабоченная передачей энергии и живости стиля (ей это часто удается), не всегда сохраняет смысловую точность. Отсюда необходимость исправлений (подчас обширных), а то и вовсе новых переводов, сделанных мною по изд.: *Niccolo Machiavelli. Opere scelte/ A cura di G. Berardi*. Roma, 1973. Далее указания глав даны в тексте в скобках римскими цифрами.
- ⁵ См. превосходную работу: *Barberi Squarotti D. La forma tragica del «Principe»*. Firenze, 1966.
- ⁶ *Castiglione B. Il libro del Cortegiano. Dedicatoria, 3 // Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini/ A cura di Carlo Cordié*. Milano; Napoli, 1960.
- ⁷ В последней русской версии «Государя» это место передано так: «полагаю, что и этих двух (случаев) достаточно для тех, кто ищет примера» (с. 325). «Кто ищет примера» для подкрепления мысли автора о «способах», не укладывающихся в оппозицию фортуны и доблести? Для понимания именно этого «способа»? Истолковать легко, скорее, так. Но в оригинале речь идет о возможных практических последователях Агафокла и Оливеротто («...io iudico che basti, a chi fussi necessitato, imitargli»), а не просто о читателях, которым нужны примеры для уяснения только что высказанного тезиса.
- ⁸ *Pico della Mirandola G. De hominis dignitate*. Neptaplus. De Ente et Uno/A cura di E. Garin. Firenze, 1942. P. 104–106. О философских пролегоменах гуманистической идеи «универсального человека» см.: *Баткин Л. М.* К истолкованию итальянского Возрождения: Антропология Фичино и Пико дельла Мирандолы // Из истории классического искусства Запада. М., 1980. С. 31–70.
- ⁹ Смысловые разрывы и напряжение 25-й главы, а также параллельных текстов Макьявелли (это известное письмо к Содерини и девятая глава третьей книги «Рассуждений») не могли, разумеется, остаться незамеченными в литературе. Но получили недостаточное, сугубо феноменологическое объяснение. Обратимся, например, к работе Дженнаро Сассо, где такое объяснение дано более обстоятельно и тщательно, чем в любой другой (*Sasso G. Nicollo Machiavelli: Storia del suo pensiero politico*. Napoli, 1958. P. 185–194, 240, 270 и др.). Автор указывает, что Макьявелли колеблется между апологией «вирту» и признанием решающей роли «фортуны». Причем мысль 25-й главы «Государя», уже вполне содержащаяся в письме к Содерини, состоит в том, что «фортуна» теперь понимается тоньше, по-новому: не как сугубо *внешняя* (по отношению к доблести индивида) сила слепого случая, а как *ограниченность самой человеческой природы*, неспособной в каждом отдельном человеке к самоизменению. Итак, по Сассо: 1) в 25-й главе заметно пессимистическое разочарование Макьявелли в способности правителя переломить ход событий, в эффективности его «вирту»; 2) в рамках оппозиции *virtù-fortuna* вторая часть проявляется *изнутри* первой, через жесткую ее закрепленность. Все это само по себе справедливо; но оценить теоретическую остроту ситуации вряд ли можно, не выходя за пределы авторского кругозора, полностью сознательной и очевидной ренессансной дихото-

мии «Фортуны» и «доблести». Еще и примем во внимание более глубокий конфликт двух концепций индивидуности, отрефлектированный Макьявелли отчасти. И наконец, благодаря преимуществу культурной внезапности мы в состоянии усмотреть здесь драматическое разведение, обособление – и, следовательно, выявление – двух парадоксально совпадающих условий личности (т. е. ее равенства и ее неравенства себе же). Равенство задаю в виде натуралистического условия; неравенство – в искаженной форме политологической утопии.

¹⁰ *Machiavelli N. Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio. Lib. I, cap. 55 // Le opere/A cura di G. Berardi. Roma, 1973.*

