

О природе женского образа в романе Ф. Колонны «Гипнэротомехия Полифила» (1499).

Опыт культурно–философского анализа

Юлия Патронникова

В статье исследуется ряд особенностей, присущих образной характеристике и истолкованию роли женского начала в сочинении Ф. Колонны «Гипнэротомехия Полифила» (или «Любовное бореие во сне Полифила», Венеция, 1499). Важной предпосылкой выступает рассмотрение основных этапов развития этой проблематики в художественной традиции Италии и Франции. На фоне галереи женских образов французской куртуазной лирики и рыцарского романа, персонажей итальянской раннеренессансной традиции – Беатриче, Лауры, Фьямметты, Симонетты – появляется как очередное новое звено образ Полии. Рожденный в духовной и эстетической традиции рубежа XV–XVI вв., он вбирает многое из прошлого и одновременно являет собой новую ступень образной эволюции.

Ключевые слова: женский образ, аллегория и символ, образная эволюция, созерцательное духовное восхождение.

О романе и его авторе

Современные издания романа Франческо Колонны «Гипнэротомехия Полифила», вышедшие с разницей всего лишь в год (итальянское – в 1998¹ и английское – в 1999 году²), вдохнули новую жизнь в несколько забытое, а для отечественной традиции и вовсе таинственное произведение переходной эпохи рубежа XV–XVI веков. В 1933–1934 годах историк и филолог Анна Хоментовская посвятила проблеме авторства романа две статьи³, которые так и не были переведены на русский язык. В 2005 году в рамках проекта «Сады и время» свет увидел первый частичный перевод на русский язык (четыре главы), подготовленный профессором РГГУ Б.М. Соколовым⁴. На этом история непосредственного изучения романа в отечественной культурологии и искусствознании фактически заканчивается.

Авторство на долгое время стало основной проблемой, определившей вектор теоретического исследования «Гипнэротомехии». Это

не удивительно, ведь книга вышла анонимно. Серьезным основанием для определения имени автора была акрофраза POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT⁵, составленная из начальных букв 38 глав романа⁶. Остается догадываться, насколько широко была известна анаграмма в XVI веке⁷, но в XVII веке, если верить словам Пазетти, она была единственным достоверным источником имени автора романа. Считалось, что брат Франческо Колонна зашифровал в нем свою тайну, чтобы достаточная откровенность текста не смогла запятнать репутацию монаха.

В XVIII веке благодаря деятельности эрудитов акrostих впервые получил подтверждение в биографических данных⁸, но уже в XIX столетии авторитет акrostиха был впервые поколеблен. «Как возможно, чтобы такой гений скрывался в монахе!», «Почему такой ум породил только одну работу!» – удивлялись исследователи. Достоверность акrostиха требовала доказательств.

Авторы современного итальянского перевода Мино Габриэле и Марко Ариани, а также переводчик романа на современный английский язык Джослин Годвин высказываются в пользу авторства Франческо Колонны. Позиции переводчиков подкрепляются ссылками на два тома «Биография и труды» М.Т. Казеллы и Дж. Поцци⁹, которые на сегодняшний день представляют собой наиболее полный объем биографических данных о фигуре Франческо Колонны.

Далеко не все исследователи «Гипнэротомехии Полифила» разделяют общее увлечение акrostихом. Некоторые из них полагают, что за Полифилом и вымышленным именем Франческо Колонны, как за защитной стеной, помогающей избежать ярости противников и завистников, скрывается известная личность. Доменико Ньюли (1838–1915) признавался: несмотря на всеобщую уверенность в достоверности акrostиха, подозревает, что за туникой брата Франческо прячется один из известных гуманистов. На роль автора выдвигались веронский гуманист, каллиграф и алхимик Феличе Феличано (1432–1480), князь Франческо Колонна из Палестрины¹⁰, правитель Флоренции Лоренцо Медичи Великолепный (1449–1492). Автором романа не раз нарекают Леона Баттисту Альберти (1404–1472). Такой позиции придерживаются Э. Кретцулеско-Куаранта¹¹ и Л. Лефевр¹². Джованни Пазетти называет автором гуманиста Джованни Пико делла Мирандола¹³.

По мере обращения к историографии романа тема авторства возникает не раз, дополняясь новыми вопросами и предположениями, и вряд ли когда-либо будет решена окончательно. Поэтому в дальнейшем я буду придерживаться позиции, что автором романа, следуя акrostиху, является некий Франческо Колонна, не уточняя, скрывается за этим именем фигура монаха, правитель Палестрины или какая-либо другая личность.

Франческо Колонна рассказывает историю путешествия своего героя, совершенного им во сне. Измученный страданиями из-за утрачен-

ной любви прекрасной Полии, Полифил засыпает и во сне видит свое пробуждение среди разрушенных памятников архитектуры и скульптуры классической античности, изобилующих рельефными изображениями, среди лесов и садов, поражающих своими редкими растениями. Ведомый желанием встречи со своей возлюбленной, герой начинает воображаемое путешествие.

Произведение Франческо Колонны характеризуется метафорической сложностью образов, множественностью культурных ассоциаций, символическая глубина которых подтверждает его звание самого изобразительно яркого и таинственного памятника итальянской литературы эпохи Раннего Возрождения. Иллюстрации и прекрасная печать книги Колонны сделали ее шедевром типографии Альда Мануция. «Гипнэротомехия» отражает многоуровневую и неоднозначную ситуацию в итальянской ренессансной культуре конца XV века. Синтетическая по своей природе культура Возрождения пользуется разработанными Средневековьем и ставшими уже образцовыми моделями, наполняя и расширяя их семантическое поле, многократно увеличивая число их возможных интерпретаций.

Предметное поле романа включает в себя достаточно разнородные элементы, в частности, вопрос о жанровой принадлежности произведения. «Гипнэротомехия Полифила» является *трактатом-романом*. Часто работа Колонны рассматривается как энциклопедическое произведение.

Проблема поиска языка, центральная для всей итальянской литературы со второй половины XV века, стала отдельной темой для Колонны. Вопрос, какой язык является более адекватным для новой национальной литературы – итальянский или латынь, в эпоху Раннего Возрождения все еще остается открытым. Колонна предлагает свой взгляд на эту проблему, изобретая собственный идиосинкразический стиль: слова высокого северного диалекта итальянского языка перемежаются с латинизмами и даже греческими словами, адаптирующимися применительно к итальянскому с помощью окончаний¹⁴.

В тексте «Гипнэротомехии» встречаются надписи на иврите, ионийском, романском и арабском языках. Это объясняется общей культурной ситуацией Италии второй половины XV века. Падение Константинополя возродило интерес к греческой культуре. Многие авторы начали переводить и комментировать классиков Греции, а в таких городах, как Флоренция, Рим, Падуя, Болонья, Феррара, Венеция появлялись кафедры греческого языка¹⁵. Знакомство с восточной традицией стало настоящим феноменом культуры Венеции XV века, к которой принадлежал и Франческо Колонна. Изучение восточных языков и путешествия на Восток были весьма распространенной и доступной практикой, как если бы речь шла о поездке в Падую и Тревизо. Каждый юноша знатного происхождения проводил свою молодость в Греции,

Константинополе и Египте, изучая языки, поскольку знания, содержащиеся в книгах, не соответствовали настоящему аристократическому образованию. Необходимо было на практике открывать для себя нравы и природу народов, их законы и искусства¹⁶.

В повествовании Колонны мы находим продолжение общего «гуманистического проекта» Возрождения – нового открытия ценностей классической культуры, осуществление которого шло по разным направлениям. Выражением гуманистической «тоски» по утраченной эпохе античности в «Гипнэротомехии» становятся памятники архитектуры. На протяжении XVI–XVIII веков предпринимались попытки увидеть в архитектурных созерцаниях Полифила практический смысл, пособие по теории архитектуры. Считалось, что за фигурой автора романа скрывается не только теоретик архитектуры, но и архитектор-практик¹⁷. Уделяя большое внимание описанию архитектурных построек, Колонна, по-видимому, продолжает тенденцию ренессансных поисков нового архитектурного стиля, новой культуры строительства, первым теоретиком которых стал Леон Баттиста Альберти¹⁸.

Как было упомянуто выше, «Гипнэротомехия Полифила» – плод переходной эпохи рубежа XV–XVI веков, еще не расставшейся со средневековой моделью культуры, но уже открытой новому гуманистическому опыту. Закономерно в этой связи, что в романе Колонны нашла свое отражение также популярная в его время алхимическая традиция. Идея субстанциального изменения, «выхода на новый уровень» в романе Колонны находит свое отражение в двух аспектах. С одной стороны, мы можем говорить о трансмутации духа, о пути духовного восхождения героя, его «новом качестве», обретаемом им в конце путешествия. С другой стороны, алхимия, как замечает французская исследовательница Л. Фирц-Дэвид¹⁹, в XV веке достигла широкого распространения как средство выражения, как фигуративность языка, посредством которого можно высказываться о душе²⁰.

