И.Н.Голенищев-Кутузов

РОМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

И.Н.Голенищев-Кутузов

РОМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

É. Golénistchev-Koutousov

LITTÉRATURES ROMANES

ESSAIS *et* RECHERCHES

Editions d'Etat
«NAOUKA»
Moscou
1975

И.Н.Голенищев-Кутузов

РОМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

СТАТЬИ *и* ИССЛЕДОВАНИЯ

Издательство
«НАУКА»
Москва
1975

Издание подготовлено
И. В. ГОЛЕНИЩЕВОЙ-КУТУЗОВОЙ

Ответственный редактор
Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ

Г $\frac{70202-071}{042(02)-75}$ 275—75

© Издательство «Наука», 1975 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

В книге «Романские литературы» Ильи Николаевича Голенищева-Кутузова, одного из крупнейших советских специалистов по романской и славянской филологии и сравнительному литературоведению, собраны статьи и исследования, написанные ученым в последний и самый плодотворный период его научной деятельности (1955—1969).

С наибольшей полнотой представлена в книге литература Италии на всем протяжении ее исторического развития — от времени зарождения на национальном языке до конца 60-х годов нашего столетия.

Композиционно книга делится на три большие, примерно равные по объему части: «Гуманизм и Возрождение», «Литература Испании и Италии эпохи барокко» и «От века классицизма к двадцатому». В каждой из них главы комплексного, обобщающего характера, посвященные определенным периодам, видам или жанрам литературы, чередуются с монографическими, где речь идет о творчестве отдельных писателей либо об отдельных произведениях.

Открывается книга главой «Эпоха Данте в представлении современной науки», где дана картина литературного и культурного процесса в эпоху позднего средневековья и предвозрождения, как она мыслится с высоты современного знания. Обе эти важные в истории человечества эпохи объединял «титан мысли и творчества» Данте Алигьери, создавший первую в литературе нашего тысячелетия индивидуальную поэтическую систему. В течение последних десятилетий наука о Данте, как и вся медиевистика в целом, переживала период бурных структурных преобразований. Под напором новых вводимых в научное обращение фактов произошли коренные изменения в представлениях о европейской культуре средних веков и Возрождения. Голенищев-Кутузов включает в сферу рассмотрения весь круг идей и концепций, которые определяют нынешний уровень развития дантологии и всех связанных с нею научных дисциплин, отдавая должное соединенным усилиям ученых разных областей знания и разных стран, прежде всего трудам Э. Жильсона, Э. Р. Курциуса и Б. Нарди. Эта работа, напечатанная в канун дантовского юбилея 1965 г. в журнале «Вопросы литературы» ученым, представлявшим советскую

науку в Итальянском Национальном Дантовском комитете, была с большим интересом воспринята на родине великого поэта как советская интерпретация достижений и перспектив развития мировой дантологии [1].

Исследования И. Н. Голенищева-Кутузова по славянскому Возрождению, показавшие на обширном двенадцатиязычном материале вклад народов Восточной Европы в сокровищницу культуры Ренессанса, получили мировое признание [2]. Завершением и синтезом этих исследований явился вошедший в состав настоящей книги сопоставительный обзор всех европейских ренессансных литератур. В этой работе с особой наглядностью и в формах строгой доказательности проявился научный метод автора, метод всей советской филологической науки — рассматривать литературные факты не с узких националистических позиций, а в их взаимных интернациональных связях. При такой широкой точке зрения народы разных стран (в данном случае — славянских и Венгрии) предстают как равноправные творцы и участники общемирового литературного процесса.

До недавнего времени великий английский гуманист Томас Мор, в чьем творчестве философская мысль Возрождения поднялась до высот утопического коммунизма, был известен у нас преимущественно как автор «Утопии» [3]. Огромное литературное наследие Мора, выступавшего и в качестве поэта, переводчика античных писателей, историографа, публициста и полемиста, оставалось почти не изученным. В послевоенные годы, особенно же в течение 60-х годов, наблюдается интенсификация штудий жизни и творчества Мора в Европе и США, отчасти связанная с подготовкой и изданием первого полного научного собрания его сочинений. Впервые публикуемая работа И. Н. Голенищева-Кутузова «Томас Мор и его предшественники» представляет собой первую в советском литературоведении попытку обозрения всего круга разных по жанру произведений великого гуманиста Англии. Ученого интересует прежде всего предыстория английского Ренессанса, процесс возникновения той культурной почвы, на которой в начале XVI столетия смог появиться Мор, а в конце века — Шекспир. Верный своему сравнительно-историческому методу, Голенищев-Кутузов старается уяснить характер усвоения гуманистами Британии опыта итальянской возрожденческой литературы и философии. Воссоздание генезиса английского гуманизма, обращение к его истокам проясняет причины стремительного взлета английской культуры в эпоху Шекспира. Большое внимание уделено сложным взаимоотношениям гуманистической мысли и ее носителей с идеологией и деятелями Реформации.

---

[1] См. рецензию и итальянский перевод в журнале «Rassegna sovietica», Roma, 1965, N 3, p. 35—48. В том же году был издан в Италии доклад И. Н. Голенищева-Кутузова «Данте в советской культуре» (в кн.: Dante nel mondo. Firenze, 1965, p. 583—608).

[2] См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., Изд-во АН СССР, 1963; польский перевод — Варшава, 1970; итальянский — Милан, 1973; *Он же.* Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). М., Изд-во АН СССР, 1963. Рецензии на эти книги, появившиеся в советской и зарубежной печати, см. в библиографии, с. 507—509.

[3] В 1973 г. в серии «Литературные памятники» вышли «Эпиграммы. История Ричарда III» Т. Мора.

К проблемам влияния и национальной специфики литератур Голенищев-Кутузов обращался не раз. Как и в других его работах, в главе «Гораций в эпоху Возрождения» теоретические обобщения основываются на конкретных наблюдениях. Здесь он производит обстоятельный сравнительно-филологический анализ стихотворений трех выдающихся поэтов Ренессанса: француза Ронсара, венгеро-хорватского неолатинского поэта Яна Паннония и чеха Богуслава Лобковица, восходящих к оде Горация о ключе Бандузии. Ученый обнаруживает сходство и различия в восприятии этими поэтами античной одической традиции. Именно различия в центре внимания исследователя, ибо сопоставительное рассмотрение при несомненной общности источника вдохновения дает ему возможность нагляднее выявить своеобразие творческой индивидуальности каждого из поэтов, особенности его ви́дения мира и его поэтики. Таким образом, и задачи исследования и его методология коренным образом отличаются от целей и приемов компаративистской школы с ее механистическими разысканиями заимствованных мотивов, сюжетов и образов, при которых не учитывается самое существенное — сложность переработки воспринятого извне, сложность, зависящая не только от склада дарования воспринимающего, но и от целого комплекса историко-литературных и социальных факторов.

Главы об итальянской поэзии, новеллистике и драматургии XVI—XVII столетий возникли в связи с работой Голенищева-Кутузова в качестве одного из авторов «Истории всемирной литературы» и представляют собой расширенные и углубленные варианты написанных им разделов.

Автор показывает, что процесс обновления итальянской поэзии, начатый в конце Кватроченто, продолжался и в XVI в. В противоположность ранней поре итальянского Возрождения XVI столетие поражает изобилием поэтических имен, богатством форм и жанров поэтического творчества. Эта и следующие главы написаны «густо», на малой площади Голенищев-Кутузов умещает чрезвычайно насыщенный, емкий по содержанию материал. В поле зрения автора — различные сосуществующие в литературе этого периода направления, женская лирика (переживающая невиданный с античных времен расцвет), многообразие сатирических жанров. Пышное цветение сатиры, пародии, травестии и макаронизма он объясняет кризисными явлениями в области идеологии, утратой веры в ренессансные идеалы. Несколько страниц посвящено колоритной фигуре острого на язык создателя макаронических поэм Фоленго, многими чертами личности и таланта схожего с Рабле. Голенищев-Кутузов отмечает нарастание в поэзии второй половины XVI в. маньеристических элементов, которое постепенно выводило ее за пределы литературных традиций Ренессанса и предвещало появление нового мироощущения и новой поэтики. Заключает главу краткая характеристика творчества Торкватто Тассо, которое явилось наиболее полным, по мнению автора, выражением позднего этапа клонящегося к упадку Возрождения и стояло в преддверии барочной поэзии следующего столетия.

В главе «Новеллистика после «Декамерона» Голенищев-Кутузов обозревает пути развития итальянской новеллы за два столетия, более подробно останавливаясь на литературном наследии самых крупных новеллистов

XVI в.— Банделло и Джиральди Чинтио. Трагизм исторических судеб Италии, серьезные социальные и экономические перемены не могли не сказаться на всем строе самого популярного из прозаических жанров итальянской литературы — новелле, которая оказала большое влияние на европейскую новеллистику и драматургию, прежде всего английскую (включая Шекспира).

Ренессансные драматурги Италии по праву считаются зачинателями едва ли не всех жанров европейского театра нового времени. Комедия дель арте, вобравшая в себя традиции народной театральной культуры средневековья и достижения драматургов Возрождения, оказала могущественное воздействие на становление и формирование театрального искусства многих стран Европы. Театру и драматургии XVI—XVII столетий посвящены в настоящей книге две главы, базирующиеся в значительной степени на новейших публикациях текстов и архивных документов. В этих главах Голенищев-Кутузов продолжил работу, начатую отечественными театроведами-итальянистами — К. Миклашевским, С. Мокульским, А. Дживелеговым, Г. Бояджиевым. Естественно, что у Голенищева-Кутузова акценты иногда расставлены иначе, чем у историков театра,— его как литературоведа все-таки больше интересует собственно драматургия; или, если речь идет о театре импровизационном,— то его литературные основы. Исследовательским новшеством следует признать, что при попытке реконструкции импровизационной техники актеров комедии дель арте ученый обращается к хорошо ему известному как фольклористу опыту народных певцов и сказителей.

И. Н. Голенищева-Кутузова особенно привлекали области, остававшиеся долгое время «белыми пятнами» на карте нашего литературоведения, или те, уровень разработки которых не соответствовал, по его убеждению, потребностям и возможностям современной науки. К их числу принадлежали проблемы литературных направлений и стилей в европейских литературах XVII столетия. Впервые вопрос о барокко (на материале славянских литератур) Голенищев-Кутузов поднял в 1958 г., изложив в небольшой программной статье в журнале «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка» основные свои идеи [4]. Затем он подготовил публикации малоизвестных у нас текстов итальянских теоретиков литературы в «Памятниках истории эстетической мысли» (т. 2—3, 1964—1967). На базе этих штудий возникла его статья «Барокко, классицизм, романтизм» («Вопросы литературы», 1964, № 7). Многолетние его изыскания в области эстетики и литературной практики романского барокко суммируются в цикле работ, объединенных во второй части данной книги. Здесь дается анализ поэтической системы великого испанского поэта Гонгоры, продолжающего и в наше время оказывать немалое влияние на испанскую и латиноамериканскую поэзию, и первого поэта итальянского барокко Джамбаттиста Марино и его школы, а также очерк творчества крупнейшего прозаика и теоретика испанского барокко Грасиана. Обстоятельно анализируется эстетическая система ведущего теоретика итальянского барокко Э. Тезауро и его последователей и продолжателей, стоявших на более умеренных позициях (Бартоли, Перегрини и др.). Сложность литературного процесса Сенчен-

[4] Перепечатана в кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 365—371.

то, взаимные связи и отталкивания различных литературных школ и писательских индивидуальностей выявляются как в синтезирующих, так и в монографических разделах второй части. Последние посвящены, в частности, создателю ранней коммунистической утопии Кампанелле, писательской деятельности Галилея, замечательному неаполитанскому сказочнику Базиле.

В третьей, завершающей части книги «От века классицизма к двадцатому» рассматриваются литературные теории классицизма, романтизма и различные западные течения и школы XIX—XX вв. Литературный процесс во Франции и в Италии на рубеже XIX—XX столетий и в наши дни представлен без схематизма и упрощенчества, во всей своей жизненной сложности и противоречивости, с выделением ведущих тенденций литературного развития. В этой части находим литературные портреты борца за освобождение Италии гарибальдийца Ипполито Ньево, Гийома Аполлинера и поэтов его окружения, и, наконец, последнего классика французской литературы, поэта и математика Поля Валери, пытавшегося осуществить в своем творчестве синтез поэзии и науки.

Глава о реформе французского стихосложения в конце XIX в. примыкает к циклу стиховедческих исследований автора, прежде всего к его работе об александрийском стихе в западноевропейской и русской поэзии. В ней выясняются судьбы свободного стиха в истории французской поэзии и отличие символистского верлибра от традиционного, которым пользовались поэты классицизма. Поскольку так называемый свободный стих прочно утвердился в мировой поэзии XX в. и стал, по выражению Ю. Тынянова, «характерным стихом нашей эпохи», интерес этой впервые публикуемой работы И. Н. Голенищева-Кутузова не ограничивается одной лишь французской литературой.

В рецензии на итальянское издание романа Васко Пратолини «Метелло», написанной в 1955 г. для издательства «Иностранная литература», Голенищев-Кутузов приветствовал это произведение как выдающееся творческое достижение не только Пратолини, но и всей социалистической литературы Италии и рекомендовал как можно скорее познакомить с ним, а также с другими, ранними книгами Пратолини советского читателя. Истекшее двадцатилетие подтвердило верность анализа романа Пратолини, героем которого являлся итальянский современник и собрат по борьбе горьковского Павла Власова.

Заметки об итальянской поэзии XX века «От сумеречников до неоавангардистов» не претендуют на полный охват всей истории итальянской поэзии нашего столетия. Автор останавливается лишь на главных, определяющих ее движение линиях и фигурах. Скептицизм, проявленный Голенищевым-Кутузовым относительно художественных возможностей итальянского неоавангардизма, оказался, как показали последующие годы (статья написана в 1968 г.), вполне оправданным — кроме широковещательных манифестов распавшаяся «группа 63» не оставила после себя сколько-либо значительной литературной продукции.

Эта заключительная глава, как, впрочем, и все другие главы о поэтах и поэзии, иллюстрируются (за редкими исключениями) собственными стихотворными переводами автора.

Свежие по материалу, концепциям и проблематике работы Ильи Николаевича Голенищева-Кутузова, собранные в настоящей книге, носят на себе печать не только творческой индивидуальности ученого, но отражают движение нашей литературоведческой мысли конца 50—60-х годов и являются существенным вкладом в советскую науку.

Как и все предыдущие посмертные публикации трудов И. Н. Голенищева-Кутузова [5], данная книга подготовлена к изданию вдовой ученого, его постоянной сотрудницей и ученицей, И. В. Голенищевой-Кутузовой. Ею проделана выверка и редакция текстов, закончены некоторые оставшиеся незавершенными разделы, подобраны иллюстрации и составлена библиография работ автора по романо-германской филологии и сравнительному литературоведению.

При подборе сопровождающего издание иллюстративного материала предпочтение отдавалось портретам писателей, написанным их современниками (Рафаэлем, Тицианом, Гольбейном Младшим, Веласкесом, Пикассо, Р. Гуттузо и др.), а также гравированным из прижизненных или ранних печатных изданий. Эти последние репродуцируются с экземпляров, имеющихся в собрании Отдела редкой книги Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина. В число иллюстраций включено несколько картин великих мастеров, послуживших источниками вдохновения для поэтов, либо те, что сами возникли под явным влиянием литературных произведений (например, «Ринальдо и Армида» и «Александр Великий в мастерской Апеллеса» Тьеполо). Миниатюра с изображением Петрарки воспроизводится с миланской рукописи 1388 г., принадлежащей Гос. публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).

---

[5] Помимо работ в коллективных трудах Института мировой литературы им. А. М. Горького посмертно изданы две монографии И. Н. Голенищева-Кутузова: «Творчество Данте и мировая культура» (М., «Наука», 1971) и «Средневековая латинская литература Италии» (М., «Наука», 1972), а также сборник его статей и исследований «Славянские литературы» (М., Гослитиздат, 1973).

ГУМАНИЗМ
И
ВОЗРОЖДЕНИЕ

ЭПОХА ДАНТЕ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

...Данте, последний поэт средневековья и в то же время первый поэт нового времени.