¹¹ *Ibid. I, 26.*

¹² Очевидно, Пушкин положил нечто подобное в основу трагической коллизии «Каменного гостя». Вот почему мы одновременно осуждаем, содрагаемся и... восхищаемся его Дон Жуаном. Мораль, безусловно, на стороне Командора. Но мы почему-то вслед за шекспировски-объективным поэтом не торопимся сочувствовать ожившему истукану, смутно угадывая в донжуанской готовности к ужасному самоутверждению, к своеволию искренней, хотя и спиюминутной страсти, лишь подогреваемой угрозами бездны и смерти, лишь преломляющей гораздо более глубокую страсть *личного вызова* потусторонним, загадочным, *высшим силам* не то Неба, не то замогильного тлена, – угадывая во всем этом нравственную ценность – да, как ни странно! – или, во всяком случае, необходимый *источник* нравственности и вообще *любого подлинного человеческого решения* (как его понимает Новое время), *источник* нравственности и безнравственности тоже. Как всегда у Пушкина (ср. особенно Моцарта и Сальери, Евгения и Медного всадника), трагическая правда находится между персонажами, дана в их *отношении*, а не олицетворена одним из них, и поэтому не поддается какому бы то ни было резюмированию. Кажется, отблеск проблематики, введенной в европейскую мысль «Государем», лежит на Дон Жуане, как и – по-разному – на Сальери и пр. С моей точки зрения, трактат Макьявелли по глубине изображенной в нем интеллектуальной ситуации близок – *окажется* со временем близок – к трагизму пушкинско-шекспировского типа. Нельзя не осуждать ответы, предложенные Макьявелли; но некуда деться от поставленных им вопросов.

¹³ В 1785 г. в «Основах метафизики нравственности» Кант обозначил этот парадокс подчинения индивида тому всеобщему, которое им же, индивидом, в качестве разумного существа и положено, как «принцип автономии воли» (Кант И. Сочинения: В 6 т. М., 1965. Т. 4, ч. 1. С. 275). С одной стороны, если бы нравственная максима исходила из «практической необходимости возможного поступка как средства к чему-нибудь другому, чего желают (или же возможно, что желают) достигнуть», то это была бы уже *не* нравственная максима, ибо она исходила бы не из «категорического» императива, т. е. указывала бы не на «хороший сам по себе», а потому *бесцельный* поступок, необходимый лишь для свободной и разумной человеческой воли. (*Не* бесцельные поступки Кант называет императивами *умения*), и Макьявелли разработал именно такую, «ассерторическую», систему поведения.) Если бы «что-то другое» (а не глубоко внутренний закон) заставляло волю индивида поступать определенным образом, если бы нравственность могла основыв-

ваться на долге перед кем-то или перед чем-то, на опыте, интересе, принуждении или на авторитете высшей инстанции,— это была бы, по Канту, уже внеморальная воля.

Но, с другой стороны, единственной гарантией априорного императива оказывается его убедительность для моего умопостижения. Его *чистая разумность*! — и притом по необходимости «как чистая самодеятельность», как истина, удостоверяемая лишь «законодательным» усилием «Я», которое этому свосму же усилию и послушно. Допустим даже, что свободное мышление личности и надличный Разум совпадают, т. е. что логика «Я» (= его ценности) общезначима. Однако как индивиду отыскать в умопостигаемом мире, к которому он принадлежит в качестве нравственного человека, «*объект воли*, т. е. побудительную причину»? Почему, собственно, категорический императив, не имеющий по определению никаких внешних оснований, есть именно императив *практического* разума? Пусть такой-то поступок был бы хорош для всех — ну и что? Почему это закон поведения, почему это нравственность, а не просто разумение? Кант отвечает: «Разум преступил бы все свои границы, если бы отважился на *объяснение* того, как чистый разум может быть практическим». «Понятие умопостигаемого мира есть, следовательно, только *точка зрения*, которую разум вынужден принять вне явлений, для того чтобы мыслить себя практическим» (Там же. С. 304—305). Хотя у Канта нет и намека на культурно-историческую природу нравственности, хотя такой взгляд на вещи совершенно несовместим с его метафизикой, — антиномия необходимого и вместе с тем невозможного выведения практического закона из индивидуального умопостижения, можно сказать, обрекает нас на историю. Поэтому трактат на последней странице приходит, в сущности, к трагическому аккорду, к «существенному ограничению того же самого разума». Нравственности нет без абсолютной необходимости. Но, решительно отбросив *дальнейшее условие* такой необходимости, разум «не может постичь необходимости ни того, что существует или что происходит, ни того, что должно происходить». Таков парадокс беспредпосылочности (самообоснованности) человека! А если, повторяет еще раз Кант, «*условие*, при котором это существует», установлено, «в таком случае закон не был бы моральным, т. е. высшим законом свободы». *Последняя фраза* на последней странице: «Итак, мы не постигаем практической безусловной необходимости морального императива, но мы постигаем его *непостижимость*...» Личность остается с императивом *наедине*, здесь тайна его «категоричности»: в новоевропейском индивидуализме; оборотная сторона «категоричности» — то, что позже назовут «нигилизмом». От Канта неизбежен путь к Ницше и экзистенциализму — этот вывод, конечно же, тривиален.