Текст «Гипнэротомехии» как по форме, так и по содержанию представляет собой некий *шифр, образный код*, чем и была утверждена традиция исследования романа. Под традицией имеется в виду тот способ прочтения романа Колонны, с каким мы, к примеру, сталкиваемся в редакции 1600 года французского перевода (1546), выполненного известным писателем и знатоком алхимии Франсуа Бероальдом де Вервилем (1556–1626)²¹. Для него Колонна выступает истинным философом-алхимиком, который намеренно вводит в заблуждение читателей, тщетно пытающихся отыскать сущность за глубокой символической игрой образов. Матера также советует оценивать «Гипнэротомехию» как аллгорию, «в которой под покровом изобретательных выдумок автор хотел скрыть правильные положения моральной философии, то есть показать суету жизни и мирских удовольствий...»²², что следует уже из самого названия романа, которое в полном варианте звучит как

«Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat»²³.

Традиция раскодирования текста существует и сейчас. Современный итальянский историк искусства Маурицио Кальвези²⁴ ставит своей задачей тотальную «расшифровку» текста и иллюстраций «Гипнэротомехии» в соответствии с историко-художественным контекстом конца XV века. Попыткой «прояснить символы» оказываются обширный комментарий Фирц-Дэвид и современный итальянский перевод и комментарий Ариани и Габриэле.

В этой методологии таится некоторая опасность увидеть в «Гипнэротомехии» только аллегорическое произведение. В дальнейшем будет показано, как роман Колонны преодолевает свою аллегоричность. Ярким примером подобного преодоления становится *женское начало* в итальянском романе-трактате конца XV века. В своей зрительной яркости и художественной широте образ Полии открывается не только как означающее, но одновременно как означаемое. Женский образ появляется уже на первых страницах романа и становится одной из центральных тем в «Гипнэротомехии».

Становление женского образа в итальянской литературе Раннего Возрождения

Работа Франческо Колонны увидела свет в 1499 году. К этому моменту тема женского начала в литературе и философии имела долгую историю. Французская средневековая литература XII века подарила миру куртуазную поэзию и рыцарский роман, распространив лирические образы любовных песен трубадуров на всю Европу. Что касается развития куртуазной лирики на итальянской почве, то стоит упомянуть работу Бозция «Утешение философией»²⁵, существенный источник художественных образов для Данте и Петрарки. В темнице перед казнью свое спасение Бозций видит в философии, которая является ему в виде прекрасной дамы²⁶. Вслед за своим предшественником Данте наделяет образ Беатриче чертами «дамы-утешительницы». Лаура часто предстает перед Петраркой в образе утешительницы²⁷. Со своеобразной переработкой фигуры «дамы-утешительницы» мы встречаемся и в «Гипнэротомехии» Колонны.

Песни о рыцарских деяниях обретают в Италии новую жизнь. Сначала они исполнялись на языке оригинала, затем смешиваются с местными диалектами. «Рустичелло из Пизы в 70-е годы XIII века по-французски с примесью итальянских слов написал повествование о рыцарях и дамах, воспользовавшись разными версиями романов круглого стола, в которые он вставлял также сюжеты и мотивы из каролингского цикла», – рассказывает И.Н. Голенищев-Кутузов²⁸. Этот процесс освоения и переработки французских тем завершается в Италии только к XVI веку в поэмах Л. Ариосто и Т. Тассо.

В итальянской традиции мы уже не встретим ни классический тип рыцаря²⁹, ни типологически идентичную модель женского образа. Любовь к женщине отныне приобретает более сложные коннотации. Идея недоступности прекрасной дамы получает символическое значение. Чаще всего это связано со смертью возлюбленной – момент, который был незнаком французской куртуазной лирике. Предмет страсти героя нередко явлен в связанных с ним воспоминаниях и переживаниях. Аллегория становится частой формой воплощения образа прекрасной дамы. Встреча влюбленных оказывается возможной только в иной реальности. Поэты Возрождения обращаются к известному еще со времен поздней античности жанру видения и сна, который в Средневековье использовался для описания хождений в загробный мир и божественных откровений, а позже стал излюбленной формой для аллегорически-назидательной и религиозно-фантастической традиции в целом.

Своеобразным синтезом известных к тому времени типов аллегорических образов стал французский памятник XIII века, созданный двумя авторами, принадлежащими разным эпохам – Гийомом де Лоррисом (ок.1210 – ок.1240) и Жаном Клопинелем де Меном (ок. 1240 – ок.1305)³⁰. Однако это не только не лишает роман единой смысловой целостности, но способствует его новому прочтению.

Персонажи и образы первой части романа во второй дополняются иным, близким к символическому, семантическим содержанием. В отличие от аллегии, подразумевающей однозначность и семантическую ангажированность, четкую смысловую заданность, символ, напротив, скрывает целый – потенциально бесконечный! – ряд значений³¹. За персонажами романа отныне невозможно увидеть единую систему смыслов. Образы Розы, фонтана Нарцисса, Разума и Природы нельзя расшифровать с аллегорической точностью. Роза теперь не только аллегория чувственной любви, не только цветок Венеры. Ее образ таит, как выражается первый переводчик романа на русский язык Н.В. Забурова, «очарование многосмысленности», таинственные, мистические знаки (роза – символ страсти, знак тайны, цветок Девы Марии). Путь к Розе как стремление героя к возлюбленной в то же время становится путешествием в глубины собственной души. Образ фонтана Нарцисса также выходит за пределы чисто языческой аллегии, олицетворяя собой событие первой любви³² в целом, а во второй части фонтан все более сближается с аллегорией божественной Троицы. Образ сада в романе также не статичен.

Иными словами, возможность символического прочтения «Романа о Розе» говорит о том, что перед нами уже не жанр религиозного видения, но, как замечает Н.В. Забурова, жанр воображаемого путешествия, где в акте созерцания герой обращается от личного переживания к мировосприятию в целом.

Французская поэма Гийома де Лорриса и Жана де Мена нашла отражение как на своей родине, так и в итальянской традиции. Знакомство с французским памятником преломилось в творчестве Данте, Петрарки, Боккаччо. Сочинение Колонны также испытало влияние «Романа о Розе», стало особым типом воображаемого путешествия³³. В рамках настоящего исследования французский литературный памятник представляет ценность прежде всего как первый опыт расширения сферы образности персонажей, в частности, женского начала. Он явился существенным, переломным моментом в становлении этого начала. Дальнейшее движение в сторону его большей поэтизации и эстетизации можно проследить от Беатриче Данте к Лауре Петрарки, Фьямметте Боккаччо и Симонетте Анджеоло Полициано, завершая эту линию наивысшей степенью образной свободы в фигуре Поли у Франческо Колонны. Однако способы расширения образности, которыми пользуются эти авторы, различны, каждый из них идет своим путем.

Одной из форм перехода от аллегорического к символическому, от узко заданного к безграничному, является движение от конкретного к универсальному, от личного к общечеловеческому. Последнее А.Л. Доброхотов назовет ключевой чертой образа Беатриче у Данте. Личную трагическую историю поэт делает главной движущей силой своего творчества. Наследуя традицию провансальской школы³⁴ и сохраняя некоторые образцы куртуазной культуры, Данте идет дальше своих предшественников, преодолевая их ориентацию на индивидуальное начало, придает ему новый символический смысл. Персонаж Беатриче, как замечает А.Л. Доброхотов, рождается и отвечает условиям культурно-философского контекста XIV века, связанному с ним новым пониманию любви. Конфликт внутри любви был сформулирован как борьба двух типов мировосприятия – «личности, тяготеющей к индивидуализации, и личности, стремящейся к связи с миром», в которой «побеждает начало, тяготеющее к общности, к религиозно-космологическому оправданию любви»³⁵. Иными словами, личная драма должна была подняться до мирового и общечеловеческого, космологического уровня. Основой такого понимания служило центральное учение христианства о двоякой природе Христа. Будучи земной женщиной, Беатриче одновременно олицетворяет истинную хвалу Богу, является символом райской мудрости, посланницей Рая³⁶. В ее образе сочетается высшая любовь и свобода воли, любовь к Богу и отношение к женщине. Это размыкает смысловое поле образа Беатриче, выводя его на уровень описания универсальной структуры мира.

