

Майкл Баксандалл

ДЖОТТО и ораторы

Суждения итальянских гуманистов
о живописи и открытие композиции



ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОСТИ

...грамматический строй языка
и риторика могут оказывать
существенное влияние на способ,
которым мы описываем картины
и прочие зрительные впечатления.

Очерки визуальности

Майкл Баксандалл

**Джотто и ораторы. Суждения
итальянских гуманистов о
живописи и открытие композиции**

«НЛО»

1971

УДК 75.01(091)(450)«13/14»
ББК 85.100г(4Ита)42

Баксандалл М.

Джотто и ораторы. Суждения итальянских гуманистов о живописи и открытие композиции / М. Баксандалл — «НЛО», 1971 — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-4448-2153-1

Влияет ли на наше визуальное восприятие язык, которым мы говорим о картинах? Как неоклассическая латынь предопределила сегодняшние представления о живописи? Чтобы найти ответы на эти вопросы, выдающийся британский искусствовед Майкл Баксандалл анализирует произведения Петрарки, Боккаччо, Виллани, Витторино да Фельтре, Гуарино да Верона, Бьондо, Валлы, Леона Баттисты Альберти и других значимых представителей итальянской высокой культуры XIV–XV веков. Описывая взаимовлияние лингвистических традиций и визуального опыта, автор рассматривает, как между 1350 и 1450 годами гуманисты вырабатывали наиболее важные способы комментирования живописи и особенно подробно останавливается на открытии ими идеи композиции. Майкл Баксандалл (1933–2008) — историк искусства, профессор-эмерит Калифорнийского университета в Беркли, преподавал в Институте Варбурга.

УДК 75.01(091)(450)«13/14»

ББК 85.100г(4Ита)42

ISBN 978-5-4448-2153-1

© Баксандалл М., 1971

© НЛО, 1971

Содержание

Предисловие	6
I. Взгляды гуманистов и гуманистические точки зрения	8
1. Гуманисты	8
2. Слова	14
3. Предложения	24
4. Риторика сравнения	34
5. Точка зрения латинского языка	44
II. Гуманисты о живописи	48
1. Петрарка: живопись как модель искусства	48
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Майкл Баксандалл
Джотто и ораторы
Суждения итальянских гуманистов
о живописи и открытие композиции

Michael Vaxandall

Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the
Discovery of Pictorial Composition, First Edition

© Oxford University Press, 1971

© С. Ginzburg, preface, 2021

© А. Завьялова, перевод с английского, 2023

© А. Золотухина, перевод с латинского, 2023

© М. Велижев, перевод с английского статьи К. Гинзбурга, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Памяти Гертруды Бинг

Предисловие

В этой книге рассматриваются две взаимосвязанные проблемы, одна из которых – общего характера, вторая – более частная. Сначала, в первой и второй главах, я попытался выявить языковой компонент визуального вкуса, то есть показать, что грамматический строй языка и риторика могут оказывать существенное влияние на способ, которым мы описываем картины и прочие зрительные впечатления, и на то, как мы с ними обходимся. Именно с этой узкой точки зрения в первой главе рассматривается гуманистическая латынь – язык, в котором формальные ограничения сильнее, чем в прочих; глава призвана продемонстрировать тот род языковых и литературных условий, в рамках которых гуманисты высказывались о живописи. Вторая глава представляет собой более вольный и общий обзор этих высказываний; в ней описывается, как наиболее важные способы гуманистического комментирования живописи выработались между 1350 и 1450 годами.

Вторая проблема: как именно идея «композиции» – наиболее интересный вклад гуманистов в то, что мы предвкушаем найти в живописи, – пришла к Альберти в 1435 году. Эта тема обсуждается в третьей главе и рассматривается как частный случай общей проблемы, обозначенной в первой. Я утверждаю, что импульсом к появлению концепции, согласно которой изображение обладает «композицией», стало затруднительное положение, в котором оказались гуманисты, равно как и состояние живописи в 1435 году; источники этой концепции лежат, фактически, в поддающемся выявлению наборе лингвистических интересов и склонностей. В некоторой степени первая и вторая главы подразумеваются как подготовка к третьей главе и заключенной в ней версии открытия «композиции», однако интерес к рассмотренным в них материалам вырос из интереса к вопросу о соотношении языковых традиций и визуального восприятия, и читателю первой главы, вероятно, также потребуется немного подобной заинтересованности.

Более объемные тексты гуманистов напечатаны *по-латыни* в четвертой главе, которая задумана как небольшая антология. Большинство из них появляются *в переводе* во второй главе. Римская нумерация после таких переводов во второй главе – так: (XVII) – отсылает к номеру, под которым текст дан в четвертой; соответственно, ссылка на страницу после латинского текста в четвертой главе – так: (с. 87) – отсылает к его переводу или рассмотрению во второй¹.

Рукописные источники текстов я использовал только в тех случаях, когда печатное издание отсутствовало либо если оно не вызывало доверия; в случае обращения к печатному источнику текст приведен без изменений. Включение переводов порождало сомнения: аргументом против являлась сама суть книги – а именно то, что «точка зрения» гуманистов определялась латинским языком. Однако такое решение показалось более правильным, поскольку многие из тех, кто интересуется живописью эпохи Возрождения, не склонны читать латинские тексты без особой надобности. Переводы предложены в качестве подстрочников, а не как полноценная замена латинских текстов.

¹ В настоящем издании цитаты из сочинений на латинском, древнегреческом и итальянском языках, приведенные М. Баксандаллом в основной части книги, переданы в устоявшихся русских переводах (в подобных случаях ссылка на источник указана после авторского примечания), в случае их отсутствия – переведены А. Завьяловой, А. Золотухиной и М. Лопуховой. Переводы латинских выражений и цитат, не предусмотренные в оригинальном тексте книги, помещены после авторских примечаний в квадратных скобках или внутри основного текста в скобках и помечены знаком *. Обширные фрагменты на латыни и греческом, данные М. Баксандаллом в главе IV без перевода по соображениям, которые он объясняет ниже, для удобства читателя снабжены параллельными подстрочными переводами, выполненными А. Золотухиной для этого издания. Также стоит принять во внимание, что некоторые грамматические конструкции латинского языка, важные в контексте авторских рассуждений, невозможно буквально передать по-русски. – *Примеч. ред.*

Я благодарен библиотекам, в которых хранятся рукописи, использованные мною для этой книги: Biblioteca Medicea Laurenziana (Библиотека Лауренциана, Флоренция); Biblioteca Nazionale Centrale (Национальная центральная библиотека, Флоренция); Biblioteca Riccardiana (Библиотека Риккардиана, Флоренция); Biblioteca Ambrosiana (Библиотека Амброзиана, Милан); Biblioteca Estense (Библиотека Эстенсе, Модена); Bibliothèque Nationale (Национальная библиотека Франции, Париж); Biblioteca Nazionale (Национальная библиотека, Рим); Biblioteca Apostolica Vaticana (Апостольская библиотека Ватикана, Ватикан); Biblioteca Nazionale Marciana (Национальная библиотека Марциана, Венеция); Biblioteca Querini-Stampalia (Библиотека Кверини-Стампалья, Венеция). Также я обязан музеям, разрешившим опубликовать изображения экспонатов из их коллекций.

Часть материалов, использованных в третьем и четвертом разделах второй главы, были опубликованы мной в *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, тома XXVII (1964) и XXVIII (1965), и я благодарен редакции за разрешение использовать их еще раз.

Множество друзей помогли мне консультациями в ходе написания этой работы: Тильманн Буддензиг, Чарльз Берроуз, Сьюзен Коннелл, Кристофер Лигота, Джеймс Лонгригг, Брайан Макгрегор, Энн-Мари Майер, Томас Путтфаркен и Питер Уко поддерживали меня в различных аспектах, обсуждая тексты, исправляя их и обращая внимание на детали. П. О. Кристеллер, чей труд *Iter italicum* я неумоимо использовал, предоставил мне информацию о Бартоломео Фацио и его рукописях. Э. Х. Гомбрих указал на ряд материалов и прокомментировал машинописный вариант книги. Дж. Б. Трэпп также указал на материалы и облагородил мой стиль, произвел корректуру и сделал много больше того, что следовало бы редактору. Я в особом долгу перед Майклом Подро, который не только подверг детальной критике большую часть рукописи, но и выдержал мои многочисленные монологи по этой теме и откликнулся на них.

I. Взгляды гуманистов и гуманистические точки зрения

1. Гуманисты

«Гуманист» – слово, которого ранние итальянские гуманисты не знали, равно как и слова «гуманизм». Представляется, что термин *humanista* возник из университетского сленга конца XV века – так называли преподавателя *studia humanitatis*². Выражением же *studia humanitatis* обозначали определенную программу, разработанную ранними гуманистами на основе некоторых высказываний, найденных у Цицерона, и имевшую отношение к конкретному учебному плану; план включал в себя грамматику, риторику, поэзию, историю и, как правило, этику, которые изучались по лучшим классическим авторам. «Гуманизм» – это обобщающий все вышеперечисленное термин XIX века; он быстро приобрел разнообразные гуманитарные и даже агностические коннотации. Лишь некоторые из них имеют прямое отношение к ранним гуманистам. В этой книге гуманистами именуются люди XIV, XV и XVI веков, которые читали и писали о литературе, истории и этике на классическом латинском языке и иногда на греческом; «гуманизм» попросту относится к их деятельности.

Когда ранним гуманистам требовался термин, чтобы описать себя как класс – например, для систематизированного сборника биографий, – они обычно использовали слово *orator* или, подчас, *rhetoricus*. Это выглядело вполне уместным, поскольку ключевые навыки и общие интересы ранних гуманистов были – в смысле, возможно, требующем расширения, – риторическими. В пределах *studia humanitatis* интересы отдельных лиц, разумеется, варьировались; кто-то писал об этике, кто-то – на конкретные исторические темы, очень многие сочиняли эпистолярные произведения о жизни и литературе, относительно немногие писали стихи, и так далее. И их всех объединяла весьма своеобразная и требовательная среда неоклассического латинского языка, неоклассического не только грамматически, но и по всему своему стилю и характеру. Освоение латыни было занятием столь трудным, что они уделяли ему большое внимание. По их собственной оценке, мастерство в этом деле являлось особым мерилом их личностного роста. Кроме того, многие из гуманистов сделали благодаря этому мастерству карьеру – в качестве секретарей в Римской курии или Канцелярии Флорентийской республики, школьных учителей в Мантуе, Ферраре или Падуе или как придворные историки в Милане и Неаполе. Грамматика и риторика латинского языка были искусством гуманистов³.

Подобная языковая ситуация оказывалась, следовательно, очень своеобразной. Будучи носителями итальянского языка (в некотором числе местных вариаций), гуманисты поставили перед собой задачу ораторствовать на литературном языке, который не был в употреблении тысячу лет, тщательно обособляя его от вулгаризированных разновидностей, все еще распространенных в среде, например, юристов и священнослужителей. Классический язык был развит внутри себя четче, чем любая из этих разновидностей, и обладал более проработанными синтаксическими средствами, чем народные языки того времени.

² *Campana A.* The Origin of the Word Humanist // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. IX. 1946. P. 60–73; *Kristeller P. O.* Renaissance Thought: The Classic, Scholastic and Humanist Strains. New York, 1961. P. 110–111, p. 160; nn. 61, 61a; *Billanovich G.* Auctorista, humanista, orator // *Rivista di cultura classica e medioevale*, vii. 1, 1965. P. 143–163.

³ Наиболее самобытное свидетельство употребления языка ранними гуманистами (Paolo Cortese. *De hominibus doctis dialogus*. Florentiae, 1734) написано в 1489 году и рассматривает латинский язык всех основных гуманистов с их собственной неоклассической позиции. Две бесценные книги написаны Ремиджо Саббадини (Remigio Sabbadini) о том, как гуманисты работали: *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese*. Catania, 1896; *Il metodo degli umanisti*. Firenze, 1922. Краткая справка о масштабе деятельности гуманистов: *Kristeller P. O.* Op. cit. Имеется доступная историческая справка в следующей статье: 'Humanism', Charles Trinkaus // *Encyclopedia of World Arts*, vii. New York, 1963. P. 702–743. В ней также содержится полезная библиография.

Тем не менее мы рискуем сильно упростить ситуацию, хотя бы потому что сами гуманисты по риторическим причинам описали ее «без полутонов». Фактически их классическая латынь являлась специализированным дополнением к итальянскому языку, а не серьезной ему альтернативой; и в значительно большей мере преемницей средневековой латыни, чем они сами это признавали. Даже самый увлеченный гуманист не считал, что латинский язык Цицерона должен вытеснить народный итальянский язык в полях и мастерских; место ему было в интеллектуальной жизни более высокого уровня, и его отличала сложность, которую гуманисты были в состоянии оценить. Доходило до крайностей: флорентийский гуманист Леонардо Бруни утверждал даже, что простолюдинам древнего Рима было не под силу справиться со сложностями латыни: язык, на котором они говорили, был чем-то вроде итальянского, а латынь являлась языком элитарной культуры⁴. В обсуждении достоинств классической латыни их энтузиазм обозначался в сильных выражениях, что не стоит толковать превратно: эпидейктический дискурс проявляется в форме либо похвалы, либо порицания, и в нем нет места частичному одобрению; представитель определенной точки зрения в диалоге отстаивал ее во всей полноте. Истинным предметом обсуждения всегда оказывалось то, насколько большая часть высшей интеллектуальной деятельности должна была осуществляться по-латыни, а также какой именно должна была быть эта латынь. Многие из лучших гуманистов – Петрарка, Боккаччо, Витторино да Фельтре, Леонардо Бруни, Альберти – на самом деле всерьез воспринимали просторечный язык и его развитую практику.

Схожим образом разделение между гуманистической латынью и средневековой латынью не было таким резким, как представляется по некоторым гуманистическим замечаниям или как гуманистам хотелось бы. Как единого целого, разумеется, средневековой латыни не существует, а есть лишь многочисленные разновидности постклассической латыни. Безусловно, ученая латынь XIII и XIV веков не была стереотипным запутанным монашеским языком эпохи Меровингов; в своих лучших проявлениях она была крайне изящной и классической, и гуманисты иногда были готовы это признать. Соответствующим образом, их собственный латинский язык был несколько менее классическим, чем они думали, – как указали на это цicerонианцы в XVI веке⁵. И, хотя это не обсуждалось широко, многие из их руководств все еще были старыми средневековыми книгами. Они порицали варварский словарь Папия XI века или полную солецизмов грамматику *Doctrinale* Александра из Вильдьё XIII века, но часто пользовались ими, потому что больше практически ничего не было. В лучшем случае они пользовались теми же позднеантичными грамматиками – *Ars Minor* Доната и *Institutiones* Присциана, – что и в Средневековье. Лишь только в 1430-х, начиная с *Elegantiae* Лоренцо Валлы, гуманисты стали создавать важные новые руководства в соответствии со своими собственными притязаниями. Даже круг их чтения приводит в замешательство. Дело не в том, что им не хватало нескольких классических произведений, которыми располагаем мы – это положение вещей они энергично исправляли, – а в том, что множество произведений, которые сейчас не представляются нам ключевыми достижениями культуры Античности, были для них очень важны. Библиотека любого гуманиста, скорее всего, содержала в себе довольно большую долю средневековых энциклопедий, произведений позднеантичных риториков, сомнительных трактатов Аристотеля в латинских переводах. Другими словами, переоценка классической литературы шла еще полным ходом.

Кроме того, когда гуманисты называли себя ораторами, это не означало, что они осуществляли на практике все типы риторической деятельности Цицерона или даже Либания – они и не могли. Греческая и римская риторика сама по себе обладала двойственностью. С

⁴ *Bruni. Epistolarum libri VIII* / Ed. L. Mehus, ii, Florentiae, 1731, 62–68 (vi. 10).

⁵ Например, Нозопонус, герой-цицеронианец диалога Эразма *Ciceronianus* (*Opera Omnia*, i, Leiden, 1703 / Hildesheim, 1962, cols. 1008–1009), где Нозопонус расправляется с каждым из ранних гуманистов по очереди.

одной стороны, это было практическое искусство убеждения, рассчитанное на действенность в залах суда и политических собраниях; с другой стороны, она включала в себя софистический, педагогический аспект, в рамках которого риторические техники и навыки употреблялись вне соображений пользы и были ориентированы на четкость и виртуозность больше, чем на фактическую убедительность. Но хотя образовательные и прикладные аспекты классической риторики часто находились в сложном взаимодействии, идеальная для обоих случаев ситуация все еще оставалась ситуацией человека, представляющего дело перед другими. В Италии времен ранних гуманистов реальных возможностей для официального применения ораторского искусства, подобных греческим и римским судам и собраниям, существовало не много. Гуманисты брались за все имевшиеся возможности подняться на трибуну: свадьбы, похороны, инвестируемая магистратов, начало академического года, – но здесь в их речах не было острой необходимости; большинство могли позволить себе показательные выступления лишь время от времени. Применительно к эпохе Возрождения риторика следует воспринимать в первую очередь как систематические упражнения в изящности речи – слова эти, вероятно, чаще можно увидеть на письме, чем услышать, – по образцам и наставлениям античных раторов. К тому же благодаря силе и многогранности классической системы и ее ключевому положению в неоклассическом образовании значение риторики этим не ограничилось; предлагаемая ею категоризация художественного опыта стала системой критики, пригодной и применимой повсеместно. Но ни один гуманист никогда не был оратором, равным Цицерону.

С этими оговорками возникает риск уничтожения оригинальности ранних гуманистов до той степени, что они покажутся не более чем переходной интермедией между схоластами и гуманистами XVI века. Уже в период Позднего Возрождения об этом задумывались. Сэмюэл Дэниел писал в 1603 году:

Не будет ли самым явственным невежеством говорить – как о преимуществах учености в *Европе*, так и об общем порядке вещей, – что «все находилось в плачевно обезображенном состоянии в те непросвещенные времена, от упадка Римской империи до тех пор, пока *Рейхлин* [Rewcline], *Эразм* [Erasmus] и *Мор* [Moore] не возродили свет латинского языка»? Когда за три сотни лет до них, примерно когда *Тамерлан* обрушился на *Европу*, *Франческо Петрарка* [Franciscus Petrarca] (который, без сомнения, тоже нашел тогда, кому подражать) продемонстрировал все лучшие представления об учености в такой степени совершенства как в латинском языке (в прозе и в поэзии), так и в народном итальянском, что последующие умы и по сей день еще не особенно его превзошли... Одновременно с *Петраркой* жил его ученик *Боккаччо* [Boccacius], и приблизительно в то же время – *Иоанн Равеннский* [Iohannis Rauenensis], и от них, *tanquam ex equo Troiano*, будто вышли все те знаменитые итальянские Писатели: *Леонардо Аретинский* [Leonardus Aretinus], *Лоренцо Валла* [Laurentius Valla], *Поджо* [Poggius], *Бьондо* [Biondus] и многие другие. Затем, *Мануил Хрисолора* [Emanuel Chrysoloras], Константинопольский господин, известный своей ученостью и достоинством, был нанят *Иоанном Палеологом* [John Paleologus], императором Востока, просить о помощи христианских правителей..., остался в *Венеции*, и преподавал там греческий язык, который до этого был забыт на семьсот лет. Последовали за ним *Виссарион* [Bessarion], *Георгий Трапезундский* [George Trapezuntius], *Феодор Газа* и другие, перенося Философию, выбитую турками из *Греции*, в христианство. Вслед за этим произошло то могучее слияние учености в этих областях, которая, вернувшись как *per postliminium*, и соединившись затем с новоизобретенным печатным

станком, распространилась воистину в более вселенском масштабе, чем когда-либо на свете...⁶

Ранние гуманисты, может быть, и использовали устаревшие руководства за неимением лучших, однако они отдавали себе в этом отчет; их способ подражать классическим образцам и впрямь отражает позднесредневековые формульные подходы *artes dictaminis*, но они старались относиться к делу не так механически, как нотариусы, и их образцы в любом случае различались. Прежде всего, ранние гуманисты были полны решимости снова овладеть языком Цицерона и работать в его рамках – и к делу они приступили со свежими силами и задором.

Именно это, конечно, мешает нам сопереживать им, поскольку мы не воспринимаем сочинение, имитирующее латынь Цицерона, как самостоятельную ценность; мы чутки лишь к довольно эпизодическим проявлениям гуманизма – к речи о достоинстве человека, республиканской пропаганде некоторых флорентийских гуманистов, описаниям пейзажей у Вергилия и тому подобному. Тем не менее именно в имитации Цицерона заключены сущность и героический пафос ранних гуманистов: все их силы ушли на то, чтобы возратить языковые средства, утраченные за тысячу лет. В средневековой латыни, и особенно в национальных языках, произошедших от народной латыни, – итальянском, французском, провансальском и испанском в их богатом местном разнообразии – многие из усложненных и усовершенствованных лексических и грамматических средств классической латыни отсутствуют. Макиавелли в воображаемом диалоге с Данте спрашивал его об использовании в *Божественной комедии* такого большого количества латинских слов; Данте объясняет: «...perché le dottrine varie di che io ragiono, mi constringono a pigliare vocaboli atti a poterle esprimere; e non si potendo se non con termini latini, io gli usavo...»⁷ И хотя перед нами взгляд на ситуацию, в которой оказался Данте, из чинквеченто, это действительно так; чтобы сказать нечто сложное и ясное, использовали латинский язык. Но тот латинский язык, на котором Данте писал свои прозаические трактаты, в том числе трактат *De vulgari eloquentia*, еще не обладал масштабом дифференциации и точностью классического языка, реконструированного гуманистами. Человек в 1300-м не мог формулировать свои мысли столь же аккуратно, как это стало возможно к 1500-му; разницу можно измерить в потерянных и обретенных категориях и конструкциях. Восстановить этот рабочий аппарат, вновь овладеть идеями, которые содержались не только в таких словах, как *decus* или *decor*, но и в наклонении, подобно латинскому сослагательному, – идеями, зачастую не переносимыми в элементы других языков того времени, – было задачей значительно более серьезной, чем *tour de force* грамматиков; подразумевалась реорганизация сознания на более сложном уровне. Тот факт, что естественной выразительной силой могли пожертвовать в угоду дотошности, и то, что сами ранние гуманисты не столь уж ловко обращались с языковыми средствами, открытие которых заново так их увлекало, значения в данном случае не имеет.

Именно поэтому классицизм ранних гуманистов весьма отличается от классицизма XVI века в представлении *Nosoponus* – персонажа-цицеронианца из произведения Эразма, – который и впрямь был скверного мнения о стилистических особенностях прозаических сочинений ранних гуманистов. Цицеронианство для Петрарки само по себе являлось интеллектуально авантюрным и мощным предприятием; ко времени Эразма так не могло больше продолжаться, поскольку важные грамматические маршруты классического сознания были уже исследованы

⁶ Daniel S. A Defence of Ryme // Elizabethan Critical Essays / Ed. G. G. Smith. Oxford, 1904, ii. P. 368–369. Приводится отрывок, а также рассматриваются его источники и предпосылки: Weisinger H. Who began the Revival of Learning? The Renaissance Point of View // Papers of the Michigan Academy of Sciences. Arts and Letters, xxx. 1944. P. 625–628. [Rewline = Johann Reuchlin, Иоганн Рейхлин (1455–1522); Iohannis Rauenensis = Giovanni da Ravenna (?), Джованни да Равенна (по изданию Literary Criticism of 17th Century England / Ed. Edward W. Taylor. 2000. P. 58–59.) – Примеч. пер.]

⁷ Discorso o dialogo, intorno alla nostra lingua // Opere storiche e letterarie / Ed. G. Mazzoni, M. Casella. Firenze, 1929. P. 774. [Перевод цит. по: Макиавелли Н. Речь, или Диалог о нашем языке / Пер. Г. Д. Муравьевой] // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб.: Алетейя, 2002. С. 63–64: «...ибо рассуждая о разных учениях, я вынужден был приискать слова, годные для их выражения, то есть латинские термины, но я так изменил окончания, что они стали одно с языком поэмы в целом».]