¹⁴ Ср.: Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1959. С. 213, 222, 225—226 и др.; Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 355; Манн Т. Путешествие по морю с Дон Кихотом // Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 185, 197.

¹⁵ Здесь и ниже перевод Н. Любимова (М., 1963).

¹⁶ Ср.: Пинский Л. Указ. соч. С. 355: «Дон Кихот — сложный психологический образ, по мы (и кажется, будто и сам автор) не видим его изнутри, хотя больше всего нас интересует его душевная жизнь. Мы неясно знаем его „предел“, он раскрывается, как герой эпоса, в объективном действии, в удивительных

речах и поступках, мотивированных необычным характером. Однако сам характер при этом остается в какой-то мере «в себе» (внутренний монолог новейшего романа был бы здесь невозможен). Это характер более своеобразный, чем у героя древнего эпоса, и даже причудливый. Но его «причуды» еще не случайны, не индивидуально неповторимы, как у позднейших донкихотов...»

- ¹⁷ Напомню, что в гл. XV первой части Дон Кихот развивает любимую тему Макьявелли о правителе, который «должен уметь властвовать собой», дабы сохранить власть, ибо «во вновь завоеванных королевствах и провинциях обыкновенно наблюдается брожение умов». Санчо-губернатор, следующий благородным напутствиям хозяина — это антипод макьявеллиева государя. Тут предполагаемый антимакьявеллизм Сервантеса особенно нагляден и столь же трагичен — а значит, не сводится к дидактическому «анти», многомерен. Это очень задумчивый антимакьявеллизм. Губернаторство Санчо продлилось, как известно, недолго и кончилось униженно и плачевно... обстоятельство слишком важное, чтобы можно было им пренебречь.
- ¹⁸ Вот характерное рассуждение европейца, живущего в послекантовскую эпоху (в данном случае не так уж важно, что цитируемый текст относится к XX в.): «Тот факт, что бог или любой другой авторитет велит мне делать нечто, не гарантирует сам по себе справедливости этого веления. Только я сам должен решить, считать ли мне нормы, выдвинутые каким-либо авторитетом... добром или злом. Бог добр, только если его веления добры, и было бы серьезной ошибкой — фактически внеморальным принятием авторитаризма (я бы сказал, в соответствии с принимаемым здесь различием: именно «моральным», парадокматическим, но вневражденным. — Л. Б.) — говорить, что его веления добры просто потому, что это — его веления. Конечно, сказанное верно лишь в том случае, если мы заранее не решили (на собственный страх и риск), что бог может велеть нам только справедливое и доброе» (*Доннер К.* Логика и рост научного знания. М., 1983. С. 401). Тут вся изюминка в «собственном страхе и риске» при принятии даже самой что ни на есть традиционной формулы поведения, в эпохальной принудительности этого «я сам должен решать». Решение, конечно, должно быть разумно, но это мой разум, а не Разум. Поскольку я размышляю, мое суждение претендует на всеобщность. Таково условие существования любой логики. Но я сам претендую только на свое право размышлять и высказываться. Последней инстанции нет. Или же это каждый думающий — культура в целом, распаханная в будущее, где в разговор вступят новые собеседники и будут приняты новые решения.
- ¹⁹ Поясним: никакой иерархии пониманий, никакого «дальше» и «ближе» в культурном диалоге с прошлым быть, конечно, не может. Признавая тот известный факт, что на переходе к Новому времени (и с уже полной отчетливостью — на входе в XIX в.) мы наблюдаем величайший переворот и более принципиальное различие, чем между любыми докапиталистическими, традиционалистскими культурами, — я считаю тем не менее непродуктивным для понимания старых культур вынесение за скобки их общих свойств. Хотя, например, «личность» составляет одну из особенностей (но не преимуществ!) новоевропейской культуры по отношению ко всем предшествующим, так что мы, следова-