Иным путем движется Ф. Петрарка в «Сонетах и канцонах на жизнь и на смерть мадонны Лауры». Они могли бы служить подтверждением и одновременно продолжением линии, начатой Данте. Черты идеализации событий своей жизни присутствуют в «Сонетах», однако уже не в дантовском, не в схоластически-философском виде. Петрарка – певец

своей собственной души. Он всегда обращается внутрь себя и любитесь игрой своих переживаний, причиной которых в его «Сонетах» становится любовь к Лауре. Как замечает М.О. Гершензон, «он наслаждался богатством своего духа... и, за исключением Лауры, во всю свою долгую жизнь искренне любил только себя самого»³⁷. Это утверждение кажется весьма правдоподобным. Образ Лауры действительно впитывает переживания самого поэта, конструируется поэтическими фигурами душевных мук и страданий Петрарки. Конечно, «чистый» образ Лауры также присутствует. Поэт возвеличивает момент их встречи в церкви в Страстную пятницу 1327 года, называет его священным и сравнивает по силе с религиозным событием. Петрарка превозносит Лауру до уровня небесного божества, целый сонет³⁸ посвящает сравнению возлюбленной с Девой Марией. В другом месте возлюбленная поэта оказывается олицетворением самого чувства любви³⁹. Уже в «Сонетах на жизнь Лауры» описание реальных встреч героев дополняется изображениями видений образа возлюбленной после ее смерти. Часто Лаура оказывается воспоминанием о ней, узнаванием ее в природных явлениях⁴⁰. В ней появляются черты дамы-утешительницы Бозэция⁴¹. Однако основную глубину и значительность образу Лауры придают описания вечного страдания, на которое обрекла Петрарку ее смерть⁴².

Петрарка рисует образ, сотканный из зарисовок личного эмоционального состояния. Сильное индивидуальное начало в любви поэта делает образ возлюбленной плодом его собственного художественного воображения, идеальным образом его чувства. В этом смысле Петрарка идет путем дантевской идеализации, однако ее содержанием и целью оказывается не воплощение религиозно-онтологического смысла, но само чувство, собственное переживание.

Линия Петрарки нашла свое продолжение в творчестве Дж. Боккаччо. В произведениях поэта мы встречаемся с разными образцами женского начала. Однако лишь один из них становится главным. Своей возлюбленной, в любви к которой, возможно, воплощено реальное чувство к Марии д'Аквино, Боккаччо посвящает одноименную повесть «Фьямметта» (в первом полном названии «Элегия мадонны Фьямметты»). К образу Фьямметты поэт обращается и в других произведениях, но именно в этой повести содержится история и описание его личной драмы. То, что повествование ведется от первого лица, а рассказчик – возлюбленная поэта, позволяет предположить, что устами Фьямметты говорит сам Боккаччо. Поэт описывает историю своей любви, согласно которой именно он был оставлен своей избранницей. Как верно замечает А.Н. Веселовский, «Фьямметта» – «литературное переживание психологического момента, который перестал тревожить сердце, но продолжает занимать воображение»⁴³. Повесть «Фьямметта» действительно представлена как исповедь поэта, в которой большое место отводится его собственному переживанию. Это сближает Боккаччо с его

другом Петраркой. Правомерным будет назвать женский образ в творчестве поэтов чистой интенцией, направленностью на воображаемый объект, не отсылающей или нивелирующей вовсе самостоятельную характеристику самого литературного персонажа. Боккаччо вслед за Петраркой идеализирует состояние собственного переживания, воплощением которого служит образ возлюбленной. Это заключение исключительно важно, потому что знаменует собой психологическую ступень в эволюции образного начала. Индивидуальные переживания автора становятся отдельным персонажем.

Иной степенью образной широты обладает образ Симонетты из «Стансов на турнир» (1475–1477) Анджело Амброджини, вошедшего в историю под псевдонимом Полициано. В своем сочинении он затрагивает ставшую классической для литературы XV века тему соперничества между *fortuna* и *virtue*, которая здесь представлена как столкновение любви и свободы. Будучи одной из проделок случая, воли, любовь нарушает «благородную природу» гуманистического поэта⁴⁴, под которой понималось состояние внутренней свободы и спокойствия и которая часто сопряжена с образом естественной природы⁴⁵ как гармоничным началом.

Конфликт во внутреннем мире героя непременно должен прийти к разрешению, этого требует сама культурная ситуация второй половины XV века: идеал свободного и гармоничного человека нуждается не в противопоставлении, но в сочетании двух типов мировоззрения – фортуны и добродетели⁴⁶. Полициано совершает прорыв в сторону синтеза⁴⁷, выражением которого стала фигура Симонетты. Она одновременно оказывается и человеком, и божеством⁴⁸. Симонетта – «божественная душа того сказочно-прекрасного и вместе с тем посюстороннего мира, в котором живет Джулио», – скажет Р.И. Хлодовский⁴⁹. Ф. де Санктис называет ее воплощением самой красоты, «сбросившей покровы дантовского и петрарковского аллегоризма, с четкими и законченными контурами и все же божественной в своей реальности»⁵⁰. Симонетта несет в себе утверждение гармоничного сочетания духовной свободы и земной природы человека⁵¹. В образе Симонетты и в целом в «Стансах на турнир» утверждается идея божественности Природы⁵².

Смысловой горизонт женского начала в «Стансах», таким образом, достигает небывалого масштаба, роль Симонетты расширяется до утверждения в женском образе божественности всего земного и безграничности человека в его свободе.

Несмотря на то, что Полициано кладет в основу сюжета не свою собственную историю любви, а чувство Джулиано Великолепного к Симонетте Веспуччи, здесь также в качестве рамки заимствуется индивидуальная история, возведенная в степень земного мифа. Поэт, несомненно, заслуживает того, чтобы находиться в одном ряду с предыдущими авторами.

Женский образ в «Гипнэротомехии Полифила» Ф. Колонны (1499)

На фоне галереи женских образов среди Беатриче, Лауры, Фьяметты и Симонетты появляется персонаж Ф. Колонны Полиа. Рожденный в традиции рубежа XV–XVI веков, он естественно впитывает предыдущие импульсы по праву исторической преемственности, являя собой следующую ступень в образной эволюции.

Любовная драма героя (возможно, и самого Ф. Колонны) вынесена в название «Гипнэротомехия Полифила», что сразу возводит ее в ранг центрообразующих тем романа. Заглавие романа состоит из греческих слов «hupnos» (сон), «eros» (любовь) и «machia» сражение, борьба, сочетание которых принято переводить как «Любовное бореие во сне Полифила». В любовном бореии можно увидеть вышеупомянутый полициановский конфликт фортуны и добродетели, который здесь, как в «Стансах на турнир», принимает форму взаимного сопротивления друг другу любви и внутренней свободы⁵³. В образе Полифила можно найти черты, сближающие его с юным героем Полициано: они оба пребывают в состоянии утраченной внутренней свободы из-за любви. Роль Природы здесь играют статичные архитектурные постройки и райские сады, которые противостоят эмоциональной дисгармонии в душе героя. Как и его предшественник, Колонна рисует бога любви как символ неконтролируемой завистливой фортуны, жертвой которой, в свою очередь, станет и сама Полиа.

Имя Полиа звучит уже в самом начале романа, что свидетельствует о знакомстве Колонны с традицией *dolce stil nuovo*, представители которой заставляли своих героев в качестве зачина посвящать несколько слов возлюбленной, прекрасной даме сердца, и объявлять ее истинной хранительницей своего произведения.

Образ Полиа обладает чертами «прекрасной дамы». В «Гипнэротомехии» присутствуют хорошо известные куртуазной лирике элементы: момент первой встречи и разговора, поэтизированный в речи Полиа⁵⁴, процесс служения возлюбленной. В рыцарском романе мы находим описания ступеней поклонения даме, когда рыцарь должен был сначала скрываться, вздыхать и томиться, затем молить о благосклонности и признании себя поклонником⁵⁵. Так и Колонна заставляет Полифила проводить дни и ночи под окнами Полиа, чтобы заслужить внимание своей возлюбленной.

Однако Колонна скорее следует итальянской традиции: в первой книге романа возлюбленная героя представлена в качестве воспоминания и прямой ассоциации в процессе созерцания объектов сна, в качестве переживания памяти о ней. Мыслями о возлюбленной наполнена большая часть первой книги; кажется, они присутствуют во всем и одновременно не даны в каком-либо конкретном проявлении.

Воспоминания о Полиа материализуются, персонализируясь в образе нимфы, только в одиннадцатой главе. Она предстает перед По-

лифилом в виде прекрасной девушки, в которую герой влюбляется, интуитивно узнавая в ней предмет своей страсти⁵⁶. Полия не сразу открывает себя Полифилу, предварительно показывая божественные триумфы любви (14 глава), которые герой изучает с присущим ему любопытством и жадностью до деталей. Триумфы любви в ее многочисленных образах и метафорах⁵⁷ настраивают и подготавливают Полифила к одному из кульминационных моментов первой книги. В храме Венеры Полия наконец обнаруживает себя⁵⁸.