и нанесены на карту. Это действительно тот вопрос, в котором лучше быть напористым: подражание Цицерону утратило большую часть увлекательности и динамики именно тогда, когда стало возможным сносное ему подражание, в том смысле, что в этот момент занятие утратило экспансивный характер и стало, наоборот, ограничивающим. Ко второй четверти XV века в Италии было некоторое количество людей, способных составить такие языковые конструкции, которые, хотя и были отличимы от подлинного Цицерона, содержали в себе большую часть синтаксических и многие лексические средства из его арсенала. В этот момент наиболее яркие гуманисты утратили интерес к строгому подражанию Цицерону как самоцели. Одни, подобно Лоренцо Валле, обратили внимание на иные потенциальные возможности древних языков; другие, подобно Альберти, взялись за народные языки. Теперь, когда был сделан первый лингвистический вклад, их интерес к античной цивилизации в целом стал шире и разнообразнее; то, как функционировали классическая латынь и сопряженный с ней способ мышления, стало в общих чертах понятно. Новые навыки получили распространение, и в XVI веке классические формы были преподнесены национальным языкам через итальянский язык Бембо, французский Дю Белле и английский сэра Томаса Элиота. Какие-то из вновь обретенных гуманистами классических языковых средств со временем впитались в народные языки; многие нет. Значимость усилий ранних гуманистов крылась в том, что они вынесли на суд Европы ряд языковых возможностей и, чтобы не сказать больше, мыслительных приспособлений, на многие из которых мы полагаемся до сих пор. С любой точки зрения, цicerонианство ранних гуманистов было грандиозным предприятием.

В свете этого любой вопрос о вкладе гуманистов в такую периферийную область, как живопись или суждения о живописи, становится очень зависим от их языковых привычек. Предварительным вопросом становится следующий: каким образом применение латинских слов и грамматики к предмету живописи могли оказать влияние на подходы к живописи и на представления о ней? Само собой, это поднимает давние вопросы о языке и сознании, которые в этой книге не получают ответа и всплывают лишь время от времени; ясно также и то, что гуманисты привнесли в область живописи еще что-то помимо просто латинских слов и синтаксиса. Однако этот предварительный вопрос будет определять характер первой главы – как по той причине, что это представляется правильным с исторической точки зрения, так и потому, что гуманистическая критика живописи особенно интересна как лингвистический случай: чрезвычайно формализованное вербальное поведение касается, без особых помех, самой чувствительной области визуального опыта.

Гуманисты, о которых написана эта книга, работали между 1350-м и 1450-м. Во главе их стоит Петрарка, завершается этот ряд выдающимися людьми – поколением Альберти и Лоренцо Валлы, которые так или иначе оказывались слегка скованными масштабом предшественников. Петрарка (1304–1374) был образцом для подражания; он провел много времени в Провансе, Милане и в окрестностях Падуи. Тремя его почитателями были Боккаччо (1313–1375), Колюччо Салютати (1331–1406) – оба флорентийцы – и Джованни Конвертино да Равенна (1343–1408), долго живший в Падуе. Гаспарино Барцицца (ум. 1431) преподавал в Милане и Падуе, где его цicerонианство оказалось очень влиятельным. Одним из его учеников был Витторино да Фельтре (ум. 1446), основавший школу в Мантуе в 1423-м. Византийский гуманист Мануил Хрисолора (ум. 1415) впервые прибыл в Италию около 1395 года и преподавал греческий язык во Флоренции и Ломбардии. Среди его учеников – Пьетро Паоло Верджерио (1370–1444) из Падуи, Леонардо Бруни (1370–1444), протеже Салютати во Флоренции, и Гуарино да Верона (1374–1460). Гуарино позже сам провел несколько лет (1403–1409) на Востоке и в итоге основал школу в Ферраре в 1429-м. Его учениками были Бартоломео Фацио (ум. 1457), позже обосновавшийся в Неаполе; два венецианца – Леонардо Джустиниани (ум. 1446) и Франческо Барбаро (1398–1454); и Анджело Дечембрио (ум. после 1466), брат миланского гуманиста Пьера Кандидо Дечембрио (1392–1477), но гораздо менее выда-

ющийся. Тремя гуманистами, в той или иной степени обосновавшимися в Римской курии, были флорентиец Поджо Браччолини (1380–1459); антиквар и историк Флавио Бьондо (1388–1463); и Эней Сильвий Пикколомини (1405–1464), ставший папой Пием II в 1458-м. Франческо Филельфо (1398–1481), ученик Барциццы, в 1420-х был на Востоке и затем работал во многих итальянских городах. Лоренцо Валла (1407–1457) работал в основном в Павии, Неаполе и Риме. Леон Баттиста Альберти (1404–1472), обучавшийся в Падуе и Болонье, был еще одним гуманистом Курии⁸.

⁸ Удобные краткие заметки об отдельных гуманистах содержатся во втором томе сэра Джона Сэндиса (*Sir John Sandys. A History of Classical Scholarship. Vol. II. Cambridge, 1908*), но на данный момент издание весьма устарело. Уровень статей об отдельных гуманистах очень высок в *Enciclopedia Italiana. Milan, 1929–1939*. Еще более качественные статьи из изданного на данный момент см.: *Dizionario biografico degli Italiani. Roma, 1960* (дополняется); *Cosenza M. E. Dictionary of the Italian Humanists, 1300–1800. Boston, 1962–1967*: содержит большое количество биографических данных.

2. Слова

Согласно одной из точек зрения, все языки представляют собой системы упорядочивания опыта: их слова разделяют наш опыт на категории. В каждом языке это разделение происходит по-разному, и категории из лексикона одного языка не всегда могут быть легко перенесены в лексикон другого языка. Так, в английском языке имеются отдельные названия для цветов «синий» [blue] и «зеленый» [green], в то время как в некоторых других языках это иначе; лингвисты утверждают, что «синий – зеленый» – это «более дифференцированная» область опыта в английском языке, в отличие от, скажем, якутского⁹. Говорящий на якутском мог бы, конечно, высказывать суждения о синем цвете, – как и мы продолжаем приводить уточнения, говоря о небесном синем или о морском синем, – пусть его суждение и будет, вероятно, более громоздким, чем наше. Но гораздо важнее то, что в высказывании об области «синий – зеленый» английский язык настойчиво требует большей четкости. Обобщенное понятие для обозначения синего-и/или-зеленого отсутствует, поэтому обращения к языковым нюансам избежать непросто, – если только мы не скажем, что не уверены, или не решим выразиться намеренно неопределенно. Язык заставляет нас видеть различия его способом, и в этом смысле всякий язык тенденциозен. Подобным образом в классической латыни использовалось два слова – *ater*, тусклый черный [lustreless black], и *niger*, глянцево-черный [glossy black], в то время как мы просто говорим «черный», а в Вульгате и церковной латыни употреблялся только *niger*; еще два слова – *albus*, матовый белый [dead white], и *candidus*, сияющий белый [gleaming white], в то время как мы говорим «белый»: «aliud est candidum, id est quadam ninenti luce perfusum esse; aliud album, quod pallori constat esse vicinum»¹⁰. Используя латынь Цицерона, гуманист, следовательно, был вынужден различать оттенки черного и белого так, как не приходится нам и как не приходилось св. Иерониму. Языки, интересовавшие гуманистов, – классическая латынь, средневековая латынь, итальянский язык Треченто и Кватроченто – это языки, тесно между собой связанные, в отличие от английского и якутского, и категории в них соотносятся между собой гораздо лучше. Однако есть области, в которых один язык проводит различия глубже или иначе, чем другой, и это оказывало заметное давление на речь гуманистов; язык навязывал определенное восприятие.

Гуманисты очень хорошо понимали, что классическая латынь категоризировала некоторые виды опыта отличным от их родного наречия образом, поскольку это проявлялось в возникавших при изучении языка трудностях. В целом они были склонны давать определения словам, для которых не имелось точных синонимов, в основном цитируя их в контекстах и отмечая оттенки различий близких по смыслу слов. Второй метод, обозначение *differentiae*, лучше всего подходил для руководств начального уровня:

Inter formam et pulchritudinem. Formam oris proprie. Pulchritudinem totius corporis dicimus.

Inter venustatem et dignitatem. Venustatem muliebrem. Dignitatem virilem pulchritudinem dicimus.

Inter decus et decorem. Decus honoris. Decor forme est.

Inter decentem et formosum. Decens incessu et motu corporis. Formosus excellenti specie dicitur.

Inter decorem et speciem. Decor in habitu. Species in membris¹¹.

⁹ Brown R. Words and Things. Glencoe, Illinois, 1958. P. 238.

¹⁰ Servius ad Vergilium, Georg. iii. 82. [«Всех благородней / Серая масть иль гнедая; никто не отдаст предпочтенья / Белой иль сивой...» (цит. по: Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1979. С. 106).]

¹¹ Fazio Bartolomeo. De differentia verborum latinorum // Pseudo-Cicero, Synonyma / Ed. Paulus Sulpitanus. Rom, 1487. Fols.

Значительная часть *Elegantiae* Лоренцо Валлы, лучшей лексикографической книги, созданной ранними гуманистами, представляет собой более точную и полную версию этого же метода:

Decus, decor и dedecus

Decus – это, скажем, почет, завоеванный хорошо исполненным делом: соответственно, *decora* войны – это слава, награды и почести, приобретенные солдатом в бою. *Dedecus* – противоположное *decus*... *Decor* это своего рода красота, или *pulchritudo*, проистекающая из соответствия (*decentia*) вещей и людей одновременно месту и времени, будь то в действиях или в речи. Речь может идти и о добродетелях, если употребляется *decorum*: и относится не столько к добродетели самой по себе, сколько к тому, что принято считать добродетельным, прекрасным, подобающим...

Facies и vultus

Facies имеет отношение скорее к телу, *vultus* – к душе и воле, или *voluntas*, от которого и происходит, *vultus* как форма супина от *volo*, я желаю.

Поэтому мы говорим о гневных или скорбящих *vultus*, а не *facies*; и о широком или длинном *facies*, а не *vultus*. (*Superficies* – это составное существительное от *facies* и отличается от него незначительно. Мы говорим о *facies* моря или земли примерно так же, как и об их *superficies*, и *facies* человека это первое, на что мы смотрим, обращая на него свой взор.) Иногда уместно любое из этих слов: безобразное *facies* и также безобразные *vultus*, взволнованные или изменившиеся *facies* либо *vultus*. И подобных случаев много.

Fingo и effingo

Fingere в строгом смысле имеет отношение к горшечнику или *figulus*, который лепит фигуры из глины. Отсюда значение можно распространить в общих чертах на другие предметы, искусно созданные с помощью человеческого таланта и мастерства, особенно если они необычны или обладают новизной. *Effingere* значит *ingere* в другой форме, изображать путем *ingere*, как у Цицерона (*De oratore* ii. 90): «tum accedat exercitatio, qua illum, quem delegerit, imitando effingat atque exprimat...» («За этим пусть последует упражнение, в коем он должен с точностью воспроизводить подражанием избранный образец»¹².) От *effingere* происходит существительное *effigies*,

26b, 30b, 31b. [«Разница между *forma* и *pulchritudo*. *Forma* используется для выражения красоты лица. *Pulchritudo* – для красоты всего тела. Разница между *venustas* и *dignitas*. *Venustas* обозначает женскую, а *dignitas* – мужскую красоту. Разница между *decus* и *decor*. *Decus* обозначает честь. *Decor* – красоту. Разница между *decens* и *formosus*. *Decens* говорится о походке и движении тела. *Formosus* – о замечательной наружности. Разница между *decor* и *species*. *Decor* – о характере. *Species* – о теле». – Пер. А. Золотухиной.]

¹² Цит. по: Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972. – Примеч. пер.

означающее образ, сотворенный в вылитом сходстве с чем-то или кем-то, либо по образу истины, как в живописи, так и в скульптуре. (XVIII (b), (c), (e))

Таким образом, итальянец, учившийся должным образом употреблять фразу вроде *vultus decorem effingere* (изображать красоту лица*), учился также упорядочивать свои наблюдения о живописи и художниках новым, а вернее старым, способом. Материалы руководств покрывали сравнительно немного; всякий приличный гуманист сам составлял свой словарь, двигаясь в этом деле на ощупь, открывая, так сказать, классические ящички один за другим, и в той мере, в какой он ставил перед собой цель подражать Цицерону, связывал себя обязательством использовать классические категории в своей собственной речи.

Сложно судить, как сильно это повлияло на подходы гуманиста к описанию визуальных явлений, но какие-то изменения произошли. Ниже – два кратких восклицания о картине Пизанелло. Первое, на неоклассической латыни, было написано гуманистом Гуарино да Верона около 1427-го:

Quae lucis ratio aut tenebrae! distantia qualis!
Symmetriae rerum! quanta est concordia membris!

(XI, строки 60-1)

Какая трактовка света и тени! Какое многообразие!
Какая симметричность предметов! Какая гармония частей!

Второе было написано в 1442 году по-итальянски Анджело Галли, секретарем Федерико да Монтефельтро, герцога Урбинского:

Arte misura aere et disegno
Manera prospectiva et naturale
Gli ha data el celo per mirabil dono¹³.

Без сомнения, Гуарино и Галли увидели в Пизанелло разное, хотя и невозможно узнать, насколько впрямую их замечания связаны с их подходом к картинам. Однако ясно, что Галли обращает внимание на те качества у Пизанелло, которые Гуарино не мог, даже если и хотел бы, выразить по-латыни. Взгляд Галли на художника – победоносно народный. В частности, *mesura, aere u maniera* – это набор связанных между собой понятий из терминологии светских танцев Кватроченто, и независимо от того, оперировали ли уже этими терминами художники или нет, их богатые коннотации, по большей части, опираются на это. Доменико да Пьяченца, написавший около 1440–1450 года самый ранний из уцелевших трактатов Кватроченто о танцах, называл пять разделов танца подобно тому, как гуманисты выделяли пять разделов риторики; в танце это *mesura, memoria, maniera, misura di terreno, aere*¹⁴, и Галли с тонким критиче-

¹³ Апостольская библиотека Ватикана, MS. Urb. lat. 699, fol. 181^{r-v}; также см.: *Vasari*. Le vite, Gentile da Fabriano ed il Pisanello / Ed. A. Venturi. 1896. P. 49–50. Поэма не раз рассматривалась, см., в частности: W. Paatz. Die Kunst der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1953. S. 15–16; *Shearman J.* Maniera as an aesthetic ideal // Acts of the 20th International Congress of the History of Art, II. The Renaissance and the Mannerism. Princeton, 1963. P. 204; и особенно подробно в: *Boskovits M.* Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva. Contributions to 15th century Italian art theory, Part I // Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, viii. № 3–4. 1962, 251–253; 260, n. 128. [«Искусство, misura, aere и мастерство рисунка, / Maniera, перспектива и естественность – / Небеса чудом наделили его всеми этими дарами» (цит. по: *Баксандалл М.* Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. М.: V-A-C Press, 2019. С. 105.)]

¹⁴ «De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare». Bibliothèque Nationale, Paris, MS. it. 972, fols. 1^v–2^r. Трактат не был опубликован; он рассматривается в работе: *Michel A.* The earliest dance-manuals // *Medievalia et Humanistica*. iii. 1945. P. 119–124; удобное краткое содержание см.: *Dolmetsch M.* Dances of Spain and Italy 1400–1600. London, 1954. P. 2–8.

ским чутьем переносит на Пизанелло те три из пяти разделов, которые адекватно применимы по отношению к изображению фигур: *mesura, maniera, aere*. *Mesura* – важнейший компонент, согласно Доменико – это ритмическое качество. Это «*tardeza ricoperada cum presteza*» (промедление, наверстанное быстротой*); она определяет размер, а именно «*tutte presteze e tardeze secondo musica*» (все ускорения и замедления, согласно музыке*). *Maniera* связана с *zentele azilitade* (изысканными движениями*) фигуры:

nota che questa azilitade e maniera per niuno modo vole essere adoperata per li estremi: ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo, ni poco, ma cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza et asbassandosse cum presteza¹⁵.

Значение *aere* определить сложнее: «*e quella che fa tenere el mezo del tuo motto dal capo ali piedi*» (то, что заставляет держаться в движении целиком, с головы до ног). Последователи Доменико истолковывали этот термин. Согласно Антонио Корнацано, это «*un' altra gratia tal di movimenti che rendati piacere a gli occhi di chi sta a guardarvi*» (иная грация в движениях, та, что делает тебя приятным для глаз тех, кто на вас смотрит)¹⁶; согласно Гульельмо Эбрео – «*... e un atto di aierosa presenza et elevato movimento, colla propria persona mostrando con destreza nel danzare un dolcie et umanissimo rilevamento*» (...изысканная манера держаться и отчетливое движение, позволяющее собственной персоной с ловкостью выказать в танце изысканное и человечнейшее поведение)¹⁷. Так, Галли, придворный поэт, уподоблял нарисованные фигуры Пизанелло, придворного художника, определенным визуальным элементам современного придворного танца, и это были элементы, знакомые в теории и на практике всякому знатному господину. Это очень приемлемая художественная критика, наиболее талантливая из всех критических высказываний того времени о произведениях Пизанелло, и критика в высшей степени народная. Гуманистическая латынь никак не могла предложить категории с такими же смысловыми связями и вызывающие такой же отклик, даже несмотря на то, что, как мы увидим позже, и она опиралась на метафорическое описание визуальных качеств. Используя латинский язык, Гуарино лишал себя средств из арсенала Галли, и перечисляемые им качества неизбежно оказывались столь же неоклассического характера. Взять хотя бы первое, *ratio* – это слово необычайно богатой и суггестивной сложности: таким термином Гуарино может указать на тщательно взвешенное и системное качество, последовательно подкрепленное подходящей причинной базой, в светотени у Пизанелло – качество, связанное с *scientia*.

Итальянский язык и латинский язык Цицерона могли сосуществовать легко, дополняя друг друга, поскольку каждый обладал своей сферой употребления. К чему гуманисты должны были относиться критически – так это к вульгаризированному лексикону средневековой латыни: в этом вопросе классицизм принуждал их к основательной чистке. Одни, классические слова были возвращены к жизни; другие, постклассические, вроде *pulchrificatio* или *deiformitas*, были отброшены; важнее всего то, что значения очень многих слов, подобно таким как *ratio*, были переопределены в свете их классического употребления. Естественно, ревизия не была проведена в один этап. Она проводилась частями: тут использовалось одно новое слово, там старое варварское слово исключалось, в другом месте знакомое слово употреблялось в ином или более узком значении; в эпоху ранних гуманистов этот процесс никоим образом не был закончен. И все-таки постепенно, начиная со времен Петрарки, баланс внутри сло-

¹⁵ Op. cit., fol. 1v. [Перевод из кн.: Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века. 2019: «...умеренное движение, не большое и не маленькое, но такое плавное, что фигура подобна гондоле с двумя гребцами на невысоких волнах спокойного моря, на волнах, что медленно поднимаются и быстро спадают». С. 107.]

¹⁶ Mazzi C. Il libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazano // La Bibliofilia. xvii. 1915–1916. P. 9.

¹⁷ Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese / Ed. F. Zambrini. Bologna, 1873. P. 17–18.

варного запаса был видоизменен, и, попросту с точки зрения доступности слов, стало проще говорить об одних вещах и гораздо труднее о других, не ставя при этом под сомнение чье-либо следование классическим принципам¹⁸. Например, сильно обеднели возможности разбираться в нюансах *splendor*. Схоластический лексикон был чрезвычайно богат на слова, обозначающие блеск разного характера, но гуманисту существительное вроде *resplendentia* или *refulgentia*, глагол вроде *supersplendeo* или сочетание вроде *perfusio coloris* более не представлялись допустимыми. «Блеск» как сфера опыта в лексическом смысле имел дурную репутацию вплоть до того, что стал объектом избыточной правки, поскольку даже приличные классические слова в этой области редко встречаются в гуманистической латыни; к самому слову «блеск» гуманисты не испытывали склонности и использовали его разве что для метафорического описания исключительного морального или литературного превосходства. По этой причине нельзя с уверенностью ставить знак равенства между отсутствием утверждений о «блеске» в гуманистических текстах и соответствующим недостатком интереса по отношению к блистательным произведениям живописи; *splendor* – как и, в сущности, такое первоочередное ренессансное качество, как *proportio* – были словами, которых гуманисты избегали по внутренним формальным причинам. Увлекательно наблюдать, как флорентийский гуманист Амброджо Траверсари откликается на блеск византийского великолепия Равенны, оперируя безупречно классическими категориями – *magnificus, candidus, discolor, insignis, lucidis, speciosus, conspicuous*, – ни разу не обращаясь к *splendor*¹⁹.

Как фактическое исключение монашеских слов, так и возвращение классических слов в период Раннего Возрождения проследить легко; что на практике оказывается менее понятным, и в подобной же степени важным, это изменения в значениях многих общих для классической и средневековой латыни слов, поскольку очень часто изменение не подходит к определению, буквально в смысле того, к чему слова отсылают или что обозначают. Значение слов – в их употреблении, и большая часть значения слов в классической латыни лежит в установлении связей с другими словами, в системе перекрестных ссылок, различий, оппозиций и метафорических привычек, которые были размыты и накладывались друг на друга в средневековой латыни, где, в конце концов, возникли свои сконструированные системы. Когда гуманисты начали подражать Цицерону, установление перекрестных значений внутри словаря стало одной из областей, подлежащих реконструкции. Зачастую это оказывалось трудноосуществимым:

Pulcher может означать *fortis*, а *fortis* – *pulcher*, как у Вергилия, *Aeneid* vii. 656–657: *satus Hercule pulchro / pulcher Aventinus*. Поскольку кроме как применительно к Геркулесу *pulcher* означает *fortis*, эпитет может показаться неподходящим. Соответственно, *fortis* можно использовать вместо *pulcher* для восхваления женщин. *Virtus* и *pulchritudo* – взаимозаменяемы, так же как и *malitia* или *vitium* – с *deformitas*: см. у Вергилия, *Aeneid* iv. 149–150, *haud illo segnior ibat / Aeneas* – т. е. уже не *deformis*...²⁰

¹⁸ Удобный способ оценить важность этого – просмотреть блестяще полный указатель терминов (Table analytique) в издании: Bruyne E. de. Études d'esthétique médiévale. iii. Bruges, 1946. P. 380–400; особенно ссылки третьего тома, посвященного XIII в.

¹⁹ Письмо Траверсари о Равенне – см. Текст IX.

²⁰ Guarino. De vocabulorum observatione. Biblioteca Estense, Modena, MS. α K 4, 17 (415), fol. 126^r: «Pulcher pro forti et fortis pro pulchro positum est vir satus Hercule [pulchro] pulcher Aventinus. Nam nisi de Hercule pulcher pro forti dicatur, satis incongruum epiteton est. Pro laude mulieris quidem etiam fortis, id est pulcher. Virtus enim et pulchritudo in vicem ponuntur, sicuti etiam e contra malitia et vitium pro deformitate: apud Vergilium, haud illo segnior ibat Eneas, id est non deformior...» Словарь основан на Комментариях к Вергилию Сервия, см.: Sabbadini R. La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese. Catania, 1896. P. 54–55. [Пер.: Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979: *Энеида* vii. 656–657: Гордый победой коней прекрасного сын Геркулеса, / Столь же прекрасный и сам, Авентин (С. 282); *Энеида* iv. 149–150: Такой же силы исполнен, / Шел Эней, и сияло лицо красотой несказанной (С. 203).]

Затруднение объяснимо. Смыслы и перекрестные значения, предположения, что при использовании одного слова отвергается другое, негласное понимание, что противоположным используемому слову являлось определенное иное – все это в совокупности покоилось на весьма зыбких основаниях. Даже в античном мире это была система, поддерживаемая элитой, получившей одинаковое образование и обладавшей определенным интеллектуальным уровнем. Гуманисты так и не смогли восстановить эту систему до цельного и осознанно ощущаемого состояния, но некоторые из наиболее заметных ее частей, особенно те, которые были детально рассмотрены и разъяснены античными писателями, стали очень заметны в их дискурсе.

Один из примеров – слово *ars* (мастерство; ремесло, занятие; теория, научный труд). В средневековой латыни *ars* употреблялось в большинстве своих классических смыслов; было принято, среди прочего, одобрительно говорить об *ars*, мастерстве или умении, о художнике или о понравившемся произведении искусства. Петрарка и гуманисты употребляли это слово в отношении качества из той же области. Тем не менее, оказавшись в контексте неловко имитирующих Цицерона прозаических форм и словоупотреблений, оно стало нести немного другую нагрузку, и, в частности, стало уже невозможно не принимать всерьез тот факт, что *ars* было словом, чье соотношение с некоторыми другими категориями определялось очень жестко. Одной из таких категорий было *ingenium*, связь которого с *ars* подробно рассматривалась и объяснялась в классической риторике. Как *ars* было мастерством или способностью, усвоенными через правила или подражание, так *ingenium* было врожденным талантом, которому невозможно научиться:

...ars erit quae disciplina percipi debet.