Ф. Энгельс

«Вы желаете знать о Данте? Итальянцы называют его божественным; но это скрытая божественность; немногие понимают его изречения; конечно, существуют комментаторы, однако они, вероятно, являются еще одной причиной, из-за которой он непонятен. Слава Данте будет вечной, потому что его никто никогда не читает. Есть с дюжину мест, заучиваемых наизусть; этого достаточно, чтобы не давать себе труда заглянуть в остальное». Так писал двести лет тому назад Вольтер в «Философском словаре». Один из зачинателей романтизма в Италии, Джузеппе Баретти, восставший против суждений Вольтера, особенно о Шекспире и Ариосто, утверждал, что во Франции в течение четырех веков «Данте был известен не более, чем Конфуций». Обращаясь к фернейскому патриарху, Баретти восклицал: «Не Вы ли сами, наконец, привлекли его в свои пределы. Но каким образом? Сорвав его большой парик, его алое бархатное платье, Вы одели его полишинелем».

Романтики, отвергнув все правила «хорошего вкуса» классицистов, поставили Данте рядом с Гомером и Шекспиром. Во времена романтизма возник вопрос, был ли Данте поэтом средневековым или вестником нового времени. Однако романтики очень поверхностно знали средние века и немногим лучше Возрождение. Средневековье превозносилось ими прежде всего как «антитезис» классической древности, на которой воспитывался XVIII век. Готические соборы и Данте одинаково раздражали стародумов начала XIX столетия как проявление «готического стиля» и варварского духа. Средневековье они считали временами мракобесия; в их глазах рыцари были разбойниками, поэзия трубадуров — детским лепетом. Тысячелетняя история Европы от падения Римской империи до... Малерба представлялась эпохой, когда процветали предрассудки, суеверия и невежество. Романтикам пришлось реабилитировать не одного только Данте, но также многих писателей и художников Возрождения. В XVIII в. Рабле почитался столь же «готическим автором», сколь и автор «Божественной Комедии»; полузабытый Ронсар был причислен к поэтам третьестепенным, а Микеланджело объявлен зачинателем барокко и отцом «дурного вкуса». Если ранее делалось какое-то исключение, то главным образом для Петрарки и Тассо.

Романтикам пришлось спасать от забвения и поругания многовековую европейскую литературу — в этом их несомненная заслуга. Они особенно настаивали на индивидуализме Данте. Если — по Шлегелю — эпос античности стремился к объективности, то эпос новейшего времени должен был вскрывать индивидуальность автора. Шлегель утверждал, что «Божественная Комедия» стоит до такой степени одиноко, что ее нельзя подвести ни под какую теорию; вмещая в себе целый мир, она требует для себя новой, из нее самой истекающей теории. Он считал, что индивидуальное дает форму новому эпосу, создавая «свою собственную мифологию». Благодаря высокой самобытности его поэмы Данте «стал творцом нового искусства». Отсюда недалеко было до заключения, что Данте — «первый поэт нового времени». Его поэма, по убеждению Шлегеля, «заключает в себе всю современную поэзию».

Когда в середине XIX в. возникла медиевистика как систематическая наука, объединившая разрозненные усилия ученых XVIII и начала XIX столетия, увеличился объем знания о прошлом. Однако новое научно-философское направление этого периода — позитивизм — не способствовало истинному разумению тщательно собранных фактов о Данте. Вместо анализа процветал скептицизм. Позитивисты в значительной степени вернулись к идеям XVIII столетия. В антиромантическом воображении Леконта де Лиля и многих людей его времени средневековье вновь помрачнело: всюду запылали под звуки печальных литаний костры инквизиции; схоластики писали о природе чертей и затуманивали разум верующих. Воинственные Гиальмары грабили и жгли, а перед смертью посылали своим возлюбленным окровавленные сердца, прибегая к помощи черного ворона; невежественные монахи не читали ничего, кроме молитвенников; феодальная иерархия была столь же непоколебима, сколь и небесная. Все это противопоставлялось идеалам просвещенной либеральной демократии и цивилизованного буржуазного общества XIX века.

Лучший истолкователь Данте позитивистского периода, Франческо Де Санктис отвергал морально-поучительное, иносказательное и богословское в поэме Данте. Он считал, что Данте против своей воли побеждал аллегоризм. В «Божественной Комедии» «теология становится Беатриче, разум — Вергилием. Человек превращается в Данте Алигьери, в существа живые и законченные, имеющие бесконечные свои особенности, не зависимые от умысла, символами которого они должны были бы быть. В такой полноте реальности где отыскать аллегорию?» (статья «Победа гения над критикой»). Аллегоризм, по мнению Де Санктиса, был печальным наследием средневековья. «Отсюда следовало,— пишет современный дантолог Пьетро Конте,— что Данте был мастером тончайших психологических ситуаций, изображая сильные характеры, гибельные страсти, но также что он был псевдофилософом в своем наивном религиозном и схоластическом догматизме, псевдопатриотом, псевдополитиком, одержимым иллюзиями, весьма далекими от реальности, пребывавшим в неразумении людей и событий, что он был псевдомыслителем, замкнутым в своем мире предрассудков, астромании, оккультизма, магии, легенды» [1]. Поэма Данте, по мнению Де Санктиса, «спасается» не тем, что поэт собирался сделать, но тем, что

[1] *Conte P.* Dante nel mondo di oggi. Torino, 1959, p. 20.

ему удалось сотворить «вопреки его намерениям». В глазах Де Санктиса Данте является поэтом средневековым, примитивным, едва ли не грубым. Такая оценка была созвучна мнению Вико, которого Де Санктис высоко ценил.

На рубеже XVII и XVIII столетий Вико писал о варварстве и примитивизме Данте, который лишь инстинктивно и импульсивно выражал с большой силой непосредственные ощущения. Поэт средневековой Флоренции, по мнению Вико, принадлежал к доинтеллектуальному периоду, повторяющемуся в вечном круговороте развития человечества, т. е. к эпохе героев, а не мудрецов. Для ученика Де Санктиса, немецкого позитивиста Адольфа Гаспари, автора «Истории итальянской литературы» (переведенной у нас трудами Бальмонта в 1895 г.), Данте был «самым полным, самым живым выражением итальянского средневековья, воспринявшим его идеи, его ошибки и предрассудки, но также его мощь и его величие». Если знаменитый швейцарский историк культуры XIX века Якоб Буркхардт считал, что эпохой великих и необузданных страстей был Ренессанс, то Гаспари, напротив, почитал средневековье «эпохой, создавшей столько сильных характеров, столько цельных людей, эпохой, давшей развиться могучим страстям, еще не обузданным успехами культуры». «Божественная Комедия» в представлении Гаспари — «высшее поэтическое выражение средневековой Италии».

Равным образом и Александр Веселовский рассматривал Данте как средневекового поэта — «единственного из средневековых, которого мы не изучаем только, но и продолжаем читать». Как мыслитель Данте был, по мнению А. Веселовского, превозносителем прошлых времен, т. е. ретроградом. «Принципы» Данте, его политические и этические убеждения — архаичны. Лучшие цветы поэзии Данте выросли в минуту забвения им своих «принципов». В сущности, взгляды А. Веселовского на Данте почти ничем не отличаются от взглядов Де Санктиса и Гаспари. А. Веселовский говорит также о «дебрях схоластики и аллегории», в которых бродил Данте.

В советскую эпоху А. В. Луначарский, не соглашаясь с мнением А. Веселовского и В. Фриче, писал, что автор «Божественной Комедии» — не средневековый поэт, а поэт нового времени. Вместе с Герценом Луначарский относит произведения Данте к раннему Возрождению. Петрарка и Боккаччо известными сторонами своего творчества, утверждает Луначарский, люди Возрождения, но каждый из них еще крепкими цепями прикован к средневековью. (Эта мысль, в сущности, восходит к мысли Энгельса.) В письме к Кан Гранде, продолжает Луначарский, Данте настаивал на том, что цель «Божественной Комедии» — «вырвать живущих из когтей бедствия и вести их к счастью». Следует утверждать, что основная цель поэмы — социально-политическая. Данте был передовым человеком своей эпохи, родоначальником новой литературы. Для него как для представителя буржуазии, освобождающейся от пут духовенства, главной целью была светская власть.

Обратимся к новейшим теориям западных ученых. Отвергнув принципы позитивизма, знаменитый итальянский философ и литературовед Бенедетто Кроче нашел в «Божественной Комедии» не только «дюжину мест, заучиваемых наизусть», но гораздо больше отрывков, достойных «спасения», даже в «Рае», где их не заметили романтики. Все же он продолжил — пусть и в но-

вой интерпретации — выборочную систему Де Санктиса. Значительнейшую часть творчества Данте Кроче отвергал начисто, как «непоэзию», в том числе все аллегории. Он ополчился на трех зверей первой песни «Ада», на чудовище Гериона, на Миноса, превращенного в беса, и даже на самое Беатриче, поскольку она — символ. Аллегория, по его словам, так же не мешается с реальностью, «как вода с оливковым маслом». Архитектоника «Божественной Комедии», которая восхищала Пушкина, развитие действия и внутреннее единство «утопического романа» Данте были обесценены неаполитанским философом. Он искал лишь поэтическую экспрессию, лирические отрывки и драматические эпизоды. Тем самым отпал вопрос, является ли Данте поэтом средневековым или ренессансным, ибо поэзия в теории Кроче «не развивается» в зависимости от эпохи и не зависит от эпохи. Само собой разумеется, что средневековые элементы в «Божественной Комедии» и других произведениях Данте — философские, политические и этические — с позиций Кроче вообще не заслуживали изучения, поскольку дело касалось поэзии, а не истории науки. Кроче к своей сути всегда оставался учеником энциклопедистов, несмотря на гегельянскую надстройку. Отсюда его нелюбовь к барокко и антипатия к средневековью. От эпохи позитивизма, во многом вернувшейся к идеям XVIII столетия, он унаследовал пристрастие к Возрождению. Среди ренессансных писателей он более всего ценил гармонического Ариосто, предпочитая его «неровному» Данте, целиком никак не умещавшемуся в его теорию (см. книгу Кроче «Корнель, Шекспир и Ариосто»).

В начале XX в., когда идеи Кроче еще не пользовались в Западной Европе таким громким успехом, как в 20-е и 30-е годы, старая гвардия филологов-позитивистов продолжала свои исследования. Памятником этих трудов является монументальное исследование Николо Цингарелли о Данте, ценное для дантологов, несмотря на ограниченность кругозора автора и несовершенство его метода.

В 20-е годы определились два основных направления в «науке о Данте». Начались словесные баталии между сторонниками Кроче и филологической школой Микеле Барби, замечательного ученого, лучшего знатока текстов Данте, возглавившего издания «Società dantesca italiana».

Барби пришлось столкнуться на своем пути не только с филологическими и историческими вопросами, но и с необходимостью эстетического анализа; он также должен был высказаться о проблеме аллегоризма у Данте. Однако Барби не выработал сколь-либо убедительной системы эстетических суждений и по существу ничего не смог противопоставить продуманной и резко очерченной системе крочеанцев. Барби осудил «аллегористов», которые в каждой строке Данте видели многосмыслие, однако не привел достаточных доводов, почему он противится высказываниям Пасколи и Валли.

Скажем несколько слов и об этом направлении в дантологии. Иносказательное толкование сочинений великого флорентийца началось еще в романтические времена. К нему прибегал Уго Фосколо. Поэт и художник-прерафаэлит Данте Габриель Россетти возвел аллегорическое толкование Данте в систему. Полусумасшедший французский католик Ару, прочтя Россетти, посвятил половину своей жизни «разоблачению» Данте как еретика, революционера

и социалиста, подрывавшего основы католического общества. Ару окрестили «шутом дантологии» (однако недавно переиздали). Поэт Джованни Пасколи (1855—1912) углубился в «дебри схоластики и аллегории», пытаясь там обрести ключ к пониманию Данте. Он создал направление, называемое в дантологии «пасколизмом», не изжившее себя и в наши дни. Самым крупным представителем этого течения был Луиджи Пьетробоно, человек весьма одаренный, обладавший острой и проницательной интуицией, детально изучивший произведения Данте. Результаты некоторых его сопоставлений и наблюдений приняты в настоящее время многими дантологами.

Гораздо меньшую научную ценность представляют изыскания Луиджи Валли, который в 20-х годах выпустил несколько книг с громкими названиями о поэтах «сладостного нового стиля». Он представил их заговорщиками, принадлежавшими к тайному обществу «верных Амора», которые слова не сказали просто, а всё иносказательно, завуалированно. Он разыскивал (так же, как в свое время Данте Габриель Россетти и Ару) «ключи» к разумению «Божественной Комедии» и даже находил их, хотя они — увы! — и не раскрывали дверей в тайники Данте. Он поучал читателей, посвящая их в тайный смысл «Креста и Орла» из «Рая», основного, по его мнению, символа поэмы Данте. Барби с высоты своего авторитета укорял и отечески увещевал аллегористов, впрочем, выгораживая Пьетробоно. Кроче или смеялся над ними, или просто от них отмахивался. Заметим, что и после второй мировой войны аллегористы не перевелись и даже не стали осмотрительнее. Немецкая исследовательница Е. фон Роон-Бассерманн, которой нельзя отказать в начитанности, предалась вполне своей фантазии. Ее метод столь порочен, а «доказательства» столь зыбки, что она могла бы соперничать с Луиджи Валли. Может быть, не стоит выступать слишком рьяно против ее домыслов [2],— несостоятельность их и так вполне очевидна.

Аллегористы являются наследниками дантоведов-романтиков. Если иметь терпение и одолеть книги Пасколи, Валли и других, среди хаоса гипотез можно найти несколько интересных сопоставлений и с десяток высказываний, способствующих лучшему пониманию «Божественной Комедии». В те десятилетия, когда царили эстетизм Кроче и филологизм Барби, аллегористы (особенно Пьетробоно) стремились показать, что единство поэмы Данте существует, что нельзя дробить «Божественную Комедию» на эпизоды, не разрушая творения великого поэта, в котором далеко не все ясно и просто, как представлено на страницах Кроче и Де Санктиса. В этом их частичное оправдание, несмотря на многие и тяжкие их прегрешения. Конечно, для защитников аллегоризма творец «Божественной Комедии» — поэт средневековый, но этот эпитет в их устах и под их пером (в отличие от позитивистов) ничего уничижающего или презрительного не содержит.

После второй мировой войны в дантологии наступили значительные сдвиги, вызванные прежде всего общим состоянием исторических наук, в которых за последние пятьдесят лет обнаруживаются не меньшие изменения, чем в

---

[2] Как это сделал Л. Баткин в своей статье «Хроника Дино Компаньи, или Притча Данте Алигьери» (Средние века. Вып. 17. М., 1960, с. 374—387).

физике. Можно сказать, что еще в 20-х годах нашего века произошел «бунт медиевистов», которые стремились пересмотреть основные взгляды на средние века. Они утверждали, что эта эпоха известна неспециалистам менее, чем история Древнего Египта. К «чистым» историкам присоединились историки искусства и философии; эти последние принялись за то, что позитивисты называли, не задумываясь, «дебрями схоластики». Современные дантологи стремятся понять мысли Данте, т. е. «содержание» его произведений, и не удовлетворяются ни эстетическим догматизмом Кроче, ни догматизмом католических историков схоластики.

В настоящее время мало кто обращается к трудам доминиканца П. Мандонне (P. Mandonnet) о философии Данте, о Сигерии Брабантском и латинском аверроизме XIII в. Устарела также «История средневековой философии» де Вульфа (M. de Wulf), которая в 20-е годы считалась основной книгой по схоластике. Исследования Этьена Жильсона, посвященные средневековой философии, открыли всю несостоятельность этих работ. Э. Жильсон, убежденный католик, отказался от узкого догматизма своих предшественников и применил методы истории религии и истории философии к средним векам. Мы уже говорили в предисловии к книге «Итальянское Возрождение и славянские литературы» о том, что Жильсон преувеличил влияние схоластиков на эпоху Возрождения и слишком настаивал на «гуманизме XII столетия»; все же его многочисленные исследования, посвященные средневековым мыслителям, открыли новые страницы в истории философии.