Воплощенный в нимфе образ возлюбленной постепенно пополняется ее изображениями и зарисовками эмоционального состояния. В описании церемонии воссоединения влюбленных в храме Венеры Полия предстает храброй, выдержанной, элегантно и благоговейно выполняющей все указания жрицы. («Сверху была моя отважная Полия... изысканно преклонившая колени»⁵⁹.)

Образные метаморфозы лишают возможности провести четкую грань между человеческим и божественным. Не раз явление Полии сравнивается с божественным событием («она была среди всех (других), как богиня среди своих нимф»⁶⁰). Однако уже в первой книге Полиа, подобно Симонетте Полициано, демонстрирует свою человеческую природу, убеждая Полифила, что лишь служит богине Венере, названной в романе великой Жрицей и Святой Матерью, но при этом остается человеком: «Мой Полифил, я хочу, чтобы ты понимал, что сюда (в храм Венеры. – Ю.Л.) не может войти ни одна смертная женщина без своего факела, зажженного либо пылающей любовью и великим усилием, которое, как ты можешь видеть, сжигает меня, либо (зажженного. – Ю.Л.) благодаря верному сообществу этих трех девушек...»⁶¹.

Рассказ Полии во второй части придает более определенные черты ее образу. Возлюбленная Полифила желает поведать историю о самой прекрасной и несчастной любви в мире. Она рассказывает киферийским нимфам о своем древнем благородном происхождении, а историю основанного ее предками города Тревизо предлагает им услышать в мифопоэтической форме⁶².

Контрапунктом второй книги оказывается конфликт в душе возлюбленной. Чума, поразившая тело Полии, заставляет ее обратиться за помощью к богине Диане, которой она обещает хранить свое целомудрие и следовать религиозному долгу, наполняя свое ледяное сердце «субстанцией, далекой от того, чтоб воспринять любовные порывы»⁶³. Если в первой книге борьба между страстной, погибельной любовью богини Венеры (Телемия) и Разумом (Логистика) разворачивается в душе Полифила, то во второй, как в зеркальном отражении, выбор между целомудрием, сдержанностью и чувственной любовью, выраженный в борьбе богини Дианы и богини Венеры, стоит перед Полией⁶⁴. Момент встречи героев в храме, где Полия отвергает Полифила, тем самым смертельно раня его⁶⁵, сцена в лесу и сон, посланный богом

любви, интерпретация которого снова делает сердце юной девушки открытым любви⁶⁶, становятся этапами становления, динамики образного начала. От ослепленности незрелостью и страхом Полия приходит к овладению силой воли и пробуждению своей естественной природы.

Мифопоэтичность образу Полии придают присутствующие в романе многочисленные сравнения переживаемых ею состояний и ее личных качеств с персонажами греческой и римской традиции (к примеру, «испуганная видением этих событий, которые вселяют страх больше, чем ужасный образ Клитемнестры, вооруженной змеями и пылающим огнем, в момент ее убийства Орестом», «я вспомнила потом о бедной Филии, когда она (была захвачена) слепой любовью к опоздавшему Демофону...»⁶⁷).

«Гипнэротомехия» приобретает форму одного большого мифа, легенды со множеством аллюзий, выводящих текст за его пределы. Роман возвышается, подобно «Стансам» Полициано и «Фьямметте» Боккаччо, над *varieta* Раннего Возрождения. Связь романа с конкретными историческими событиями и предметными реалиями практически невозможно установить, поскольку в романе присутствует только одна дата, завершающая последнюю 38 главу (M.CCCC.LXVII. Kalendis Maii / 1 мая 1467 г.), а объекты созерцания, наполняющие его, откровенно иллюзорны. Мифологическая структура «Гипнэротомехии» усиливает эффект воспарения над исторической действительностью. Пробуждаясь в конце романа, герой понимает, что все описанные события оказались картиной, созданной его воображением и разрушающейся с первыми лучами солнца.

Образ Полии оборачивается множеством интерпретаций, поскольку напрямую зависит от прочтения имени самого героя. С одной стороны, «Полифил» может означать «любящий Полию». Это подтверждает сам текст. Из разговора главного героя с нимфой Озфрассией следует, что имя «Полифил» означает «друг Полии»⁶⁸. С другой стороны, имя героя может быть прочитано как «любящий многое». Это также проговаривается в тексте⁶⁹. Тогда любовное брение Полифила наряду с эксплицитно выраженной любовью к Полии оказывается также влечением к «другим вещам». Герой «разрывается» между стремлением к возлюбленной и желанием созерцать памятники ушедшей эпохи. Энрико Каррара с сомнением говорит о значении имени героя как «любящий многое». «Объяснение (имени Полии. – Ю.Л.), которое движется от греческого “полиос”, что означает “серость шевелюр” (*grigiore di chiome*), то есть “старость”, иначе говоря, древность – “античность”»⁷⁰, Каррара называет странным, но одновременно внушающим доверие. Он, в свою очередь, приводит случай с Петраркой. Слово *laureates*, которым называли поэта, могло означать «украшенный лаврами», однако на самом деле скрывало «любящего Лауру».

Мнения разделились. Одни исследователи утверждали, что Полия не является аллегорией, некой идеей, но, напротив, она – конкретная,

«составленная из мяса и костей» персона, прекрасная девушка из дома Пола. Кто называл ее Лукрецией, кто Камиллой Коллалто. Теманца и Федеричи⁷¹ утверждали, что Полия – она же Ипполита, дочь Франческо Лелио, юрисконсульта тревизийского. Другие видели в имени Полии что-то иное, то самое «многое».

Подразумевали, что она олицетворяет собой либо науку, либо античность, либо архитектуру и те учения, которые были в жизни Франческо Колонны. За «многим», скрывающимся в имени Полии, действительно можно узреть любовь к самой Античности. Все окружение сна оказывается «следами» и знаками ее как эпохи мудрых и «более прекрасных предшественников»⁷². Герой наслаждается памятниками античной архитектуры, статуями, дворцами и садами, тем, что изучает старые гробницы и читает надписи, восхищается барельефами и произведениями из золота великих мастеров древности. Полифил внимателен к музыке, зрелищам, ритуалам (пример – банкет и балет во время приема у королевы Элевтериды⁷³), детально описывает статуи, вазы, декор потолка и одежды⁷⁴ участвующих в действии⁷⁵.

За образом Полии полагали любовь к археологии⁷⁶, мудрости, латинскому языку или, более просто, философии⁷⁷. Доменико Ньюли выдвигает изящное положение, что в образе Полии воплощена Истина⁷⁸, что объясняет страсть, с которой герой ее преследует. Э. Кретцулеско-Куаранта называет Полию Афиной (Atena Polias – Афина Полиса), «Божественным Знанием». Полифил, будучи философом, влюблен в Полию-Знание, будучи теологом – в Полию-Божество, соединяя их вместе, он, «влюбленный в божественное знание», становится истинным гуманистом. Марко Ариани, которого прежде всего интересует философское прочтение романа, привлекает тема соотношения желания и знания, в частности, как эта связь разворачивается вокруг фигуры Полии. Помимо античности, мудрости и истины, образ Полии являет нечто большее. Когда Полия отвергает любовь Полифила, он впадает в состояние кажущейся смерти и попадает на небо к богине Венере, где возлюбленная предстает перед ним как «синтез всех красот гармонии мира», как «любовное знание», она есть «познание двойственности всех земных вещей». Поэтому обладать Полией, как скажет Ариани, означает научиться «чувствовать (*persentire*) и познавать (*cognoscere*) замечательное многообразное единство космоса, которая понимается как синтетическая гармония мира, активизируемая универсальным огнем Любви»⁷⁹.

При подобном прочтении имени героини, однако, нельзя не учитывать личное в отношении героя к его возлюбленной. Образ Полии явно несет в себе черты земного человеческого начала. Имя Полия и «многое» переплетены в имени героя не случайно, они сопряжены друг с другом и развиваются параллельно.

В истории изучения романа стало весьма распространенным его эротическое прочтение, в частности, это касается роли архитектуры

в нем. Следует выделить исследования А. Перес-Гомеса⁸⁰ и Лиан Лефевр. Французская исследовательница рассуждает об архитектуре, используя метафору «здания как тела и необузданного эротизма»⁸¹. Она рассматривает здания, которые встречаются на пути героя, как воплощение его возлюбленной и выражение героем своей преданности ей. Дж. Годвин в подробных описаниях героя видит полиморфический эротизм, который «придает “Гипнэротомехии” соответствующую силу, глубину и атмосферу»⁸².