тельно, вправе определить индивидов всех прежних культурных типов «не-личностями» или обобщить их позитивно как соотносимых с надличным Смыслом, рефлектировавших на основе признания некоей абсолютной нормы, исходивших из нее или, во всяком случае, устремлявшихся непременно к *такой* порме, — это важно лишь для уразумения своеобразия новоевропейской личности, но ничего не дает (как ничего не дает всякое над-эпохальное общее) для истолкования прежних культурных своеобразий. Иначе говоря: каждый из традиционалистских типов индивида и каждый примечательный исторический и литературный персонаж *внутри* этих типов — ну да, «не-личность», но ведь «не-личность» всегда по-разному, в особенном ключе... пусть этой особенностью дорожим и выделяем — мы, а не «они», не их эпоха. И современная личность (*какая именно?*) встречается с гигантской «не-личностью» Жанны д'Арк не так, как с «не-личностью» Элоизы, или трубадура Бертрапа де Борна, или Франциска из Ассизи. И с ними всеми — совсем по-другому, чем с Антигоной или Сократом... И поскольку общее несходство европейского Нового времени с традиционализмом все поворачивается и поворачивается, и преобразуется, и переосмысливается в неповторимых встречах, поскольку мы конкретно имеем дело не с общим нежеланием доноевропейских индивидов «быть личностями» (с их незнапием и невозможностью знания о том, что это такое, с их знанием того, что нам не дано), а с желанием быть индивидами в таком-то и таком-то идеальном смысле (что же общего, кроме отказа от индивидуального самообоснования, в римском «гражданине» тех времен, о которых тосковал Тацит, и во францисканце XIII в.?) — словом, поскольку в культуре общее снимается в конкретном, то и антитеза личности и «не-личности» должна быть принята во внимание лишь по дороге к анализу каждого исторически особенного (вроде лесов, без которых нельзя строить, но которые снимают с готового здания).

Послесловие

- ¹ Подробней эта точка зрения изложена: *Баткин Л. М.* Ренессанс и утопия // Из истории мировой культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976.
- ² *Tenenti A.* L'utonia nel Rinascimento (1450—1550) // *Studi storici.* 1969. Vol. 7. N 4. P. 493 et al.
- ³ См.: *Баткин Л. М.* Истоки трагического в Высоком Возрождении // Микеланджело и его время. М., 1978.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ПОДРАЖАНИЕ И ПОВИЗНА	
Глава 1. Страпности ренессансной идеи «подражания» древним	32
1. Письмо Петрарки к Боккаччо	32
2. «Изобретение» через «подражание»	40
3. Открытие принципа стилизации	47
4. Фиренцуола о самоцепности новизны	54
Глава 2. Риторика и творческая воля	59
1. Гуманисты и риторика	59
2. Об исторических изменениях и риторической традиции	64
3. Установка на самовыражение	70
4. Остранение риторического приема	77
5. Поэтические переосвоения на античный лад	86
6. Зарисовки с натуры хрониста Веллутти	90
7. Художественные опыты Полициано	97
НА ПУТИ К ПОНЯТИЮ ЛИЧНОСТИ	
Глава 3. Мотив «разнообразия» в трактате Лоренцо Великолепного	104
1. Облик Лоренцо Великолепного	104
2. О самосознании индивида	109
3. Мотив «разнообразия»	117
4. Трудность индивидуации	128
5. На пути к понятию личности	132
Глава 4. «Пенстовый Орlando»: мир как приключение	138
1. Чудо свободы	138
2. Скачка на гиппогрифе	145
3. Мир как приключение	148
4. Бесконечность человека	152
5. Возможность выбора	157
КРИЗИС РЕНЕССАНСНОГО СОЗНАНИЯ	
Глава 5. «Государь» Макьявелли в контексте новоевропейской идеи личности	161
1. Постановка проблемы	161
2. Два понимания индивидуности	173
3. Чезаре Борджа: чудовище универсальности	180
4. ...И простой злодей Агафокл	187
5. От Пико делла Мирандолы к Макьявелли	191
6. Должен ли Сципион подражать Киру	193
7. Казаться — то же, что и быть	197
8. Кентавр	203
9. Предположения о логико-культурных следствиях	208
10. О понятии личности с исторической точки зрения	217
11. Личность как поступок	234
12. Заключение	240
Послесловие	243
Примечания	248

«Наука»



Книга посвящена одной из величайших эпох в духовной жизни человечества. Эта кратковременная эпоха изобиловала яркими людьми, и впервые сама индивидуальность стала восприниматься как ценнейшее человеческое качество. Автор показывает трагический кризис ренессансного индивидуализма в трактате Макьявелли о «мудром государе», знакомит читателей с письмами Петрарки, сочинениями Лоренцо Великолепного и Полициано.