Об аверроизме «первого друга» Данте, Гвидо Кавальканти, и аверроистических увлечениях самого Данте писал один из лучших знатоков средневековой мысли, Бруно Нарди. Заслуга Жильсона и Нарди в области дантологии также и в том, что они показали, что нельзя комментировать Данте, нагромождая тексты из Фомы Аквинского (как это сделали новейшие комментаторы «Пира» Бузнелли и Ванделли). Нарди исследовал идеологию Данте и установил ее связи с идеями высокого средневековья, патристики, античной философии и с арабскими мыслителями[3]. Он не сглаживает, а подчеркивает противоречия разных идеологических течений. В предисловии к книге «Данте и средневековая культура» Нарди пишет: «Одно время на средневековую философию глядели как на неясные очертания далеких гор, окутанных облаками на самом горизонте. Но, когда путешественники к ним приблизились, они стали различать вершины и пики, разъединенные долинами, неодинаковой высоты, не похожие друг на друга, одни зеленеющие лесами, другие оголенные и скалистые. Затем, войдя в эти долины и попробовав одолеть подъем к вершинам, стало возможным открывать, к немалому удивлению, все новые и новые цепи гор, разнообразного расположения, отделяющиеся от основной системы. Так выглядит в настоящее время философия средневековья для тех, кто не удовлетворяется наблюдением издали».

Современный метод в истории средневековой философии требует восстановления системы (или систем) мышления, ясного изложения, а не догмати-

[3] *Nardi B.* La filosofia di Dante. Milano, 1930; *Он же.* Nel Mondo di Dante. Roma, 1944; *Он же.* Dante e la cultura medievale. Bari, 1949; *Он же.* Dal «Convivio» alla «Commedia». Roma, 1960.

Этьен Жильсон

ческих утверждений и неуместных эмоций. Это не значит, конечно, что у новейших историков средневековья и Возрождения, среди которых немало католиков, не встречаются определенные тенденции. Все же эти тенденции легко отделимы от научного исследования. Результатами научных изысканий можно и нужно воспользоваться, отстранив то, что к науке прямого отношения не имеет. Приведем пример: финский ученый И. Кидениус опубликовал в Хельсинки в 1958 г. работу на английском языке под названием «Типологическая проблема у Данте». Автор, католик, счел нужным отметить в предисловии, что работа его закончена в день празднования памяти св. Фомы Аквинского. Эта декларированная исключительная приверженность автора к Аквинату не помешала исследователю вполне овладеть литературой по специальности, о чем свидетельствует и приложенная библиография, охватывающая значительные материалы по вопросам патристики и схоластики. Кидениус

прежде всего стремится выяснить методом историческим, откуда происходит система многосмысленных толкований, не раз упомянутая в сочинениях Данте («Пир», «Письмо к Кан Гранде делла Скала»), и в чем система церковных писателей *отлична* от системы Данте. Многочисленные примеры — от древнейших времен,— собранные в работе, подвергнуты тщательному анализу; они помогают разрешить один из самых сложных вопросов дантологии.

Одним из основных направлений в дантологии новейшего времени является стилистическое и лингвистическое. Среди исследователей стиля и поэтики не только Данте, но и других авторов его времени, а также XII века особая заслуга принадлежит Эрнсту Роберту Курциусу[4]. Он показал, во-первых, что Данте в течение всего своего творческого пути — от «Новой жизни» до «Божественной Комедии» — неизменно пользовался приемами античной риторики, во-вторых, что знание текстов IV—VI, а также XI—XIII вв. помогает обнаруживать влияние латинских авторов на Данте и даже прямые, ранее неизвестные заимствования из сокровищницы древних. Данте уже в 1295 г. был хорошо знаком с латинской риторикой и поэтикой. «Литературных» поэтов (т. е. писавших на латинском языке) он считал своими учителями; к ним он обращался непрестанно. Для того чтобы создать совершенный литературный язык Италии, необходимы, по мнению Данте, теория литературы и поэтика («О народном красноречии», II, 4, 2). Поэтому литературный итальянский язык может вырасти и окрепнуть, утверждал он, лишь в школе латинской литературы, поэтому следует учиться у великих латинских авторов, писавших правильно. Данте ссылается на поэтику Горация, но в его произведениях можно найти и другие источники. Так, например, там, где на первый взгляд обнаруживается прямое воздействие Вергилия, на самом деле проявляется влияние комментариев к «Энеиде» Сервия и Бернарда Сильвестра. Там, где Бузнелли вполне произвольно привлекает цитаты из Фомы Аквинского для объяснения «Пира», нужно зачастую искать реликты древней поэтики, почерпнутые, быть может, в «Энциклопедии» Исидора Севильского. Перифраза, игра слов, далеко не чуждая трубадурам, анафора, общее место — все ухищрения латинской музы были известны Данте. Несомненно, что для будущего научного комментария к «Божественной Комедии» эти штудии риторики и поэтики античности и латинского средневековья в связи с системой выражений Данте принесут значительную пользу.

Следует также упомянуть работы Лео Шпитцера, Джакомо Девото, Луиджи Малаголи, М. Марти, Альфредо Скьяффини, Августа Бука, Чезаре Сегре, Б. Терначини, которые показали — прямо или косвенно,— что Данте перерабатывал унаследованные им риторические традиции, изобретая новые приемы выразительности и новые размеры. Усовершенствованный метод современной филологии, опирающийся на лингвистику, стилистику и стиховедение, создал замечательный по ясности, точности, изобилию сведений и сжатости комментарий Джанфранко Контини к стихотворениям (Rime) великого флорентийского поэта. Этот метод оказал также влияние на комментарий к «Божественной Комедии» Карла Грабера и Н. Сапеньо. Из работ по языку, стилю

[4] *Curtius E. R.* La littérature européenne et le Moyen Âge latin. Paris, 1956.

Бруно Нарди

и поэтике Данте становятся очевидными и его зависимость от традиций прошлого (латинского и романского), и то новое, что он внес в итальянскую поэзию. Это новое, как можно судить, скорее плод его гения, чем его эпохи. Влияние поэтики Данте ощущается на протяжении всего XIV в., начиная от Петрарки и Боккаччо, замирает в XV и снова усиливается в XVI в. Таким образом, Данте представляется современной дантологией прежде всего как наследник западной культуры XII—XIII столетий, затем как ее обновитель, наконец, как поэт и писатель, повлиявший не только на Возрождение, но и на все дальнейшее развитие итальянской литературы, а следовательно, и европейских литератур.

Великое заблуждение времен позитивизма, кажется, в настоящее время изжито окончательно, и миф о «темных веках», из которых нежданно появился Данте, сменился историческим и непредвзятым изучением культуры средневековья, питавшей его гений.

Эпоха Данте была тысячами нитей связана с традициями высокого средневековья, когда европейская культура испытала значительнейшие и благотворные перемены.

Современная наука считает необходимым прежде всего обратиться к этому периоду времени, т. е. с середины X до конца XIII в., так как его непонимание, а тем более игнорирование ведет к самым печальным заблуждениям в области дантологии. Мы позволим себе в главных чертах набросать развитие этой культуры, которая имела самое большое влияние на Данте, ее воспри-

нявшего, но также в значительной степени преодолевшего и открывшего для человечества новые возможности мысли и творчества.

Средние века больше не представляются исследователю как нечто монолитное, неподвижное, как некое интегральное мракобесие, от которого человечество спасли благотворные лучи Возрождения. Следует различать в средневековье несколько периодов: ранний, или варварский (от конца V до конца VIII в.), затем средний, полуварварский, период, совпадающий хронологически с гегемонией Каролингов, когда началось частичное восстановление наук на Западе, и, наконец, период позднего, или высокого, средневековья — от царствования Оттонов (X в.) до середины XIII в. Однако необходимо также заметить, что в VI—VII столетиях культура Западной Европы замерла далеко не всюду и частично сохранилась от времен Римской империи в Испании, Ирландии, византийских областях Италии. Вторую половину XIII и начало XIV в.— те времена, когда жили Данте и Джотто,— можно условно окрестить «предвозрождением», как период перехода к эпохе Ренессанса.

Деятелей культуры высокого средневековья, особенно XII века, американский историк Ч. Х. Хаскинс назвал «средневековыми гуманистами». В сущности в этом термине много верного, однако он анахроничен (т. е. используется наименование, заимствованное из более поздней культурной эпохи).

Источником образования, искусства и просвещения не только для Западной, но и для Восточной Европы в средние века была Византия. В Константинополе в связи с религиозными распрями VIII—IX столетий культура пришла в упадок[5]. С конца IX в. началось восстановление наук, так называемое «византийское Возрождение». Появились писатели, ученые, стремившиеся вернуться к истокам античной мудрости. В IX в. был составлен толковый словарь греческого языка Свида, сохранивший для последующих веков уникальные отрывки древних авторов. Лексикон Свида был также источником биографических и библиографических сведений о писателях античности.

Из Византии, а также арабских стран, воспринявших греческую науку и философию, образованность распространилась с конца IX — начала X в. на Запад. От Бухары и Самарканда до Севильи и Кордовы арабская рецепция античности способствовала созданию новых культурных ценностей. Арабы порой искажали в своих переводах древнегреческие сочинения, порой усовершенствовали и обновляли их (особенно в области медицины и математики). Благодаря смешению языков и разнообразию философских взглядов, приведших к веротерпимости, в городах Андалузии и Сицилии создались как бы передаточные пункты, по которым с Востока на Запад проникали научные трактаты и поэтические легенды. Мифы Платона воспринимались там вместе с рассказами из «Тысячи и одной ночи». Следует также принять во внимание постоянные и оживленные сношения с Ближним Востоком и Византией

[5] Нам известна прекрасно написанная и весьма эрудированная книга ленинградской исследовательницы Е. Липшиц о византийском обществе и культуре VIII — первой половины IX столетия, изданная в 1961 г. Однако выводы этого труда о некоем подъеме культуры при императорах-иконоборцах представляются нам не до конца убедительными, о чем писал также Я. Любарский в «Вопросах литературы» (1964, № 7).

Эрнст Роберт Курциус

средиземноморских и адриатических западных городов, особенно Венеции, Неаполя, Палермо, Генуи и Барселоны.

Для развития арабо-европейской культуры высокого средневековья X—XIII столетий первостепенно важным было изучение Аристотеля. Еще в 832 г. калиф Эль Мамун основал в Багдаде высшую школу и при ней коллектив переводчиков под руководством Хонаина бен Исаака. Арабские и еврейские ученые переводили авторов Древней Греции непосредственно с греческого, а также с сирийского. Одним из значительнейших представителей грецизированной арабской мысли, сочетавшим, как Михаил Пселл, Аристотеля и неоплатонизм, был астроном и философ «узбек» Аль-Фергани (конец IX — начало X в.), из книги которого «Начала астрономии» черпал свои познания по астрономии Данте.

В эпоху арабского владычества можно обнаружить некий параллелизм в развитии византийской и арабской научной мысли — явление вполне понятное на этом важном этапе развития человечества. Параллельные явления в эту эпоху наблюдаются равным образом в Малой Азии и на Кавказе — в Армении

и Грузии. В арабской Испании процветало свободомыслие, граничащее не только с деизмом, но с прямым исповедованием материалистических взглядов, вызывавших отповедь и мусульманских вероучителей, и католических богословов. Аверроэс (Ибн-Рошд, 1126—1198) из Кордовы рассматривал материальный мир как вечно существующий и создал теорию о всеобщем объективном разуме; он повлиял на итальянскую литературу (в XIII в. его идеи находим у Гвидо Кавальканти и Данте).

Для Западной Европы XII—XIII столетий арабская культура была как бы преддверием науки и философии. Гуманисты XIV—XV вв. стали бороться с арабским влиянием, требовали «очищенного» Аристотеля и подлинного Платона. Отрицание арабских источников мудрости можно обнаружить уже у Петрарки. Нельзя не заметить, что отказ от Авиценны и Аверроэса был лишь временным. Аверроизм ожил в падуанской философской школе XV—XVI вв.

Начало нового периода в развитии наук и литературы в Италии, вышедшей из лангобардской ночи, неразрывно связано с греко-арабской и византийской культурой. В XII—XIII вв. становится значительным в Италии влияние Франции и Прованса, куда, по утверждению парижских, орлеанских и шартрских ученых мужей, культура древности была «перенесена» из Рима и Афин. Следует заметить, что и в этом процессе арабы играли важную роль. Французы и их английские ученики устремлялись в XI—XII вв. в арабскую Испанию и даже в Сирию в поисках новых знаний. Первая из европейских литературных поэзий — провансальская — необъяснима без влияния арабских поэтов Кордовы и Севильи.

Переводы с греческого и арабского на латынь Аристотеля, Птолемея, Эвклида, Галена, Гиппократа и арабских их комментаторов преобразили западную науку. Благодаря этим переводам стало возможным основывать высшие школы в Европе. Новые знания проникали на Запад из Сицилии, но главным образом из арабской Испании, где переводились и комментировались рукописи античных ученых. Из Константинополя любители науки привозили в Салерно, Неаполь, Палермо списки древнегреческих философов, медиков и математиков. Европа получила от Востока геометрию, арабские цифры, несколько позже — начала алгебры. В Сицилии в середине XII в. Аристипп Палермский перевел с оригинала два диалога Платона («Федон» и «Менон»). Он же привез из Константинополя арабский текст «Алмагеста» Птолемея. Обновление наук произошло не сразу — это был процесс постепенного, медленного накопления, однако последствия культурных заимствований у Востока для Западной Европы были весьма значительны.

Появились первые средневековые университеты в Италии и во Франции. В них изучались прежде всего практические науки: медицина, юриспруденция, математика. К «практическим» наукам (сулившим студентам обеспеченное существование) принадлежало и богословие. Гражданское римское право колебало устои феодального общества. Обновленная наука могла быть всегда использована как оружие в защиту не только государя против папы, но также городских коммун против всякой тирании. Филология и риторика, восходя к римской традиции, были подготовительными ступенями для изучения остальных наук; в XII столетии гуманитарные и философские знания развивались

преимущественно во Франции и Англии. Итальянцы славились как медики, астрономы, юристы. Первым европейским университетом считается Болонский, где блистал знаток римского права магистр Ирнерий (XII в.). Болонская юридическая школа стала университетом в 1158 г. на основании привилегии, данной императором Фридрихом I. Известная медицинская школа в Салерно восходит к середине XI в. В 30-х годах XIII столетия были основаны университеты в Неаполе и Падуе. Математические штудии были необходимы купцам, астрологам и архитекторам. Европейской известностью пользовалась в течение нескольких столетий «Книга счетов» Леонардо Фибоначчи из Пизы (ок. 1170—1240), купеческого сына. Детство Леонардо Фибоначчи провел в Северной Африке, где выучился арабскому языку. Он переводил греческих и арабских математиков на латынь (в том числе Эвклида). При дворе императора Фридриха II в Палермо Фибоначчи участвовал в научных спорах. От него начинается школа итальянских математиков, преподавателей и практиков, которая в XV в. дала Леоне Баттиста Альберти, Пьеро де Франчески, Луку Пачоли, оказав значительное влияние на Браманте, Леонардо да Винчи и других строителей и художников Возрождения.

Вторым великим стимулом культуры высокого средневековья была латинская литература V—VI вв. То замирая, то частично возвращаясь к своим истокам, традиция позднеримской образованности, особенно риторики и пиитики, но также неоплатонизма, проявилась в XI—XIII столетиях с удивительной силой, если не всегда с достаточной чистотой и ясностью.

В рассматриваемую нами эпоху не проводилась граница между Вергилием, Овидием, Горацием и авторами IV—VI вв. н. э.— Авзонием, Пруденцием, Августином, Боэтием. Литература императорского Рима как бы непрерывно продолжалась в эпоху высокого средневековья, забывшего о варварских нашествиях. Кроме Вергилия и Овидия, авторы средневековья особенно ценили латинскую литературу «эпохи упадка» (IV—VI столетий), причем не делали существенной разницы между христианами и язычниками. Язычник Макробий был величайшим авторитетом в глазах средневековых платоников и комментаторов Вергилия. «Брак Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы стал школьной книгой. Вергилий был для Макробия, как и для авторов средневековья, непререкаемым авторитетом в вопросах философии и науки вместе с Гомером, Платоном и Цицероном.

В сочинениях Макробия и его друга Сервия неоплатонизм противопоставляется христианству, а также учению Эпикура. В их представлении вселенная является огромным единством, храмом извечного божества, перводвигателя всего сущего, создателя изначального разума, откуда происходит душа, оживляющая небесные светила и людские тела, животных и растения. Отсюда — вечная связь «верхнего» и «нижнего», совершенного и совершенствующегося. Это и есть спустившаяся с небес на землю «золотая цепь» Гомера (см. «Илиаду», VIII, 19—27) античных и средневековых авторов (выражение, встречающееся и у Гёте [6]). Эту творческую деятельность перводвигателя Макробий сравнивает с творчеством Вергилия. Идеи Макробия и

[6] «Dichtung und Wahrheit» (II, 8).