Первая книга романа представляет собой описание периодической смены двух состояний героя: эстетического наслаждения, получаемого от созерцания архитектурных, статуарных и прочих объектов, и переживания своего воспоминания об утраченной любви Полии. Когда герою открывается пирамида, величие и изящество ее статуй пробуждают в его душе мысль о прекрасной Полии⁸³. Когда Полифил находится внутри изваянной из металла статуи молодого бога, восхищенный тонкой работой мастера, он обнаруживает сердце, отмеченное любовной раной. И вновь обращается мыслями к своей возлюбленной⁸⁴. В моменты наибольшего восхищения или, напротив, перед лицом смерти Полифил снова возвращается к мыслям о возлюбленной. Это ритмическое чередование замкнуто на себя: любовная история Полифила разыгрывается всегда на фоне и в непосредственном контакте с описаниями объектов его мысленного созерцания, тем самым встраиваясь в непрерывный поток воображения. Сознание героя длится, это состояние «*durée*»: одно событие непрерывно сменяется другим, зависит от последнего, но в то же время не теряет своей самостоятельности. Воспоминания о прекрасной Полии становятся полноправными звеньями в общей цепи переживания.

Присутствие некоего статичного фона необходимо, иначе драма Полифила оставалась бы на уровне индивидуального чувства. Образ неподвижной архитектуры хорошо подходит на роль объекта созерцания. Колонне, так же как и Данте, необходимо «оправдать» конкретное желание и страсть, максимально расширив их образные горизонты. Беатриче у Данте становится самой теологией, образ Полии преодолевает свою индивидуальность, дополняясь метафорами архитектуры, садов, статуй, детальными описаниями, числовыми измерениями зданий, которые расширяют смысловой горизонт посредством бесконечного количества значений.

Образ Полии необходимо рассматривать через его связь с символическим. Символ всегда говорит что-то о реальности, однако действительность символа сложнее, чем реальность, открывающаяся за аллегорией. Последняя, как правило, скрывает однозначное иносказание и прямую оценочность. Смысл аллегории может быть истолкован достаточно прямолинейно. В то время как символ, замечает А.Ф. Лосев, «не есть прямая выраженность вещи, во всяком символе скрывается загадочность и

таинственность»⁸⁵. Речь идет не о мистификации, а о том, что даже у самого таинственного и иррационального должны существовать правила, по которым оно строится. Определить смысловое поле, открывающееся за образом возлюбленной, не означает дать волю любой ассоциации. Поле смыслов, открывающееся за образом Полии, фактически бесконечно, но не лишено определенного историко-культурологического и философского качества, инспирированного эпохой создания романа.

Философская мысль второй половины и конца XV века, выраженная в деятельности Платоновской Академии, обратилась к существенной теме, уходящей своими корнями к Аристотелю⁸⁶, соотношению *vita contemplativa* (созерцательная жизнь) и *vita attiva* (деятельная жизнь). Вторая половина XV века объявила созерцательный образ жизни наиболее совершенным способом достижения главной цели интеллектуальной деятельности – самопознания. В качестве самого ценного утверждался внутренний опыт человека, откуда и берет свое начало «жизненный идеал “созерцания”»⁸⁷. При этом чувственное не становится чем-то негативным, требующим аскетичного отстранения. Подлинное нравственное совершенство является плодом исключительно созерцания, спокойного образа жизни, обращенного внутрь себя. Под последним, в свою очередь, подразумевалась активная деятельность ума, творческие поиски истины и красоты⁸⁸.

Колонна прекрасно уловил неоплатоническую тенденцию культуры XV века и превратил художественное пространство романа в созерцание. «Гипнэротомехия Полифила» есть утверждение идеала *vita contemplativa* как активного интеллектуального движения на пути духовного восхождения. Ведет героя по этому пути любовь к Полии, желание воссоединиться с ней. Возлюбленная героя открывается в самом начале романа как причина его страданий и становится мотивом, помогающим совершить путешествие. Ее образ, подобно Беатриче в поэме Данте, возникает как внутренний голос, помощь, освобождение героя. Мы также можем говорить о Полии как о «даме-утешительнице» Бозция, воспоминание и созерцание ее несут Полифилу успокоение. На пути созерцательного восхождения героя Полиа становится воплощением неоплатонической силы Эроса⁸⁹. В ее образе видят олицетворение Любви, за которой следует Психе, вечную Красоту, идеальную форму, которой Фауст восхищался в Елене.

Некоторую неопределенность, символичность женскому началу придает принцип ретроспективного построения художественного пространства «Гипнэротомехии». Герой в первой части страдает от утраты любви, которая только будет дарована ему во второй части. Колонна использует прием обратной перспективы, по всей видимости, чтобы объяснить состояние героя (может быть, самого себя) на момент рождения романа. Вероятно, прототипа Полии на тот момент уже не было в живых, о чем свидетельствует короткая эпитафия, закрывающая текст

романа⁹⁰. Отсюда предпочтение воспоминаниям о Полии, обозначающим легким пунктиром зыбкие границы женского образа.

Принцип ретроспективы Габриэле объясняет тем, что вспоминающая на протяжении всей первой книги душа теперь может дать объяснение своим видениям. Объекты и образы первой книги были приготовлением к небесной любви (*purus amor*) Венеры Урании, дарованной героям на острове Кифере. Добродетель чистой любви в свое время теоретически обосновал Андреас Капелланус в трактате «О Любви». В понятии чистой благородной любви находит свое выражение синтетический образ Венеры как гармонии противоположностей.

В трактовке Габриэле и Ариани Полия важна именно как проводник на пути духовного совершенствования Полифила. Весь путь героя Ариани описывает как воспитание (*paideia*), обучение телесных чувств⁹¹. Это путь восхождения «от своей земной природы к новому сиянию, видениям, которые в итоге раскрывают природу Венеры, особенность Венеры Урании и Пандемии, единство всего в любви»⁹², продолжает его мысль Габриэле. Путешествие героя отнюдь не является полным освобождением души от чувственного начала. Речь идет, как выражается Ариани, об «оживлении, интеграции между телом и душой, между материальными и духовными чувствами, между Венерой Пандемией и Уранией в образе единой Матери Венеры, олицетворении Природы-Прародительницы»⁹³. В завершении романа уже нет места прежней борьбе двух типов любви, герой достигает высшего уровня сочетания двух крайностей «в общей и взаимной самоотдаче»⁹⁴.

В этом значении роман соответствует логике эпохи Возрождения, взятой в целом. Как писал Л.М. Баткин, «противопоставление верха и низа, духа и тела, созерцания и действия ренессансная мысль стремилась преодолеть изнутри христианско-средневековой традиции, не отменяя, но подменяя его, лишая жесткости, всячески примиряя и совмещающая реальное и идеальное»⁹⁵.

Образ Полии возникает на перекрестке многих культурных традиций. В нем звучат отголоски поэзии *stil nuovo*. Фигура возлюбленной сближается с женским образом рыцарского романа. В ней присутствуют черты женских персонажей раннеренессансной литературы. Одновременно образ Полии не сводим ни к одной из предшествующих героинь. Как элемент художественного целого – воображаемого путешествия во сне – образ Полии поднимается над своей определенностью, риторически и содержательно выходит за пределы обычного персонажа, проявляясь везде и нигде конкретно.

Персонаж возлюбленной Полифила стал персонификацией самой эпохи Ренессанса, конфликтной и синтезирующей, конкретной в некоторых своих воплощениях и одновременно символической, раскрывающейся в бесконечность. Путь декодировки образа Полии в пространстве текста оборачивается множеством нюансов и примечаний,