Ea, quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, vis, dacilitas et quidquid arte non traditur²¹.

Каждое из этих слов обретало часть своего значения из имеющегося между ними различия; оба слова, будучи самостоятельными единицами, подразумевали, но не содержали в себе значения друг друга. Более того, в любом художественном деле у каждого из них была своя сфера действия: например, *ingenium* было связано с изобретением, *ars* – больше с манерой исполнения. Средневековые авторы были знакомы со многими из классических руководств по риторике почти в той же мере, что и гуманисты, но они не были готовы применять эту систему, придавая ей такой вес или отдавая исключительное предпочтение. Соединенные в пару, *ars et ingenium* сразу стали оружием в критике и спорах гуманистов; выражение использовали в полной мере уже в Треченто, в защите поэтического письма²². Связь между *ars* и *ingenium* в разных контекстах оказывалась вследствие этого настолько тесной, что не представлялось возможным говорить об *ars*, не делая опущение *ingenium* конструктивной мерой. Особенно – в контексте прославления; к 1400 году хвалить человека лишь за его *ars* было чуть ли не равнозначно предположению, что он не обладал *ingenium*, поэтому сопряженные *ars et ingenium* либо какое-нибудь иное слово из той же категории, вроде *scientia*, было тем, за что хвалили практически всегда. Гуманисты хвалили друг друга за *ars et ingenium*, затем без резких переходов хвалили за те же самые качества художников, значительно дотошнее, чем когда-либо это делали сами древние авторы: в текстах, напечатанных в конце этой книги, *ars et ingenium*, либо *ars et natura*, либо *artificium et ingenium*, либо *manus et ingenium* – одно из наиболее часто

²¹ Quintilian, Inst. Orat. II. xiv. 5; x. ii. 12. [Искусством будет то, чему по правилам учиться должно. ...некоторых превосходных в Ораторе качеств невозможно приобрести подражанием, как то остроты разума, способности в изобретении, стремительности, легкости, словом, всего того, на что нельзя преподавать точных правил. Цит. по: *Квинтилиан М. Ф.* Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. А. Никольского. Ч. 1–2. СПб., 1834. Ч. 1. С. 141, 254.]

²² Одно из описаний этого сюжета см.: *Tateo F.* «Retorica» e «poetica» fra Medioevo e Rinascimento. Bari, 1960 (в первую очередь с. 82–92).

встречающихся выражений. Едва ли найдутся следы глубокой вдумчивости в употреблении этих слов по отношению к художникам и скульпторам; и действительно, во всех рассматриваемых текстах лишь не ранее середины XV века ситуация начинает оцениваться критически, а также ставится вопрос, правильно ли применяется термин *ingenium* по отношению к подобным людям. В диалоге Анджело Дечембрио *De politia literaria*, написанном около 1450 года, один из собеседников, Лионелло д'Эсте, в ходе длительной дискуссии высказывает предположение, что ответ на этот вопрос – отрицательный:

Age nunc scriptorum ingenia uti rem divinam et pictoribus
incomprehensibilem omittamus: ad ea redeundum quibus humana manus assuevit...
...poetarum ingenia, quae ad mentem plurimum spectant, longe pictorum
opera superare inquam, quae sole manus ope declarantur²³.

В рамках его собственного сдержанного взгляда на деятельность художников он был прав, однако вывод, к которому он приходит, по правде говоря, опоздал на сто лет, чтобы возыметь хоть какой-то эффект: помимо всего прочего, *arte e ingenio* давно стало клише также и в просторечном языке²⁴. Весьма характерно, что в других частях книги Лионелло приходится говорить об *ars et ingenium* художников так же, как это делали остальные; его аргументы не подходили его стилю речи. Однако каким бы несистемным и непродуманным образом гуманисты ни обращались с этим выражением в повседневной практике, они что-то говорили о сущности живописи. *Ars* посредством антитезы стало характеризоваться четче: способность обучать и учиться по правилам и образцам. *Ingenium* принесло с собой мощный набор ассоциаций, возникавших в виде спорных вопросов об одаренности и воображении художника. Истоки большей части тяжеловесной теоретической дискуссии XVI века об искусстве лежат в гуманистической латыни и ее лексиконе, определенным образом категоризирующем творческие способности. Системой были слова.

Еще одной приводящей в замешательство особенностью классической системы была непринужденность, с которой она ввела в действие межсенсорные метафоры. Весьма значительная доля терминов античной риторики представляла собой метафоры из сферы визуального опыта – метафоры, надо признать, порой полумертвые, но гуманисты неминуемо оживляли их попросту в процессе изучения: стиль речи мог быть *translucidus* или *versicolor*. Подобная вольность в обращении с метафорами присутствовала в гораздо меньшем корпусе классической художественной критики, и здесь значительная доля терминов заимствовалась из области риторики²⁵. Когда Плиний описывает художника как «*gravis ac severus idemque floridus ac umidus*»²⁶, слова отсылают к совокупности их использования в критическом значении в рамках риторики. Эта привычка прибегать к метафорам – как к укоренившемуся набору античных терминов, так и к образованию им подобных – была, вероятно, одним из наиболее эффектив-

²³ Baxandall M. A dialogue on art from the court of Leonello d'Este // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. xxvi. 1963. P. 321–325. [«Но давай не будем сейчас говорить о талантах писателей: это божественный предмет, непонятный для живописцев. Вернемся к тому, к чему привычна человеческая рука. ...я скажу, что таланты поэтов, имеющие отношение, прежде всего, к уму, намного превосходят произведения живописцев, которые появляются только с помощью рук». – Пер. А. Золотухиной.]

²⁴ К первой половине XV века различие приобретает важное значение в обсуждении искусств в рамках народного языка; например, Гиберти: «Io ingegno sança disciplina o la disciplina sança ingegno non può fare perfecto artifice» (*I commentarii* / Ed. J. v. Schlosser. I. Berlin, 1912. P. 5). Это явно отражено и у Ченнино Ченнини (*Il libro dell'arte*, Cap. I / Ed. D. V. Thompson. New Haven, 1932. P. 1–2): «fantasia e hoperazione di mano».

²⁵ Существуют интересные исследования древней критической метафоры С. Ферри (S. Ferri), см., в первую очередь: Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio // Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, serie II. Vol. xi. 1942. Fasc. ii – iii. P. 69–116; а также, в целом, Дж. Бекатти (G. Becatti): Arte e gusto negli scrittori latini. Florence, 1951 (особенно с. 50–60), с библиографией. См. также: Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages. New York, 1953. P. 414 ff.

²⁶ Nat. Hist. xxxv. 120. («...серьезный и строгий и вместе с тем яркий и сочный...»: Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. С. 102).

ных средств гуманистической критики; как мы увидим позже, значительная часть того, что достигнуто Альберти в трактате *De pictura*, обусловлена именно этим.

Гуманисты не всегда управляли этой терминологией. Лионелло д'Эсте в *De politia literaria* Анджело Дечембрио пытается провести различия между двумя своими портретами, один из которых кисти Якопо Беллини, второй – Пизанелло:

Meministis nuper Pisanum Venetumque, optimos aevi nostri pictores, in mei vultus descriptione varie dissensisse, cum alter macilentiam candori meo vehementiorem adiecerit, alter pallidiorem tamen licet non graciliorem vultum effingeret...²⁷

Два из употребленных здесь терминов, *gracilis* и *vehemens*, наполнены смыслом, который они приобрели как термины риторики. Основное значение *gracilis* – «стройный»; в отношении стиля выражения мыслей, с другой стороны, слово использовалось в смысле «простого» или «не имеющего украшений». *Vehemens* могло быть использовано в смысле «мощного» или «яростного», как по отношению к живым существам, так и к стилю речи. Но каждое из этих слов – *gracilis* и *vehemens* – обозначало один из трех *genera dicendi*, или уровней стиля²⁸. *Genus gracile* являлось синонимом *genis humile*, стиля без украшений, достоинствами которого являются чистота и ясность. *Genus vehemens* являлось вариацией *genus sublime*, резко ритмичного, тяжело украшенного стиля. Один – вольный стиль, второй – эпический. Если бы Дечембрио использовал эти слова, в полной мере управляя их метафорическими значениями, это была бы чрезвычайно выдающаяся критика. Скорее всего, он этого не делал, однако в любом случае оттенки побочных смыслов могли присутствовать в сознании всякого читателя-гуманиста. Дечембрио говорил больше, чем знал.

Есть и другие случаи, когда гуманисты использовали риторические метафоры на очень высоком уровне. Например, рассуждение о художниках в *De viris illustribus* Бартоломео Фацио возникло из аналогии между живописью и писательским мастерством. Фацио настаивал на том, что фигуры в живописи должны быть выразительными и жизнеподобными. Он процитировал Горация – о необходимости поэзии волновать сердца слушателей:

non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt
et quocumque volent animum auditoris agunto²⁹, —

и после этого сказал: «Так надлежит, чтобы и живопись была не только украшена разнообразием красок, но гораздо более была бы представлена [в ней], так сказать, некая жизненность [*figuratam esse convenit*]³⁰. *Figurat[us]* – это слово из Квинтилиана, и Фацио опирался на классическое определение Квинтилианом функции риторической *figurae*:

Часто бывает полезно и отступить несколько от обыкновенного порядка, а иногда и прилично: как видим в статуях и картинах: и одежда, и лицо, и положение различно. В прямом и неподвижном теле нет ни малой красоты. Прямо изваянная или написанная голова, опущенные руки и сжатые ноги, сверху до низу делают изображение принужденным и неприятным. А

²⁷ *Baxandall M.* Op. cit. P. 314–315. [«Вы помните, что недавно Пизанец и Венецианец, прекрасные живописцы нашего времени, изобразили мои черты совершенно по-разному. Один прибавил к моей белизне чрезвычайную худобу, а второй изобразил мое лицо более бледным, но от этого не менее стройным...» – Пер. А. Золотухиной.]

²⁸ Например, Цицерон: *Orator ad Brutum* xxi. 69; Квинтилиан: *Inst. Orat.* xii. x. 66.

²⁹ *Ars poetica* 99–100. [«Так и Телёф и Пелей в изгнании и бедности оба, / Бросивши пышные речи, трогают жалобой сердце! / Нет! не довольно стихам красоты; но чтоб дух услаждали / И повсюду, куда ни захочет поэт, увлекали!» (цит. по.: *Гораций Флакк К.* Полное собрание сочинений / Пер. под ред. Ф. А. Петровского. М.; Л.: Academia, 1936. С. 343).]

³⁰ См. с. 164. [Здесь и далее перевод на рус. яз. цит. по: *Фацио Б.* О знаменитых людях / Публ. С. В. Соловьева // Возрождение: гуманизм, образование, искусство: Межвуз. сб. науч. тр. / Иван. гос. ун-т; Иваново: ИвГУ, 1994. С. 120.

наклонение, или, да так скажу, движение придает некоторую живость. А потому руки и лицо принимают тысячу видов. Одни из таковых изображений кажутся стремящимися и бегущими: другие представляются сидящими, или наклонившимися; иные наги или одеты, а некоторые в том и другом состоянии вместе. Что можно видеть в уродливейшем и труднейшем положении, как метатель круга Мирона? Но если бы вздумал кто осуждать хотя мало что в сей статуе, не показал ли бы крайнего своего невежества в художестве, в коем особенно удивления достойна та самая новость и трудность работы? Таковую же красоту и приятность придают слову *фигуры* [*figurae*] в мыслях и речениях. Ибо изменяют они некоторым образом правильность и бывают тем самым разительнее, что отступают от обыкновенного образа речи³¹.

Отрывок развивает мысль Фацио за него, возможно, точнее и определенно решительнее, чем он сам мог бы справиться.

В завершение рассмотрения этого вопроса можно обратить внимание на случай перевода сложных критических категорий подобного рода на вольгаре. В 1424 году Леонардо Бруни написал знаменитое письмо Николло да Уццано и *deputati*, ответственным за создание дверей Баптистерия во Флоренции, где высказал рекомендации относительно второй пары дверей Гиберти, к созданию которой тот должен был вскоре приступить: суть заключалась в том, что сюжетные панно должны были быть одновременно *illustre* и *significante*, и Бруни берет на себя труд разъяснить значения этих терминов:

Io considero che le dieci storie della nuova porta, che avete deliberato, che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose, e principalmente l'una, che siano illustri; l'altra, che siano significanti. Illustri chiamo quelle, che possono ben pascer l'occhio con varietà di disegno; significanti quelle, che abbino importanza degna di memoria³².

Бруни адаптирует и объясняет термины критики, которые он привык применять по отношению к художественному языку. *Illustris* означало одновременно «богато украшенное» и «яркое»:

Стиль можно назвать *illustris*, если используемые слова избраны за их грузность и используются в метафорическом значении, и с преувеличением, и в качестве прилагательных, и с удвоениями, и синонимично, и созвучно с действием и представлением явлений. Это род слога, который буквально представляет явления взору, поскольку касаем именно чувством зренья...³³

В книге *De vulgari eloquentia*, которую Бруни не читал, Данте использовал это слово в качестве своего термина для обозначения высокого стиля народного языка, соответствующего возвышенному стилю латинского, стилю эпоса, трагедии и *canzone*³⁴. *Significans* в смысле «полноты ясного значения» было любимым словом Квинтилиана: Гомер был мастером *significans* повествования – «narrare... quis significantius potest quam qui Curetum Aetolorumque proelium

³¹ Inst. Orat. 11. xiii. P. 8–11. [Цит. по: Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. А. Никольского. Ч. 1–2. СПб., 1834. Ч. 1. С. 137–138.]

³² Richa. Notizie istoriche delle chiese Fiorentine, v. Firenze, 1757. P. xxi. [Я полагаю, что десяти историям на новых дверях, кои вы определили и коим положено быть из Ветхого завета, должно иметь две вещи. В первую очередь им должно быть *illustri*, во вторую – *significanti*. *Illustri* я называю то, что может достаточно усладить глаз разнообразием рисунка, *significanti* – то, что обладает значительностью, достойной запоминания.]

³³ Cicero. De partitione oratoria vi. 20: «*illustris autem oratio est si et verba gravitate delecta ponuntur et translata et superlata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia. Est enim haec pars orationis quae rem constituat paene ante oculos, is enim maxime sensus attingitur...*».

³⁴ De vulgari eloquentia 1. xvii.

ехронит?»³⁵ Бруни в свою очередь предлагает скульптору уподобиться Гомеру. Со временем практика такого рода значительно обогатилась суждениями на народном языке.

³⁵ Inst. Orat. x.1.49. [«Кто может короче повествовать, как он, когда возвещает о смерти Патрокла? Кто живее описал сражение Куретов и Этолян?» (цит. по: *Квинтилиан М. Ф.* Двенадцать книг риторических наставлений. СПб., 1834. Ч. 2. С. 222).]

3. Предложения

Гуманист объединял неоклассические категории неоклассическим образом в той степени, в которой был на это способен. В первую очередь этот процесс был обусловлен особыми грамматическими средствами литературного латинского языка, тонкостями его времен и наклонений, разнообразием и определенностью соединительных частиц, а также выразительно гибким порядком слов. Ни один из национальных языков, происходящих от народной латыни, не обладал подобными возможностями связывать слова. Во-вторых, в вопросе использования этих языковых возможностей в полную силу гуманистическая латынь следовала за Цицероном и другими почитаемыми древними авторами. Нет смысла проводить здесь серьезное различие между языком и, так сказать, стилем; можно сказать, что латинская грамматика способствовала, а латинская риторика – требовала, чтобы предложения составлялись более сложными и более четко артикулированными, чем это было свойственно итальянскому языку в XIV или XV веках.

Благородное неоклассическое предложение строилось по схеме периода, то есть предложения, соединяющего в себе ряд мыслей и утверждений, выраженных в ряде гармонично согласованных простых предложений.

Период бывает двух родов: один простой, когда одна мысль заключается во многих словах; другой сложный, когда состоит из членов и частиц, многие смыслы имеющих... Период имеет, по крайней мере, два члена. Среднее число четыре, но часто содержит и более³⁶.

В некоторых наиболее педантичных положениях классической теории первая часть периодического предложения (*protasis*) рассматривается как содержащая в себе нагнетание, вторая часть (*apodosis*) – как его разрешение: Если А, то В; хотя и А, все же В; как А, так и В; и так далее. У Цицерона восхищение гуманистов сильнее всего вызывало периодическое предложение такого рода:

Ut qui pila ludunt non utuntur in ipsa lusione artificio proprio palaestrae, sed indicat ipse motus didicerintne palaestram an nesciant, et qui aliquid fingunt, etsi tum pictura nihil utuntur, tamen utrum sciant pingere an nesciant non obscurum est, sic in orationibus hisce ipsis iudiciorum contionum senatus, etiam si proprie ceterae non adhibeantur artes, tamen facile declaratur utrum is, qui dicat, tantummodo in hoc declamatorio sit opere iactatus an ad dicendum omnibus ingenuis artibus instructus accesserit³⁷.

Как при игре в мяч играющие не пользуются настоящими гимнастическими приемами, но самые движения их показывают, учились ли они гимнастике или незнакомы с ней; как при ваянии ясно видно, умеет ли ваятель рисовать или не умеет, хотя при этом ему ничего рисовать и не приходится; так и в наших речах, предназначенных для судов, сходок и сената, другие науки хотя и не находят себе прямого приложения, но тем не менее ясно, занимался ли говорящий только краснобайским своим ремеслом или вышел на ораторское поприще, вооруженный всеми благородными науками.

³⁶ «Genera eius duo sunt, alterum simplex, cum sensus unus longiore ambitu circumducitur, alterum, quod constat membris et incis, quae plures sensus habent... Habet periodus membra minimum duo. Medius numerus videntur quattuor, sed recipit frequenter et plura» (*Quintilian*, Inst. Orat. IX. iv. 124). [Цит. по: *Квинтилиан М. Ф.* Двенадцать книг риторических наставлений. СПб., 1834. Ч. 2. С. 197.]

³⁷ De oratore I. xvi. 73. [Цит. по: *Цицерон М. Т.* Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972.]

Должным образом оценить увлеченность гуманистов периодическими предложениями довольно трудно. Этот их интерес был одним из наиболее «антинародных», поскольку длина предложений и стилизованный порядок слов слишком основательно отрицали структуры народного языка, и по прошествии времени это не вызвало понимания в народной литературе. Но принять исторические условия речевой деятельности гуманистов невозможно без признания ее значимости, причем в очень разнообразных аспектах. Периодическое предложение – это основной вид искусства ранних гуманистов. Оно было проверкой мастерства, мишенью для критики, расцветом классической манеры обращения со словами и понятиями, средством выражения большинства суждений об отношениях, и – как будет предложено позднее – в решающий момент оно стало гуманистической моделью композиции в целом.

Возрождение периодического предложения было сопряжено с преобразованием лексики и синтаксиса латыни, и достоинство его заключалась в его трудоемкости. Собрать периодическое предложение с изящно сопоставляемыми элементами представляется возможным, только если формы и значения слов, из которых оно состоит, относительно точны; соответственно, умение гуманиста сконструировать правильные периоды демонстрировало, кроме прочего, то, что он усвоил классические лексикон и грамматику. В средневековой латыни исчезли многие тончайшие различия в смысловой нагрузке латинских союзов и соединительных наречий – например, *at, sed, autem, tamen, vero*, а также *enim, etenim, nam, namque*; подобные слова вошли в обиход просто путем их механического переноса, а многие более специализированные соединительные слова не употреблялись вовсе. Кроме того, многие средневековые авторы, писавшие на латинском языке, употребляли местоимения разряда *idem, hic, ille, is, iste* и *ipse*, не слишком их различая и едва ли извлекая пользу из особой силы каждого из них. Так же размылись и границы формообразования. Прошедшее время несовершенного вида, прошедшее время совершенного вида, предпрошедшее время использовались иногда практически взаимозаменяемо, без особой разницы в значениях; изъявительное наклонение также часто использовалось там, где в классическом употреблении было необходимо сослагательное наклонение, в особенности в придаточных предложениях; сравнительные формы прилагательных и наречий могли быть употреблены без учета силы их сравнительного действия; система субстантивных склонений ослабла настолько, что винительный и дательный падежи вторгались на территорию друг друга³⁸. В подобных аспектах средневековая латынь во многом ослабила систему классической латыни до такой степени, что тонкая дифференциация, на которую опирается периодическое предложение, стала практически невозможной. Средневековые латиноязычные авторы нередко сочиняют длинные и сложные предложения, но периодическими они являются редко.

Препятствием на пути к тому, чтобы реконструировать, какого рода наслаждение гуманисты находили в периодической речи, оказывается то обстоятельство, что практическая критика конкретных текстов обычно не являлась частью их метода, по крайней мере в виде какой-либо постоянной формы. Они, конечно, без устали высказывались о литературном стиле, обычно в виде предписания, но иногда и описательно; однако обсуждения эти, как правило, очень общего характера. Ярким исключением является Леонардо Бруни, лучший представитель описательной критики среди ранних гуманистов. Бруни чрезвычайно активно и чутко переводил с греческого языка на латинский, и, надо полагать, это позволило ему близко соприкоснуться с трудностями и характерными особенностями классических языков; при этом необходимость защищать свои переводы от нападков сподвигла его описать свой опыт более детально, чем это было принято обычно. Его наиболее значимый труд – неоконченный трактат

³⁸ Библиографию по этому вопросу см.: *Strecker K. Introduction to Medieval Latin / Trans. and ed. R. Palmer. Berlin, 1947. P. 11–38.*

*De interpretatione recta (О правильном переводе)*³⁹, написанный, вероятно, около 1420 года, в котором он критикует средневековые переводы Аристотеля и оправдывает свои собственные. В первой части трактата содержится описание красоты языка Платона и Аристотеля, которое основано, правда, на собственных переводах Бруни на латынь. Первый пример, один из самых кратких, из Платона⁴⁰:

Весь этот отрывок отделан Платоном необыкновенно искусно. Ведь в нем присутствует и слов, так сказать, изысканность, и мыслей удивительный блеск. Кроме того, весь диалог написан ритмической речью. В самом деле, и «*in seditione esse animum*» (душа находится в разладе*), и «*circa ebrietates tyrannidem exercere*» (самовластно правит пристрастие к опьянению*), и прочие переведенные подобным образом слова освещают речь, словно сверкающие там и сям звезды. И «*innata nobis voluptatum cupiditas*» (наше врожденное влечение к удовольствиям*), и «*acquisita vero opinio, affectatrix optimi*» (приобретенное мнение относительно блага и стремления к нему*) построены посредством определенных антитез, ибо в известной мере противопоставлениями являются «*innatum*» и «*acquisitum*», «*cupiditasque voluptatum*» и «*opinio ad recta contendens*» (врожденное и приобретенное, влечение к удовольствиям и мнение, побуждающее нас к правильному*). А такие его выражения, как «*huius germanae germanarumque cupiditatum nomina*» (родственные им и названия родственных влечений*), и «*superatrix rationis aliarumque cupiditatum cupiditas*» (пристрастие, взявшее верх над разумом и остальными влечениями*), и «*utrum amanti potius vel non amanti sit in amicitiam eundum*» (пристрастие, взявшее верх над разумом и остальными влечениями*), – все они, изящно соединенные между собой, словно плитки в мозаичном полу или детали потолочного мозаичного орнамента, полны невыразимой прелести. А следующие его слова – «*cuius gratia haec diximus, fere iam patet; dictum tamen, quam non dictum, magis patebit*» (ради чего все это было сказано, пожалуй, ясно; во всяком случае, сказанное будет яснее несказанного*) – являются двумя частями фразы, расположенными через равные промежутки: греки называют их «колами» [*cola*. – М. Б.]. После

³⁹ Трактат опубликовал, опустив лишь некоторые примеры из Бруни, Ганс Барон в издании: *Baron H. Leonardo Bruni Aretino. Humanistisch-philosophische Schriften. Leipzig; Berlin, 1928. S. 81–96*. Барон подробно рассматривает ряд рукописей, наилучшая из которых, вероятно, следующая: *Biblioteca Vaticana, MS. Pal. lat. 1598, 109^r–120^v*.