Сервия, комментатора Вергилия, в сильной степени повлияли на мыслителей и поэтов-платоников высокого средневековья — от Шартрской школы до Данте.

Не менее удивительна, чем успех Макробия, история славы другого автора IV — V вв. н. э., поэта Клавдиана, в XII — XIV столетиях (к нему снова вернулись в XVII в). Изысканный язык Клавдиана и его мифологический мир были малодоступны раннему средневековью. К стихам Клавдиана вернулись в XII в. во Франции и Англии, что указывает на усовершенствование грамматических знаний и на развитие художественного восприятия. Успех Клавдиана в XII в. был столь велик, что Алан из Лилля (1128—1202) счел нужным написать поэму «Антиклавдиан». Ученый французский поэт, испытавший сильное влияние платонизма, противопоставлял совершенного человека, созданного Натурой, Руфину Клавдиана. Алан из Лилля положил основание нового жанра — философской эпопеи. В поэме Алана христианство отодвинуто на второй план, легенда об искуплении Христом ветхого Адама забыта; нового человека творит богиня природы, торжествующая при помощи аллегорических Добродетелей над сонмом Пороков, выпущенных из преисподней фуриями. Замысел Алана из Лилля повлиял на Данте («Чистилище») и на Мильтона («Потерянный рай»). Сам образ творящей Природы в поэме старофранцузского поэта напоминает Прозерпину Клавдиана.

В XII в. натурфилософия Макробия была воспринята Б. Сильвестром, который вслед за неоплатониками, противореча христианской догматике, писал, что мир вечен, а не сотворен, как утверждали также некоторые арабские философы. Он отзывался весьма пренебрежительно об аргументах католических теологов в пользу сотворения мира. В латинской поэме Б. Сильвестра появляется Гений, создатель совершенного человека. Понятие гениальности (ingegno), столь часто встречающееся в «Божественной Комедии», восходит, как показал Э. Р. Курциус, к учителю средневековых риторов — Квинтилиану.

В XII в. Франция стала культурным центром Западной Европы. Школы в Орлеане, Шартре и Париже привлекали иностранных студентов. Французский и провансальский языки получили в поэзии равноправие с латинским и постепенно заменяли традиционный язык школы. Латинская литература и латинский язык оказали сильное и благотворное влияние на развитие литератур на новых европейских языках. Во Франции распространилось мнение о том, что науки из Рима и Афин «перенесены» в Париж. Обаяние французской культуры испытал в начале XIII в. Вольфрам фон Эшенбах, а в конце века — Данте. Вряд ли можно изучать итальянскую литературу высокого средневековья, обходя молчанием имена магистров Шартра, комментаторов Вергилия и Платона, и не упомянув Абеляра и его парижского коллегу неоплатоника Гильома Конша. В те времена славился Готье де Шатильон, выдающийся поэт и ученый, автор эпоса об Александре Великом и стихов, то приближавшихся к античным образцам, то ритмических, в духе лирики вагантов.

Поэтам XII столетия свойственно было, подобно поэтам XVI столетия, бродить среди руин Рима и писать стихи о его канувшей в веках славе. Ильдебер де Лаварден (1056—1133) за четыреста лет до Дю Белле написал об

античных развалинах заслуживающую удивления элегию:

Равного ты не найдешь в руинах лежащему Риму.
Даже обломки его прошлые славят века.

Из разрушенных зданий звучит священный голос былого. Французский поэт XII столетия дивился статуям древних богов и героев и тонкому мастерству античных художников. Искусство рук человеческих превзошло создания самой Природы.

Из всего вышесказанного следует, что культура Западной Европы XI—XIII столетий отличалась большим разнообразием. Наследие античности воспринималось высоким средневековьем не всегда в том же плане и с той глубиной, как XV или XVI в. Но корни гуманизма и античной филологии следует искать во Франции, где Петрарке и его ученикам удавалось обнаруживать рукописи античных авторов, не доступные для эрудитов Италии[7].

Основательное знание латинских поэтов (в том числе Горация, Марциала, Лукана, элегиков) у падуанских законоведов и «предгуманистов» во главе с Альбертино Муссато в начале Треченто необъяснимо, если не принять во внимание занятия античной литературой в XII и первой половине XIII столетия.

Становится очевидным, что связь Данте и его современников с древнегреческой мыслью не была случайной и поверхностной, хотя автор «Божественной Комедии» не знал греческого и не восходил к первоисточникам. Сочинения платоников Шартра XII в., писатели Рима, воспринявшие идеи Плотина и Порфирия, наконец, средневековые переводы диалогов Платона были источниками Данте и других поэтов «сладостного нового стиля». Если не существовало перевода «Федра» в XIII в., это произведение античного мудреца все же было известно Альберту Великому, одному из осведомителей Данте в древней и арабской философии, и отразилось в «Божественной Комедии». Современный французский дантолог Андре Пезар обнаружил нимф из «Федра» в поэме Данте — на лужайках земного рая и у берегов Леты и Эвноэ[8]. Эти нимфы в глубинном значении — добродетели, на поверхности мировых явлений — звезды:

Мы нимфы — здесь, мы — звезды в тьме высот...

(*«Чистилище», XXXI, 106*;
перевод М. Лозинского)

Бруно Нарди указал на близость «литературных идей» поэтов «сладостного стиля» к мифам «Федра». Таким образом, пишет Нарди, в спорах о природе любви, которые возникли среди итальянских стихотворцев в XIII в., как бы обновились мысли, развитые в «Федре» Платона, «вместе с Данте мы приходим к новым открытиям природы божественного Эроса». Мнение, высказанное в «Федре» Платона о том, что истинное красноречие неотделимо

[7] *Ullman B. L.* Studies in the Italian Renaissance. Roma, 1955.
[8] *Pézard A.* Nymphes Platoniciennes au paradis terrestre.— В кн.: Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi. Vol. 2. Firenze, 1955, p. 541—594.

от чистосердечного выражения душевных чувств, прозвучало через тысячелетие с новой силой в известных стихах Данте о принципах искусства «сладостного нового стиля»:

...Когда любовью я дышу,
То я внимателен; ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу.

(*«Чистилище», XXIV, 52—54*)

Рикард де Сен Виктор писал в том же духе средневекового платонизма, что любовь «или вся внутри, или нигде» и что «тот лишь может достойно говорить о ней, кто слагает слова сообразно с тем, что диктует сердце» [9].

В гораздо более сильной степени, чем аристотелизм в истолковании Фомы Аквинского, на поэтов «сладостного стиля» влияли те тексты, философские и теологические, в которых фантазия, по-новому осмысляя слова, находила пищу для поэтического творчества.

Возникает вопрос, как та или иная философская система может воздействовать на поэзию, и если может, то в какой степени и в каких границах. Примеры вполне своеобразного восприятия схоластических текстов заставляют еще раз усомниться в том, что можно механически подставлять к терцинам «Божественной Комедии» и канцонам «Пира» тексты Фомы Аквинского, который «все объясняет» в комментариях Скартаццини, Ванделли и Бузнелли. В индивидуальном восприятии философских идей, превращенных в идеи литературные, Данте не подчинялся строгости схоластического мышления, а противопоставлял — сознательно или стихийно — свое мироощущение традиции. В то же время опоэтизированные тексты Бернарда Клервоского, Иоахима Флорского, Бонавентуры, порожденные фантазией, несомненно воздействовали на поэзию Дученто, но это воздействие не было прямым, а преломлялось через призмы различных индивидуальностей. Своеобразное восприятие философских идей XII—XIII столетий в среде «сладостного нового стиля» свидетельствует о приближении новой культурной эпохи. В те годы, когда Данте писал «Монархию» и трактат «О народном красноречии», томизм замыкался в монастырях доминиканцев, а аверроизм, осужденный католическими богословами в 1277 г., пленял умы с новой силой.

Аверроэс был хорошо известен во Флоренции, где последователем скептического арабского философа, склоняющегося к материализму, был Гвидо Кавальканти, первый друг Данте. Иоанн Дунс Скотт в Оксфорде и Париже подверг сомнению религиозные взгляды XIII столетия; его продолжателем в XIV в. был Оккам, всегда скользящий на границе ереси. Данте упоминает часто Альберта Великого, который, в значительной степени расходясь с Фомой Аквинским, считал лучшими толкователями Аристотеля таджика Авиценну и араба Аверроэса. Альберт не требовал, чтобы философская мысль была всегда в полном согласии с богословской. «Теологические принципы не согласуются с физическими»,— писал Альберт в «Метафизике». Он советовал тем, кто стремится познать христианскую истину, отложить пересказы Аристо-

[9] Цит. по кн.: *Nardi B.* Dante e la cultura medievale, p. XII.

теля и читать истолкователей Священного писания. Таким образом, опасная для спасения душ теория о «двух истинах» присутствовала и в сочинениях Альберта Великого. По некоторым сведениям, Сигерий из Брабанта, осужденный в 1277 г. в Париже как еретик и последователь Аверроэса, был учеником Альберта. Из сочинений Альберта Великого Данте черпал свои знания арабской философии, психологии и метафизики, а также из «Книги причин», приписываемой Аристотелю, которая на самом деле — бревиарий из сочинений неоплатоника Прокла и его последователей.

Основной мыслью Данте в «Пире» было утверждение двух властей на земле: императорской и папской, причем светская независима от духовной и восходит к Древнему Риму. Это соответствовало двум целям человечества: природной и сверхприродной. Природная, земная, вела к «блаженству этой жизни», ее поддерживают воля и разум, не зависимый от церковной догматики. Воля к благоденствию присутствует в гражданских законах, ее воплощением должен был быть император. Таким образом проявляется деятельность, согласованная с разумом и моралью. Принципы всемирного государства разрабатывает светский философ, советник императора. Церкви предоставляются только дела духовные, относящиеся к бессмертию души и вечному блаженству. Жадность и стяжательство вызывали ненависть, вражду и войны. Всемирное государство призвано устранить причины войн, уничтожить границы между королевствами, герцогствами, городами, отменить право собственности на землю. Символ стяжательства (и в то же время папского Рима), Волчица должен быть изгнан и уничтожен Псом (Veltro), символом императора. Только владыка всемирного государства может желать добра для всех людей, лишь благодаря ему люди, преследующие свои мелкие цели, движимые честолюбием и стяжательством, смогут достигнуть совершенства еще здесь, на земле. Аристотель в «Политике», продолжает Данте, говорит о том, что «в извращенном государственном строе порядочный человек делается скверным гражданином, в то время как в правильном строе понятия порядочного человека и хорошего гражданина совпадают». В отдельных городах и разъединенных государствах правители преследуют свои мелкие цели, не думая о благе всего человечества, и заставляют людей подчиняться их интересам, которые не совпадают ни с пользой отдельных граждан, ни с общими целями человечества [10]. Величайшим бедствием для христианского мира был «дар Константина», императора, который незаконно отдал папе значительную часть Италии вместе со столицей — Римом. Данте еще не знал, что «дарственный акт» императора Константина — фальсификат (он будет разоблачен в XV столетии в трактате Лоренцо Валлы). Болонские юристы гибеллинских убеждений с XII в. опровергали законность «дара Константина», однако никто до Данте с такой силой не защищал права империи на ее древнейшую территорию против притязаний папского престола [11].

Само появление философа в «Монархии» как высшего судии светских дел, который опирается на чистый разум, а не на догматику, было новым явлением

[10] *Данте.* Монархия (I, XII, 10—13).
[11] *Nardi B.* La «donatio Constantini» e Dante. (В кн.: *Nardi B.* Nel mondo di Dante. Roma, 1944, p. 107—160).

в средневековом сознании, подготовленном длительной эволюцией юридической и философской мысли в XII—XIII столетиях. Напомним, что в этической системе Данте справедливость играет первостепенную роль. В изгнании Данте написал канцону о трех аллегорических дамах — Справедливости, Правде, Законности. Они всеми отвергнуты, им нет нигде прибежища на земле, захваченной тиранами и насильниками. Неприкаянные, они бродят, как нищенки. В прекрасной статье польского ученого, историка права Г. Л. Сайдлера говорится о том, что у юристов Болоньи (у которых учились Данте и Чино да Пистойя) справедливость почиталась источником всякого права. Легисты XII—XIII столетий сделали из нее этическую доктрину. Справедливость была для болонцев самой высокой моральной ценностью [12].

Данте на страницах «Монархии», следуя принципам Аверроэса, утверждает единство человеческого рода. Само учение о единстве целей всего человечества исходит из теорий арабского философа.

«В «людском роде» Данте действительно выражена впервые современная идея Человечества: мы могли бы сказать, что само понятие «человечество» впервые предстает перед европейским сознанием как светское подражание религиозного понятия церкви»,— пишет Этьен Жильсон. Мысль эта в основе своей верна, но то, что кажется Жильсону подражанием (и, следовательно, продолжением) вселенской идеи церкви в мирском и светском, на самом деле является в «Пире» и «Монархии» оппозицией учению римской курии, что достаточно ясно обосновал Нарди.

В XIV столетии сторонники папской власти, как светской, так и духовной, недаром увидели в идеях Данте опасную ересь, исходящую в своих философских предпосылках из аверроизма. Если верить Боккаччо, кардинал Бертрандо дель Поджетто приказал сжечь рукописи «Монархии» и хотел подвергнуть сожжению в 1329 г. кости поэта. Однако сеньору Равенны Остазио да Полента и флорентийскому кавалеру Пино делла Тоза удалось отговорить неистового прелата от святотатственного для итальянской культуры аутодафе. Именно в это время (между 1327 и 1331 гг.) возникло небольшое латинское сочинение доминиканского монаха из Римини Гвидо Вернани, человека начитанного и владеющего пером, против «Монархии» Алигьери [13].

Вернани, желая опровергнуть аргументы Данте о необходимости всемирной монархии, прибегает прежде всего к Аврелию Августину, который в своем «Граде Божием» с предельной резкостью (мы бы сказали — манихейской) разделил мир на две части: добрую и злую, божью и дьявольскую, церковь и светское государство. Хотя папа Гелазий в своем послании к византийскому императору Анастасию I (494 г.) и признавал две власти: императорскую и папскую, однако он считал, что священен только авторитет епископа. Земной владыка — мирянин; не имея благодати и будучи человеком грешным, он не может объяснить миру мир,— полемизируя с Данте, заявляет Вернани.

---

[12] *Сайдлер Г. Л.* Светская и церковная юриспруденция Италии в XII в.— «Известия высших учебных заведений. Правоведение», 1960, № 2, с. 137—143.

[13] *Matteini M.* Il più antico oppositore di Dante: Guido Vernani da Rimini. Padova, 1958; *Herding O.* Über Dantes Monarchia.— В кн.: Dante und die Mächtigen seiner Zeit. München, 1960, S. 37—53.

Ботичелли. Данте
Частное собрание, местонахождение неизвестно

Достижение блаженства не есть дело всего человеческого общества, но каждого в отдельности, ибо «одна цель у человека, другая — у всего рода человеческого». Нельзя, по мнению Гвидо Вернани, обрести такого монарха, который мудростью и моральными своими качествами превосходил бы всех остальных людей. Среди государей больше тиранов и грешников, чем праведников. Истинный монарх — Христос. Римская империя была не чем иным, как царством дьявола. Поэтому претензии Фридриха Гогенштауфена, объявившего себя «законным собственником» территории Римской империи,— наваждение нечистого. Эти аргументы должны были поколебать утверждения не только Данте, но и других сторонников империи.

Особенно интересны для развития спора о мировом государстве в XIV столетии сочинения друга Данте, поэта и профессора юриспруденции Чино да

Пистойя (1270—1336), который защищал гибеллинские принципы и в стихах, и в ученых трактатах. Чино пошел в своей защите светского государства во многом дальше Данте. Еще до Марсилия Падуанского Чино высказал мысль о том, что император не только должен советоваться с мудрецами, но и получить власть от народа (а не от папы). Тогда над императором не будет иной власти. Император должен опираться на философию права. Тогда власть не будет деспотической, но разумной. Чино признает право подданных оказывать неправедному государю вооруженное сопротивление. Позднее эту мысль разовьет ученик мессера Чино, знаменитый легист Бартоло да Сассоферрато. Чино да Пистойя утверждал священное, божественное право народа, превосходящее право государя. Чино, продолжая правовые идеи болонских законоведов XIII столетия и развивая мысли Данте, разрушал саму идею феодальной иерархии.