являющихся следствием переходного характера самой эпохи – Италии рубежа XV–XVI веков, на переломе от Раннего к Высокому (или Классическому) Возрождению, в трудной интеллектуальной и художественной атмосфере кризиса ренессансного сознания, начавшегося выступлением Савонаролы и «итальянскими войнами» (1492–1559 гг.)⁹⁶. Можно сказать, что вся предшествующая традиция, которая звучит в романе на разных языках и явлена во многих персонажах, освобождается от своей односторонности в универсальной формуле «любви ко многому», в образе Полии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Colonna F. *Hypnerotomachia Poliphili* / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1–2. Milano, 1998. / *elettr.versione* <http://www.liberliber.it/libri/c/colonna/index.htm> (Дата обращения 22.11.2012.)
- 2 Colonna F. *Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream / The entire text translated...* with an introduction by J. Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999.
- 3 Khomentovskaia A., Felice Feliciano comme l’auteur de l’*Hypnerotomachia Poliphili*, in *La Bibliofilia*, XXXVII, (1935). P. 154–74, 200–212; XXXVIII (1936). P. 20–48, 92–102.
Б.С. Каганович пишет, что работа о Феличе Феличано как авторе «Гипнеротомахии» была закончена в 1933–1934 гг. Но рассказать о своей работе А. Хоментовская не смогла: Институт истории науки и техники не принял ее доклада для выступления, а историческая комиссия Академии наук практически не работала. На русском языке работа так и увидела свет. Перевод ее был послан в Италию, его обещали издать в *Giornale storico della letteratura italiana*, но не все редакторы были согласны. Хоментовская послала рукопись с письмом к Б. Кроче, благодаря которому работа была принята Л. Ольшки для «Библиофилии», где она вышла в 1935–1936 гг. в журнале и после отдельным изданием. // Б.С. Каганович. Биографическая справка об А.И. Хоментовской. <http://litmap.tvercult.ru/homentovskaja/index.html> (Дата обращения 22.11.12).
- 4 Соколов Б.М. Искусствознание 2/2005. С. 414–418. <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65> (Дата обращения 22.11.2012.)
- 5 Полио брат Франческо Колонна страстно любил.
- 6 Записка, заканчивающаяся указанной анаграммой, начиналась с даты 20 июня 1512 г. и гласила: «Правильным именем является Франческо Колонна венецианец, который был по званию проповедником и был очень сильно влюблен в некую Ипполиту из Тревизо, изменив имя, ее Полией назвал, которой, как видно, посвятил работу; главы книги указывают на это первыми буквами каждой главы: итак, соединенные вместе, говорят: Полио брат Франческо Колумна страстно любил». Имя автора записки неизвестно, как и имя исследователя, обнаружившего эту заветную фразу. Считалось, что драматург Апостола Дзено (1668–1750) впервые переписал эту запись с экземпляра второго издания сна (1545) и опубликовал ее в 1723(4) г. в «Журнале литераторов Италии» (Zeno A.

- // *Giornale dei letterati d'Italia*. Т. XXXV, 300). Томазо Теманца, теоретик и архитектор-практик, инженер второй половины XVIII в., опровергает первенство Дзено в этом вопросе, добавляя к содержанию записки дату 1520 г.
- 7 Леандро Альберти (1479–1552) называет Франческо Колонну создателем некоторой книги, не упоминая ее названия. Скорее всего, речь шла именно о «Сне Полифила», но сам способ, каким выражается Альберти, оказывается очень неопределенным: «Франческо Колумна, который в некоторой книге, изданной на родном языке, явил и многообразную, и многогранную ученость». См.: Alberti L. *Volume de viris illustribus ordinis praedicatorum libri sex*. Bologna. 1517. а.с. 154^b.
 - 8 Они установили, что человек по имени Франческо Колонна родился в 1433 г., был монахом в Тревизо в то время, к которому относится сам роман; что существовала семья Лелио, к которой принадлежала Полия; что Колонна находился в Венеции в монастыре Санти-Джованни э Паоло, где он умер в 1527 г. в возрасте 94 лет. См.: Croce B. *La «Hypnerotomachia Poliphili»*. Capitolo IV. // *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, III, Bari 1952. P. 50.
 - 9 Casella M. T., Pozzi G., Francesco Colonna. *Biografia e opere* (2 voll.) Editrice Antenore, Padova, 1959.
 - 10 Calvesi M. *Sogno di Polifilo Prenestino*. Rome, 1983.
 - 11 Kretzulesco-Quaranta E. E' Leon Battista Alberti misterioso autore della *Hypnerotomachia Poliphili*? Nella rivista *Politica Romana*, Quaderni dell'Associazione di Studi Tradizionali «Senatus». Roma. № 3. 1996. P. 178–187. <http://www.volta.alessandria.it/episteme/kretzul1.html> (Дата обращения 20.05.2013).
 - 12 Lefavre L. *Leon Battista Alberti's "Hypnerotomachia Poliphili"*. Cambridge (Mass.) London, 1997.
 - 13 Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Capri nella genesi dell'*Hypnerotomachia Poliphili* /Pasetti G. *Il Sogno di Pico*. 1999. <http://xoomer.virgilio.it/gpasett/pico.htm> (Дата обращения 28.04.2013).
 - 14 Франческо Колонна сам призывает читателя обратить внимание на новый стиль: «Так по крайности стиль и язык его новый, // Важная речь и мудрость к вниманию зывают». См.: Colonna F. *Hypnerotomachia Poliphili* / Ed. critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi. Vol. 1–2. Padova, 1968 (второе издание: Padova, 1980). Vol. 1. P. X.
 - 15 Matera N. *La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV*. Saggio storico. 1890. P. 45.
 - 16 Marchese V. *Memorie dei piu insigni pittori, sciltori e architetti domenicani*, I, Firenze, 1854. P. 334.
 - 17 Свидетельством тому выступают рассуждения в тексте о том, какими должны быть основания гения архитектора, с чего необходимо начинать обучение архитектуре. См.: Temanza T. *Vite dei piu celebri architetti e scultori veneziani, che fiorirono nel sec. XVI*. Venezia, 1778. P. 7. Маркезе назовет автора «Гипнэротомачии» тем, кто «наряду с Альберти и Брунеллески принесли Италии соизмеримую с греками и римлянами славу». См.: Marchese V. *Op. cit.* P. 332.
 - 18 См.: Семенова Ю.С. Становление образа архитектора в произведениях эпохи Возрождения (на примере работ Л.Б. Альберти «Десять книг о зодчестве»

- (1485) и Ф. Колонны «Гипнэротомехия Полифила» (1499) // Вестник МГСУ. 12, 2012.
- 19 Fierz-David L. The Dream of Poliphilo. The soul in Love. Transl. by Mary Hottinger. Spring Publication, Inc. Dallas, Texas, 1987.
- 20 «Баловаться» алхимией и астрологией, что было почти одно и то же, чтобы с высокой степенью учености говорить о красной ртути, элементах. В подобных научных поисках таилось «очарование таинственностью души». См.: L. Fierz-David. Op. cit. P. 25.
- 21 Чекалов К.А. Алхимия в творчестве Ф. Бироальда де Вервиля // Культурология. 2000. С. 112–127.
- 22 Matera N. Op. cit. P. 31.
- 23 Гипнеторомехия Полифила, которая учит, что все человеческое есть не что иное, как сон. А также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы.
- 24 Calvesi M. Il sogno di Polifilo prenestino, Officina Edizioni, Roma, 1980; La “Pugna d’amore in sogno” di Francesco Colonna romano. Roma, 1996.
- 25 Боэций А.М.Т.С. Утешение философией и другие трактаты / Пер. с лат. В.И. Уколовой и Н.М. Цейтлина. М.: «Наука», 1990. <http://ancientrome.ru/antlitrb/boethius/phil01-f.htm> (Дата обращения: 22.11.2012.)
- 26 «Пока я в молчании рассуждал сам с собою и записывал стилем (острой палочкой для записи на восковых табличках) на табличке горькую жалобу, мне показалось, что над моей головой явилась женщина с ликом, исполненным достоинства, и пылающими очами, зоркостью своей далеко превосходящими человеческие, поражающими живым блеском и неисчерпаемой притягательной силой; хотя была она во цвете лет, никак не верилось, чтобы она принадлежала к нашему веку...» Книга 1. Боэций А.М.Т.С. Указ. соч.
- 27 «Душа моя больная, / От этих горьких мук не взвидев света, / Глядела на нее, то не грешила; / Прекрасный лик предотвращал невзгоду, / Смягчая нестерпимое мученье». / И вопреки отраве». (XXIX). Петрарка Ф. Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры / Пер. с ит. И. Анненского, К. Батюшкова, И. Брюсова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 30.
- 28 Голенищев-Кутузов И.Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972. С. 235.
- 29 Французский рыцарский персонаж выступает воплощением становящегося индивидуального начала, он совершает подвиги не ради национального дела, но ради личной славы. Любовь придает изысканность образу рыцаря, куртуазность, возвышенность идее его возвеличения. См.: Смирнов А.А. Рыцарская литература (XII–XIII) // История французской литературы. Т. 1. М.-Л., 1946. С. 95.
- 30 Первая часть была написана Гийомом де Лоррисом (ок. 1210 – ок. 1240), воспевшим рыцарские идеалы и традицию куртуазной теории любви. Его продолжателем оказался автор, принадлежащий уже новой эпохе, Жан Клопнель де Мен (ок. 1240 – ок. 1305), которому, как замечает Н.В. Забабурова, был «близок мир средневекового университета с его классической ученостью