⁴⁰ *Phaedrus 237 b – 238 c*, приводится здесь в собственном переводе Бруни: «*O puer, unicum bene consulere volentibus principium est: intelligere, de quo sit consilium, vel omnino aberrare necesse. Plerosque vero id fallit, quia nesciunt rei substantiam. Tamquam igitur scientes non declarant in principio disceptationis, procedentes vero, quod par est, consequitur, ut nec sibi ipsis neque aliis consentanea loquantur. Tibi igitur et mihi non id accidat, quod in aliis damnamus. Sed cum tibi atque mihi disceptatio sit, utrum amanti potius vel non amanti sit in amicitiam eundum, de amore ipso, quale quid sit et quam habeat vim, diffinitione ex consensu posita, ad hoc respicientes referentesque considerationem faciamus, emolumentumne an detrimentum afferat? Quod igitur cupiditas quaedam sit amor, manifestum est. Quod vero etiam qui non amant cupiunt, scimus. Rursus autem, quo amantem a non amante discernamus, intelligere oportet, quia in uno quoque nostrum duae sunt ideae dominantes atque ducentes, quas sequimur, quacumque ducunt: Una innata nobis voluptatumque cupiditas, altera exquisita opinio, affectatrix optimi. Haec autem in nobis quandoque consentiunt, quandoque in seditione atque discordia sunt; et modo haec, modo altera pervincit. Opinione igitur ad id, quod sit optimum, ratione ducunt ac suo robore pervincente temperantia existit; cupiditate vero absque ratione ad voluptates trahente nobisque imperante libido vocatur. Libido autem, cum multiforme sit multarumque partium, multas utique appellationes habet. Et harum formarum quae maxime in aliquo exsuperat, sua illum nuncupatione nominatum reddit nec ulli ad decus vel ad dignitatem acquiritur. Circa cibos enim superatrix rationis et aliarum cupiditatum cupiditas ingluvies appellatur et eum, qui hanc habet, hac ipsa appellatione nuncupatum reddit. Rursus quae circa ebrietates tyrannidem exercet ac eum, quem possidet, hac ducens patet, quod habebit cognomen? Et alias harum germanas et germanarum cupiditatum nomina, semper quae maxime dominatur, quemadmodum appellare deceat, manifestum est. Cuius autem gratia superiora diximus, fere iam patet. Dictum tamen, quam non dictum, magis patebit. Quae enim sine ratione cupiditas superat opinionem ad recta tendentem rapitque ad voluptatem formae et a germanis, quae sub illa sunt circa corporis formam, cupiditatibus roborata pervincit et ducit: ab ipsa insolentia, quod absque more fia, amor vocatur» (Op. cit. P. 88–89). [Пер. с комм. И. Ю. Шабаги см.: *Платон. Федр* / Пер. А. Н. Егунова. Ред. Ю. А. Шичалина. М., 1989. – *Примеч. ред.*]*

этих слов идет превосходный полноценный период «*quae enim sine ratione cupiditas superat opinionem ad recta tendentem rapitque ad voluptatem formae et a germanis, quae sub illa sunt circa corporis formam, cupiditatibus roborata pervincit et ducit, ab ipsa insolentia, quod absque more fiat, amor vocatur*» (ведь влечение, которое вопреки разуму возобладало над мнением, побуждающим нас к правильному [поведению], и которое свелось к наслаждению красотой, а кроме того, сильно окрепло под влиянием родственных ему влечений к телесной красоте и подчинило себе все поведение человека, – это влечение от своего необыкновенного могущества зовется любовью*). Во всех приведенных отрывках вы видите блеск мыслей, изысканность слов и ритмичность речи⁴¹.

Исходя из того, что говорит Бруни, становится ясно, что привлекательность стиля периодической речи во многом заключается в свойственных ей антитетичности и параллелизме; как он описывает это в другом месте трактата, «*paria paribus redduntur aut contraria contrariis vel opposita inter se*»⁴². Элемент уравнивается элементом, и основной методологией является сопоставление одного с другим.

Гуманисты подражали тому, что вызывало их восхищение, и сочиненные ими периоды сконструированы в соответствии с тем, что описал Бруни. Пример можно привести из самого Бруни за одну-две страницы до того, как он анализирует Платона в *De interpretatione recta*; и в виде исключения будет честным разделить предложение на части, чтобы показать, каким образом собрана эта мозаика. Он рассуждает о том, до какой степени переводчику текста следует пытаться воспроизвести форму и содержание того, что он переводит:

- (a) ut
ii, qui exemplum picturae picturam aliam pingunt,
(1) figuram et statum et ingressum et totius corporis
formam inde assumunt,
(2) nec, quid ipsi facerent,
sed, quid alter ille fecerit,
meditantur:
(b) sic
in traductionibus interpres quidem optimus
(1) sese in primum scribendi auctorem
tota mente et animo et voluntate
convertet et quodammodo transformabit

⁴¹ «Totus hic locus insigniter admodum luculenterque tractatus est a Platone. Insunt enim et verborum, ut ita dixerim, deliciae et sententiarum mirabilis splendor. Et est alioquin tota ad numerum facta oratio. Nam et «in seditione esse animum» et «circa ebrietates tyrannidem exercere» ac cetera huiusmodi translata verba quasi stellae quaedam interpositae orationem illuminant. Et «innata nobis voluptatum cupiditas», «acquisita vero opinio, affectatrix optimi» per antitheta quaedam dicuntur; opposita siquidem quodammodo sunt «innatum» et «acquisitum», «cupiditasque voluptatum» et «opinio ad recta contendens». Iam vero quod inquit «huius germanae germanarumque cupiditatum nomina» et «superatrix rationis aliarumque cupiditatum cupiditas» et «utrum amanti potius vel non amanti sit in amicitiam eundum?»: haec omnia verba inter se festive coniuncta, tamquam in pavimento ac emblemate vermiculato, summam habent venustatem. Illud praeterea quod inquit: «cuius gratia haec diximus, fera iam patet; dictum tamen, quam non dictum, magis patebit»: membra sunt duo, paribus intervallis emissa, quae Graeci «cola» appellant. Post haec ambitus subicitur plenus et perfectus: «quae enim sine ratione cupiditas superat opinionem ad recta tendentem rapitque ad voluptatem formae et a germanis, quae sub illa sunt circa corporis formam, cupiditatibus roborata pervincit et ducit: ab ipsa insolentia, quod absque more fiat, amor vocatur.» Videtis in his omnibus sententiarum splendorem ac verborum delicias et orationis numerositatem; quae quidem omnia nisi servet interpres, negari non potest, quin detestabile flagitium ab eo committatur» (Op. cit. P. 87). [Здесь и далее цит. по: *Шабига И. Ю.* Трактат Леонардо Бруни «О правильном переводе» // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2010. № 1 (С. 53–54). * Перевод фразы в скобках Баксандалл не приводит, также на месте «колами» он оставляет «cola». Цитаты из «Федра» приведены в переводе А. Н. Егунова с небольшими изменениями. – *Примеч. пер.*]

⁴² Op. cit. P. 87. [«Симметрично располагаются слова или одинаковые, или противоположные по смыслу или же противоречащие друг другу», цит. по: *Шабига И. Ю.* Указ. соч. С. 50.]

(2) eiusque orationis
figuram, statum, ingressum coloremque et lineamenta
cuncta exprimere meditabitur⁴³.

Ведь как художники, которые пишут картину с чужого образца, копируют внешность, позу, движение и очертания изображенной на ней фигуры, размышляя не над тем, как создать собственное произведение, а вникая в то, что создано другим, точно так же и каждый опытный переводчик всей своей душой, всеми помыслами, всеми силами ума устремляется к оригинальному тексту и как бы переплавляет его форму [позицию, ход⁴⁴], его настроение, особенности его стиля.

Аккуратный параллелизм очевиден, и Бруни вносит разнообразие в общую симметрию своего предложения, украшая ее разными искусными способами. Например, настоящее время протазиса оказывается основанием для чуть более напористого будущего времени в аподозисе; кроме того, подлежащее во множественном числе в протазисе (*ii qui pingunt...*) соотносится с чуть более определенным – поскольку оно находится в единственном числе – подлежащим в аподозисе (*interpretis*). Гуманистам могли бы быть по душе и другие особенности этого предложения: а(1) использует череду терминов для создания полисиндетона; а(2) выражено в виде ясного антитетического изоколона; б(2) представляет собой расширенный ряд терминов в виде асиндетона, который с появлением двух новых терминов снова переходит в синонимичный (-que и et) полисиндетон; и Бруни заканчивает аподозис тем же глаголом (*meditari*), что и протазис, таким образом закругляя период с помощью полиптотона. В этом предложении много таких достоинств.

Кажется почти неуместным пристально рассматривать здесь само содержание протазиса, и все же это в некотором роде полезно. Суждения о художниках, которые можно вывести из предложения, следующие: (1) художники иногда создают картины по образцу других картин; (2) тогда они заимствуют внешность, позу, движение и очертания образца; (3) также они озабочены не своим собственным изобразительным методом, а методом копируемого художника; (4) в этом отношении они походят на переводчика текста... Как наблюдения о живописи – которые должны бы наверняка или с вероятностью пролить свет на искусство переводчика – они очевидно бессодержательны настолько, что природа изобретательских навыков Бруни в предложении такого рода ставится под сомнение. Фактически, как ясно из контекста, смысловым ядром в периоде Бруни становится заявление о литературном переводе: «*interpretis optimus formam primae orationis exprimit*» («опытный переводчик выражает форму оригинального текста речи»^{*}). Это заявление развивается в периоде благодаря орнаментальному сравнению с другим видом деятельности – живописью. Но в основе сравнения лежит не само это заявление, а скорее то, что ряд критических терминов, которые для Бруни привычны в разговоре о литературе: *figura, status, ingressus, color, lineamenta, forma*, – были по своему происхождению визуальными метафорами, и потому их можно было применить по отношению к живописи. Эта двойственная применимость, что-то вроде типично гуманистического *tertium comparationis*, была лексическим фактом, классической привычкой взаимного обмена метафорами из рабочей терминологии литературной и художественной критики. *Figura* – это одновременно и тело или его форма, и риторическая фигура речи; *status* – это поза или положение, а также тип обсуждаемого вопроса; *ingressus* – это походка или движение человека, а также начало чьей-нибудь речи; *color* – одновременно цвет и риторическое украшение речи; *lineamenta* и *forma* – черты и

⁴³ Op. cit. P. 86. [Цит. по: Шабига И. Ю. Указ. соч. С. 49.]

⁴⁴ Для хода мысли Баксандалла представляется важным симметричное употребление Бруни терминов в частях (а) и (б), но в русском переводе И. Ю. Шабига опускает два термина из пяти во второй части: они добавлены нами в квадратных скобках. – Примеч. пер.

форма как тел, так и речи. С целью подчеркнуть все это, Бруни придерживает самые нарочито изобразительные из своих терминов, *color* и *lineamenta*, и употребляет их только касательно литературы; в протазисе и применительно к живописи они сливаются в более общий термин *forma*, и только в аподозисе *forma* распадается на свои составляющие – *color* и *lineamenta*. Следовательно, период вырастает из двух вещей: из суждения о писательском мастерстве и из ряда терминов, становящихся мостиком между писательским мастерством и живописью. Первое – это содержание, готовое к орнаментальному развитию; второе – это средство, с помощью которого это развитие примет форму сравнения. С учетом этого и желания собрать период развитие становится ясно предсказуемым: заявление о живописи будет сформулировано в параллели с заявлением о писательском мастерстве.

Словом, отсылкам к живописи в текстах Бруни не хватает красочности и остроты, поскольку они являются производными периодического предложения, а не основаны на личных впечатлениях от знакомства с художниками. Разумеется, вряд ли бы он высказал эти суждения, будь он убежден в их очевидной ошибочности, однако они представляют собой нечто меньшее, чем суждения, вытекающие напрямую из опыта. В периодической речи склонность к симметричности *verba* обязана по крайней мере подсказать *res*; в периоде есть определенные позиции, которые необходимо заполнить, и они могут быть заполнены содержанием, образованным различными способами риторической разработки на основе базисных суждений, которые будут украшены. Период зачастую может требовать большего параллелизма и симметрии, чем то настойчиво подсказывает опыт, и тогда в результате получается предложение, подобное предложению Бруни, хотя не обязательно столь же симметричное.

Рассмотрим случай гуманиста, которому необходимо начать речь с самоироничного *captatio benevolentiae*; ему хотелось бы сказать, что он осознает, что его слушатели разбираются в предмете, о котором он собирается говорить, гораздо лучше него самого. Для украшения этой мысли он обратится к аналогии из области искусства: он – подмастерье, они – мастера, и они не должны ожидать от него образцового исполнения. В основе аналогии будет лежать то, что опытные скульпторы, действительно создающие шедевры, оставляют начальную черновую работу на долю своих помощников, но завершают – сами; он – подмастерье, который способен сделать черновую работу, но не создать законченное произведение. Можно начать с трех утверждений, построенных по базовой схеме: субъект + объект + переходный глагол:

- (1) *statuarii rara spectacula effingunt*
(скульпторы создают шедевры)
- (2) *primas partes operis iunioribus tradunt*
(они вверяют начало работы подмастерьям)
- (3) *ipsi extremam manum apponunt*
(они добавляют последние штрихи самостоятельно)

Соединяются части просто; (2) как выражающее суть аналогии должно быть главным предложением, предваряет которое (1) в качестве обстоятельственного придаточного предложения и после которого в виде причастного⁴⁵ оборота с зависимым словом следует (3):

Statuarii, cum rarum spectaculum effingunt, primas partes operis iunioribus tradunt, ipsi extremam manum apponentes.

Когда скульпторы создают шедевры, они вверяют начало работы подмастерьям, последние штрихи добавляя самостоятельно*.

Однако это постыдно сухо. Предложение может быть разработано путем введения «дублетов» того или иного рода. В (1) мы можем подробнее остановиться на материалах скульпп-

⁴⁵ В русском переводе причастная форма глагола (*participium praesentis activi*), *apponentes*, передана деепричастием. – *Примеч. пер.*

туры, обходя стороной бронзу, потому что она не подходит к нашей аналогии – «*sive e ligno sive e lapide*». В (2) можно уточнить *primas partes operis*. Можно также высказаться точнее о положении посредственных умений *iuniores*, к которым мы себя причисляем – «*iuniores non omnino imperiti at neque penitus docti*». Как причастный оборот (3) стало и впрямь невыразительным. Можно расширить его с помощью нахождения парного компонента, который в свою очередь может состоять из «дублета» меньшего масштаба – «*aut extremam manum apponentes aut quaedam praestantiora difficilioraque polientes*». С пятью «дублетами» получается следующее:

Statuarii, cum sive e ligno sive e lapide rarum spectaculum effingunt, primas ineundi dolandive operis partes iunioribus non omnino imperitis at neque penitus doctis tradunt, ipsi aut extremam manum apponentes aut quaedam praestantiora difficilioraque polientes.

Когда скульпторы создают шедевры из дерева или камня, они вверяют начало работы по первоначальному обтесыванию подмастерьям, уже не совсем неопытным, но и не до конца выучившимся, а сами добавляют или последние штрихи, или самые значительные и трудные детали*.

Это по-прежнему грубо: наговатую прямоту глаголов необходимо смягчить, некоторые «дублеты» акцентировать – но для речи в целом этого достаточно.

nam quo pacto ausim in gravissimo consessu vestro non dixerim docere, at vel verbum aliquod summa sine animi perturbatione in medium referre? neque enim is certe sum, qui quod nesciam sim dicturus, neque vos ea audire exspectetis, quae vobis sunt clariora luce. quid igitur faciam? quo me convertam? unde aggrediar? faciam certe quod eximii statuarii iis, quos erudiendos acceperint, delegare solent. hi namque cum sive e rudi ligno sive e lapide rarum aliquod spectaculum effingere voluere, iunioribus quibusdam non omnino illis imperitis, at neque rursus penitus doctis quidem non nisi aut extremam manum apponentes aut praestantiora quaedam difficilioraque polientes⁴⁶.

Как я мог на этом высокаторжественном собрании отважиться – не скажу *учительствовать*, но даже публично произнести слова без чувства глубокого беспокойства? Несомненно, я не тот, кто говорит о вещах, в которых сам не сведущ; не намереваетесь и вы слушать о том, что вы знаете яснее меня. Что же мне тогда делать? Куда обратиться? С чего мне начать? Действительно, я просто исполню ту часть, которую опытные скульпторы обычно поручают своим ученикам. *Ибо эти мастера, решив создать редкий шедевр из необработанного дерева или камня, имели обыкновение поручать некоторым подмастерьям (не совсем неумелым, но еще и не очень опытным) первые задачи по началу работы и обтеске [материалов], лишь добавляя последние штрихи, либо улучшая наиболее бросающиеся в глаза и сложные детали.*

Значительная часть гуманистического дискурса, особенно делового толка, была сдержаннее, чем *oratio vincata* Бруни или Филельфо; естественная или преднамеренно свободная *oratio soluta*⁴⁷ частных писем исключала грандиозные периодические построения. Но это не озна-

⁴⁶ Francisci Philephi oratio de visendae Florentinae urbis desiderio in suo legendi principio habita Florentiae (1429) // K. Müllner, Reden und Briefe italienischer Humanisten. Wien, 1899. S. 148–151.

⁴⁷ *Quintilian*, Inst. Orat. IX. iv. 19–20. [«Речь есть или из членов состоящая [vincata] и ими, как бы жилами связанная; или свободная [soluta], вольная; какова в письмах и обыкновенных разговорах; исключая тех случаев, когда говорится о предметах важных; как то: о Философии, Республике, и тому подобном. Я говорю, что последнего рода речь вольнее, не потому, чтобы не имела своих, и, может быть труднейших, некоторых стоп или падений». [Цит. по: *Квинтилиан М. Ф.* Двенадцать книг

чает, что в более коротких предложениях не допускалась возможность создания «периодического» орнамента. Периодическое предложение – вид искусства ранних гуманистов – в каком-то смысле являлось ключевой схемой, к которой так или иначе склонялся весь гуманистический дискурс. Когда гуманист сочинял трактат в стиле *oratio soluta*, включающем короткие предложения и не слишком много придаточных, периоды могли быть небольшими, но в них по большей части сохранялась характерная симметричность или антитетичность, хоть и внутри меньших речевых единиц.

Трактат Альберти *De pictura (О живописи)* написан в сдержанной манере, как и подобает трактату на такую тему, но латинский язык Альберти, тем не менее, обладает в узком смысле особенностями периодической речи: в деталях он организован таким образом, что слова и простые предложения соотносятся друг с другом согласно принципам симметрии и равновесия. Например, ближе к концу 2-й книги *De pictura*, говоря о необходимости очень осторожно использовать чистые белый и черный красители, Альберти заявляет: «*Ergo vehementer vituperandi sunt pictores qui albo intemperanter et nigro indiligenter utuntur*»⁴⁸. Белый и черный рассматриваются в параллельных выражениях: неправильно использовать белый *intemperanter*, а черный *indiligenter*. Наречия воздвигают тонкое, но ясное различие между соответствующими соблазнами, которые каждый из красителей, в свою очередь, вызывает. Мы не должны использовать белый неумеренно; мы не должны использовать черный легкомысленно. В итальянской версии трактата – *Della pittura*, написанной Альберти позднее, – это различие опущено: «Per questo molto si biasimi ciascuno pittore il quale senza molto modo usi bianco o negro»⁴⁹. Попросту, неправильно пользоваться белым или черным без всякой меры. Более четкое разграничение в латинской версии – не так малозначимо, поскольку немного позднее тема различия между белым и черным получает свое развитие. В итальянской версии: «...meno si riprenda chi adoperi molto nero che chi non bene distende il bianco»⁵⁰. Латинская снова отличается. Сначала Альберти украшает свое мнение при помощи *topos* из Цицерона: Зевксис предостерегает от чрезмерности: «hinc solitus erat Zeusis pictures redarguere quod nescirent quid esset nimis».⁵¹ Относится это только к белому. Далее латинская версия становится более похожей на итальянскую: «...minus redarguendi sunt qui nigro admodum profuse quam qui albo paulum intemperanter utantur» («...меньшего осуждения заслуживают те, кто очень обильно использует черный, нежели те, кто даже немного неумерен в белом»*). Но антитеза здесь снова усиливается изящным сопоставлением *paulum (intemperanter)* и *admodum (profuse)*: таким образом, *очень* щедрый черный не так плох, как *слегка* чрезмерный белый. Это новый поворот того различения, которое было задано наречиями в первом утверждении по-латыни. В результате в обеих версиях, и латинской, и итальянской, делается заявление о психологической подоплеке серьезных опасностей, которые несет в себе белый:

Natura enim ipsa in dies atrum et horridum opus usu pingendi odisse discimus.
Continuoque quo plus intelligimus, eo plus ad gratiam et venustatem manum

риторических наставлений. СПб., 1834. Ч. 2. С. 172–173.]

⁴⁸ De pictura. Biblioteca Vaticana, MS. Ottob. lat. 1424, fol. 22^r–^v. [«Поэтому следует строго осуждать живописцев, неумеренно использующих белый и неаккуратно черный». – Пер. А. Золотухиной.]

⁴⁹ Della pittura / Ed. L. Mallè. Firenze, 1950. P. 100–101 («...величайшего порицания заслуживает тот живописец, который пользуется белым и черным, не соблюдая строгой меры». Цит. по: Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. М., 1937. Т. 2: Три книги о живописи. С. 54–55).

⁵⁰ «... менее повинен тот, который применил много черного, чем тот, который плохо наложил белое». Цит. по: Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. М., 1937. Т. 2: Три книги о живописи. С. 55.

⁵¹ По-видимому, Цицерон (Orator xxii. 73), где художник – Апеллес, а не Зевксис. [«Во всяком деле надо следить за мерою: ведь не только всему есть своя мера, но избыток всегда неприятнее недостатка. Апеллес говорил, что здесь и ошибаются те художники, которые не чувствуют, что достаточно и что нет» (цит. по: Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972).]

delinitam reddimus. Ita natura omnes aperta et clara amamus, ergo qua in parte facilior peccato via patet, eo arctius obstruenda est magis.

Ибо изо дня в день сама природа и привычка живописать учит нас ненавидеть темные и шершавые предметы, и чем большему рука научается в работе, тем более она делается чувствительной к прелести изящного. Мы, без всякого сомнения, от природы любим все открытое и светлое. Следовательно, необходимо строже заграждать тот путь, на котором легче ошибиться.

Di dī in dī fa la natura che ti viene in odio le chose orride et obscure; et quanto più facendo inpari, tanto più la mano si fa delicata ad vezzosa gratia. Certo da natura amiamo le cose aperte et chiare, adunque più si chiuda la via quale più stia facile a peccare.

[Изо дня в день природа приводит тебя к тому, что ты начинаешь ненавидеть шершавые и темные предметы, и чем большему рука научается в работе, тем более она делается чувствительной к прелести изящного. Мы, без всякого сомнения, от природы любим все открытое и светлое. Итак, необходимо заграждать тот путь, на котором легче ошибиться⁵².

Это одна из деталей, отличающих Альберти как гуманиста: то, что зарождается как скромная симметрия наречий – *albo intemperanter, et nigro indiligenter*, – развивается в нечто не только более значительное, но и интересное. Нет необходимости сосредотачиваться на первой параллельной форме как ядре или основании для проведения различий между черным и белым; можно сказать, что латинский язык Альберти выглядит удобным и податливым для различения близких друг к другу случаев, в том смысле, что различие это коррелирует со структурой латинской прозы и не коррелирует со структурой итальянской. Поскольку *Della pittura* представляет собой весьма сдержанный, чтобы не сказать ленивый, перевод *De pittura*, мы рассматриваем итальянскую речь Альберти только в тех моментах, где наличествуют отклонения от латинской, а не в ее конструктивности; в итальянском языке Кватроченто существовали свои собственные синтаксические традиции, равно как и собственные категории. Однако очевидным образом различие, сформулированное на итальянском языке, на латинском не только становится выраженным полнее, оно оказывается элементом физиогномики прозы. Игра Альберти с *intemperanter/indiligenter* и *admondum/paulum* декоративна и приятна с неоклассической точки зрения, и непоколебимость утверждения по-латыни не может быть по-настоящему отделена от его латинской сущности.