Среди советских ученых известный историк И. Гревс считал средние века прямым продолжением античности и средневековую культуру объяснял как дальнейшее осложненное развитие духовных ценностей Рима. Именно к римскому идеалу вселенского мира и единого государства, утверждал Гревс, восходит трактат Данте «Монархия» [14].

Идеи Гревса развил и углубил В. Э. Грабарь. Грабарь отмечает, что Данте видел идеал международной организации в форме союза государств. Эта мысль впоследствии повторялась авторами многочисленных проектов вечного мира. Трактат Данте «Монархия» не является, по мнению Грабаря, реакционным произведением, выражающим идеи средневековья. Данте предчувствовал будущее общество и более совершенное устройство человечества [15].

От конца XI до начала XIV столетия в Европе происходил сложный процесс возвращения к античной культуре, и в то же время возникали своеобразные, неведомые древности явления. Появились мыслители и деятели просвещения, которые стремились, изучая иноязычные тексты, проникнуть в сокровищницу эллинской мудрости. В эту эпоху зародились европейские университеты, обновились знания медицины, географии, права, математики. Возникали города, создававшие общественные формы жизни, нарушавшие феодальные уклады. Поэзия на народных языках — в значительной степени под влиянием латинских образцов (но также восточных) — вышла из эпической стихии во Франции и Германии, в Италии стала литературой, обогащенной новыми жанрами. Возникает великий соблазн назвать культуру этого времени предвозрождением, тем более что родственный процесс происходил в это время в Византии и в мусульманском мире, на что указал Н. Конрад. В свете современного знания становится все яснее тесная связь стран и областей Средиземноморского бассейна с Ближним Востоком, хранившим традиции греческой науки и усовершенствовавшим многие отрасли знания.

Заметим, что у нас постепенно укоренились термины «грузинское Возрождение» (Ш. Нуцубидзе), «армянский Ренессанс» (В. Чалоян), которые приме-

[14] *Гревс И. М.* Первая глава трактата Данте «De Monarchia». Опыт синтетического толкования.— В сб.: Из далекого и близкого прошлого. Пг.— М., 1923, с. 120—135.

[15] *Грабарь В. Э.* Священная Римская империя в представлении публицистов начала XIV века.— Средние века. Вып. I. М., 1942, с. 79—96 (о Данте см. на с. 90—92). В последние годы на эту тему писал Л. Баткин.

няются к периоду IX—XIII вв. культурной истории народов Кавказа и Малой Азии. Известно, что Армения и Грузия восприняли византийскую образованность, отражали все ее перемены и не остались равнодушными к культурным сдвигам в Константинополе, происходившим на рубеже IX и X вв. Если считать «ренессансной» культуру этого периода времени на Востоке, то верно ли называть «средневековой» (не без оттенка мрачности) культуру Франции XII в.? Если Руставели — «поэт Возрождения», то почему Кретьен де Труа «поэт средневековья»? Если чтение и усвоение идей Платона, Аристотеля и даже Дионисия Ареопагита на Кавказе свидетельствуют о возрождении классической древности, то почему зачислять в другую культурную эпоху Францию и Англию, где прекрасно знали этих авторов в те же времена? Получается, что, поскольку Псевдо-Дионисий Ареопагит идентифицируется с грузинским царевичем Петром Ивером,— он писатель прогрессивный, подготовляющий «Возрождение» [16], а если согласиться с тем, что он сириец или (по западным легендам) галло-римлянин, то он — типичный представитель «темных веков» и едва ли не ретроград.

Как нам кажется, осторожнее было бы объединить Восток и Запад X—XIII столетий под термином высокого средневековья, оставив наименование Ренессанс итальянской культуре XIV—XV вв., медленно распространившейся по другим странам Европы. Такая периодизация была бы, на наш взгляд, уместнее и потому, что с марксистской точки зрения культурные процессы неотрывны от процессов экономических. Именно Италия, как отмечал еще Энгельс, была первой страной, вступившей на путь нового экономического развития в XIII—XIV вв., в то время как в XI и XII столетиях — и в Западной Европе, и на Кавказе — система феодализма была еще непоколебима (хотя нельзя отрицать начавшегося, уже в этот период времени, влияния на политическую жизнь городских элементов).

Осторожнее также назвать предвозрождением только вторую половину итальянского XIII в. и первую половину XIV, не придавая этому термину какого-то абсолютного, почти метафизического значения. Действительно, в Италии этого времени культурные достижения предыдущих столетий усложнились и как бы приобрели новые формы, особенно в поэзии, живописи, теории литературы и в науке о праве и государстве. Подчеркнем еще раз, что не произошло «отказа» от прошлого, никто не осудил своих предшественников и не отряхнул отеческий прах от ног своих. Происходила трансформация уже существующего, и в то же время с большей интенсивностью воспринимались влияния арабского и византийского Востока. Заметим, что историки не удивляются тому, что греки оказали большое влияние в конце XIV — начале XV в. на итальянцев, в то же время византийское влияние на культуру Италии XII—XIII столетий часто отрицается, особенно в живописи. Однако нельзя понять творчество Джотто и Дуччо вне тех процессов, которые происходили в искус-

---

[16] Эту идентификацию, упорно отстаиваемую Ш. Нуцубидзе, аргументированно оспаривает ряд грузинских ученых-медиевистов. См.: *Данелиа С. И.* К вопросу о личности Псевдо-Дионисия Ареопагита.— В кн.: Византийский временник. Т. 8. М., 1956, с. 377—384.

стве византийских провинций на Востоке и на Балканах. На самом деле перерыва в связях между Византией и латинским Западом не существовало. Неоплатонизм Пселла (XI в.) проник во Флоренцию через посредство Плетона и Виссариона в XV в., но платоновские диалоги «Менон» и «Федон» были переведены Генриком Аристиппом в Сицилии еще в середине XII в.

На исходе XIII столетия появился Данте и затмил всю средневековую литературу, законным наследником которой он был. Без знания поздней античности и латинской литературы XII в., игнорируя арабскую философию и схоластику, не ознакомившись с поэзией провансальских трубадуров, нельзя понять произведений Данте. Эти знания обязательны, так же как основательная осведомленность в политических и социальных процессах Дученто и Треченто. Наследник культуры высокого средневековья, Данте переосмыслил ее достижения и проявил необычайную самостоятельность в философских воззрениях. Он был творцом первой утопии нового времени и неумолимым судьей своей эпохи.

В XI—XIII вв. писателям Западной Европы удавалось творить поэтические миры, пленяющие воображение, на основе народных сказаний (бретонский цикл, Нибелунги). Подражания римским классикам, даже самые удачные, оставались подражаниями. Данте вступил в единоборство с непревзойденным Вергилием и победил его, тем самым он впервые осуществил ренессансный идеал: достигнуть высокого уровня древних и превзойти его. Сила воображения Данте была более мощной, чем фантазия народных певцов и сказителей. Его гений оставил далеко за собой художественное мастерство авторов «Тристана» и «Парсифаля». Первый в истории европейской литературы нашего тысячелетия он создал вполне индивидуальную «поэтическую систему» и тем самым указал пути Ариосто, Шекспиру, Сервантесу.

После столетних споров историки пришли к заключению, что Данте нельзя навязать какую-либо философскую систему: томизм, платонизм, аверроизм. Великий поэт всюду находил мысли для поддержки и оправдания своих взглядов на мир. Он претворял эти философские концепции в литературные идеи, а идеи — в образы, которые человечество не может забыть в течение семи веков.

Данте не разъединял, но связывал две эпохи: средневековье и Возрождение. Как двуликий римский бог Янус, он был обращен и к прошлому и к будущему. Может быть, ту эпоху, которую мы окрестили предвозрождением, следовало бы назвать эпохой Данте.

1965

РЕНЕССАНСНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
(Сопоставительный обзор)

В середине XIV столетия — между 1337 и 1350 гг.— Петрарка создал первые песни латинской «Африки», написал «Жизнь знаменитых людей» и «Буколики». Он также собрал свои итальянские стихи в сборник «Canzoniere». Эти годы можно условно принять за начало новой эпохи не только итальянской, но и европейской литературы.

В течение ста лет (1350—1450) в Италии сменилось три поколения гуманистов, имена которых общеизвестны. Первая половина XV в. была периодом расцвета итальянского гуманизма. Она дала выдающихся педагогов Гварино Гварини и Витторино да Фельтре, распространивших знание классических языков на всю Европу, преобразователя латинской стилистики Лоренцо Валлу, основоположников новой исторической науки Леонардо Бруни и Флавио Биондо, открывателей сокровищ древности Поджо Браччолини, Джованни Ауриспа, Чириако д'Анкона. Гварино Гварини и Франческо Филельфо знали по-гречески, как греки. Леон Баттиста Альберти был первым человеком Возрождения, охватившим едва ли не все искусства и науки своего времени. Эней Сильвий Пикколомини писал на элегантной латыни соблазнительную прозу. Но среди выдающихся гуманистов раннего Кватроченто было мало поэтов. Аполлона предпочел Фемиде лишь Антонио Беккаделли, наследник Марциала, а не лириков. Гуманисты Италии не забыли итальянской лирики Петрарки, но как бы перестали слышать ее музыку. Из немногих итальянских стихотворцев этого периода заслуживают упоминания лишь гротескный Буркьелло, набожный Фео Белькари и венецианский патриций Леонардо Джустиниани, гуманист, переводчик Плутарха, писавший итальянские стихи в народном духе (у него появляется октава). Латинская и итальянская поэзия прозвучала с новой силой лишь во второй половине XV в. благодаря трудам и таланту Джованни Понтано, Маттео Боярдо, Анджело Полициано и Саннадзаро.

С конца XIV до 60-х годов XV столетия на Западе наблюдается процесс обновления литературы. Итальянское влияние медленно, но со все возрастающей силой проникало за Альпы. Новое сосуществовало со старым. В Испании, Германии, Франции появилось немало ученых и писателей, которые кое-что восприняли от гуманистов Италии, кое-чему подучились, проявили известный

интерес к поэтам и мыслителям античной Греции, но не отказались от старого мировоззрения, продолжая морализировать и аллегоризировать, перепевать и пересказывать на старый лад средневековые сюжеты. «Роман о Розе» был им ближе, чем канцоны, посвященные мадонне Лауре.

Первыми странами, в которые проникла гуманистическая культура, были Испания и Германия, связанные с Италией большими торговыми путями. Политические перемены равным образом не могли не повлиять на отношения итальянских городов со Священной Римской империей германского народа и с Арагоном, распространившим свои владения от Барселоны до Афин.

Иберийские литературы подвергались в XIV в. сильному французскому и провансальскому влиянию. У инфанта Хуана Мануэля, лучшего испанского прозаика этого периода, преобладают средневековое поучение и средневековые сюжеты, несмотря на некоторые страницы его прозы, которые можно сблизить с новеллами Боккаччо. «Книга о достойной любви» Хуана Руиса, поэта весьма одаренного, восходит к средневековой куртуазной лирике и к народной поэзии. Проза дона Хуана Мануэля и стихи Руиса свидетельствуют о силе своеобразной испанской традиции, которая не ослабела и в XV—XVI столетиях, мешаясь с новым течением, идущим из Италии.

На рубеже XIV и XV вв. в Испанию проникают с островов Греции и из романизированных областей Пелопоннеса греческие влияния. Арагонец Хуан Фернандец де Эредиа (умер в 1396 г.), великий магистр иоаннитов на острове Родосе, собирал греческие рукописи и переводил (или давал переводить) древнегреческие и византийские произведения, в том числе «Сравнительные жизнеописания» Плутарха и Хронику Зонары. Великий магистр знал латинских классиков: Цезаря, Саллюстия, Тита Ливия. Все же античная литература и, что особенно важно, ее гуманистическая интерпретация, проникли в испанскую среду и оказали на нее существенное влияние несколько позже — в первой половине XV в., когда арагонская династия воцарилась в Неаполе. Альфонс V Великодушный, король Арагона и Неаполя, стал образцом ренессансного просвещенного монарха, покровителя искусств и знаний. Биография Альфонса Великодушного, написанная Антонио Беккаделли-Панормита, послужила образцом для восхваления венценосных меценатов (например, в жизнеописании-панегирике короля Венгрии Матвея Корвина, сочиненном Галеотто Марцио из Нарны).

Почти все поэты Неаполитанского двора, прибывшие из Испании, писали на кастильском наречии, что видно из «Кансоньеро» Лопе де Стуньига. Под влиянием итальянских учителей латинский язык испанских авторов приобрел благообразие прозы Цицерона. Дворец в Неаполе стал академией ученых, местом собраний любителей поэзии. Король Альфонс повсюду разыскивал латинские и греческие рукописи. О богатстве королевской библиотеки писал Джаноццо Манетти.

Фернандо Валенти с острова Майорки, ученик Леонардо Бруни, был одним из первых испанских гуманистов, овладевших тайнами гармонической прозы Марка Туллия. В Неаполе испанские юристы изучали римское право. Как легист прославился Хаиме Пау из Барселоны; его сын Иероним Пау стал

Петрарка
Миниатюра в миланской рукописи «О средствах против фортуны» 1388 г.
Ленинград, ГПБ, лат. F. v. XV. 1

известным грецистом и латинистом. Педро Мигуэль Карбонель в своем сочинении «О знаменитых каталанских мужах своего времени» упомянул и арагонских и неаполитанских гуманистов.

В царствование Хуана II (1419—1454) гуманистическое влияние ощущалось также в Кастилии. Сам король подражал античным авторам, переписывался с Леонардо Бруни Аретино. Секретарем короля был Хуан де Мена, проживший несколько лет в Риме. Он вернулся на родину как уже известный гуманист. Однако для того, чтобы ознакомить своих современников с «Илиадой», он обратился не к поэме Гомера, а к одной из ее сокращенных латинских версий, относящихся к поздней античности. В «Лабиринте» Хуана де Мена чувствуется влияние Данте, Вергилия и Лукана. Кроме Хуана де Мена и Фернандо Валенти, латинские стихи писал Хуан Рамон. Однако ранний испанский гуманизм примечателен тем, что гуманистическая филология и история не вытеснили поэзию на народном языке, как в Италии.

Значительнейший испанский поэт первой половины XV в. Иньиго Лопес де Мендоса, маркиз де Сантильяна стремился обосновать свои поэтические опыты не только провансальскими и каталанскими трактатами о поэзии и французской традицией XIV столетия, он также изучал итальянские произведения Данте, Петрарки и Боккаччо. Он обращался к «трем флорентийским светочам», поэзия которых на вольгаре не привлекала итальянских гуманистов его времени. Мы полагаем, что эта *первая* в европейской литературе сознательная попытка синтеза куртуазной и народной поэзии средневековья с итальянской поэзией Треченто весьма значительна для будущих путей развития ренессансной литературы. Маркиз де Сантильяна ввел сонеты, стихи «al itálico modo». Он был первым петраркистом Запада. Как продолжатель поэтической традиции маркиза де Сантильяна известен выдающийся испанский поэт Хорхе Манрике (1440—1478), который вернулся к отечественным формам (стансы — coblas). Поэтическими лаврами в начале XV в. следует увенчать не итальянцев, а испанцев.

Влияние итальянского гуманизма на Германию можно обнаружить уже во второй половине XIV столетия. Центром этих влияний была чешская Прага — столица империи при Люксембургах. Канцлера императора Карла IV Иоанна Новифорензия немцы именуют Иоханном фон Неймарктом, чехи — Яном из Стжеды (умер в 1380 г.). Новифорензий ездил с императором и королем в Италию, был знаком с Петраркой, ввел усовершенствованную Петраркой и Колуччо Салутати латынь в императорскую канцелярию. От него ведут свою родословную и немецкие и чешские гуманисты. Конечно, лишь с известным преувеличением можно считать Иоанна Новифорензия гуманистом. Но он был все же основоположником нового направления в немецкой культурной истории.

В это время немцы все чаще направляются в Италию не только по торговым и политическим делам, но и для изучения римского права в школах Болоньи и Падуи. Бартоло да Сассоферрато, ученик Чино да Пистойя, влияет все сильнее на германских и чешских юристов. Вскоре авторитет «бартоломистов» распространился и на Польшу.