- и схоластической риторикой» (Забабурова Н.В. Средневековый французский «Роман о Розе». История и судьба // Роман о Розе / Пер. со старофранцузского Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д.Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. <http://ru.scribd.com/doc/29019941/Roman-de-La-Rose> (Дата обращения: 22.11.2012.)
- 31 «...К сущности символа относится то, что никогда не является прямой данностью вещи, или действительности, но ее *заданностью*, не самой вещью, или действительностью, как порождением, но ее *порождающим принципом*, не ее предложением, но ее *предположением*, ее полаганием. Выражаясь чисто математически, символ является не просто функцией (или отражением) вещи, но функция эта разложима здесь в бесконечный ряд, так что, обладая символом вещи, мы, в сущности говоря, обладаем бесконечным числом разных отражений, или выражений...» Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 8.
- 32 Забабурова Н.В. Указ. соч.
- 33 Сон, как и другие составляющие французского романа XIII в., утрачивает свою однозначность. «Гипнэротомасия Полифила» как одновременно аллегорический и символический сон продолжает линию, начатую в «Романе о Розе». Путешествие во сне героев де Лорриса и Колонны уже не является откровением, каким сновидение представлялось в средневековой традиции.
- 34 Данте был хорошо знаком с традицией куртуазной лирики Прованса, в молодости был одним из тех, кто называл себя «верными любви» поэтами. Позже в крупных городах Тосканы и Романьи на переходе от Средневековья к Ренессансу возникает литературное движение *dolce stil nuovo* («новый сладостный стиль»).
- 35 Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. М.: Мысль, 1990. С. 44.
- 36 Беатриче олицетворяет истинную хвалу Богу, символ райской мудрости Ветхого и Нового завета, небесный разум // Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. М.: Мысль, 1990.
- 37 Гершензон М.О. Франческо Петрарка. 1304–1374 // Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры / Пер. с ит. И. Анненского, К. Батюшкова, И. Брюсова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 186, 188.
- 38 Петрарка Ф. Указ. соч. С. 21 (IV).
- 39 «Когда в ее обличии проходит Сама Любовь меж сверстниц молодых» (XIII). Там же. С. 24.
- 40 «Листву, давно мне ставшую законом, / Там распознал я вдруг с тоской во взоре. / Напомнив кудри, светлые на горе, Амур повлек меня к заветным склонам...» (LXVII). С. 51. «Где холм иль ель отбрасывает тени, / Там медлю я... Любимый лик рисую в сладкой муке... Любовь я вижу рядом... Ее не раз – иль то виденье бреда?! Являла мне и прямизна ствола, / И гладь реки, и шелковые травы, / И облако, столь белое...» (CXXIX). Там же. С. 85.
- 41 «Звезда земная в блеске неугасном / Взошла звезда благая / Над лоном неким, чтобы наши лета / Призрела зелень лавра, защитила / От молний нас, вверяясь небосводу, / Смирная даже ветер, чье гоненье / Грозит порой дубраве» (XXIX). Там же. С. 31.

- 42 «Я вздохами сопровождаю солнце; / Но только лишь запламенеют звезды, / Я вновь в слезах и снова кличу день» (XXII), «Я изнемог от безответных дум – / Про то, как мысль от дум не изнеможет / О вас одной; как сердце биться может / Для вас одной» (LXXIV). Там же. С. 28, 61.
- 43 Веселовский А.Н. Собр. соч. Т. V. С. 438.
- 44 «Он связан по рукам и по ногам, / Не ведая, что с волею простился... В слезах печали предается он. / Еще недавно был он вольной птицей. / Не может быть! Ужели он влюблен?» Полициано А. Стансы на турнир. Отрывки / Пер. с ит. Е. Солоновича // Европейские поэты эпохи Возрождения. 1974. С. 94.
- 45 «Смотри, каким ты был, каким ты стал. / Ты был охотой поглощен, доколе / Ты сам не оказался в западне». Там же. С. 98.
- 46 Полициано не отдает предпочтение ни *virtu*, ни *fortuna*, но снимает их противоречие средствами своего так называемого «идеализирующего ренессансного стиля», который одухотворяет природу и обожествляет человека. См.: Хлодовский Р.И. У истоков зрелого Возрождения. Анджело Полициано // Хлодовский Р.И., Андреев М.Л. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. Указ. соч. С. 66.
- 47 Такой ход станет общим местом в литературе рубежа XV–XVI вв., но пока это новшество, замечает Р.И. Хлодовский.
- 48 Полициано рисует портрет прекрасной нимфы, уподобляет ее мифологическому персонажу, равному божеству («Возьми она сейчас кифару в руки – / И станет новой Талией она, / Возьми копье – Минервой, а при луке / Диане бы она была равна» (Полициано А. Указ. соч. С. 95). Поэт уверяет юного охотника в том, что Симонетта – несомненное видение божества («Коль ты богиня, ты моя Диана»), она сама сравнивает себя с Венерой. Но в то же время имя и место рождения Симонетты говорят о ее человеческой природе («Тогда как мой родимый дом – Лигурия»). (Там же. С. 96.)
- 49 Хлодовский Р.И. Указ. соч. С. 70.
- 50 Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1963. Т. 1. С. 448.
- 51 Ренессансный гуманизм Полициано снимает все противоречия между земным и небесным, Богом и человеком. В нем воплощается идея о бесконечных возможностях человека, ограничить которые не может внешняя сила *fortuna*, но только свободная воля другого человека, «другая человеческая *virtù*, вот почему от Джулио ускользает Симонетта...». См.: Хлодовский Р.И. Указ. соч. С. 70.
- 52 В природе живет чувство: с удалением возлюбленной Джулио природа одухотворяется и переживает расставание вместе с героем. «И небеса над нею просветлели / При новом свете благостных очес, / Когда она пошла на самом деле / Через поляну под шатер древес. / И птицы хором жалобным запели, / И застонал объятый скорбью лес...» См.: Полициано А. Указ. соч. С. 9.
- 53 Сходной позиции придерживается Н. Матера, утверждая присутствие в романе взаимной борьбы, которую разумная добродетель (*ragionevole*) ведет с вожделеющей (*concupiscibile virtù*), создавая конфликт в Полифиле между Разумом (Логистика) и страстью (Телемия), который разрешается в момент выбора портала, открывающего царство любви. См.: Matera N. Op. cit. P. 33–34. Перед героем от-

- кряваются три портала, которые ведут к достижению трех разных целей: славе неба или Бога (первый портал); к мирской славе и известности (fama) (третий портал) и к царству любви (второй портал). Полифил не слушает правдивые слова Разума, доверяется ошибочным советам Телемии и отдается в объятия Любви.
- 54 «Озорной и неутомимый Купидон со своими обжигающими многочисленными стрелами вмешался внезапно, не встречая защиты и сопротивления, напал и захватил (Полифила). Он сдался так же легко, как глупая птичка, попавшая в ловушку с кусочком еды. Как рыба, очарованная отблеском изогнутого крючка». См.: Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 400; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 386. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 55 Смирнов А.А. Указ. соч. С. 85.
- 56 «Я был практически уверен с первого взгляда, что она на самом деле и есть Полия, но необычные условия окружения и местности отговорили меня; по разумному предостережению я начал сомневаться и оставался в сдержанном ожидании разрешения». См.: Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Op. cit. P. 157; Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream. Op. cit. P. 143. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 57 Полифил описывает колесницы с множеством картин, украшенных мифологическими образами Похищения Европы, Купидона, направляющего стрелу на Олимп, Прирученного быка. Второй триумф герой описывает с той же художественной пристрастностью. Главный персонаж практически всех изображений – Купидон: он то маленький мальчик, рисующий тонкой золотой стрелой формы животных в небе, то хитрец, заставляющий пастуха, в образе которого предстал Юпитер, вручить яблоко его матери. Триумфы вызывали восхищение у наблюдавшей их группы молодых людей, к которым добавлялось восхищение самого Полифила.
- 58 «Но да будет так, я, без сомнения, твоя Полия, которую ты любил так сильно... Вот она я, конец твоим частым и горьким мучениям». Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele, p. 232; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 218. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 59 Ibid. P. 234; Ibid. P. 220. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 60 Ibid. P. 452; Ibid. P. 438. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 61 Ibid. P. 193; Ibid. P. 179. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 62 Однажды благородное семейство Лелио настигли ярость и месть богов. В этом зачине видно влияние «Метаморфоз» Овидия. Легенда о несчастной девушке Мургнии напоминает рассказ о Психее, которая, благодаря невежеству толпы, навлекла ярость богини Венеры. Гнев богини на сей раз превратил в водные стихии не только несчастную девушку, но и все ее семейство: один младший брат стал птицей, другой принял образ водного паука. Единственным, кого обошел гнев богини, оказался первенец Лелио – Мауро. Благосклонность судьбы не оставляла его на протяжении всей жизни. Достигнув высокого поста, он основал город, который назвал в честь своей матери Тревизии.
- 63 Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 40; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 387. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)