Аристотель говорит: «Период, состоящий из нескольких колонов, бывает или разделительный, или противоположительный»⁵³. Нельзя было лучше описать то отношение между формами периодической речи и содержанием, которое они крайне изящно вмещают. В большей части гуманистического дискурса принципы мышления, которые согласуются с формой периода, заменяют собой то, что в иной культуре могло бы быть некой конвенцией диалектики, и крайне настойчиво вовлекают всех – кроме самых неуступчивых – гуманистов в неаккуратный способ выражения мыслей посредством субдиалектической дихотомии и силлогизмов: «*paria paribus redduntur aut contraria contrariis vel opposita inter se*». Немного опьяненный музыкой в духе Цицерона, которую он сам создавал, гуманист подбирал пары слов и согласовывал их, уравнивал и связывал простые предложения, сложные предложения – и так, почти случайно, идеи – в большие соединительные массы. Таким образом, важной различительной мерой в писательском мастерстве гуманистов является именно степень владения автором своей речью, степень, с которой склонность неоклассической речи к антитетичности используется

⁵² Цит. по: Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. М., 1937. Т. 2: Три книги о живописи. С. 55.

⁵³ Τῆς δὲ ἐν κόλλοις λέξεως ἡ μὲν διηρημένη ἐστὶν ἡ δὲ ἀντικειμένη (Rhet. III. ix. 7, 1409b 13–14). [Цит. по: Аристотель. Риторика / Пер. О. П. Цыбенко под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. С. 126.]

творчески, как делает это Альберти для утверждения подлинно гуманистической – потому что «периодической» – точки зрения.

4. Риторика сравнения

Когда Леонардо Бруни красноречиво говорит о стиле Платона «*paria paribus redduntur aut contraria contrariis vel opposita inter se*», вспоминается выражение из Квинтилиана: аргументы сравнения, говорил Квинтилиан, берутся из вещей, которые «*aut similia aut dissimilia aut contraria*»⁵⁴. В классической риторике использовались два основных метода изобретения содержания речи. Первое – это рациионация: аргументы можно было разработать, задав определенную последовательность вопросов, *loci* – для чего? где? когда? как? и при посредстве чего?; привлекались определение, сходство, сравнение, догадки и обстоятельства дела. Вторым методом была индукция, то есть использовались сравнительные аргументы такого рода, о которых говорил Квинтилиан.

Для гуманистов не слишком характерно использовать классическую систему риторической инвенции обстоятельно или последовательно. На то были веские причины; одна из них заключалась в том, что система эта являлась, прежде всего, инструментом судебного и политического спора, а не чем-то адаптированным к общему обсуждению жизни и литературы, которым обычно занимались гуманисты. Особенно это касается умозрительных *loci*, достаточно хорошо подходящих для разработки аргументов о вине преступника или даже о целесообразности закона, но мало что способных предложить гуманисту, пишущему о способах достижения счастливой жизни или об изящном прозаическом стиле: гуманистический дискурс также мало чем им обязан. В то же время индукция в общем смысле – как сравнительная аргументация – составляла добрую часть структуры гуманистической речи. Всякого читателя гуманистических текстов манит едва уловимая предсказуемость дальнейшего развития темы; и, сталкиваясь с некоторым важным для гуманиста заявлением, можно начать ожидать, что оно будет обосновано и украшено с помощью одного или нескольких известных приемов сравнения, чье назначение не всегда ясно. Эти сравнительные доказательства и украшения – а сравнение в риторике имеет статус одновременно и аргумента (часть инвенции), и украшения (средство стиля) – недостаточно тщательно продуманы, чтобы считаться правилом. Они являются скорее осколками или отголосками определенных тренировок и практик сравнения, шаблонных методов развития темы, которые будто бы лежат в основе движения ума гуманиста, по крайней мере, как может показаться на основе их текстов. Такой индуктивный скачок в самом деле не слишком соотносится с какой бы то ни было диалектической системой или даже абстрактной системой риторической инвенции. Это традиция сравнения, теснее всего связанная с определенными сравнительными упражнениями: имеющая отношение к формулам, а не правилам.

На самом деле нет ничего странного в упражнении, которое бы выводило или усиливало сравнительную позицию подобного рода. Хорошим примером является *chria*, «разработка темы»: она довольно четко вписывалась в схему большей части гуманистического дискурса.

Упражнение это было известно гуманистам из стандартного руководства по элементарной риторике – *Rhetorica ad Herennium* Псевдо-Цицерона⁵⁵, где оно появляется как фигура мысли; а также из сочинения Присциана *Praeexercitamenta rhetorica*⁵⁶ (латинского перевода VI века трактата Гермодена *Progymnasmata*⁵⁷, написанного еще во II столетии), где *chria* приводится в качестве третьего из двенадцати предварительных риторических упражнений. *Chria* – это трактовка темы в восьми частях: 1) формулировка темы, 2) обоснование, 3) повторное заяв-

⁵⁴ Inst. Orat. v. xi. 5.

⁵⁵ IV. xliii. 56 – xliv. 57.

⁵⁶ Priscian. Praeexercitamenta // Grammatici Latini, hg. von H. Keil, iii, Leipzig, 1859 / Hildesheim, 1961. S. 431–432.

⁵⁷ Доступный перевод Progymnasmata [на английский язык]: Baldwin C. S. Medieval Rhetoric and Poetic. New York, 1928. P. 23–38; другой вариант: Clarke D. L. Rhetoric in Greco-Roman Education. New York, 1957. P. 177–212.

ление, 4) обоснование, 5) аргумент от противного, 6) аргумент от подобия, 7) аргумент в виде примера, 8) авторитетное свидетельство. Ее основу, таким образом, составляет ряд из трех сравнений – последовательно отрицательное, положительное и положительно-иллюстративное – и это повторяющаяся схема; максима или *sententia*, еще одно из двенадцати *praeexercitamenta*, имеет схожую очередность аргументов *a contrario*, *a comparatione*, *ab exemplo*. По-видимому, практики именно такого рода, упражнения для гимназистов, гуманистическая традиция сравнения по большей части и отражает. Это не означает, что гуманистическая речь состоит из последовательности строгих *chriae* и подобного (хотя они и встречаются): скорее, схемы, отрабатываемые в упражнениях со всей строгостью, у гуманистов принимают характер более вольный и неполный; например, у Петрарки:

Подражатель должен заботиться о подобии, но не тождественности того, что пишет (*sententia*. – М. Б.), да и подобие должно быть не таким, как у изображения с изображаемым (чем больше такое подобие, тем больше хвалят живописца) (*a contrario*. – М. Б.), а какое бывает у сына с отцом, – как бы они ни различались телесными чертами, какой-то оттенок (*umbra*) и то, что наши живописцы называют «атмосферой» (*aerem*), всего заметней проявляющиеся в выражении лица и взгляде, создают подобие, благодаря которому при виде сына у нас в памяти сразу встает отец; если дело дойдет до измерений (*ad mensuram*), все окажется различным, но есть что-то неуловимое, обладающее таким свойством (*a simili*. – М. Б.). Нам тоже надо стараться, чтобы при некотором подобии было много нетождественного <...>⁵⁸

Сходство и различия, составляющие основу периодического стиля, соответствовали риторике более широкой, чем риторика самого предложения. Это интенсивное сравнение имеет для нас значение, поскольку очень многие замечания и представления гуманистов об изобразительном искусстве проистекают из их склонности проводить сравнения. Одной из излюбленных тем для обсуждения являлось, естественно, их собственное искусство письма; природа дискурса в длительных обсуждениях стиля речи и выступлениях требовала сравнений, и материал для этих сравнений часто черпался из сферы живописи и скульптуры. Их выбор был обусловлен разнообразными причинами, но наиболее важной являлся классический прецедент: Цицерон и большинство античных авторов книг по литературному стилю уделяли заметное внимание подобным сравнениям, и частным аспектом неоклассицизма гуманистов было повторение того же самого. Результат часто оказывался механическим и абсурдным; Гаспарино Барцицца:

Любая хорошая литературная имитация получается в результате добавления, вычитания, видоизменения, переноса или обновления. Добавление – это, к примеру, если я обнаружил какую-нибудь короткую фразу на латинском языке в тексте Цицерона или какого-нибудь другого ученого оратора, и я добавляю к ней несколько слов, чтобы эта фраза приобрела новую и отличную от прежней форму. Пример: допустим, Цицерон сказал: *Scite hoc inquit Brutus* (Это проницательно говорит Брут), прибавлю к этому,

⁵⁸ «Huius hic amore et illecebris captus, sepe carminum particulas suis inserit; ego autem, qui illum michi succrescentem letus video quique eum talem fieri qualem me esse cupio, familiariter ipsum ac paterne moneo, videat quid agit: curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici» (*Petrarca. Le familiari* / Ed. V. Rossi, iv, Firenze, 1942, xxiii. 19, p. 206). [Цит. по: *Петрарка Ф. Письма* / Пер. В. В. Бибихина. СПб.: Наука, 2004. С. 296.]

сказав *Scite enim ac eleganter inquit ille vir noster Brutus* (Проницательно и элегантно говорит это мой друг, знаменитый Брут). Видишь, как форма фразы заметно отличается от прежней. Теперь обосную это с помощью *similitudo*: живописец нарисовал фигуру человека без правой или левой руки; я беру кисть и дорисовываю правую или левую руку, а также рисую рога на голове фигуры. Обрати внимание, как сильно фигура теперь отличается от прежней⁵⁹.

Однако большинство гуманистов обходили затруднение такого рода, опираясь на классический материал, «видоизменяя, перенося или обновляя» сравнения, которые прежде использовали Цицерон и прочие авторы. Особое место отводилось анекдотам из античной истории искусства, мифологическим корням истории искусства.

Мы знакомы со многими классическими «общими местами» такого рода – скажем, Аппеллес и сапожник, или птицы и виноград, – но гуманист был подготовлен в этой области иным образом, нежели мы, одновременно по текстам, положим, риторических руководств Цицерона и, что гораздо важнее, по толкованиям этих руководств. Неустанное заколачивание каждого доступного гвоздя длинными типовыми комментариями времен поздней Античности являлось настолько существенным опытом гуманистов, что здесь следует привести один пример. Цицерон в *De inventione* обращается к истории Зевксиса и кротонских дев:

Тогда жители Кротона по общественному решению собрали девиц в одном месте и предоставили художнику право выбрать ту, которую он захочет видеть в качестве модели. Но он выбрал пятерых, и многие поэты увековечили имена их за то, что они были одобрены человеком, обладавшим, должно быть, истинным суждением о красоте. Ведь он не думал, что все, что ему нужно для красоты, можно найти в одном теле, так как ни в ком природа не довела до совершенства каждый член его. Поэтому, как будто не останется у нее даров для других, достанься все лишь одному, она наделяет каждого некоторыми преимуществами, но кроме того и недостатками. Точно так же, когда я решил написать руководство по риторике, я не взялся лишь за один единственный образец...⁶⁰

Вот обстоятельный комментарий Викторина, написанный в IV веке:

Все это вступление – своего рода метафора того, что будет сказано потом... Вступление Цицерона подводит к мысли, что многое здесь было взято из многих авторов трактатов и что в этом одном трактате Цицерона были собраны многие наставления из многих источников, для того чтобы книга получилась совершеннее. Так что суть вступления заключается в том, что Зевксис, благородный живописец, нарисовал образ Елены, выбрав все самое прекрасное из пяти девиц, которые были собраны и созданы для этой цели. Такое сравнение уместно, так как и Зевксис, и Цицерон заимствуют многое из многих источников. Тем не менее, Цицерон представляет свое собственное

⁵⁹ «Omnis bona imitatio fit aut addendo, aut subtrahendo, aut commutando, aut transferendo, aut novando. Addendo ut sic, si invenero aliquam brevem latinitatem in Cicerone, aut in alio docto oratore, adiungam ei aliqua verba ex quibus videbitur illa latinitas aliam accipere formam et diversam a prima. Exemplu: si ponatur quod Cicero dixerit, Scite hoc inquit Brutus, addam et dicam, Scite enim ac eleganter inquit ille vir noster Brutus. Ecce quomodo videtur habere diversam formam a prima et hoc post probari a similitudine. Aliquis pictor pinxerit figuram hominis absque manu dextra aut sinistra, accipiam ego pennellum et adiungam manum dextram vel sinistram, et etiam pingam cornua in capite. Vide quomodo videntur ista signa multum diversa a prima» (*Gasparino Barzizza*. «De imitatione», Biblioteca Marciana, Venezia, MS. XI. 34 (4354), fol. 29^r—^v). В качестве примера пространной попытки создания оригинального *similitudo* и его современной критики см. сравнение Колюччо Салютати изучения этики в раннем и позднем периодах жизни с тремя художниками, начавшими создание картин тремя малопродуктивными способами – Текст IV. С. 249.

⁶⁰ De inventione II. i. 3–4.

произведение в хорошем свете, ведь именно он учитывает большее количество вещей, приняв во внимание писателей как прошлого, так и настоящего, и более чем из одного города или писавших на одном языке, ведь среди них есть как греки, так и римляне. Зевксис же, с другой стороны, мог выбирать только из одного города и в один момент времени.

Если сравнить детали аналогии и если они все соответствуют друг другу, то вступление будет считаться превосходным. «Жители Кротона» – это римляне: «процветание во всяческом изобилии» соответствует римлянам; также как и «числиться одними из самых состоятельных людей Италии». Затем «храм Юноны, который они хотели бы обогатить изящной живописью»: так же желают обогатить храм красноречия и изящной речи. «Зевксис» – это Цицерон. Хотя существуют разные виды речи, все же как Елена выделяется среди многих девиц, так и риторическая речь выделяется среди всех других; и как Зевксис был лучшим рисовальщиком женских лиц, так и Цицерон превосходил всех в ораторском искусстве. Зевксис нарисовал много вещей, хранимых в памяти до сих пор; и также в последующих веках помнят всё то, что описано ораторским искусством Цицерона. Зевксис говорил, что он хотел нарисовать образ Елены; он намеревался передать последующим поколениям не Елену, а образ ее. Так же Цицерон, сочиняя свой трактат, намеревался передать не речи и даже не красноречие как таковое, а образ красноречия: это равным образом соответствует и другому замечанию, что «из одушевленной модели истина была переведена в немой образ». Ибо трактат о красноречии – это немой образ, в то время как само красноречие – одушевленное. Итак, содержание этого вступления частично соответствует содержанию, с которым оно сравнивается, за исключением лишь одной детали, обозначенной в тексте позднее: а именно, что Цицерон обращался ко многим вещам всех стран и веков, а Зевксис обращался к вещам одного города и в один момент времени⁶¹.

Таким образом, комментарии, как и сами тексты, преподносили «общие места» гуманистам, и им – в отличие от нас – они были сразу же ясны. Их могли использовать в качестве материала для сравнения, наподобие того, как Боккаччо прибегает к легенде о Зевксисе в своем Комментарии к Данте:

Fu la bellezza di costei [Elena] tanto oltre ad ogni altra maravigliosa, che ella non solamente a discriversi con la penna faticò il divino ingegno d'Omero, ma ella ancora molti solenni dipintori e piú intagliatori per maestro famosissimi

⁶¹ «Hic, ad quod ducitur praefatio, illud est, ex multis artium scriptoribus electa multa et ad unam quam scripsit artem, quo pulchrior redderetur, praecepta ex multis multa collecta. Huic igitur rei praefatio illa est, Zeuxin, pictorem nobilem, Helenae simulacrum pinxisse, sed cum conductis et in unum vocatis quinque virginibus quidquid esset pulcherrimum delegisset. Hoc, ut perspicere licet, in summa convenit, quia hic et ille multa de multis; verum praefert Tullius opus suum, quod magis multa ipse, si quidem praeteriti temporis scriptores et praesentis in iudicio habuit, et non unius civitatis nec unius linguae, quippe cum et Graecos et Latinos: at vero Zeuxis ex una civitate et ipsius temporis eligendi habuit facultatem. Si partibus conductis tota conveniunt, pulchra semper et praecipua dicetur esse praefatio. „Crotoniatae“ Romani sunt: „cum florent omnibus copiis“ Romanis convenit: item convenit „et in Italia cum primis beati numerarentur“. „Iunonis“ vero „templum, quod locupletare egregiis picturis voluerunt“: sic et eloquentiae vel facundiae templum. „Zeuxis“ Tullius. Cum multa dicendi genera sint, ut inter picturas multas Helena, ita inter ceteras dictiones eminent semper oratoria, et ut Zeuxis in femineis pingendis vultibus summus, ita in orationibus Tullius. Pinxit Zeuxis multa, quae usque ad nostram memoriam manent: saecula posteriora tenent, quidquid pinxit oratio Tulliana. Zeuxis Helenae se simulacrum pingere velle dixit; non enim Helenam, sed simulacrum fuerat traditurus: ita Tullius scribendo artes, non orationes, non ipsam eloquentiam, sed simulacrum eloquentiae fuerat traditurus: hoc convenit et illa sententia: „quod ex animali exemplo mutum in simulacrum veritas transferebatur“. Mutum enim simulacrum eloquentiae ars eius, ipsa autem eloquentia quasi animal. Ita pro parte poterit ei rei, ad quam confertur praefatio, convenire, relicto eo, quod postea praepositur, quod, cum Tullius ex omnibus multa quaesierit et omni tempore, Zeuxis ex una civitate et uno tempore comparavit» (Victorinus, *Explanationes in Rhetoricam Ciceronis* / C. Halm // *Rhetores Latini Minores*. Leipzig, 1863. S. 258).

stancò: e intra gli altri, sí come Tullio nel secondo dell' *Arte vecchia* scrive, fu Zeusis eracleate, il quale per ingegno e per arte tutti i suoi contemporanei e molti de' predecessori trapassò. Questi, condotto con grandissimo prezzo da' croteniesi a dover la sua effigie col pennello dimostrare, ogni vigilanza pose, premendo con gran fatica d'animo tutte le forze dello 'ngegno suo; e, non avendo alcun altro esempio, a tanta operazione, che i versi d'Omero e la fama universale che della bellezza di costei correa, aggiunse a questi due un esempio assai discreto: perciocché primieramente si fece mostrare tutti i be' fanciulli di Crotone, e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque, e delle bellezze de' visi loro e della statura e abitudine de' corpi, aiutato da' versi d'Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza, e quella, quanto l'arte potè seguire l'ingegno, dipinse, lasciandola, sí come celestiale simulacro, alla posterità per vera effigie d'Elena. Nel quale artificio, forse si poté abbattere l'industrioso maestro alle lineature del viso, al colore e alla statura del corpo: ma come possiam noi credere che il pennello e lo scarpello possano effigiare la letizia degli occhi, la piacevolezza di tutto il viso, e l'affabilità, e il celeste riso, e i movimenti vari della faccia, e la decenza delle parole, e la qualità degli atti? Il che adoperare è solamente officio della natura⁶².

Значительно реже они могли быть использованы в качестве источника или подтверждения взглядов на изобразительные искусства как таковые; Альберти в *De pictura*:

Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты. Посему полезно будет заимствовать у всех прекрасных тел ту часть, которая заслужила себе наибольшее признание, и вообще надо прилагать всяческие старания и заботы к тому, чтобы изучать как можно больше красоты; правда, это дело трудное, ибо в одном теле не найти всех красот вместе, а они распределены по многим телам и встречаются редко, но все же исследованию и изучению красоты необходимо посвящать все свои усилия. ... От неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные. Зевксис, выдающийся и опытнейший из числа прочих живописцев, перед тем как написать картину, которую он выставил в храме Луцины в Кротоне, не понадеялся безрассудно на свой талант, как все нынешние художники, но полагал, что невозможно найти в одном теле все те красоты, которые он искал, ибо природа не наделила ими одно тело, — и вот он из всей молодежи этого края избрал пять самых красивых девиц,

⁶² *Voccaccio*. Il Commento alla Divina Commedia / A cura di D. Guerri. Bari, 1918. ii. P. 128–129. «Красота же ее [Елены] была столь дивной в сравнении с красотой любой другой женщины, что не только божественный гений Гомера взял на себя труд описать ее пером: занимала она и многих великих живописцев и резчиков, славных своим мастерством; и среди прочих, как пишет Туллий во второй книге *Старого ремесла* (*De inventione*, II, i. — *Примеч. пер.*), был Зевксис из Гераклеи, который всех современников своих и многих предшественников превзошел даром и мастерством. Призванный кротонскими мужами за великую цену показать при помощи кисти ее образ, применил он всю наблюдательность, напрягая с большим трудом все силы своего дара; и, не имея иного образца для этого дела, кроме стихов Гомера и вселенской славы, которая шла о ее красоте, прибавил к этим двум образец весьма благоразумный: поэтому первым делом он повелел показать ему всех красивых юношей Кротона, и затем — всех красивых девушек, и из них выбрал пять, и из красоты их лиц, статности и повадки тела, с помощью стихов Гомера, в уме своем соорудил деву совершенной красоты и, настолько, насколько мастерство способно следовать дару, написал ее, оставив потомкам божественное подобие как истинный образ Елены. Умением этим, возможно, предприимчивый мастер мог сразиться с очертаниями лица, цветами и статностью тела: но как можем поверить мы, что кисть или резец могли бы запечатлеть радость в глазах, приятность облика, приветливость и небесный смех, и разные движения лица, и достоинство слов, и превосходность поступков? Такая изобретательность — дело одной лишь природы».

чтобы заимствовать у них все те красоты, которые хвалят в женщине. Мудрый живописец прекрасно отдавал себе отчет <...>⁶³.

И совсем редко они могли стать основанием для реального творческого процесса; Альберти в *De statua*:

Итак, мы попытались установить и записать не только размеры того или другого тела, но, по возможности, ту высшую красоту, которой природа одарила многие тела, как бы распределив ее соответственно между ними, и в этом мы подражали тому, кто создавал для кротонцев изображение богини, заимствуя у самых выдающихся по красоте девиц все, что в каждой из них было наиболее изящного и изысканного в смысле красоты форм, и переносил это в свое произведение. Так и мы избрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнив их друг с другом и откинув отклонения в ту или другую сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением целого ряда обмеров при помощи эксемпеды. Итак, измерив главнейшие и наиболее показательные размеры длины, ширины и толщины, мы нашли следующее⁶⁴.

Такое серьезное отношение к предмету, однако, не типично.

Проведение сравнений между писательским мастерством и живописью стало гуманистическим развлечением. Венецианский гуманист Франческо Барбаро, поздравляя Бартоломео Фацио с его назначением в качестве придворного историка Альфонсо V в Неаполе, в не слишком длинном письме изловчился уместить пять отдельных «общих мест» такого рода: наем на работу Апеллеса, Лисиппа и Пирготела Александром Македонским; совет Аристотеля Протогену; Фидий и статуя Афины; Апеллес и неоконченная Венера; изречение Зевксиса о медленной работе – вместе с разнообразными изощренными сравнениями вроде «non corporis simulachrum sed effigies animi» и «statua literaria togata et militaris»⁶⁵. Кроме этого, Антонио Панормита в 1420-х издает поэтический сборник *Hermaphroditus*. Многие из стихотворений были непристойными, и Панормиту сильно раскритиковали. Оправдываясь в письме Поджо Браччолини, он обратился к стандартному «общему месту» на случай такой неприятности, из начала *Ars poetica* Горация:

⁶³ «Demetrio pictori illi prisco ad summam laudem defuit, quod similitudinis exprimende fuerit curiosior quam pulchritudinis. Ergo a pulcherrimis corporibus omnes laudate partes, eligende sunt. Itaque non in postremis ad pulchritudinem percipiendam, habendam, atque exprimendam studio et industria contendendum est. Que res tametsi omnium difficillima sit, quod non uno loco omnes pulchritudinis laudes comperiantur, sed rare ille quidem ac disperse sint, tamen in ea investiganda ac perdiscenda omnis labor exponendus est... Fugit enim imperitos ea pulchritudinis idea quam peritissimi vix discernunt. Zeusis prestantissimus et omnium doctissimus et peritissimus pictor, facturus tabulam quam in templo Lucinae apud Crotoniates publice dicaret, non suo confisus ingenio temere, ut fere omnes hac aetate pictores, ad pingendum accessit. Sed quod putabat omnia que ad venustatem quereret, ea non modo proprio ingenio non posse, sed ne a natura quidem petita, uno posse in corpore reperiri. Idcirco ex omni eius urbis iuventute delegit virgines quinque forma prestantiores ut, quod in quaque esset formae muliebris laudatissimum, id in pictura referret. Prudenter is quidem» (*Alberti. De pictura*, Biblioteca Vaticana, MS. Ottob. lat. 1424, fol. 23^r). [Цит. по: *Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. М., 1937. Т. 2: Три книги о живописи. С. 59.*]

⁶⁴ «Ergo non unius istius aut illius corporis tantum, sed quoad licuit, eximiam a natura pluribus corporibus, quasi ratis portionibus dono distributam pulchritudinem, adnotare et mandare litteris prosecuti sumus pluribus corporibus, quasi ratis portionibus dono distributam pulchritudinem, adnotare et mandare litteris prosecuti sumus illum imitati, qui apud Crotoniates, facturus simulacrum Deae, pluribus a virginibus praestantioribus insignes omnes formae pulchritudines delegit, suumque in opus transtulit. Sic nos plurima quae apud peritos pulcherrima haberentur corpora, delegimus et a quibusque suas desumpsimus dimensiones, quas, postea cum alteras alteris comparassemus, spretis extremorum excessibus, si qua excederent aut excederentur, eas excepimus mediocritates, quas plurium exempedarum consensus comprobasset. Metiti igitur membrorum longitudines, latitudines, crassitudines primarias atque insignes, sic invenimus» (*Alberti. De statua // Kleinere kunsttheoretische Schriften / Hrsg. H. Janitschek. Wien, 1877. S. 201*) [Цит. по: *Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. М., 1937. Т. 2: О статуе. С. 20*].