Иньиго Лопес де Мендоса, маркиз де Сантильяна

В первой половине XV в. Феликс Хеммерлинг и особенно Грегор фон Хеймбург, учившийся в Падуе, а также Петр Лудер и Самуэль Карох боролись с кухонной латынью, внедряли римских авторов в немецкую среду, давали уроки античного красноречия. Ранний гуманизм в Германии (а также в Чехии) стоит под знаком влияния Энея Сильвия Пикколомини. В середине века проявляется в Германии тенденция переводить итальянских авторов XIV—XV столетий, а также некоторых писателей классической древности на немецкий. Николас фон Виле ознакомил немцев с Петраркой, Боккаччо, Поджо, Пикколомини, Апулеем. Его сборник «Translatzen» появился в 1478 г. Виле был почитателем Цицерона и Квинтилиана. Его немецкая проза риторична, приукрашена, кадансирована. Он подчинил отечественное наречие правилам латинского синтаксиса, которые и в настоящее время в немецком литературном языке не преодолены окончательно. Ульм становится одним из главных переводческих центров Германии. Ульмский патриций Шлюссельфельдер под псевдонимом Ариго издал в 1472 г. перевод «Декамерона» Боккаччо. Городской врач из Ульма Генрих Штейнхёвель перевел две новеллы из «Декамерона»: о Гризельде в латинской обработке Петрарки и о Гвискарде и Гисмонде с латинского пересказа Л. Бруни. Заметим, что эти новеллы были очень рано переведены на чешский и польский. Штейнхёвель перевел также трактат «О знаменитых женщинах» Боккаччо (1473). Его обработка «Эзопа» (1476) была заимствована несколькими западноевропейскими литературами, а в славянском мире проделала путь в различных адаптациях от Праги до Москвы в XVI—XVII вв. Ульмский бургомистр Ганс Нитхарт в 1486 г. передал по-немецки «Евнуха» Теренция. В 1499 г. выходит полный немецкий Теренций. Альбрехт фон Эйб из Бамберга германизировал Плавта. Персонажи античной комедии получили у Эйба немецкие имена; действие было перенесено в современную переводчику Германию. Этот прием адаптации встречаем впоследствии в Польше — например, в популярном переводе Лукашем Гурницким «Придворного» Кастильоне.

В первой половине XV в. Германия дала науке одного из замечательных деятелей нового времени, Николая Кузанского (1410—1464). Николай Кузанский жил постоянно в Италии, где поддерживал дружеские отношения с гуманистами, особенно с Альберти. Оба они занимались математикой и теорией живописи (пропорция, перспектива); они утверждали философски гармонию как единство противоположностей, что несомненно повлияло на платоников Флоренции. В самой Италии в середине XV столетия обнаруживается тенденция писать научные сочинения не только по-латыни, но и на вольгаре (вслед за Данте). Сначала — у Альберти, затем у художника и математика Пьеро де Франчески из Борго Сан Сеполькро в Умбрии и у его земляка Луки Пачоли, вышедшего из круга «экспериментирующих художников и техников». Слияние математических интересов с художественными можно наблюдать от Николая Кузанского и Л. Б. Альберти до титанов Возрождения — Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера.

Во второй половине XV столетия появляются значительные немецкие филологи и поэты, пишущие на классической латыни: Рудольф Агрикола (1443—1485), Иоганн Рейхлин (1455—1522), Конрад Цельтис (1459—1508). Агри-

кола, голландец по происхождению, учился в Италии. Он был поэтом, ритором, педагогом, мастером эпистолярного жанра, биографом Петрарки. Немецкий гуманист стремился охватить философию и богословие, овладеть не только греческим, но и древнееврейским языками. Его привлекали все науки: он занимался естествознанием, астрономией, медициной. Современники говорят о его выдающихся музыкальных способностях, о его композиторском даре. Агрикола стал «универсальным человеком», осознавшим во всей полноте культурное наследие античности. Он был «первым Фаустом» Германии и принадлежал к людям нового времени, которых Лютер проклял как гордецов, не удовлетворившихся мудростью Библии. Иоганн Рейхлин был, быть может, менее широк, чем Агрикола, но более основателен как филолог. Он сочетал филологию с богословием, был юристом, дипломатом и даже драматургом. Особенно важны для развития немецкой культуры его труды в области греческого и древнееврейского; эти языки он преподавал в Тюбингенском университете. Рейхлин осуществил гуманистический идеал «трехязычного мужа», свободно плавающего по морям древнего знания. Он переводил с оригинала Ксенофонта и «Разговоры в царстве мертвых» Лукиана. Религиозно-философские воззрения Рейхлина выходили за пределы католической догматики; зная древнееврейский, он критиковал «Вульгату». Как философ он был близок к неоплатонизму Пико делла Мирандолы. Защита Рейхлиным изучения древнееврейского возбудила в начале XVI в. знаменитую борьбу гуманистов с обскурантами. Крот Рубеан, Ульрих фон Гуттен, Муциан Руф составили нашумевшую на всю Западную Европу книгу «Письма темных людей» (1515—1517).

К этому времени немецкий гуманизм достиг своей зрелости вместе с поколением ученых и писателей, родившихся около 1470 г. К нему принадлежали ученик Агриколы Герман Буш (1468—1534), Виллибальд Пиркхеймер из Нюрнберга (1470—1530) — друг Эразма и Дюрера, Муциан Руф (1471—1526), Генрих Бебель (1472 — ок. 1518). Напомним, что наиболее влиятельный гуманист Севера, голландец Эразм Роттердамский, родился в 1469 г. Таким образом, немецкая гуманистическая культура на рубеже XVI столетия уже качественно не отличалась от итальянской. Итальянское Возрождение конца Кватроченто и начала Чинквеченто, сохраняя руководящую роль, все же перестало быть единственной гуманистической культурой, преобразившись в культуру общеевропейскую.

Гораздо бо́льшую сложность, чем в других странах Западной Европы, представляет для исследователя культура Франции XIV—XV вв. Французские средневековые традиции были сильнее, чем в Испании и Германии. Правда, не следует забывать, что одно из лучших произведений немецкой литературы XV в., «Пахарь из Богемии» Иоаханна фон Тейла (издан в 1460 г.), восходит к глубинам средневековой традиции. Равным образом примечательна составленная в середине XV в. антология испанских стихов (cancionero) Хуана Альфонса; в ней обнаруживается скорее старопровансальское и старофранцузское влияние, чем итальянское. В знаменитом испанском «Romancero» XV—XVII вв. преобладают также средневековые мотивы. Во Франции рассматри-

ваемого периода примечателен сложный процесс постепенного слияния двух систем, а не вытеснение одной системы мышления другой, более новой. В этом процессе средневековая литература передает новому времени французский язык, искусство стихосложения, синтаксически и стилистически усовершенствованную прозу, легенды и сказания, мотивы народной поэзии, куртуазную лирику.

Благодаря длительной эволюции и медленному усвоению новых элементов культуры гуманизм укрепился во Франции лишь в конце XV столетия. Французские писатели, ученые, поэты, испытывая в разной степени еще со времен Петрарки влияние Италии, долго не могли отказаться от типичных средневековых особенностей: панморализма, психологического аллегоризма, риторики, духовного содержания «серьезного» театра, рецепции Аристотеля из вторых рук, средневековой латыни. Некоторая часть этого культурного наследия XII—XIII столетий перешла во французское Возрождение.

Поэты и писатели XVI в. во Франции не хотели и не могли отказаться от народного языка, уже вполне развитого и ставшего литературным в предыдущую эпоху. Им удалось лишь внести в этот язык некоторые новые элементы. Границу между старым и новым во французской литературе XV—XVI столетий не так легко определить. Тем не менее можно с достаточной ясностью установить черты нового времени в царствование Франциска I. Ренессансный писатель отказался от панморализма, от инвертированного мира аллегорий, от устаревшей поэтики. Свои театральные опыты ренессансные драматурги основывают на произведениях трагиков Греции и Рима, а не на мистериях средневековья.

При замедленном и позднем восприятии новой культуры происходит, как правило, ускорение темпов развития. В этом процессе участники достигают в сравнительно короткий срок совершенства своих учителей, становятся с ними наравне, иногда даже перегоняют их. Так, в самой Италии Данте превзошел Вергилия, Петрарка — лириков Рима, Леонардо — живописцев древности, Микеланджело — античных скульпторов[1]. Так, во Франции поэты Плеяды (Ронсар, Дю Белле) не уступали своим современникам, поэтам Италии, а Шекспир оставил за собой не только итальянскую, но даже испанскую драматургию.

Быть может, старое национальное наследие, оказавшее длительное сопротивление новому, не преодоленное до конца, оставаясь на втором плане, не только не обедняет новую культуру, а, напротив, обогащает ее. Так было во Франции и Англии XVI столетия, в России XVII—XVIII.

---

[1] Об известном неолатинском поэте Михаиле Марулле Тарханиоте, родом византийце, Ронсар писал, что Марулл столь прекрасно пел, что превзошел совершенством латинских поэтов:

Qu'estant Grec il a surmonté
Les vieux latins en leur langage.

Также Скалигер упомянул в своей «Поэтике» о лучших латинских знатоках языка, превзойденных Маруллом («Principes latinae linguae viros a Marullo superatos»). *Croce B.* Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento. Vol. 2. Bari, 1945, p. 373.

Несмотря на живучесть средневековых традиций, вторую половину XIV и XV век следует рассматривать во Франции как период предвозрождения. При дворе Карла V Мудрого (1364—1380) проявилась оживленная деятельность переводчиков. Известно, что римские писатели в достаточной степени изучались в Париже, Шартре, Орлеане уже в XI—XII вв. Значительную часть рукописей латинских классических авторов итальянские гуманисты нашли во Франции. Французское высшее общество, разбогатевшие горожане, а также все жаждущие просвещения, но не знавшие по-латыни, нуждались в переводах. Во главе любознательных читателей был сам король. Энергичную деятельность развил Николай Орем (умер в 1382 г.), переводчик Аристотеля (с латинской версии XIII в., восходящей к греческому оригиналу).

Орем был для своего времени человеком весьма просвещенным. Он нападал на астрологию, стремился рационально объяснить небесную механику, занимался вопросами государственных финансов, был первым переводчиком Аристотеля на французский язык. Он цитировал Вергилия, Овидия, Цицерона; ему известны были сочинения Плиния и Витрувия. Он пользовался трактатом о стихосложении Матвея Вандомского. По-видимому, Орем был учеником Жана Буридана, профессора Парижского университета. Буридан и Орем вернулись к гелиоцентрической системе пифагорейцев и Аристарха Самосского, от которой отказались Аристотель и Птолемей. В поучениях магистра Буридана не следует, впрочем, искать влияния гуманистических идей, в те времена еще не окрепших и в самой Италии. Мысли Буридана следует возвести к средневековому скептицизму, к Абеляру и к арабской натурфилософии (Аверроэсу). В сочинениях Буридана и в учении парижской «новой школы» середины XIV в. заметно влияние номинализма. Школа эта не считалась еретической, хотя оккамизм был осужден церковью. Однако учение «новой школы» создало провал между верой и знанием, ибо истины веры — по мнению последователей Буридана — недоступны разуму (полная противоположность учению Фомы Аквинского), а эксперименты в области материального мира ничего не дают для религиозного опыта. Эту двойственность находим уже в первой половине XIV столетия в трактатах Данте («Пир», «Монархия»), а позже — в падуанском аристотелизме.

Несмотря на изучение Аристотеля, средневековый уклад мысли не был поколеблен в своих основах. Анализ французской литературы XIV—XV вв. показывает с достаточной ясностью, что гуманистические влияния, проникая во Францию, не произвели там культурной революции до самого конца XV столетия. Известно, что Петрарка был знаком с поэтом Филиппом де Витри (1291—1361), а также с Филиппом де Мезьером, учителем короля Карла VI. Филипп де Мезьер на рубеже XIV—XV вв. перевел «Историю Гризельды»; он не обратился к сотой новелле «Декамерона», а предпочел морализирующую переделку Петрарки. Французские авторы искали у итальянских гуманистов произведения поучительные, соответствовавшие их мировоззрению.

Быть может, сильнее всего итальянские влияния проявились в прозе Антуана де Ла Саля, писателя-реалиста, педагога и искателя приключений, и в стихах Карла Орлеанского, который был итальянцем по матери. Кристина Пизанская, итальянка по происхождению, ставшая французской писательницей,

показала большую начитанность как в области римской, так и итальянской литературы, однако и она не вышла из заколдованного круга средневекового панморализма. В этот период Лоран де Премьефе перевел «Декамерон» Боккаччо. Античными авторами прилежно занимался один из значительнейших авторов французского XV в., поэт и оратор Аллен Шартье (1385—1429).

Решительные перемены произошли во Франции в последней четверти XV в. после итальянских походов Карла VIII и Людовика XII. Французы открыли, что Петрарка был не только автором поучительных трактатов, но также поэтом. На французском появился частичный перевод «Триумфов» [2].

Первым ренессансным поэтом Франции считается Жан Лемер де Бельж (1473 — ок. 1525). Он ввел во французское стихосложение терцины, писал о том, что французский язык столь же пригоден для поэзии, сколь и язык итальянский. Античность он воспринимал так, как ее понимали гуманисты, хотя еще зависел от стилистических приемов «второй риторики». Только с поколением 1490—1495 годов гуманизм восторжествовал во французской литературе. Во Франции появились ренессансные поэты и писатели: Меллен де Сен-Желе (1491—1558), Маргарита Наваррская (1492—1562), Франсуа Рабле (1494—1553), Антуан Эроэ (1492—1562), Клеман Маро (1495—1544). Следует внести некоторые исправления в эту схему. В области наук филологических, а также истории и философии гуманистические идеи во Франции, по-видимому, опередили ренессансную литературу. Мы уже говорили об Аллене Шартье, «который жил среди мужей древности». В следующем после А. Шартье поколении французских писателей Робер Гаген (1433—1501) проявил свои способности в разных областях знания. Он был дипломатом, историком, профессором риторики, автором общественно-политических диалогов, знатоком древних авторов, исследователем латинского стихосложения. Вслед за ним появился знаменитый французский филолог Гийом Бюде (1468—1540), прославившийся своими трудами по филологии, истории, философии и юриспруденции. По замыслу Бюде в 1530 г. был основан «Коллеж де Франс» — высшее учебное заведение гуманистов, не зависевшее от прихотей и предрассудков теологической Сорбонны. Современник Бюде Лефевр д'Этапль (1455—1537) побывал в Италии, где проникся учением Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы. Гуманист и неоплатоник, он подверг критике средневекового Аристотеля. До Лютера Лефевр д'Этапль проповедовал учение об оправдании верой, а не делами. Он перевел Библию на французский язык и объявил Священное писание (а не соборы и папские энциклики) единственным основанием религии.

---

[2] О переводах Боккаччо и Петрарки на французский в XIV — XV вв. см.: *Hauvette H.* De Laurentio de Primofato (Laurent de Premierfait) qui primus Joannis Boccacii opera quaedum gallice transtulit ineunte seculo XV. Paris, 1903; *Он же.* Les plus anciennes traductions françaises de Boccace (extrait de «Bulletin Italien», de 1907—1909); *Delisle L.* Anciennes traductions françaises du traité de Pétrarque sur les Remèdes de l'une et de l'autre fortune. («Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques», t. 34, 1-e partie); *Он же.* Recherches sur la librairie de Charles V, v. 1—2, Paris, 1907; *Golenitscheff-Koutouzoff E.* L'Histoire de Griseldis en France au XIV et XV siècle. Paris, 1933; *Он же.* La première traduction des «Triomphes» de Pétrarque en France. (В кн.: Mélanges... H. Hauvette. Paris, 1934).

Знаменитых поэтов французской Плеяды предваряют поэты лионской школы (Морис Сэв, Луиза Лабе). Во второй половине XVI столетия возникает ренессансный театр. Этьен Жодель и Робер Гарнье преодолевают Сенеку и приближаются к греческой трагедии, так же как Кохановский в Польше. Скептицизм Монтеня влияет на всю европейскую литературу.

Из этого краткого обзора следует, что с конца XIV в. французы усваивали влияния, идущие из Италии, но при этом воспринимали их лишь во французском традиционном оформлении. Переводы итальянских писателей приспособлялись к французским вкусам и запросам. Знакомство с классической древностью во Франции было уже достаточно сильно в XII в.; однако перевод на французский Аристотеля — явление XIV столетия. В XV в. эрудиты и переводчики предваряли писателей и поэтов. Период от Карла V до Людовика XII можно считать эпохой французского предренессанса. Развитие французской культуры нового времени как бы отстает в XV в. от немецкой, все же нельзя не заметить, что некоторые процессы (например, переводы итальянских авторов) начались во Франции раньше, чем в Германии, не говоря уже о том, что французская литература XIV и XV столетий богаче и разнообразнее немецкой. Это богатство и разнообразие таили в себе возможности новых и нежданных сочетаний.