- 64 Колонна не раз обращается к приему рекурсии. В тексте повторяются некоторые сцены: встреча в храме рассказана и Полией, и Полифилом (Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 403, 467; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 390, 453), роман открывается и завершается моментом наступления утра, признание в любви Полифила в начале романа рифмуется с похожими речами Полии в конце романа. Это часто создает ощущение зеркальности обеих частей. Структура сновидения оказывается не только многоуровневой, погружающей героев на иную ступень видения (вторичный сон в начале первой книги), но и разноплановой: одни и те же события рассказываются обоими персонажами. Не создает ли это впечатления, с которым мы столкнулись во «Фьямметте» Боккаччо, который от лица своей возлюбленной передает историю своей любви?
- 65 Образ смерти как искупления от мучительной любви, присутствующий в романе Колонны, привлек к себе внимание романтиков. Романист, поэт и критик XIX в. Шарль Нодье (1780–1844) напишет биографическую новеллу «Франциск Колумна» (1844).
- 66 Страх обвинения в смерти юноши заставляет Полию скрыться в лесу, где она становится свидетелем ужасной сцены – расправы Купидона над двумя девушками. Дополнением к уже увиденному знаку стал вещий сон. Послание во сне Полии прежде всего является дидактическим. Толкование сна, предложенное сиделкой Полии, пророчит божественность сна. «Быть может, богиня Венера мистически вызывает тебя к своему священному алтарю, поскольку такая редкая и совершенная красота не должна быть растрчена без ее любовного пламени, как листья ивы... Может быть, эти видения тебе показал Купидон... и уже возникший гнев направлен против тебя». История, рассказанная сиделкой в качестве примера, отворачивает Полию от служения богине Диане. Она открывается любви Полифила, чем и возвращает его к жизни. Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 426, 430. Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 412, 416. (Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*)
- 67 Ibid. P. 416, 432; Ibid. P. 402, 418. (Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*)
- 68 Нимфа Озфрассия: «Скажи мне, юноша, как тебя зовут?» И я почтительно ответил им: «Полифил»... «И как зовут твою дорогую возлюбленную?» Я умеренно ответил: «Полия». И она сказала: «Я, было, рассудила, что имя твое значит “любящий многое” (molto amante), но то, что теперь слышу, означает “друг Полии”». См.: Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 97; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 84. (Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*)
- 69 В девятнадцатой главе мы встречаемся с таким пассажем: «О назойливое изучение и необузданное любопытство в отношении античных вещей, и поиски разрушенных камней, в которых я нуждаюсь! Да, к моему несчастью моя прекраснейшая Полия у меня была похищена, и из-за беспечности по отношению к настоящим вещам (видимо, которые он созерцает во сне. – *Ю.П.*) ценнейшая из всех сокровищ (Полия) от меня была оторвана». См.: Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 286; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 272. (Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*)

- 70 Carrara E. Opere di Iacopo Sannazaro con saggi dell'Hyperotomachia Poliphili di I.C. e del Peregrino di Iacopo Caviceo. A cura di Enrico. Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1952. P. 20.
- 71 Federici de'Predicatori, Padre Maestro Domenico. Memorie Trivigiane sulle opera del disegno. Venezia, 1803. Говорит о некоторых фактах биографии Франческо Колонны, описывает также родословную Полии, чем подтверждает ее реальное существование.
- 72 «Безусловно, я не обладаю знанием, которое бы позволило описать все совершенным образом. Особенно потому, что в наш век уместные и понятные слова, особенно касающиеся искусства архитектуры, вместе с настоящими знатоками (*veri homini*) были похоронены, уничтожены». См.: Ibid. P. 45; Ibid. P. 31. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 73 Главы 9–10. Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 108–155; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 94–140.
- 74 «Вытянутые руки были облачены... туникой и покрыты рукавами из хлопка, демонстрирующими изящество телесного цвета. Рукава на полных руках были украшены шнурами из прекрасного шелка, скрученными с помощью маленьких колечек из золота, великолепное дополнение» (гл. 7). Ibid. P. 89; Ibid. P. 75. (Пер. с итал. мой. – Ю.П.)
- 75 В XVII в. изобильность образов и содержания, метафоричность языка, переполняющие роман Колонны, найдут свое продолжение в декоративности и «эйфории чувственности» маньеризма.
- 76 Позиция Каррары двойственна. С одной стороны, значение имени героя «любящий многое» кажется сомнительным для Каррары, с другой, в конце биографической справки о Франческо Колонне он пишет: «Настоящий Полифил является тем, кто любит многие науки» // Carrara E. Op. cit. P. 259.
- 77 Pelosi O. *Influenze e concordanze ficiniane nell'Hyperotomachia Poliphili*. Palladio editrice, Salerno. 1983.
- 78 Gnoli D. Цит. по: E Carrara. Op. cit. P. 20.
- 79 Ariani M. *Il sogno filosofico // Colonna F. Hyperotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1–2. Milano, 1998. P. LV.*
- 80 «Значение архитектуры на самом деле лежит не в сфере интеллектуального, или “формального” вопроса о пропорциональных соотношениях, или в сфере абстрактной эстетической ценности, но, напротив, проистекает из эротического импульса самого по себе, из необходимости утолить нашу физиологическую потребность». Perez-Gomez A. Op. cit. P. XV.
- 81 Lefavre L. Op. cit. P. 3.
- 82 Godwin J. Introduction // Colonna F. *Hyperotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream / The entire text translated... with an introduction by J. Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999. P. VIII.*
- 83 «Тем временем я рассматривал все внимательно и упорно, охваченный вместе и радостью, и изумлением, мои чувства, которые были утешением жадной памяти, не были мне приятны. Всякий раз, как я приближался, чтобы рассмотреть все части красивого сооружения, исследуя великолепные и изящные статуи из

- непорочного, чистого камня, как сразу, вынуждаемый рыданием, я испускал вздох». Colonna F. Op. cit. A cura di M. Ariani et M. Gabriele. P. 44–45; Colonna F. Op. cit. Transt. by J. Godwin. P. 30–31. (Пер. с итал. мой. – *Ю.Л.*)
- 84 «Все это тронуло меня до глубины моего сердца, и я издал громкий вопль, призывая Полию. И тотчас же услышал, как целое устройство машины, не с меньшим ужасом, отвечало мне». Ibid. P. 50; Ibid. P. 36. (Пер. с итал. мой. – *Ю.Л.*)
- 85 Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 30.
- 86 «По Аристотелю, наука тем ценнее, чем более она созерцательна и удалена от утилитарных целей и технологического освоения внешнего мира; «созерцательная жизнь» (bios theoretikos), чуждая корыстолюбивых расчетов и выгод, является высшей формой жизни; она посвящена познанию, поиску истины, т.е. представляет собой высший вид духовно-творческой деятельности. С этой точки зрения созерцательно-познавательное отношение к действительности приближает человека к безмятежному счастью, к чистому блаженству, которое в полной мере доступно лишь богам» // Кесседы Ф.Х. Этические сочинения Аристотеля. 1983. С. 8 http://krotov.info/lib_sec/11_k/kes/sidy.htm (Дата обращения: 22.11.2012.)
- 87 Брагина Л.М. Гуманистическая мысль Италии XV в. // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV в.) / Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Изд-во Московского университета, 1985. С. 29.
- 88 Классическим памятником второй половины XV в., посвященным проблеме соотношения двух нравственных идеалов – действию и созерцанию, стали «Диспуты в Камальдоли» К. Ландино (1474).
- 89 Обращение к неоплатоническому принципу любви естественно, поскольку философской основой ренессансного, отчасти и средневекового мировоззрения, был античный неоплатонизм.
- 90 Возлюбленная Полифила сравнивается с цветком, «благоухающим каждой добродетелью», но который уже не суждено увидеть, только изобразить. («Увы, Полифил, конец. Цветок так сух, что никогда не возродится вновь. Прощай». Ibid. P. 480; Ibid. P. 466. (Пер. с итал. мой. – *Ю.Л.*)
- 91 Ariani M. Op. cit. XXXIII.
- 92 Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1–2. Milano, 1998. P. XIII.
- 93 Ariani M. Op. cit. P. XXXVII.
- 94 Gabriele M. Op. cit. P. XVIII.
- 95 Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения: антропология Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы // Из истории классического искусства Запада. Сборник статей. М.: Искусство, 1980. С. 40.
- 96 См.: Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М.: Университетская книга, 2001; Свидерская М.И. О природе художественного образа в искусстве Боттичелли // Древнерусское искусство. Византия. Русь. Западная Европа: искусство и культура. Сб. статей, посвященный 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 378–395.