⁶⁵ «Общие места» взяты из Плиния: N. H. vii. 125, xxxv. 106, xxxvi. 18, xxxv. 92; и Плутарха: Pericles, 13, соответственно. Письмо Барбаро напечатано А. М. Квирини: *Quirini A. M. Diatriba preliminaris in duas partes divisa ad F. Barbari et aliorum ad ipsum epistolas... ii. Brescia, 1743. 158–160.*

pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas⁶⁶.

Поджо, по-дружески возражая Панормите, переиначил высказывание, добавив образ из области живописи:

Даже те художники, которым, как и поэтам, все на свете дозволено, хотя они, может быть, и нарисовали обнаженную женщину, все же покрывают сокровенные части тела чем-то вроде драпировки, подражая Природе – их проводнице, которая скрыла подальше от взора те части, которые в какой-то степени постыдны⁶⁷.

Поджо мог встретить эту мысль у Цицерона⁶⁸. Гуарино да Верона, которому стихи очень понравились, взял соображение Поджо и переиначил его, в свою очередь, добавив образ живописца:

Я бы не стал менее почитать чье-то стихотворение и талант по той причине, что от острот его пахнет. Станем ли мы хвалить Апеллеса или Фабия или любого художника тем меньше оттого, что они нарисовали обнаженными и неприкрытыми те телесные подробности, которые природа предпочитает скрывать? Если они изобразили червей и змей, мышей, скорпионов, мух и других неприятных существ, разве не будете вы восхищаться и восхвалять искусство и мастерство художника?⁶⁹

Гуарино использует замечание из *Поэтики* Аристотеля:

<...> на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы людей⁷⁰.

«Общие места» используются здесь однозначно декоративно и шутивно, но в прочих случаях они имеют, по-видимому, отношение к определенному взгляду гуманистов на современное положение дел. В *Rhetorica ad Herennium* есть отрывок, имевший большое значение для гуманистов, поскольку речь в нем идет о негативной оценке стилистического эклектизма. Автор (гуманисты полагали, что Цицерон) утверждает, что ученику следует вырабатывать свой стиль на основе образцов одного мастера, а не на основе образцов, взятых из разных источников. Это мнение украшено аргументом-примером:

⁶⁶ Ars poetica 9–10. Письмо напечатано в: Antonii Bononiae Beccatelli cognomento Panhormitae Epistolarum libri V. Venezia, 1553. P. 81a. [«Знаю: все смеют поэт с живописцем – и все им возможно, / Что захотят» (цит. по.: *Гораций Ф. К.* Полное собрание сочинений / Пер. под ред. Ф. А. Петровского. М.; Л.: Academia, 1936. С. 341).]

⁶⁷ «Etiam pictores quibus omnia licent, item ut poetis, cum nudam mulierem pinxere, tamen obscena corporis membra aliquo contexere velamento, ducem naturam imitati, quae eas partes quae haberent aliquid turpitudinis, procul e conspectu seposuit» (Epistolae / Ed. Thomas de Tonelli. i. Florentiae, 1832. 183).

⁶⁸ De officiis 1. xxxv. 126.

⁶⁹ «Nec idcirco minus carmen ipsum probarim et ingenium, quia iocos lasciviam et petulcum aliquid sapit. An ideo minus laudabimus Apellem, Fabium ceterosque pictores, quia nudas et apertas pinxerint in corpore particulas, natura latere volentes? Quid? si vermes angues mures scorpiones ranas muscas fastidiosasque bestiolas expresserint, num ipsam admiraberis et extolles artem artificisque solertiam?» (Epistolario / Ed. R. Sabbadini, i, Venezia, 1915. 702).

⁷⁰ Poetics 1448b 10–12. [Цит. по: *Поэтика* / Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 648–649.]

Chares ab Lysippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus caput ostenderet Myronium, brachia Praxitelis, pectus Polyclethium, sed omnia coram magistrum facientem videbat; ceterorum opera vel sua sponte poterat considerare⁷¹.

Не так учился Харес у Лисиппа ваять статуи. Лисипп не показывал ему голову от Мирона, руки от Праксителя, грудь от Поликлета. Скорее, своими глазами Харес увидел бы, как мастер вылепляет все части [тела]; произведения других скульпторов он смог бы, если бы захотел, изучить по собственному почину.

Гуманисты читали это чрезвычайно внимательно. Ниже – заметки, сделанные на лекциях о *Rhetorica ad Herennium*, прочитанных Гуарино да Верона:

Харес был знаменитым художником, обучавшимся у знаменитого художника Лисиппа; и автор здесь, действительно, с помощью примера высказывает свою позицию – что не следует брать чужие образцы. *Non isto modo (не так*)*, то есть, подобно тем учителям, кто использует чужие образцы, как если бы Лисипп намеревался показать своему ученику голову, созданную Миронем, который был знаменитым художником. Поскольку Лисипп не обучал Хареса, говоря: «Мирон создает на своих картинках прекрасные головы» или «Пракситель, знаменитый художник, создает на своих картинах прекрасные руки», или «Поликлет создает прекрасные груди»; напротив, он сам создает образцы, и он не заимствует их у других. *Coram*, то есть «на месте», как здесь; слово означает то, что в итальянском языке мы называем «а босса». *Magistrum facientem omnia (учитель вылепляет всё*)* самостоятельно, то есть не используя чужих образцов. *Ceterum* учит *pictorum (прочих учит художников*)*: Харес мог бы впоследствии рассмотреть образцы других людей и сам, несмотря на то, что его учитель не говорил ему делать это⁷².

Так выглядит ясное и широко известное «общее место» против художественного эклектизма.

Используя его, гуманист мог бы облачить Лисиппа в современное платье и назвать его, скажем, Джотто – а мог этого и не делать. Одно должно быть ясно: выбор этот отражал технические требования стиля, в частности, уровень речи – высокий периодический или низкий, в рамках которого ораторствовал гуманист. Два в иной ситуации непримечательных замечания Леонардо Бруни довольно ясно это иллюстрируют. В 1420-х и 1430-х годах Бруни был озабочен задачей найти оправдание своим критическим нападкам на перевод *Этики* Аристотеля, заменой которого должен был стать его собственный. В объяснении горячности этих нападков он использует следующий образ: когда он увидел, что качество труда Аристотеля так искажено этими старыми переводами, говорит он, это было подобно лицемерию испорченной кем-то картины. Ему, кажется, нравился этот образ, поскольку он обращается к нему в двух отдельных

⁷¹ Rhet. ad. Her. IV. vi. 9. [Цит. по: Первая судебная риторика. «Риторика для Геренния» («Ad Herennium»). СПб.: Алетейя, 2018. С. 98.]

⁷² «Comentum sive recollectae sub Guarino super artem novam M[arci] T[ullii] C[iceronis]», Biblioteca Riccardiana, Firenze, MS. 681, fol. 108^{r-v}: «Cares, fuit pictor egregius, qui fuerat discipulus Lisippi pictoris egregii, in quo quidem exemplo confirmat ad hoc rem suam, quae non ab aliis exempla summantur.. *Non isto modo*, scilicet quemadmodum qui aliorum exempla sumunt, ut Lisippus ostenderet caput Mironis, qui fuit egregius pictor. Non enim docebat Lisippus Carem, dicens Miro facit pulcrum caput ymaginibus, et dicebat Prasiteles pictor egregius facit pulcra brachia ymaginibus, nec dicebat Policretus facit pulcrum pectus, sed ipsemet dat exempla, et non aliunde summebant. *Coram*, id est in conspectu, ut hic. At vox id significat quod vulgariter dicitur abocca. *Magistrum facientem omnia*, per se scilicet et non aliorum exempla summentem. *Ceterum*, scilicet pictorum: poterat postea ipsemet considerare exempla aliorum, licet suus preceptor non precipiet». Существует несколько вариантов данного комментария, в целом наиболее полным является манускрипт из Библиотеки Марчиана (Венеция): MS. XII: 84, однако в данном месте он оказался менее полным, чем манускрипт из Библиотеки Риккардиана.

случаях: в недатированном трактате *De interpretatione recta* и затем в письме своему другу Франческо Пикколпасси, архиепископу Миланскому. Трактат представлял собой довольно официальное произведение, написанное, как мы видели, в широкой периодической манере, и аналогия возникает здесь в следующей форме:

Ego autem fateor me paulo vehementiorem in reprehendendo fuisse; sed accidit indignatione animi quod, cum viderem eos libros in Graeco plenos elegantiae, plenos suavitatis, plenos inaestimabilis cuiusdam decoris, dolebam profecto mecum ipse atque angebar tanta traductionis faece coinquinatos ac deturpatos eosdem libros in Latino videre. Ut enim, si pictura quadam ornatissima et amoenissima delectarer ceu Protogenis aut Apellis aut Aglaophontis, deturpari illam graviter ferrem ac pati non possem et in deturpatorem ipsum voce manumque insurgerem, ita hos Aristotelis libros, qui omni pictura nitidiores ornatioresque sunt, coinquinari cernens cruciabar animo ac vehementius commovebar.

Что ж, признаю, что отчасти я был слишком резок в осуждении допущенных ошибок. Но ведь это случилось потому, что в то время как на греческом языке эти книги представляли передо мной полными изящества, полными красоты, полными какой-то невыразимой прелести, те же самые книги, столь негодно переведенные на латинский язык, я вижу исковерканными и изуродованными: это поистине вызывало в моем сердце чувство ужаса и скорби. В самом деле, если бы я восхищался некоей во всех отношениях прекрасной и выдающейся картиной – Протогена ли, Апеллеса или Аглаофонта, – я бы с трудом сдерживался, видя, как ее пытаются изуродовать; я не мог бы терпеть этого и противился бы подобному изуверству и словом, и делом. Точно так же, видя, как искажаются эти вот сочинения Аристотеля, которые изысканнее и прекраснее любой картины, я испытывал сильнейшую душевную муку⁷³.

Адресованное Пикколпасси письмо, написанное между 1435 и 1437 годами, фамильярное и вольное по своей стилистике; в нем Бруни защищает себя, в частности, от громкой критики Алонсо де Картагена, епископа Бургосского.

Dixi libros illos inepte traductos: quis negare potest? Dixi graeca verba ob ignorationem latinae linguae ab eo relicta, pro quibus latina vel optima haberemus, nec dixi modo, sed probavi, et verba ipsa ostendi. Cetera... Aut igitur ista defendat si potest, aut me pupugisse illum non moleste ferat. Equidem si in picturam Jocti quis faecem projiceret, pati non possem. Quid ergo existimas michi accidere, cum Aristotelis libros omni pictura elegantiores tanta traductionis faece coinquinari videam? An non commoveri? an non turbari? Maledictis tamen abstinui, sed rem ipsam redargui, ac palam feci⁷⁴.

Я сказал, что книги были переведены неаккуратно: кто может отрицать это? Я сказал, что греческие слова были оставлены из-за незнания латинского языка; слова, для которых у нас есть совершенно превосходные слова на латыни. И я не только сказал, но и доказал это, и привел должные слова. Я обозначил и другие ошибки – и их немало, и они существенны. Тогда

⁷³ Leonardo Bruni Aretino // Humanisticsh-Philosophische Schriften / Hg. von H. Baron. Leipzig; Berlin, 1928. P. 82–83. [Цит. по: *Шабза И. Ю.* Трактат Леонардо Бруни «О правильном переводе» // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2010. № 1. С. 44.]

⁷⁴ *Bruni. Epistolarum Libri VIII* / L. Mehus, ii, Florentiae, 1741, 90 (VII. iv). О критике Алонсо де Картагена и последующей за ней полемике см.: *Birkenmajer A.* Vermischte Untersuchungen zur Geschichte der mittelalterlichen Philosophie. Münster i. W., 1922. S. 129–210.

пусть он либо отстаивает их, если сумеет, либо не сердится по поводу моих нападков на переводчика. Что касается меня, если бы кто-то бросался грязью в картину Джотто, я бы не смог этого вынести. Так что же я должен чувствовать, когда вижу книги Аристотеля, более совершенные, чем любая картина, оскверненные такой грязью перевода? Разве я не должен быть взбудоражен? Или обеспокоен? И все же, в конце концов, я утаил свои проклятия внутри и обсудил саму ситуацию, и сделал это открыто.

«...*Ceu Protogenes aut Apelles aut Aglaophon*» – звучит величественно и согласовывается с шагом периодического ритма и возвышенным лексиконом. *Joctus* – безнадежно низменно и подходит для простых слов и коротких предложений неформального стиля речи. В произведение Джотто бросают грязь, а прекрасную картину Протогена, Апеллеса или Аглаофона – осмеливаются изуродовать. Это вопрос благообразности.

Падуанский гуманист Пьетро Паоло Верджеро в 1396 году написал письмо, в котором возражал рекомендациям Сенеки о формировании стиля по образцу, вобравшему лучшие свойства языка многочисленных авторов: вместо этого следует подражать одному лишь Цицерону. Верджеро (выступая против эклектизма, в частном письме из Падуи) использует аргумент *a simili*:

Et quanquam Anneus neminem velit unum sequendum, sed ex diversis novum quoddam dicendi genus conficiendum, michi tamen non ita videtur, sed unum aliquem eundemque optimum habendum esse, quem precipuum imitemur, propterea quod tanto fit quisque deterior quanto inferiorem secutus a superiore defecit. Faciendum est igitur quod etatis nostre pictores, qui, cum ceterorum claras imagines sedulo spectent, solius tamen Ioti exemplaria sequuntur.

И хотя Аннею угодно никому одному не следовать, но из разных создавать некий небывалый род речи, мне, однако, так не сдается, но надо иметь какого-то одного да лучшего, кому главным образом и будем подражать, потому что настолько каждый плошает, насколько, следуя низшему, хуже высшего. *Надо так, стало быть, поступать, как живописцы нашей поры, которые, хотя и глядят на яркие образцы прочих, следуют образцам одного таки Джотто*⁷⁵.

На первый взгляд это замечание может свидетельствовать о двух или трех вещах, представляющих потенциальный интерес для историка искусства: что, поскольку гуманисту это должно было быть известно, в Падуе формирование стиля обыкновенно происходило не эклектически, а на основе образцов лишь одного художника; что не обязательно им являлся тот самый художник, у которого человек был подмастерьем; и что в 1396-м Джотто все еще был наиболее почитаем другими падуанскими художниками. Но, возможно, при ином подходе, если встать на позицию гуманистических воззрений Верджеро, это говорит лишь о том, что именно ему, падуанскому гуманисту с флорентийскими связями, в 1396 году первым на ум приходит имя Джотто: во всем остальном *mutatis mutandis* он придерживался *Rhetorica ad Herennium*. Ни одна из точек зрения не будет достаточно убедительной.

⁷⁵ Epistolario di Pier Paolo Vergerio / Ed. L. Smith. Roma, 1934. P. 177. Э. Панофский высказывается об этом фрагменте: Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960. P. 13. [Цит. по: Воскресенский Д. Л. Леонардо Бруни: гуманист Флорентийской республики. М., 2019. С. 277–278.]

5. Точка зрения латинского языка

Любой язык, а не только гуманистическая латынь, является заговором против опыта в том смысле, что представляет собой коллективную попытку упростить и разложить опыт на легко управляемые блоки. В языке имеется ограниченное количество категорий, которые группируют явления по-своему, и еще меньшее количество принципов их взаимосвязи. Для общения с другими людьми мы в большей или меньшей степени придерживаемся правил; мы договариваемся называть одну часть спектра *оранжевым*, а другую – *желтым*, и использовать эти категории лишь в определенных допустимых отношениях – скажем, именных или адъективных – с другими. В обыденной речи мы изо всех сил стараемся найти компромисс между сложностью и многогранностью опыта, с одной стороны, и относительно ограниченной, регулярной и простой системой языка, с другой. Поскольку определенная степень регулярности и простоты необходима, если мы хотим быть понятыми, а также по той причине, что язык сам по себе очень серьезно повлиял на формирование наших умений разбираться в чем-либо вообще, система языка всегда давит на нас, требуя ей подчиниться. Несмотря на это, с другой стороны, мы непрерывно противимся формальному давлению этой системы, испытывая ее опытом. Для того чтобы наша речь могла оставаться достаточно приближенной к опыту, мы настаиваем на неорганизованности и нескладности, сопротивляемся тяге системы к простоте, навязываем ее категориям изменения и ограничения, противопоставим призывам к аккуратности и закономерности.

По крайней мере это правдиво в отношении обыденной речи, в смысле языка, который мы употребляем в ежедневном общении с людьми. Но высказывания гуманистов о живописи представляют собой крайне аномальное использование речи – как по той причине, что это высказывания гуманистов, так и потому, что это высказывания о живописи. Каждого из этих обстоятельств достаточно, чтобы нарушить любое обыкновенное равновесие между системой языка с одной стороны и неопианным опытом с другой.

Художественная критика, высказывание замечаний о живописи, обычно представляет собой эпидейктическую речь: то есть искусство рассматривается с оценочной позиции – похвалы или порицания, и при этом демонстрируется мастерство говорящего. Язык ее витиеватый, не величественный, но и не скромный. Один человек распределяет краски по грунту, а другой, глядя на это, пытается подобрать слова, подходящие для выражения своего интереса к предмету. Сказать значительно большее, чем «хорошо» или «плохо», – задача трудная и странная и возникает нечасто, разве что в культуре, которая, подобно неоклассическим подходам, официально устанавливает этот вид деятельности и утверждает его. Тогда очень быстро разрабатывается стиль и внутренняя история, в рамках которой критик будет оттачивать свое мастерство. Но термины, используемые для описания живописи, как правило, не могут быть легко проверены на опыте, и границы их определяются нечетко: в категории «красота» меньше объективности, чем в «богатстве». Кроме того, в любом случае существует не так много терминов, специфических или характерных для описания предмета живописи, и выше уровня «большое», «гладкое», «желтое», «квадратное» наша речь быстро станет обтекаемой. В случае предметного искусства, каким является живопись эпохи Возрождения, можно жульничать, говоря об изображенных вещах, уподобляя их реальным; можно также говорить о том, насколько живыми или безжизненными они кажутся, хотя большой пользы в этом нет.

Необходимо найти иные подходы. Мы можем охарактеризовать качество живописи путем прямого сравнения ее с чем-то другим, либо, что привычнее, с помощью метафоры, перенося в область живописи слово, значение которого было определено употреблением в какой-либо другой области. Или же мы можем охарактеризовать качество живописи, относя на ее счет причины и следствия: сославшись на намерение, которое, как мы полагаем, двигало ее созда-

нием, или на отклик, который, как мы заявляем, она в нас вызвала. Это лишь простейшие лингвистические приемы, которые должен использовать критик. Во всякое время в прямом описательном смысле о живописных произведениях говорят очень мало. Это такой род языковой деятельности, который особенно подвергается давлению форм того языка, на котором высказываются замечания.

Неизбежное господство языка над опытом во всякой критической речи усугублялось отношением гуманистов к языку в целом. Мы видели, что гуманисты увлекались воспроизводством структур классической прозы, сочиненной на латинском языке, который сам по себе являлся тщательно структурированным языком; это было совершенно в духе языкового детерминизма: верить, что им необходимо подчиниться формам классического языка, чтобы постичь истинное классическое сознание и культуру. Таким образом, по причинам более уважительным, чем можно подумать, гуманисты были пассивны и уступчивы в своих отношениях с формами литературной латыни; они позволяли *verba* воздействовать на *res* до невероятной степени, и формы периода Цицерона обладали властью такого рода, какой они не могли обладать для Цицерона, хотя и удавались они ему гораздо лучше. Гуманисты прилежно располагали содержание – содержание, естественно, не противоречащее общему опыту – по величественным и тонко уравновешенным формам классического языка; часто, как в случае Леонардо Бруни, они наполняли эти формы безобидным содержанием, разработанным по классическому плану на основе достаточно слабого смыслового ядра. Не так много их усилий требовалось на огрубление красивых структур языка, чтобы привести их в пригодное соответствие с опытом, сравнительно больше могло бы быть потрачено на обращение с этими структурами точно и элегантно, *accurate et eleganter*.

Все это было возможно лишь потому, что роль латинского языка была очень ограниченной. Это был дополнительный язык, употреблявшийся в относительно несерьезном контексте: хотя большая часть наиболее ценной интеллектуальной деятельности гуманиста и осуществлялась с помощью латинских слов и синтаксиса, он занимал деньги и раздавал указания своему повару по-итальянски; вместе с категориями итальянского языка, которые он усвоил еще в раннем возрасте, он научился облекать в слова свой опыт и оформлять идеи, и вместе с итальянским синтаксисом он учился связывать их между собой. Ни один из гуманистов, о которых идет речь в этой книге, не учил латинский язык в раннем детстве; они учили его формальным и техническим образом, прилагая сознательные усилия и применяя правила, которые разобщали его с итальянским языком, усвоенным ими ранее естественным путем. Ситуация не являлась по-настоящему билингвальной; латинский язык не был равен по статусу итальянскому, а был второстепенным, чрезвычайно престижным языком, особенно в определенных ситуациях, и эта отдаленность их латыни от основ жизни, требующих большего внимания, позволила гуманистам в полной мере удовлетворить свой интерес к языковому неоклассицизму. В гуманистической речи невербальный контроль и стимулы оказались сведены к уровню, почти не имеющему аналогий. Сама по себе эта свобода, склонность к какой-то почти абстрактной созидательной языковой деятельности – то, что захватывает сильнее всего. Было бы неправильно назвать гуманистическую речь оторванной от действительности, однако она была способна развиваться с довольно редкой независимостью от проверки на нелитературном опыте. И еще сильнее, чем во всех прочих языках, высказывание гуманиста заслонено от действительности рядом других сплоченных высказываний, построенных на основе таких же категорий и конструкций. Сказать это – не значит осудить гуманистический дискурс, поскольку он никогда не мыслился как захватывающее изложение оригинальных представлений о мире: лирические отклики на действительность пятнадцатого века очень серьезно подорвали бы неоклассический характер деятельности гуманистов.

Но какими бы изолированными от непосредственных взглядов на живопись ни были высказывания о ней гуманистов, все же они передают сущность атмосферы, в которой работал

художник. И не потому, что выражают чье-то истинное отношение к живописи, а потому, что термины, в которые облекается высказывание – не важно, *pro* или *contra*, – сообщают нам нечто о характере внимания, с которым именно гуманист был готов подступиться к живописи.