Мы не ошибемся, если скажем, что самая молодая ренессансная литература Западной Европы (не принимая во внимание Скандинавии) — английская. Нам известно, что гуманистов некоторые историки литературы разыскивали в Англии еще в XIV в. Петрарка и Боккаччо повлияли, конечно, на Чосера, однако было бы ошибочно считать его гуманистом, так же как Ричарда де Берри (род. в 1280 г.), автора «Филобиблиона». Гуманистом не был также Томас Фиц-Аллен, архиепископ Кентерберийский (род. в 1353 г.), упомянутый в переписке Колуччо Салутати. Английский гуманизм появляется лишь в конце XV столетия, писал Дуглас Бэш, известный современный историк английской литературы. Бэш указывает на то, что почти все англичане, изучавшие науки в Италии, были церковниками, которые вовсе не стремились к обновлению классических знаний и не разделяли мировоззрение гуманистов. Если в начале XV в. Поджо издевался над английскими варварами, то в конце века Эразм был встречен в Англии настоящими гуманистами, которые ни в чем не уступали гуманистам континентальной Европы [3]. Этот взгляд нуждается в некотором уточнении. Действительно, в XV в. некоторые гуманистические влияния проникли в Англию. Коллекция рукописей Хемфри Глостерского (начало XV в.) значительно превосходила библиотеку, составленную Ричардом де Берри. Джон Фри, чье гуманистическое имя было Иоанн Фреас Англикус (умер в 1465 г.), получил тщательное гуманистическое образование в Ферраре, в школе Гварино, вместе со знаменитым венгерско-хорватским поэтом Яном Паннонием. «Первый англичанин, ставший профессиональным гуманистом и достигший уровня итальянских гуманистов»,— заметил о Джоне Фри Р. Вейс [4]. Однако этот первый английский гуманист не оставил

[3] *Bush D.* The Renaissance and English Humanism. Toronto, 1956.
[4] *Weiss R.* Humanism in England during the Fifteenth Century. Oxford, 1941, p. 111—112.

после себя ничего, достойного удивления. Он отступает на задний план не только при сравнении с Яном Паннонием, но и с Робером Гагеном.

Когда в 1499 г. молодой Эразм посетил Англию, он познакомился там с известными деятелями культуры и писателями. Скельтону и Линейкру было около 40 лет, Барклаю и Колету, так же как и самому Эразму,— около тридцати. Самым молодым был Томас Мор — ему шел двадцать второй год. Если признать гуманистом Джона Скельтона (ок. 1460—1529), автора талантливых английских баллад и трактата «Зерцало государей», то следовало бы зачислить в гуманисты и Аллена Шартье, что вряд ли было бы верно. Александр Барклай подражал «Кораблю глупцов» Себастиана Бранта. Гуманистических лавров заслуживают скорее Уильям Гроцин и особенно Томас Линейкр; они ввели в Оксфорде изучение древнегреческого. В 1509 г. Джон Колет, интересовавшийся скорее богословием, чем чистой филологией, основал колледж св. Павла — первую гуманистическую школу в Англии.

Томас Мор (1478—1535) привлек в Англию Эразма, а также испанского гуманиста Х. И. Вивеса. «Утопия» появилась в 1516 г. Английский литературный язык воспринял некоторые стилистические свойства итальянского стиха вместе с новыми формами (сонет).

С начала XVI столетия наблюдаем развитие в Англии гуманистической латинской прозы. Первый английский ренессансный поэт Томас Уайет (1503—1542) учился у Горация и Петрарки. Он реформировал английский стих, еще вполне средневековый у Скельтона. Уайет имел весьма талантливого последователя — Генри Серрейя (1517—1547). Мы не станем спорить с теми английскими литературоведами, которые утверждают, что периодом наивысшего расцвета английской ренессансной литературы была вторая половина XVI в., отмеченная именами Спенсера, Сиднея, Роберта Грина, Шекспира, Ралея, Лили, Нэша, Марло и Бэкона.

Именно во второй половине XVI столетия появляются некоторые новые черты в творчестве ренессансных писателей; эти нововведения историки литературы обычно обозначают термином «маньеризм». В XVII столетии маньеризм перерождается в барокко, комбинируя гуманистические школьные традиции с новой стилистикой и поэтикой. Об этом сложном процессе мы не будем говорить подробно в этой главе, так как его анализ выходил бы за пределы нашей темы. Английская гуманистическая литература — last but not least — началась в конце XV в. и в первой половине XVI достигла уровня итальянской образованности и словесного искусства, чтобы превзойти своих учителей в эпоху Шекспира, если не на всех поприщах, то, несомненно, на театральной сцене.

Рассматривая пути проникновения итальянского гуманизма в страны Западной Европы, нельзя не прийти к заключению, что во второй половине XIV и в начале XV в. влияние Петрарки и его учеников за пределами Альп было сильнее в Германии и Испании, чем во Франции. В Англии соприкосновение с гуманистической культурой наблюдается лишь в отдельных случаях. Все же некоторые сочинения итальянских писателей Треченто стали известны во Франции и Англии очень рано, прежде чем они распространились в Германии.

К 1500 г. ренессансная литература стала в Западной Европе (за исключением Скандинавии) преобладающей. Реформация в Германии задержала развитие гуманистической науки и литературы, отчасти подчинила гуманистическое образование религиозным целям, но не смогла изменить общего направления европейской культуры. Можно с уверенностью сказать, что с конца XV столетия гуманистическое направление стало общеевропейским. Италия продолжала быть учительницей народов, центром европейской культуры, но за ее пределами уже не простирались варварские страны. Образованных гуманистов можно было встретить в Базеле и Мадриде, в Лондоне и Праге, в Кракове и Львове.

Обычно в западноевропейских «сравнительных литературах» изучается лишь «одно крыло» Возрождения. Европа, таким образом, делится на две части, и гуманизм останавливается где-то на берегах Изонцо, Эльбы и Дуная. Далее простираются земли неведомые: Паннония, Сарматия, Скифия, население которых, преимущественно славянское, приобщилось к европейской культуре — по мнению консервативных литературоведов — разве что в XVIII в. Некоторое исключение на Западе иногда делалось для чехов и для поляков. За последнее время сведения о восточноевропейских XV—XVII столетиях даются в общих обзорах несколько подробнее, но в весьма общих чертах, что указывает на далеко не полное знакомство авторов с культурным развитием славянских стран. Вина в недостаточной информации западноевропейских литературоведов лежит прежде всего на славянских историках литературы, которые обычно занимаются лишь гуманизмом и Возрождением в своей стране [5].

От берегов Адриатики до Балтики, от Праги до Вильно в XV—XVII вв. происходил процесс усвоения и переработки гуманистических идей, не менее значительный, чем в Западной Европе. Следует подчеркнуть, что обновление литературы и науки у славян, а также венгров, тесно связанных со славянскими народами, произошло не позже, чем в Германии и Франции.

Если принять во внимание, что первые защитники классической латыни жили в Праге еще во времена Петрарки,— чешский гуманизм следовало бы считать самым ранним в славянском мире. Справедливо будет заметить, что чешский гуманизм в своем развитии обращался уже в XIV—XV столетиях к первоисточнику новых знаний — Италии. Развитие же раннего далматинского гуманизма можно сравнить с развитием испанской литературы XV в. Не исключено также прямое влияние испанской культуры на южнославянскую.

Оживленные и богатые гавани Барселоны, Неаполя и Палермо привлекали еще в XIII—XIV вв. предприимчивых купцов Дубровника. В продолжение столетий дубровчане поддерживали традиционно-дружеские отношения с испанцами. Дубровницкий пополан Бенедикт Котрульевич оказался министром арагонских королей Неаполя и по-итальянски написал «Трактат о совершенном

---

[5] См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV — XVI веков. М., 1963; *Он же.* Гуманизм у восточных славян. Украина и Белоруссия. М., 1963; *Он же.* Славянские литературы. Статьи и исследования. М., 1973.

торговце» (1457), получившем гуманистическое образование. Котрульевич был, несомненно, знаком в Неаполе с гуманистами Беккаделли-Панормита, Джаноццо Манетти и Понтано. К сожалению, культурные связи Далмации с Италией до сих пор недостаточно исследованы.

К началу XV в. относится деятельность первых исследователей латинских надписей в Европе, хорватов Георгия Беньо из Задара и Петра Чипико из Трогира, сотрудничавших с известным итальянским гуманистом Чириако д'Анкона.

В Дубровнике в первой половине XV столетия была основана латинская школа, которой руководил Филипп де Диверсис. Есть сведения о том, что в начале 70-х годов дубровницкий нобиль Бернардо Гетальди написал по-латыни историю знаменитых мужей Дубровника. В это время в Дубровнике процветали не только политические деятели и торговцы, но появились также литераторы и ученые. Ораторов, поэтов, юристов, медиков Шибеника (средняя Далмация) восхвалял в 1487 г. гражданин этого города латинский поэт и гуманист Юрай Шижгорич. Он был собирателем народных пословиц и дивился силе и прелести народной поэзии. Стихи его вышли в Венеции в 1477 г.

Латинские поэты Дубровника середины XV в. входили в кружок петраркиста Лоренцо Реджини из Фельтро, который исполнял в республике св. Влаха должность государственного нотариуса (1435—1469). К сожалению, стихи дубровницких поэтов этого времени до нас почти не дошли. Итальянский поэт писал о том, что Николай Рестич, дубровницкий нобиль, овладел тайнами поэзии Вергилия, Юний Градич, дубровницкий дипломат, занимался не только сочинениями Леонардо Бруни и Поджо Браччолини, но также Демосфена и Плутарха. Другой дубровницкий нобиль, Вук Бобальевич, прославился как библиофил; он также писал латинские стихи. Латинские письма Паскоя Соркочевича считались в Дубровнике образцом элегантного стиля.

В столице венецианской Далмации — Задаре архиепископ Валлареccо собирал античные медали и древние рукописи, увлекался Цицероном и Лукрецием. В кружке Валлареccо задарские гуманисты комментировали авторов древности. В этом литературном сообществе особенно примечателен нотариус Иероним Видулич (умер в 1499 г.), писавший стихи по-латыни и на родном славянском языке. Один из предшественников Валлареccо, аббат Петр Кршава (умер ок. 1477 г.), обновил триумфальную римскую арку в Задаре. Свою реставрацию он датировал как истинный гуманист «вторым годом 553-й Олимпиады». В аббатстве св. Кршевана хранились рукописи из древних скрипториев Италии. Аббат Деодат Вениер (умер в 1488 г.) украшал манускрипты миниатюрами с перспективным фоном. В конце XV в. палаццо Юрая Дивнича в Задаре становится местом собраний гуманистов как итальянского, так и славянского происхождения. Среди них был Палладио Фоско, ректор задарской латинской школы, поэт Видулич, нотарий Марк Антоний Раймондо. В XV в. задранин Иероним Кршава был ректором Падуанского университета. Известно также, что Филипп из Задара переводил Цицерона на итальянский. В конце XV — начале XVI в. задарский патриций Фридерик Гризогоно читал лекции по астрономии и математике в Падуанском университете; он коммен-

тировал «Элементы» Эвклида. Гризогоно занимался также медициной и физикой (интересны его наблюдения над морскими приливами и отливами). В Задаре, как и в Дубровнике, возникли произведения, написанные на трех языках: по-латыни, по-итальянски и по-славянски.

Сын трогирского археолога Петра Чипико, Кориолан Чипико (1425—1493), получил гуманистическое образование в Падуе и стал известен в Западной Европе как автор мемуаров о морских сражениях с турками (первое издание — 1477 г.). Воспоминания Кориолана Чипико написаны в стиле Цезаря. Итальянский историк Марк Антонио Сабеллико пользовался мемуарами Чипико как историческим источником. Сын Кориолана Альвизе (Людовик, умер в 1504 г.) пользовался некоторой известностью как латинский поэт. Следует отметить, что в дубровницкой семье Котрульевичей и в трогирской семье Чипико в течение XV в. находим три поколения гуманистов. Во второй половине XV столетия дубровницкий поэт Дживо Гучетич (Иоанн Гоций, 1451—1502) писал с одинаковым мастерством на трех языках: по-латыни, по-гречески и по-славянски. Быть может, он был первым славянским гуманистом, который осуществил идеал «трехъязычного мужа» эпохи Возрождения (причем древнееврейский был заменен в Восточной Европе славянским). Напомним, что в училище, основанном в середине XVI в. князем Константином Острожским, и затем в Киевской академии был установлен принцип славяно-греко-латинского обучения, унаследованный затем Москвой. Гучетича как оратора и дипломата хвалил венецианский историк Сабеллико. К сожалению, прозаическое латинское повествование дубровницкого гуманиста «Дельфин» утеряно, и почти ничего не сохранилось из его стихов.

Во второй половине XV в. в Далмации и Дубровнике молодое поколение воспитывали итальянские гуманисты; из них известен поэт Тидей Аччарини, впоследствии переехавший в Испанию для обучения инфанта Хуана, сына Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской. В 60-х годах Аччарини преподавал и в Сплите, где одним из его учеников был известный поэт и гуманист Марко Марулич. Будучи ректором дубровницкой школы (1477—1480), Аччарини обучал в гуманистическом духе поэтов Илию Цриевича (Элия Цервина, 1463—1520), Карло Пуцича (1458—1522) и выдающегося дубровницкого историка Лудовика Цриевича-Туберона. Своим ученикам Аччарини прививал любовь к поэзии Понтано и к философии стоиков.

Мы приходим к заключению, что уже в первой половине XV столетия значительная часть горожан Далмации восприняла интерес гуманистов к античной литературе и научилась писать на классическом латинском языке учеников Петрарки. В середине века появилось несколько писателей-гуманистов — Бенедикт Котрульевич, поэт Юрай Шижгорич, латинские поэты дубровницкого кружка Лоренцо Реджини, Иероним Видулич в Задаре, гуманист-мореплаватель Кориолан Чипико из Трогира. В конце XV столетия Марко Марулич из Сплита (1450—1524) писал латинские стихи, не уступающие произведениям лучших поэтов-латинистов итальянского Возрождения; в то же время он создал по-хорватски ренессансную поэму «Юдифь». Исключительно по-латыни сочинял стихи Элий Цервин, ученик знаменитого гуманиста Помпония Лета. Римская академия увенчала молодого дубровчанина лаврами в 1484 г. как

лучшего латинского лирика. Вместе с Летом Элий Цервин инсценировал в Риме по античному образцу комедии Плавта. Вернувшись на родину (1487), он объяснял соотечественникам Плавта и оказал влияние на первых драматургов Дубровника. В его поэзии можно отметить много общего с лирикой Саннадзаро. Цервин, как и Саннадзаро, учился искусству поэзии у Понтано. Будет нелишним заметить, что ни в одной из литератур Западной Европы второй половины XV в., кроме, может быть, испанской, не встречаются ренессансные поэты, равные славянским поэтам Далмации. Как известно, сочинение латинских стихов было обязательным предметом в гуманистических школах. Все гуманисты были стихотворцами, но в первой половине XV столетия среди последователей Петрарки в Италии поэтом можно назвать лишь Беккаделли-Панормита (1394—1471). Латинские и итальянские поэты, воспитанные в новой школе, появились лишь во второй половине Кватроченто. Далматинская поэзия XI в. почти не отстает от итальянской. Небольшая хронологическая таблица указывает с полной очевидностью на параллельность развития.

Италия	*Далмация*
а) Латинская поэзия	а) Латинская поэзия
Тито Веспасиано Строцци (1422—1505)	Юрай Шижгорич (1420—1509)
Понтано (1426—1513)	Марко Марулич (1450—1524)
Боярдо (1434—1494)	Дживо Гучетич (1451—1502)
Марулл Тарханиота (1453—1500)	Карло Пуцич (1458—1522)
Полициано (1454—1494)	Илия Цриевич (1463—1520)
Саннадзаро (1455—1530)	Яков Бунич (1468—1532)
в) Итальянская поэзия	в) Хорватская поэзия
Пульчи (1432—1484)	Марко Марулич (1450—1524)
Боярдо (1434—1494)	Шишко Менчетич (1457—1527)
Лоренцо Медичи (1448—1492)	Джоре Држич (1461—1501)
Каритео (1450—1514)	Иероним Видулич (вторая половина XV в.)
Полициано (1454—1494)	
Серафино Аквилано (1466—1500)	

Если мы сравним далматинскую литературу второй половины XV и начала XVI в. с немецкой, то убедимся, что далматинцы скорее опережали немцев, чем отставали от общего развития европейской культуры XV столетия. Действительно, во времена Рудольфа Агриколы, Рейхлина и Конрада Цельтиса в Далмации жили Юрай Шижгорич, Марко Марулич, Тома Нигер, Лудовик Цриевич-Туберон. Поколению немецких гуманистов, родившихся около 1470 г.: Герману Бушу, Виллибальду Пиркхеймеру, Муциану Руфу, Генриху Бебелю, Ульриху фон Гуттену,— соответствует поколение современных им далматинских гуманистов, из которых некоторые были известны в Италии и Германии, как, например, поэт-лауреат Элий Цервин или Яков Баннизий (1466—1532), покровитель Дюрера и корреспондент Эразма Роттердамского. Напомним также, что Юрай Драгишич (Георгий де Сальвиатис, 1450—1520),

родом из Боснии, был воспитателем детей Лоренцо Медичи и выступил на защиту Рейхлина, когда на знаменитого немецкого гуманиста напали мракобесы.