Регулярное применение языка в рамках какой-либо области деятельности или опыта, какими бы странными ни были мотивы, со временем структурирует данную область определенным образом; структура эта вытекает из категорий, лексических и грамматических компонентов языка, поскольку то, чему мы можем легко дать название – и даем его, более доступно для нас, чем то, что мы назвать не можем. Люди, имеющие для обозначения *оранжевого* и *желтого* отдельные названия, распознают и запоминают эти два цвета лучше, чем те, в языке которых одно название применяется для обозначения обоих цветов⁷⁶. И в этой ситуации то обстоятельство, что латынь – это дополнительный язык, выученный формальным образом, решающего значения не имеет. Если группу людей обучить даже временным числовым названиям, которые обозначают, скажем, каждый из девяти оттенков серого в имеющемся наборе, видеть различия между этими оттенками они будут успешнее, чем другая группа людей, которую этим числам не обучили⁷⁷. Интуитивно кажется довольно очевидным, что узнавание обозначения для какого-либо класса явлений направляет наше внимание на то качество, которое определяет границы этого класса. Всякое название выборочно заостряет наше внимание. Но то, какое это будет иметь значение в чем-нибудь подходе к картине, будет зависеть от стоящей перед ним задачи и от заинтересованности – одновременно и в использовании слов, и в рассмотрении изображений.

Категоризация опыта в латинском языке привлекала внимание гуманиста только в связи с вещами, которые обсуждались по-латыни и которые были более тщательно дифференцированы в латинском языке, чем в итальянском. Мы увидели, что живопись была предметом такого рода. Существование в латинском языке наименований для различных категорий визуального интереса – скажем, *decor* и *decus* – делало явным существование этих категорий, и когда гуманист должен был научиться использовать эти слова приемлемым неоклассическим образом, он неизбежно также учился различать виды интереса или стимулов, которым они соответствовали. Влияние на него латинского языка должно было выразиться в том, что он обратит внимание – так как иного случая не представилось бы – на характерные признаки различных видов интереса и структур. То есть то, что гуманист хвалил картину за *decor*, представляет для нас в его высказывании меньший интерес, чем то, что *decor* является категорией визуального интереса, с которой он должен был научиться обращаться.

Овладение специфическим языком преобразовало, пусть и ненадолго, подход гуманиста к произведениям искусства. В качестве общего примера интересен тот факт, что некоторые гуманисты одобрительно говорят о картинах, обладающих качеством *ordo*, не потому, что они на самом деле были остро увлечены *ordo* в картинах, но потому, что гуманизм, ориентированный на изучение неоклассической латыни, включал в себя овладение навыком видеть *ordo* в качестве одного из способов тренировки внимания на материале визуальных форм. Те, кто приучил себя к обозначениям *decor* и *decus*, подступятся к картине Джотто с предрасположенностью искать, различать и припоминать ее качества не так, как те, кто вооружен терминами *maniera*, *misura* и *aria*. Человек, склонный использовать категории вроде *superslendere* или *deiformitas*, разумеется, тоже будет смотреть на нее иначе.

Следовательно, существовала совершенно особая гуманистическая точка зрения на живопись, но она не сводится к единодушию мнений гуманистов о картинах. Речь идет не об общих пристрастиях к определенному типу живописи, но скорее об общей одержимости – на

⁷⁶ Lenneberg E. H., Roberts J. M. The language of experience: a case study. Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics. Memoir 13, 1956; особенно с. 20–21.

⁷⁷ Lehmann A. Über Wiedererkennen // Philosophische Studien, v, 1889. 96–156.

основе общего опыта владения одним и тем же языком – системой идей, посредством которых можно сфокусировать внимание. Свидетельство Верджерио об отношении падуанских художников к Джотто и образцам может быть, а может и не быть точным; но что оно нам безусловно сообщает, так это то, что гуманизм Верджерио снабдил его, так сказать, углом зрения на ситуацию. Он подошел к предмету с большей подготовкой замечать особенности взаимосвязей между художниками, потому у него имелся запас гуманистических схем, на которые можно было их наложить: не только типовой пример с Лисиппом, но и звучное и связное понятие *exemplarium*, изящный оттенок оценки, возможный благодаря сочетанию «*cum* + сослагательное наклонение», и так далее. Кроме этого, основание для высказывания замечаний о художниках вообще было основанием гуманистическим, аналогией, санкционированной индуктивным методом инвенции и схемой симметричного предложения. Все это являлось компонентами гуманистической точки зрения: утвержденный набор категорий, наиболее подходящих для них синтаксических структур и некоторые риторические упражнения для разработки содержания.

Насколько существенно это отличалось от народной точки зрения, оценить совершенно не представляется возможным; каких-либо механизмов контроля не существует. Однако две версии трактата Альберти о живописи, даже несмотря на то, что *Della pittura* – это скорее перевод *De pictura*, нежели самостоятельное произведение на итальянском языке, указывают на то, что каждый из языков даже ему навязывал разные типы высказываний. Безусловно, на итальянском языке Альберти говорит не то же, что на латинском:

Vene conscriptam, optime coloratam compositionem esse velim.

(Я хотел бы, чтобы композиция была хорошо сочинена, *очень* хорошо раскрашена.)

Vorrei io un buon disegno ad una buona conpositione bene essere colorato.

(Я хотел бы, чтобы хороший рисунок с хорошей композицией был хорошо раскрашен.)

Nam ea quidem coniugatio colorum, et venustatem a varietate, et pulchritudinem a comparatione illustriorem referet.

(Ведь сочетание цветов делает более отчетливой как *venustas* благодаря разнообразию, так и *pulchritudo* благодаря контрасту)

Sarà questa comparatione, ivi la bellezza de' colori più chiara et più leggiadra...

(Благодаря такому сопоставлению красота цветов на картине будет более ясной (*chiaro*) и более привлекательной (*leggiadro*)...) ⁷⁸

Это не самые лучшие примеры (подобные случаи в трактате встречаются через предположение), но все равно кажется, будто об одном и том же думают разные умы.

Во второй главе мы попытаемся выделить некоторые характерные части системы, которую гуманистическая речь на латинском языке навязывала живописи и скульптуре на протяжении трех поколений. Тем, кто привык к более развитым видам критики, многое покажется примитивным; возможно, стоит держать в уме тот факт, что гуманисты восстанавливали институт художественной критики буквально на ходу. Альберти отличался от других гуманистов, поскольку в разговоре о живописи перед ним стояла значительно более серьезная задача; из вороха гуманистических клише и привычек он создал нечто, имевшее чрезвычайно долгосрочное влияние на европейские подходы к рассмотрению живописи. Он был одновременно опытным гуманистом и практикующим знатоком живописи, и в третьей главе будет рассмотрен один из плодов этого причудливого союза – идея «композиции».

⁷⁸ De pictura. Biblioteca Vaticana, MS. Ottob. lat. 1424, fols. 20^v; 22^v; Della Pittura / Ed. L. Mallè. Firenze, 1950. P. 99; 101. [Цит. по: Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. М., 1937. Т. 2: Три книги о живописи. С. 55.]

II. Гуманисты о живописи

1. Петрарка: живопись как модель искусства

В своих сонетах, написанных по-итальянски, Петрарка хвалил живопись Симоне Мартини, которого он, видимо, знал лично, в выражениях, довольно явно проистекавших из классических хрестоматийных «общих мест»: *cedat Apelles* (пусть Апеллес уступит место) и *vultus viventes* (живые лица). В письме, сочиненном по-латыни, он аккуратно видоизменил *vultus viventes* для описания бронзовых коней Св. Марка в Венеции: «ex alto pene vivi adhinnientes ac pedibus obstrepentes». В своем самом длинном высказывании о произведении искусства, полихромном лепном рельефе XII века, изображающем св. Амвросия, увиденном им на стене базилики св. Амвросия рядом с его жилищем в Милане, он развивает связанные между собой формулы *signa spirantia* (дышащие статуи) и *vox sola deest* (не хватает лишь голоса):

...часто, затаив дух, смотрю я на его сохранившийся в верхней части стены образ, почти что живой и дышащий в камне и, говорят, чрезвычайно похожий на оригинал. Он мне немалая награда за приезд сюда; невозможно передать эту властную важность черт, святую торжественность облика, безмятежный покой взора; не хватает только речи, чтобы увидеть живого Амвросия.

Фрески Джотто в Неаполе он хвалил за мастерство-и-талант (*manus et ingenium*), как и Диоскуров на Монте Кавалло в Риме (*ingenium et ars*)⁷⁹. Высказывания Петрарки об отдельно взятых произведениях искусства звучат натянуто; хрестоматийные формульные выражения, которые он употребляет, может и звучали немного менее избито, чем они же спустя столетие, однако на деле оказывается не так много толка в попытке выразить ими критическую позицию. Можно сказать, что Петрарка публично восхищался яркими произведениями живописи и скульптуры своего времени и был удовлетворен тем, что выражал свое мнение с помощью небольшого набора «общих мест», ни одно из которых не было тайной в Средние века.

Это обстоятельство разочаровывает, поскольку как и любой серьезный гуманист, предшествующий Альберти, Петрарка мог бы быть активно увлечен живописью: Симоне Мартини украсил для него книгу миниатюрами, ему принадлежала одна из картин Джотто, и существуют даже небольшие рисунки на полях книг Петрарки, приписываемые ему лично⁸⁰. Однако конвенциональность его похвал характерна для гуманистического дискурса; «общие места» – это эпидейктические украшения, витиеватый и полуклассический способ признать произве-

⁷⁹ О Симоне Мартини см.: Сонеты xlix, I, и lxxxvi; о конях св. Марка: Sen. iv. 3; Джотто в Неаполе: Itinerarium Syriacum. Opera Omnia. Basel, 1581. P. 560; Диоскуры: Fam. vi. 2; Св. Амвросий: Fam. xvi. 11: «Iocundissimum tamen ex omnibus spectaculum dixerim quod aram, quam non ut de Africano loquens Seneca, „sepulcrum tanti viri fuisse suspicor“, sed scio, imaginemque eius summis parietibus extantem, quam illi viro simillimam fama fert, sepe venerabundus in saxo pene vivam spirantemque suspicio. Id michi non leve premium adventus; dici enim non potest quanta frontis autoritas, quanta maiestas supercilii, quanta tranquillitas oculorum; vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium». О рельефе и высказывании Петрарки см.: Ratti A. Il più antico ritratto di S. Ambrogio. Ambrosiana. Milano, 1897. Sect. XIV. P. 61–64; Wilkins E. H. Petrarch's Eight Years in Milan. Cambridge, Mass., 1958. P. 16–17. [Цит. по: Петрарка Ф. Письма / Пер. с лат. В. В. Библихина. СПб.: Наука, 2004. С. 207–208. (Сер. «Слово о сущем». Т. 52).]

⁸⁰ Отношение Петрарки к живописи широко рассматривалось: см., в первую очередь: Prince d'Essling [V. Masséna], E. Muentz. E. Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. Paris, 1902 (гл. I); Venturi L. La critica d'arte e F. Petrarca // L'Arte, xxv, 1922, 238–44; Chioyenda L. Die Zeichnungen Petrarca // Archivum Romanicum, xvii, 1933, 1–61; T. E. Mommsen. Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua // Art Bulletin, xxxiv, 1952, 95–116; Wilkins E. H. On Petrarch's Appreciation of Art // Speculum, xxxvi, 1961, 299–301; Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960 (гл. I).

дение искусства искусно выполненным. Одобрительные высказывания в эпоху Возрождения находились под жестким контролем этих формул. Наиболее ярким примером, состоящим из сплошных клише, является фрагмент знаменитого письма Джованни де Донди из Падуи, друга Петрарки и педантичного коллекционера античных надписей. Донди повествует, не называя имени, о скульпторе, пришедшем в восторг от фрагментов античной скульптуры в Риме; в конце концов этот скульптор – так сообщил Донди некто, присутствовавший при этом, – сказал следующее: «Приведу его собственные слова, что если бы эти изображения могли дышать, они были бы лучше живых существ»⁸¹. Скульптор, или Донди, или информант Донди использовали средства красноречия. Можно было бы возразить, что, по крайней мере, эти формулы соответствуют интересу к искусству, нацеленному на подражание природе больше, чем, скажем, *splendor* или *symmetria*, и, в общем и целом, это безусловно так.

Петрарка представляет большое значение для гуманистической критики, но не за его невыразительные конкретные суждения, а потому, что он заново утвердил в гуманизме специфический универсальный способ делать отсылки к живописи и скульптуре. Своеобразие дискурса такого рода заключается в том, что он пускает в ход, видоизменяя их, несколько очень ясных и в той или иной степени связанных друг с другом концепций. Отчетливее всего они проявляются в главах, посвященных живописи и скульптуре в *De remediis utriusque fortunae* (*О средствах против превратностей судьбы*), наиболее длинном высказывании Петрарки об искусстве и вообще самом длинном разговоре об искусстве, доставшемся нам от гуманизма Треченто. Вследствие удивительной амбивалентности *De remediis utriusque fortunae* сегодня является одной из самых приятных для чтения книг Петрарки на латинском языке. Она была написана между 1354 и 1366 годами и представляет собой вариацию типа произведения, предложенного *De remediis fortuitarum* Сенеки, однако Петрарка значительно усложняет эту форму. В разделе с главами, посвященными живописи и скульптуре, форма принимает вид довольно одностороннего диалога между *Gaudium* и *Ratio*: *Gaudium* снова и снова указывает на наслаждение некоторыми материальными аспектами счастливой судьбы – вроде владения произведениями искусства, а *Ratio* называет ряд причин в пользу сдерживания такого наслаждения. Таким образом, тот факт, что живопись и скульптура, как здоровье, шахматы, дружба, книги и многое другое, – составляющие счастливой судьбы, не обсуждается. Диалог посвящен тому, как сохранить должную умеренность и самообладание в отношении этой счастливой судьбы,

⁸¹ Prince d'Essling; E. Muentz. Op. cit. P. 45, n. 3: «De artificii ingeniorum veterum quamquam pauca supersint si que tamen manent alicubi ab his qui ea in re sentiunt cupide queruntur et videntur magnique penduntur. Et si illis hodierna contuleris non latebit auctores eorum fuisse ex natura ingenio potiores et Artis magisterio doctiores. Edificia dico vetera et statuas sculpturasque cum aliis modi hujus quorum quedam cum diligenter observant hujus temporis artifices obstupescunt. Novi ego marmorarium quemdam famosum illius facultatis artificem inter eos quos tum haberet Ytalia, presertim in artificio figurarum, hunc pluries audivi statuas atque sculpturas quas Rome prospexerat tanta cum admiratione atque veneratione morantem, ut id referens poni quodammodo extra se ex rei miraculo videretur. Aiebant enim se quinque cum sociis transeuntem inde ubi alicui hujusmodi cernerentur ymagines intuendo fuisse detentum stupore. Artificii et societatis oblitum substituisse tam diu donec comites per quingentos passus et amplius preterirent, et cum multa de illarum figurarum bonitate narraret et auctores laudaret ultraque modum comendaret ingenia ad extremum hoc solebat addicere ut verbo utar suo, nisi illis ymaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas ac si diceret a tantorum artificum ingeniis non modo imitatum fuisse naturam verum etiam superatam». [«Сохранилось немного произведений древних гениев. Но истинные знатоки страстно разыскивают и рассматривают те, что где-либо остались, цена их очень высока. И если сравнить с ними нынешнее искусство, станет очевидно, что и природный талант, и владение мастерством у древних были сильнее. Мастера нашего времени поражаются, внимательно разглядывая древние здания, статуи, изваяния и другие произведения этого рода. Я знал одного скульптора, прославленного в Италии за свои работы в мраморе; особенно мастерски он изображал фигуры. Я не раз слышал рассказы, как он останавливался перед статуями и скульптурными изображениями в Риме с таким восхищением и почтением, что, говоря об этих чудесах, он казался вне себя от энтузиазма. Говорили, что однажды он, проходя с пятью друзьями мимо места, где находились подобные изображения, замер в восхищении тем, как искусно они сделаны. Забыв о товарищах, он так и стоял там, а его спутники уже ушли на пятьсот или более шагов. После долгих рассказов о красоте этих фигур и неумеренного прославления их авторов и их таланта, он обычно добавлял (приведу его собственные слова), что если бы эти изображения могли дышать, они были бы лучше живых существ, – он как будто хотел сказать, что столь великие художники не только подражали природе, но и превосходили ее». – Пер. А. Золотухиной.] См. также: Panofsky E. Op. cit. P. 208–209. [Цит. по: Пановский Э. Ренессанс и «ренессансы» в культуре Запада. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 318.]

а часть этой игры составляет поиск доводов, более подходящих для использования в качестве аргументов против одних удовольствий, чем против других. Аргументы Петрарки против получения наслаждения от живописи выглядят довольно слабо и неоднозначно. Ниже – главы о живописи и скульптуре из *De remediis utriusque fortunae* (в переводе Томаса Туайна 1579 года⁸², который ближе к латинскому языку Петрарки, чем это возможно в современном английском языке):

40. О картинах живописцев

ВЕСЕЛЬЕ. Наслаждаюсь, разглядывая картины.

РАССУДОК. Пустое наслаждение, не менее суетное оттого, что его часто искали великие люди, и не более терпимое оттого, что оно идет из древности; ведь всякий дурной пример только еще вреднее, когда подкреплен авторитетом подающих его или давностью лет. Откуда ни возникла эта привычка, она укоренилась с невероятной прочностью, и время только делает зло еще худшим, как и добро – еще лучшим. О, если бы, без труда побеждая предков в подвигах легкомыслия, вы сравнялись с ними в делах важных и значительных и дивились добродетели и славе тех, с кем вместе без меры дивитесь нарисованным на досках картинам!

ВЕСЕЛЬЕ. Все равно дивуюсь на картины.

РАССУДОК. О, удивительное безумие человеческой души, дивящейся чему угодно, только не самой себе, тогда как среди всех произведений не только искусства, но и природы нет ничего более дивного!

ВЕСЕЛЬЕ. Картины – мое наслаждение.

РАССУДОК. Что я об этом думаю, ты мог понять уже из сказанного раньше: всякое земное наслаждение, если им правит разум, учит душу любить наслаждение небесное и напоминает о творце, потому что кто, спрашиваю тебя, любя реку, ненавидит источник? Но вы, отяжелевшие, удрученные, клонящиеся к земле, не дерзаете взглянуть на небо и, забыв о художнике, создавшем солнце и луну, с неистовым упоением разглядываете тщедушные картинки, а где открывается путь к возвышенному, отворачиваетесь и ставите черту стремлению ума.

ВЕСЕЛЬЕ. Картины нравятся мне необычайно.

РАССУДОК. Тебе нравятся стиль и краски художника. В картинах приятны и их драгоценность, и искусство, и разнообразие, и развлекающая странность. Живые жесты бескровных фигур, движение недвижных образов, рвущиеся со своих мест изображения, черты дышащих жизнью ликов чаруют, и ждешь, что вот-вот зазвучат слетевшие с их уст слова. Здесь страшно то,

⁸² Phisicke against Fortune, as well prosperous, as adverse, conteyned in two Books... Written in Latine by Frauncis Petrarch ... Englished by Thomas Twyne. London, 1579. P. 57a–60a. Туайн сделал несколько ошибок в своем переводе; исправления приводятся здесь в квадратных скобках. Одно преднамеренное искажение: предложение «To take delight also in [sacred images...] – Восхищаться также [священными изображениями...]» (с. 58), несомненно, выглядело слишком папистским для Туайна, заменившего его на следующее: «To take delight also in the images and statues of godly and virtuous men, the beholding of which may stirre us up to have remembrance of their manners and lives is reasonable, and may profite us in imitating ye same. – Восхищаться также образами и статуями благочестивых и добродетельных людей, созерцание которых может побудить нас вспомнить об их манерах и жизни, – разумно, и может обогатить нас в случае подражания им». [Пер. на рус. яз. цит. по: *Петрарка Ф.* Лекарства от превратностей судьбы / Пер. с лат. В. Бибикина // Эстетика Ренессанса: Антология: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1981. «О картинах живописцев»: с. 33–35; «Об изваяниях»: с. 35–37. В диалоге «Об изваяниях» в переводе В. Бибикина отсутствует фрагмент текста, и здесь этот фрагмент приводится в квадратных скобках по изданию: *Петрарка Ф.* О средствах против превратностей судьбы / Пер. с лат. Л. М. Лукьяновой. Саратов, 2016. С. 125. – *Примеч. пер.*]

что всего больше этим пленяются высокие умы. Возле картины, мимо которой с легким и недолговечным изумлением проходит грубый невежда, человек тонкой души с благоговейными воздыханиями проводит долгие часы. Занятие глубокое, да вовсе не то, какое нужно, чтобы разобрать с самого начала и происхождение этого искусства, и его постепенное развитие, и его наиболее дивные произведения, и мастерство художников, и тщеславное безумие государей, и громадные деньги, за которые они покупали заморские картины, посвящая их в храмах Рима богам, а во дворцах, на общественных площадях и в портиках – цезарям, причем государям казалось еще недостаточно этого, и, как в древности благороднейшие из *греческих* философов, они прилагали к искусству живописи собственные руки и труды⁸³, предназначенные для более высоких занятий. Отсюда и получилось так, что живопись издавна ценится среди вас, как более согласная с природой, выше всех ремесленных искусств; если верить *Плинию*, у греков она даже числилась в первом ряду искусств благородных⁸⁴. Об этом молчу, потому что пространность противна не только моей намеренной краткости, но и поставленной цели; ведь может оказаться, что примеры поощряют болезнь, от которой обещали излечить, и слава живописи извиняет безумие ее любителей. Впрочем, я уже говорил, что величие заблуждающегося человека не умаляет его заблуждений; да и коснулся я этого здесь только затем, чтобы стало ясно, как велика сила недуга, в который вложено столько ума и таланта, когда и стадность, корень заблуждений, и давность лет, мать привычки, и авторитет, покрывающий массу всевозможных пороков, постоянно способствуют тому, чтобы чувственность и косность исподволь отклоняли и отвлекали душу от более высоких созерцаний. Если тебя так пленяет этот обман, эта лживая тень истины с ее пустой мишурой, то подними взор к Тому, кто украсил человеческое чело выражениями чувств, душу разумностью, небо звездами, землю цветами, – и посмеешься над создателями искусственной красоты.

41. Об изваяниях

ВЕСЕЛЬЕ. Но я восторгаюсь изваяниями.

РАССУДОК. Искусства разные, безумие все то же; ведь у всех искусств один источник, одна цель, только материя разная.

ВЕСЕЛЬЕ. Приятны мне статуи.

РАССУДОК. Они, в сущности, ближе к природе, чем картины; ведь те можно только видеть, а эти еще и осязать, они имеют сплошное и прочное, а оттого более долговечное тело. Недаром от живописи древних ничего не осталось, тогда как статуй до наших дней дошло несчетное множество. Заблуждаясь и здесь, как во многом другом, наш век хочет поэтому предстать изобретателем живописи или, что близко к тому, ее изящнейшим ценителем и утонченнейшим мастером, тогда как в любом виде ваяния и скульптуры он при всем своем безумии и бесстыдстве не смеет отрицать, что не идет ни в какое сравнение с древними. Поскольку живопись и скульптура – почти одно и то же искусство или по крайней мере у них один источник, искусство создания

⁸³ *Плиний*, N. H. xxxv. 19–20.

⁸⁴ *Плиний*, N. H. xxxv. 77: 'reciperetur... in primum gradum liberalium'.

очертаний, то, конечно, они и возникнуть должны были одновременно. В самом деле, одному веку принадлежали *Апеллес*, *Пирготель* и *Лисипп*; это видно из того, что в одно и то же время безмерная гордость *Александра Великого* избрала их среди всех прочих, чтобы первый его живописал, второй высекал из камня, а третий ваял и возводил статую⁸⁵, причем остальным художникам, какими бы ни были их талант и известность, Александр особым указом запретил изображение царского чела. Скульптура – не меньшее безумие, чем прочие искусства; наоборот, всякий недуг тем пагубнее, чем с более устойчивым веществом связан.

ВЕСЕЛЬЕ. Но изваяния нравятся мне.

РАССУДОК. Не думай, что заблуждаешься только ты один или только вместе с простонародьем. Насколько должны были почитаться в старину статуи и сколь велики среди славнейших мужей древности были прилежание и интерес к этому делу, свидетельствуют у *Августа*, *Веспасиана*⁸⁶, прочих цезарей и государей и просто у именитых мужей, перечислять которых слишком долго и некстати, их ревностные поиски древних статуй, благоговение перед найденными, их хранение и освящение. Это искусство увенчано великой славой, распространяющейся не только в народе и не только благодаря созерцанию его немых произведений, но и благодаря громогласным творениям поэтов и прозаиков. Не похоже, чтобы столь великая слава могла вырасти из ничтожного корня; великое не возникает на пустом месте, то, о чем не шутя рассуждают мудрецы, должно быть или выглядеть великим. Впрочем, ответ на всё это уже дан выше; повторяюсь сейчас только для того, чтобы ты понял, какое нужно упорство, чтобы противостоять столь закоренелому и могучему заблуждению.

ВЕСЕЛЬЕ. Наслаждаюсь зрелищем разнообразных статуй.

РАССУДОК. Правда, среди всех искусств, мастерством рук подражающих природе, есть одно, названное искусством лепки, – оно работает с гипсом, воском и белой глиной, – наиболее дружественное добродетели или по крайней мере наименее враждебное скромности и благоразумию, для которых алебастровые изваяния богов и людей приятнее, чем золотые⁸⁷. Однако чем здесь наслаждаться? Отчего и зачем любить восковые или глиняные лица – не понимаю.

ВЕСЕЛЬЕ. Люблю статуи из дорогих материалов.

РАССУДОК. Узнаю тайный голос алчности и догадываюсь, что нравится не искусство, а цена. Одну золотую статую посредственной работы ты, наверное, готов предпочесть многим медным и мраморным, тем более глиняным и гипсовым. Не глупо, если вспомнить, что теперь ценится в мире; но это значит любить золото, а не статую, которая так же может быть благородной, будучи изготовлена из простого вещества, как и грубой – будучи сделана из чистого золота. [Во сколько бы ты оценил известную золотую статую ассирийского царя в шестьдесят локтей, не почитать которую было опасным для жизни⁸⁸ и которую сегодня многие почитали бы и без принуждения, если бы она принадлежала им? Или во сколько бы ты оценил

⁸⁵ *Плиний*, N. H. vii. 125.

⁸⁶ *Плиний*, N. H. xxxvi. 27–28.

⁸⁷ *Плиний*, N. H. xxxv. 157–158.

⁸⁸ *Даниил* 3: 1–6.

статую египетской царицы в четыре локтя, которая – подумать только! – была сделана из огромного топаза?⁸⁹ Полагаю, ты не стал бы тщательно выznавать, чьи это творения, удовлетворившись тем, что узнал, из какого материала они сделаны.]

ВЕСЕЛЬЕ. Искусные статуи радуют глаз.

РАССУДОК. Когда-то статуи были украшением добродетели, теперь стали обольщением для глаз. Они воздвигались героям, совершавшим подвиги или принявшим смерть за отечество. Памятники были поставлены легатам, умерщвленным царем вейев⁹⁰, освободителю Африки Сципиону Африканскому, который из великодушия и прекрасной скромности не принял их, но после кончины не мог уже отвергнуть⁹¹. Воздвигались они хитроумным и ученым мужам, как, читаем мы, была поставлена статуя Викторину⁹². Теперь они ставятся богачам, за большие деньги покупающим заморский мрамор.

ВЕСЕЛЬЕ. Искусные статуи нравятся мне.

РАССУДОК. Почти всякий материал поддается искусству. Предположим, однако, что для полноты твоего удовольствия соединились совершенное благородство и таланта и материи. Но ведь золото, пусть обработанное искусством *Фидия*, никак не доставит истинного наслаждения и не прибавит благородства; а руда, наковальня, молоты, клещи, уголья, сметливость и труд ремесленника – все это тоже лишь отбросы земли. Что из этих вещей желанно для добродетельного мужа, что действительно величественного может получиться от их соединения?

ВЕСЕЛЬЕ. Не наслаждаться скульптурами не могу.

РАССУДОК. Умеренное наслаждение плодами человеческого ума и таланта допустимо, особенно для незаурядных умов. Если не мешает зависть, каждый человек чтит в другом то, что любит в себе. Часто бывает благочестивым и полезным для души наслаждаться священными изображениями, которые напоминают зрителю о небесной благодати. Но мирские изображения, пусть они иногда волнуют и побуждают к добродетели, воспаляя прохладные души примерами благородства, предметом любви или длительного почитания быть не должны, чтобы не стать свидетельством безрассудства, поводом к алчности или чем-нибудь противным вере, истинной религии и знаменитой заповеди: *остерегаться идолов и кумиров*⁹³. И, конечно, если поднимешь взор к Тому, кто создал земную твердь, зыбкую пучину океана, круговращение небес и дал не рисованных, а настоящих живых людей и зверей земле, рыб морю, птиц поднебесью, – то, думаю, *Поликлета* и *Фидия* ты так же забросишь, как *Протогена* и *Апеллеса*. (I)

Очевидно, что нет особого смысла пытаться извлечь оценочные суждения из текста такого рода. Из него можно вывести концепции, жетоны этой игры. Как правило, они функционируют в парах противопоставлений; серьезные различия действуют здесь, например, (1) между «тогда» (то есть классической Античностью) и «сейчас»; (2) между образованным зрителем и необразованным; (3) между чувственным наслаждением и более утонченным удовольствием; (4) между материей и формой или, с другого ракурса, (5) между материей и

⁸⁹ *Плиний*, N. H. xxxvii. 108.

⁹⁰ *Цицерон*, Philipp. IX. ii. 4.

⁹¹ *Ливий*, xxxviii. 56.

⁹² *Августин*, Conf. viii. 2.

⁹³ I Иоанн 5: 21.

мастерством; и (б) между природой и искусством, в качестве второстепенного аспекта более серьезного различия между Богом и человеком. Ни одна из этих концепций и ни одно из различий не являлось чем-то новым, они могли быть знакомы школьникам, но именно Петрарка сильнее других упрочил их положение в качестве основы рассмотрения гуманистами живописи и скульптуры. Как зачастую оказывается, отличие гуманистического от средневекового лежит скорее в расстановке акцентов по-новому, нежели в новом наборе идей.

В большинстве случаев эти различия были перенесены напрямую из обсуждения стиля речи, собственного искусства гуманистов. Их интеллектуальная позиция целиком держалась на жестком различии «тогда» и «сейчас»: обращение к Античности было естественным при всяком рассмотрении собственной культуры, и простая отсылка к прошлому неминуемо принимала характер сравнения и в некоторой степени оказывалась целеполагающей. Но познания гуманистов в области античного искусства имели под собой иные основания, нежели их значительно более непосредственное знание античной литературы. Увлечение Петрарки римскими руинами хорошо известно и производит глубокое впечатление⁹⁴. Он имел о них представление, и ему также было известно некоторое количество античных свидетельств об искусстве, особенно Плиния и, возможно, Витрувия⁹⁵. Для ранних гуманистов, которые не встречали античных картин и видели сравнительно немного – и к тому же позднеантичных, – скульптур, было очень трудно соотносить фрагменты, которые они могли видеть, с литературными свидетельствами, которые они могли прочесть. Не удивительно, что о последних они говорили в некотором отрыве от непосредственного визуального опыта.

По большей части это верно и по отношению к разделению на образованную и необразованную публику. Святой Августин известен тем, что предпочитал быть осужденным грамматиками, нежели быть непонятым народом. Гуманисты сознательно изменили это отношение на противоположное; они причисляли себя к неоклассической литературной элите, чья деятельность неминуемо окажется вне понимания большинства людей. Всякий раз, когда речь заходит о более тонких качествах картины или статуи, подобная схема деления зрителей на чутких и невнимательных легко могла возникнуть и быть рассмотренной в тесной связи с обладанием некими знаниями о живописи или скульптуре. Кроме того, в античных анекдотах, таких как об Апеллесе и сапожнике Плиния, к которым охотно обращался Петрарка, чтобы высказать свою точку зрения о литературе, все уже было сказано:

*Movent profecto animum scribentis aliena iuditia, quibus maxime, neque adulationis neque odii sit adiuncta suspitio, ideoque veri Poetae, ut ait Cicero, suum quisque opus, a vulgo considerari voluit, ut siquid reprehensum sit a pluribus corrigatur. Addo ergo si quid laudatum a scientibus in pretio habeatur, dicit idem. Et pictores facere solitos, et sculptores quod specialiter de Apelle pictorum principe scriptum est*⁹⁶.

[Разумеется, душу писателя волнуют чужие суждения: подозрительнее всего отсутствие лести и ненависти. Цицерон говорит, что истинные поэты до того хотели, чтобы их произведения ценил народ, что, если большинство что-то осуждало, это нужно было исправить. Прибавлю, что, по его же словам, если что-то похвалили люди знающие, это нужно ценить высоко. Так обычно поступали и художники, и скульпторы; особенно известна история о первом среди живописцев, Апеллесе.]

Такая точка зрения оказывалась совершенно классической. В начале 1350-х Боккаччо уже использовал этот мотив по отношению к Джотто:

⁹⁴ См. в первую очередь: Africa viii. 862–951; Fam. vi. 2; Ep. Metr. ii. 5.

⁹⁵ См.: *Ciarroni L.* Il «De Architectura» di Vitruvio nel primo Umanesimo // *Italia medioevale e umanistica*, iii, 1960, 59–99.

⁹⁶ *Петрарка*: Sen. xv. 3; у Плиния история появляется в: N. H. xxxv. 184–185.

E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere all'ntelletto de' savi dipignendo intendevano, era stata sepulta⁹⁷.

В 1370 году Петрарка в своем завещании опирался на это различие, чтобы рекомендовать Франческо да Каррара принадлежавшую ему *Мадонну с младенцем* Джотто, «cuius pulchritudinem ignorant non intellegunt, magistri autem artis stupent»⁹⁸. Использование этих категорий подразумевало, что теоретически некоторые познания в живописи были приемлемы как часть интеллектуального багажа гуманиста; мы увидим позднее, что это допущение окажется важным.

Именно образованный зритель, как подразумевается в *De remediis utriusque fortunae*, был в состоянии увидеть различие между грубым чувственным наслаждением и более сложным интеллектуальным удовольствием, которое обещает картина или статуя. Естественно, Петрарка и гуманисты подробнее рассуждают о примитивных качествах, которыми не стоит наслаждаться, нежели о более тонких, заслуживающих внимания мыслящего человека: кажется, что, грубо говоря, последнее связано главным образом с признанием мастерства ремесленника, а также с определенным моральным преимуществом, получаемым от созерцания назидательных предметов. Сомнения иконоборческого толка никогда не оказываются настоящей проблемой в разговоре гуманистов об искусстве. Колюччо Салютати, флорентийский почитатель Петрарки, выступает от имени большинства:

Полагаю, что чувства [Цецилия Бальба*] к их религиозным образам не слишком отличались от тех, что мы, как люди истинно верующие, испытываем к живописным или изваянным памятникам наших святых и мучеников. Ведь мы смотрим на них не как на святых или богов, но как образы Бога и святых. Разумеется, невежественные простецы могут думать о них лишнее или вовсе противоположное тому, что следует. Но внять и постичь духовные предметы можно через посредство предметов, постигаемых чувствами, а стало быть, когда язычники изображали Фортуны с рогом изобилия и кормилом (ибо она раздает богатство и правит людскими делами), они не так уж грешили против истины. Тогда какой резон будет и у нас сетовать на то, что наши художники изображают Фортуны как вращающую колесо королеву, коли мы понимаем, что это изображение создано рукой человека, не имеет божественной природы, а есть лишь подобие божественного провидения, руководства и порядка, и представляет оно не суть их, а изгибы и повороты мирских дел⁹⁹.

⁹⁷ Decamerone vi. 5. [«Он возродил искусство, которое на протяжении столетий затаптывали по своему неразумию те, что старались не столько угодить вкусу знатоков, сколько увеселить взор невежд, и за это по праву может быть назван красою и гордостью Флоренции» (цит. по: Боккаччо Дж. Декамерон. М.: Худож. лит., 1970. С. 390).]

⁹⁸ Mommsen T. E. Petrarch's Testament. Ithaca, 1957. P. 78–80: «Et predicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget et ego nihil aliud habeo dignum se, dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii, que mihi ab amico meo Michaelae Vannis de Florentia missa est, cuius pulchritudinem ignorant non intelligunt, magistri autem artis stupent; hanc iconam ipsi domino meo lego, ut ipsa virgo benedicta sibi sit propitia apud filium suum Iesum Christum» [«Вышеупомянутому же падуанскому государю – он милостию Божией и сам не нуждается, и у меня нет ничего другого, достойного его – я посылаю мою картину, точнее, икону с изображением святой Девы Марии работы выдающегося живописца Джотто. Ее прислал мне из Флоренции мой друг Микеле Вани, и картина эта такой красоты, что невежды ее не понимают, а знатоки искусства застывают перед ней в восхищении. Я избираю эту икону для моего господина, дабы Сама благословенная Дева молила о милостях к нему Сына своего Иисуса Христа». – Пер. А. Золотухиной.]

⁹⁹ «Qui [Caecilius Balbus] michi videtur de simulacris suis non aliter autumasse quam et nos ipsi de memoriis pictis vel sculptis sanctorum martyrorumque nostrorum in fidei nostre rectitudine faciamus. Vt hec non sanctos, non deos, sed dei sanctorumque simulacra sentiamus. Licet vulgus indoctum plus de ipsis forte et aliter quam oporteat opinetur. Quoniam autem per sensibilia ventum est in spiritualium rationem atque noticiam, si gentiles finxerunt fortune simulacrum cum copia et gubernaculo tamquam opes tribuat, et humanarum rerum obtineat regimen, non multum a vero discesserunt. Sic etiam cum nostri figurant ab effectibus quos videmus fortunam quasi reginam aliquam manibus rotam mira vertigine provolventem, dummodo picturam illam manu factam non divinum

Если Петрарка сам в контексте аскетизма высказывал сомнения в ценности священных изображений, эти сомнения также относились на счет возможности неправильного обращения с ними со стороны необразованных и неразборчивых зрителей.

Различение материи и мастерства накладывалось в сознании гуманиста на различение материи и формы. Материя (ею могут быть мрамор или краски) – это средство художника. До определенной степени ею может определяться форма, но для Петрарки, как позднее и для Альберти, в основе работы и художника, и скульптора лежит искусство рисунка: «Живопись и скульптура – почти одно и то же искусство или по крайней мере у них один источник, искусство создания очертаний...». С другой стороны, от художников со схожим умением никто не будет ожидать создания идентичных форм даже с помощью одного и того же типа материи: «ex eadem massa Phydias aliam cudebat imaginem, aliam Praxiteles, aliam Lisypus, aliam Polycletus»¹⁰⁰. Положение это высказал Цицерон: «Едины искусство и законы живописи, однако нимало не похожи друг на друга Зевксид, Аглаофонт и Апеллес; но и тут ни у кого из них не найдешь никаких недостатков в его искусстве»¹⁰¹. Вмешивается *ingenium*. В этом отношении различие между материей и искусством представляет собой частный случай различия между материей и формой, заимствуя его авторитет. Именно в вопросе, наслаждение какого рода пристойно находить в произведениях искусств, гуманисты упорно стоят на своем: сопротивляясь очарованию материи, получать удовольствие нужно от утонченности формы и вложенного в ее создание мастерства, и способность к такому восприятию является, в свою очередь, характерной особенностью образованного зрителя, в противоположность необразованному. Даже в самых случайных отсылках к живописи и скульптуре гуманисты, шедшие по следу Петрарки, обычно задействовали эти различия в одной связке. Например, Джованни да Равенна высказывает гуманистическое суждение об истинном благородстве:

Благородство ослепляет нас лучами добродетели, а не богатством и портретами предков. Когда живопись выставляется на обозрение, одобрение сведущего зрителя вызывает не столько чистота и совершенные качества цветов, сколько сочетание и соразмерность ее частей, а внимание несведущего привлекается лишь цветом: о людях судят схожим образом... Но ежели кто-то восхищается пропорциональностью частей превосходных картин, еще большего восхищения они будут достойны, когда к этой пропорциональности добавляется красота цвета. То же самое верно по отношению к благородству, ежели фамильное имущество дополняет совершенные добродетели...¹⁰²

Замечание аккуратно вводит знакомые нам различия: образованный зритель и необразованный, моментальный эмоциональный отклик и умение разбираться в тонкостях предмета,

aliquid sentiamus sed divine providentie dispositionis et ordinis similitudinem, non etiam eius essentiam sed mundanarum rerum sinuosa volumina representantes, quis rationabiliter reprehendat?» (Coluccio Salutati. «De fato et fortuna». Biblioteca Vaticana, MS. Vat. lat. 2928, fols. 68^v–69^r). О Цецилии Бальбе см.: *Caecilii Balbi. De nugis philosophorum* / E. Woelfflin. Basiliae, 1855, i. 1–3. P. 3. [Цит. по: Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века. М., 2019. С. 61. * В цитируемом фрагменте в книге – «древних римлян». – Примеч. пер.]

¹⁰⁰ Петрарка, Sen. ii. 3.

¹⁰¹ «Una fingendi est ars, in qua praestantes fuerunt Myro, Polyclitus, Lysippus; qui omnes inter se dissimiles fuerunt, sed ita tamen, ut neminem sui velis esse dissimilem. Una est ars ratioque picturae, dissimillimique tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles; neque eorum quisquam est cui quicquam in arte sua deesse videatur» (De oratore iii. 26). [Цит. по: Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972.]

¹⁰² «His [т. е. virtutis] quibusdam quasi radiis splendor nobilitatis emicat non ut diximus divitiis et avorum imaginibus ut si pictura querepiam oblata fuerit non tam colorum puritatem ac eleganciam quam ordinem proporcionemque membrorum peritus probet inspector colore duntaxat capiatur indoctus sic de hominibus eximias (sic) vulgus rationem vite sapiens quidam qui membrorum proporcionem admirabitur exquisitis imaginibus si pigmentorum pulcritudine accesserit admirationis commendacionecessario geminetur. Itidem in nobilitate si ad virtutis perfectionem substantiam quoque adiecisse maiorum videatur...» («Historia Raguslii». Venezia, Biblioteca Querini-Stampalia, MS. IX. 11, fol. 80^v (Библиотека Квирины-Стампалия, Венеция).

материя и форма, материя и искусство. Это может показаться скучным, но на имплицитном признании таких различий держалось большинство гуманистических отсылок к живописи и скульптуре.

Именно у Петрарки обнаруживается первое ясное указание на неоцицеронианский навык индуктивного рассуждения, непрерывное проведение аналогий между писательским мастерством и живописью, примеры которых мы уже видели. Это интимное свидетельство, его личный экземпляр *Естественной истории* Плиния; как и во многих других рукописях из библиотеки Петрарки, на полях время от времени встречаются его комментарии, особенно много таких *postillae* в Книгах XXXIV–XXXVI, посвященных искусству. Одна сравнительно плотно комментированная страница (*ил. 1*) из этой части рукописи – фрагмент из рассказа Плиния об Апеллесе – может показать направление мыслей Петрарки¹⁰³.

Первая заметка на этой странице – пояснение греческого слова *charis*, «грациозность» – качества, присущего Апеллесу (греческие термины часто вызывали у Петрарки интерес: несколькими страницами ранее он отмечал *symmetria*: «*Simmetria latinum non est nomen*»)¹⁰⁴. Далее, рядом с местом, где Апеллес критикует Протогена за то, что тот не понимает, когда следует остановиться в работе над вещью, – «*manum de tabula scire tollere*» («умеет убрать руку от картины...») – Петрарка ставит одну из своих характерных *maniculi*, небольших рисунков кисти руки с выставленным указательным пальцем, и предостерегает себя: «*[At]. f. dum [sc]ribis*» («Остерегайся этого, Франческо, когда ты пишешь»)¹⁰⁵. Затем Петрарка отмечает два аксиоматических высказывания, комментируя на полях «*proverbium*»: первое – это правило Апеллеса никогда не допускать дня без рисования хотя бы одной линии в качестве практики; второе – резкий ответ чересчур рьяно критикующему его сапожнику, что, мол, тому следует «заниматься своим делом». Далее, рядом с рассказом Плиния об обаянии манер Апеллеса и способности вести диалог с Александром Великим на равных Петрарка приписывает то же качество Симоне Мартини: «*Nec fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima*» («Недавно такие же приятные манеры выказал и наш Симоне из Сиены»). В завершение, после некоторых исправлений в тексте, Петрарка подступает к выполненным Апеллесом изображениям умирающих людей (*exspirantium imagines*), отмечая, что у него и у самого имеются картины подобного рода: «*Qualem nos hic unam habemus preclarissimi artificis*» («У нас здесь также имеется прекрасное творение этого рода»). Под описание подходят различные христианские сюжеты.

За такими комментариями могут стоять два основных интереса: весьма умеренное стремление к сопоставлению с живописью в том виде, в каком она была известна Петрарке, а также заимствование принципов и наставлений, которые можно было приложить не только к изобразительной, но к художественной практике в целом. Наиболее важным является второе, поскольку отсылки Петрарки к искусству его эпохи редки и обычно столь же поверхностны, как упоминание здесь Симоне Мартини. Иногда он все же пытался применить описанное Плинием к тому, что видел вокруг: так, рядом с рассказом Плиния о восковой живописи, *parietes fornacei*, сказано: «*Tales sunt in sancto Miniato et cet.*» («Такие есть в Сан Миниато и пр.»)¹⁰⁶, но замечания не подразумевают развитой привычки проецировать Плиния на ситуацию Треченто. Однако аксиоматическое и назидательное значение истории Плиния очень для него актуально. «*Attende, Francisce, dum scribis*» (остерегайся, Франческо, когда ты пишешь*) – эта фраза в значительной степени подытоживает подход Петрарки к чтению Плиния и к его сви-

¹⁰³ Национальная библиотека Франции, Париж (Bibliothèque Nationale, Paris): MS. lat. 6802, fol. 256v. Страница соотносится с Плинием: N. H. xxxv. 79–91. P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, [2^{me} éd.], Paris, 1907, ii. 74, обращает внимание на примечания в экземпляре Плиния Петрарки.

¹⁰⁴ MS. cit., fol. 249^r, отсылает к N. H. xxiv. 65 («Не имеет латинского названия симметрия». Цит. по: Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. С. 67).

¹⁰⁵ Там же. С. 94. – *Примеч. пер.*

¹⁰⁶ MS. cit., fol. 260^f.

детельствам об античных художниках и скульпторах. Из принципов, имеющих характер критики, вроде истории Апеллеса и Протогена, гуманист извлекал уроки для своего собственного искусства слова. Там, где Плиний рассказывает о скульпторе Пасителе, который всегда перед тем, как приступить к итоговому произведению, изготовлял пробные модели – «*nihil unquam fecit antequam finxit*» («никогда ничего не делал, прежде не изобразив»), – Петрарка обращается к самому себе на полях: «*N[ota], tu*» («заметь и ты») ¹⁰⁷.

Использование стандартных свидетельств об искусстве Античности в качестве источника аналогий, даже вне увлечения Цицероном, обладало своими преимуществами. Картины и скульптуры являлись реальными и поддающимися мысленному представлению предметами и в каждом руководстве по риторике были рекомендованы как благодарный материал для сравнений. Когда Петрарка утверждал, что недостатки видимы на письме точно так же, как и в живописи, – «*non minus enim rhetorica quam pictura vitia in aperto habet*» («недостатки в риторике ничуть не менее заметны, чем в живописи») ¹⁰⁸, – он имплицитно это признавал. Кроме этого, история античного искусства – область персонифицированная и полная сплетен, с гораздо большим количеством иронических эпизодов, чем история литературной риторики. В частности, Плиний предлагает своего рода мифологию мастерства, путеводитель по трудностям художнического бытия, на который Петрарка и гуманисты всегда могли опереться, наглядно, хотя иногда с небольшим искажением. Плиний предваряет свою книгу предостережением по поводу признания работы завершённой:

...я бы хотел, чтобы впоследствии меня воспринимали так же, как греческих творцов живописи и скульптуры, чьи выдающиеся произведения ты найдешь в этих книгах и кто подписывал свои произведения, которыми мы не перестаем восхищаться, такими неопределенными надписями как, например, «Апеллес или Поликлет работал над этим» (*Apelles faciebat или Policlitus faciebat*. – М. Б.

¹⁰⁷ MS. cit., fol. 259^r.

¹⁰⁸ MS. cit., fol. 195^r.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.