Одним из самых важных центров европейского гуманизма в XV в. была столица венгерского королевства Буда. Этот город лежал на перекрестке больших дорог, которые соединяли Италию с Польшей, Германию с Балканами. Через Краков и Львов торговые пути тянулись дальше — к генуэзским колониям Крыма, Кавказу и Малой Азии. Из Кракова через Литву поддерживалась связь с Московской Русью. По этим трактам из Италии направлялись в Буду, а затем в Краков, Львов, Вильно и Москву не только купцы, ремесленники, промышленники, врачи и банкиры, но также художники и архитекторы.

Венгерская столица была полна выходцами из самых разных стран Европы; особенно много было итальянцев. В 1417 г. император Сигизмунд привез в Венгрию известного итальянского педагога П. П. Верджерио, ученика Джованни Конверсини из Равенны. Верджерио занимался Петраркой, римскими древностями, медициной и юриспруденцией и был одним из первых сторонников «нового благочестия» — преобразования церкви и ее освобождения от средневекового фанатизма. Итальянский гуманист прожил в Венгрии тридцать лет. Продолжателем его дела был Иван Витез, родом хорват, великий канцлер королевства. Он реформировал латинский язык королевской канцелярии и приблизил его к языку Цицерона. В 40-х годах XV в. Витез собрал значительную библиотеку редких рукописей. Он поддерживал постоянные отношения с Флоренцией, а также с первыми гуманистами Польши из Кракова и Львова.

Племянник Ивана Витеза, Иван Чесмички (1434—1472), известный под именем Яна Паннония, стал одним из самых популярных в Европе неолатинских поэтов. Он учился в Ферраре в школе Гварино Гварини вместе с Титом Веспасианом Строцци и англичанином Джоном Фри. Строцци посвятил Яну Паннонию первую книгу своих «Любовных стихотворений». О Витезе и Яне Паннонии написал несколько страниц Веспасиано да Бистиччи, первый биограф итальянских гуманистов. Современники утверждали, что Ян Панноний не уступает лучшим поэтам древнего Рима. Ян Панноний склонялся к скептическому материализму Лоренцо Валлы, смеялся над паломниками, идущими в Рим, осуждал корыстолюбие римской курии. Таким образом, при дворе Матвея Корвина жил один из крупнейших гуманистических поэтов Европы XV столетия.

Матвей Корвин собрал вокруг себя ученых и писателей разных национальностей. При нем состояли Мартин Былица, краковский астроном и математик, историк Антонио Бонфини (умер в Буде между 1502 и 1505 гг.), друг Яна Паннония Галеотто Марцио. Этот последний сочинил жизнеописание Матвея Корвина. Итальянский гуманист создал образ ренессансного государя по образу и подобию короля Арагона и Неаполя Альфонса. Галеотто выступал как представитель эпикурейского и рационалистического мышления и был противником аристократов, противополагая феодальной раздробленности единовластие просвещенного монарха. Другой итальянский гуманист, Антонио

Бонфини, идеализировал Атиллу; гуннский повелитель в его сочинениях представлен как избранник народа, наделенный всеми гуманистическими добродетелями (virtù).

В Буде трудились, кроме итальянских, много далматинских живописцев. Среди них самый известный — Иван Дукнович из Трогира (1440 — ок. 1509), прославившийся в Италии под именем Джованни Далмато. Матвей Корвин собрал одну из самых замечательных ренессансных библиотек. Тексты его переписчиков рукописей исправлял Феликс Петанчич, гражданин славянского Дубровника, миниатюрист, языковед, дипломат и стратег-теоретик, написавший сочинение о военных дорогах Балкан. Несмотря на то, что почти вся Далмация была уступлена Венеции, венгерский король, который был также хорватским королем, поддерживал постоянные отношения с далматинцами и равным образом с дубровчанами. Таким образом, влияние гуманизма и искусства Возрождения проникало в Венгрию не только из Италии, но также со славянского берега Адриатики. Буда была передаточным пунктом распространения далматинской славяно-романской культуры для Польши, Галиции и Литвы.

После смерти Матвея Корвина (1490) наступил второй период венгерского гуманизма при Владиславе II Ягеллоне. В Буде находилась чешская государственная канцелярия. Видные чешские гуманисты участвовали в ее работе: философ Ян Шлехта, теоретик литературы Августин Оломоуцкий, лучший поэт чешского Возрождения Богуслав Лобкович. Отметим, что эпиталама по случаю бракосочетания Владислава II с принцессой Анной де Фуа (1502) была написана по-латыни далматинцем Матвеем Андроником из Трогира (падуанским профессором гражданского права), а элегия на смерть королевы (1506) — чехом Богуславом Лобковицем. В начале XVI в. примечательна деятельность в Венгрии гуманиста Челио Кальканини из Феррары. Он приехал в Буду в декабре 1517 г., сопровождая кардинала Ипполито д'Эсте, мецената Ариосто. Послание Кальканини к венгерским вельможам повлияло на венгерско-хорватских и далматинских политических писателей.

В конце XV в. в Буде, как и в Кракове, проявилось влияние «архигуманиста» Германии Конрада Цельтиса. В столицах Польши и Венгрии Цельтис основал литературные общества.

Ренессансное искусство проникло в Буду раньше, чем в Краков. Польский королевич Сигизмунд познакомился с архитектурой Италии в Буде, во дворцах своего старшего брата короля Чехии и Венгрии Владислава II. Из польско-венгерско-итальянского контакта возникли первые ренессансные памятники Кракова. В истории взаимных связей Венгрии и Польши следует отметить, что значительное количество венгерских студентов обучалось в Кракове. Краковский университет славился на всю Европу своими математиками и астрономами.

Когда в 1526 г. полчища Сулеймана Великолепного покорили значительную часть Венгрии и разорили дворцы и храмы, созданные во времена Матвея Корвина, венгерский гуманизм временно замер. Ренессансные традиции продолжили эмигрировавшие гуманисты, обосновавшиеся на территории Австрийской монархии и в Польше.

Нам представляется, что в XV в. Дубровник, хорватские города венецианской Далмации, Венгерско-хорватское государство, Польша и в значительной степени Чехия составляли культурное содружество, в котором непрестанно происходил обмен литературными и художественными ценностями. В этих обширных пределах развивали свою деятельность итальянские гуманисты, которым до сих пор не посвящено достаточного внимания: Эней Сильвий Пикколомини, Дж. Конверсини из Равенны, Ф. де Диверсис, Лоренцо Реджини, Аччарини, Даниель Кларио, Палладио Фоско, П. П. Верджерио, Галеотто Марцио, А. Бонфини, Ф. Буонаккорси-Каллимах, Челио Кальканини. Они создавали свои произведения в своеобразных условиях Восточной Европы, часто обращаясь к местным темам. Они должны занять свое место в историях славянских литератур, им необходимо также посвятить особое внимание в истории итальянского Возрождения.

В Польше и в Галицкой Руси, входившей в ее состав, гуманистическое течение обнаруживается во второй половине XV в. Период раннего гуманизма в Польше связан также с итальянским влиянием.

В знаменитом Краковском университете возникло в XV столетии своеобразное течение научной мысли в области математики, астрономии, географии еще до того, как в Польшу проникла гуманистическая филология. Интерес к математике и физике был свойствен полякам уже в XIII в. Вителo (или Витолон), родившийся в Польше около 1230 г. и учившийся в Оксфорде и Падуе, написал в Италии между 1270 и 1278 гг. сочинение «О перспективе». Вителo наблюдал радугу в Падуе, где свет преломлялся в воде серных источников. Им были использованы труды арабского ученого Альхазена (Ибн-ал-Хайтам). Теона, Архимеда, Эвклида, Аполлония Тианского. Трактат удивляет необычной для этого времени наблюдательностью.

«Наиболее интересны замечания Вителo о пропорциях, пространстве, телесности, красках, цветных рефлексах. Здесь он обнаруживает такое тонкое понимание искусства, что намного опережает достижения современной ему живописи» [6]. В «Атлантическом кодексе» Леонардо да Винчи находится запись: «Возьми книгу Витолона» [7].

Среди преподавателей университета в Болонье в 60—70-е годы XV в. было несколько математиков из Польши и один из Галицкой Руси (Юрий из Львова). Мы считаем деятелем польского предренессанса также выдающегося историка Яна Длугоша, который писал о новых веяниях, идущих из Италии, и о «цицероновской прелести века». Длугош встречался в Риме с Николаем Кузанским и помог известному немецкому ученому составить географический атлас Германии.

Польские студенты учились начиная с XIII в. в Италии. В Падуе «польская нация», охватывавшая, кроме поляков, литовцев и русских, занимала

---

[6] *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1. М., 1956, с. 196.

[7] *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи и работа Вителo «Перспектива».— Труды Ин-та истории естествознания и техники. История физико-математических наук. Т. 1. М., 1954, с. 219—220.

третье место среди иностранцев. Польская молодежь устремлялась также в Рим и Феррару.

Одним из наиболее ранних деятелей гуманизма в Польше был Михаил Лясоцкий. Он состоял на дипломатической службе у правителя Венгрии Яноша Хуньяди и воспитал его сына, будущего короля Матвея. Лясоцкий не раз посещал Италию, где был знаком с Поджо Браччолини и со знаменитым феррарским педагогом Гварино Гварини. Как оратора и гуманиста Лясоцкого хвалили Пикколомини, Гварини, Иван Витез и Длугош. Родственники Михаила Лясоцкого учились в феррарской школе. При его посредстве Иван Витез направил в Феррару своего племянника Яна Паннония.

У Филельфо занимался в Риме греческим Ян Урсин, который получил степень доктора медицины Павийского университета в 1487 г. Своим учителем Урсин называл, кроме Филельфо, Помпония Лета. Вернувшись в Краков, Урсин объяснял Саллюстия и Цицерона и старался привить своим слушателям стилистические принципы Лоренцо Валлы.

Следует равным образом посвятить внимание одному из первых польских классических филологов — Яну Любраньскому. Любраньский записался в Краковскую академию вместе с Буонаккорси-Каллимахом в 1472 г. Затем он учился в Болонье, вероятно у Филиппа Бероальдо Старшего. Закончил Любраньский свое образование в Риме у Иоанна Аргиропула и Франческо Филельфо. Генрик Барыч писал о том, что первые польские филологи более всего обязаны римской ученой среде.

В Риме систематически переводились на латынь древнегреческие авторы, там процветали критическая мысль и стилистика Лоренцо Валлы, там занимался археологическими исследованиями Помпоний Лет, учитель польских и далматинских гуманистов.

В начале XVI в. в Кракове вышел целый ряд сборников по эпистолографии, содержащих письма Либания, Феофилакта Симоккаты (в переводе Коперника), Эразма Роттердамского, Франческо Филельфо, Я. Урсина, Ф. Бероальдо Старшего. Гуманистическая филология, таким образом, в последние десятилетия XV в. стала частью университетского образования в Кракове. В это время польские студенты познакомились с правилами поэтики Горация, которые объясняли своим слушателям краковские магистры Лаврентий Корвин (Раабе), немец из польской Силезии, и Павел Русин из Кросна. Ростки латинской гуманистической поэзии в Польше взрастил Филипп Буонаккорси-Каллимах, друг и соратник Помпония Лета. Спасаясь от преследований римского папы, Каллимах через Константинополь прибыл в 1470 г. во Львов. Его меценатом стал любитель античной литературы, вольнодумный архиепископ Львова Григорий из Санока, который проникся гуманистическими идеалами в Венгрии, в окружении великого канцлера Ивана Витеза. Григория из Санока не без основания называли эпикурейцем, он отрицал средневековый аллегоризм, изучал естественные науки и не верил в домыслы астрологии. Григорий читал Плавта и комментировал в Кракове буколики Вергилия. Благодаря покровительству Григория из Санока Каллимах стал польских придворным и воспитал в гуманистическом духе будущих королей Польши Александра и Сигизмунда. Как многие гуманисты, Каллимах был сторонником единовластия. В «Советах»

Каллимаха политические противники его обнаруживали (уже после смерти итальянского гуманиста) идеи, предвозвещавшие макьявеллизм.

Первые латинские поэты Польши были учениками не только Каллимаха, но и Конрада Цельтиса, который приехал в Краков изучать астрономию, но пробыл там недолго. Руководство польско-латинской поэзией перешло после Каллимаха и Цельтиса к Павлу Русину из Кросна. Его учениками были Ян Дантышек, Ян из Вислицы, Кжыштоф Сухтен и швейцарец Рудольф Агрикола Младший. Свою преподавательскую и издательскую деятельность Павел Русин продолжил в Венгрии, где ему покровительствовал венгерский магнат Габор Перени. В Кракове Павел из Кросна объяснял Овидия, Персия, Клавдиана, Сенеку. Он был первым издателем Яна Паннония.

В начале XVI столетия в Польше появились гуманистические латинские поэты. В Краковском университете преподавалась классическая филология, латинская стилистика и поэтика. В тот же период заметны влияния, идущие из Германской империи. В Кракове и других польских городах было много немецких бюргеров; немцы были собственниками рудников, контор, банкирских домов, типографий. Мощные патрицианские семьи Бонеров, Бетманов, Морштынов поддерживали торговые связи с Веной, Аугсбургом, Франкфуртом, Венецией, Флоренцией и ганзейскими городами. Некоторые из этих финансовых магнатов покровительствовали наукам и художествам (Бонеры, Деции).

В развитии польского гуманизма сыграли известную роль в начале XVI в. швейцарские гуманисты И. Вадиан и В. Экк, а также известный немецкий гуманист Генрих Бебель, который приехал из Кракова в Базель летом 1495 г. для того, чтобы издать трактат по космографии своего учителя Лаврентия Корвина. Издание это имело большой успех в Швейцарии и Германии, узнавших, что Польша-Сарматия вовсе не была варварской страной.

С развитием протестантских течений польская молодежь учится не только в Италии, но и в Германии. Однако итальянская традиция продолжает господствовать. В Польше образовалась школа последователей знаменитого итальянского правоведа Бартоло да Сассоферрато, ученика Чино да Пистойя. Ощущалось также чешское влияние. Чешский язык был в моде при польском дворе. Симпатии к гуситам захватили в XV в. многих профессоров краковских академий, часть низшего священства; они были подготовлены проповедью сторонников Уиклифа. Магистр Краковского университета Енджей Галка из Добчина написал песню об Уиклифе на польском языке. Значительнее для развития польской мысли была речь Яна из Лудзика, который призывал короля Казимира проявить справедливость к угнетаемым панами крестьянам. Уиклифистские идеи находим и в трактате об устройстве Польского государства юриста и дипломата Яна Остророга (1436—1501).

После приезда Каллимаха, а затем Конрада Цельтиса возникли первые польские поэтические кружки, в которых преобладали немецкие бюргеры. Среди учеников Павла Русина из Кросна были уже поляки. Польский гуманизм развился несколько позже, чем далматинский, чешский и венгерско-хорватский; во всяком случае он возник в одно время с французским и английским.

В XVI в. турецкое нашествие мешало развитию ренессансной культуры в некоторых славянских странах. В Далмации города под венецианской властью оказались в турецком окружении, и лишь острова были в сравнительной безопасности от набегов. Тем не менее очаги гуманистической культуры не угасли в Задаре, Шибенике и на острове Хваре — морской цитадели республики св. Марка. Многие далматинские писатели и ученые эмигрировали в Италию, Германию, Польшу и способствовали культурным связям славян с Западом. Они вошли в жизнь стран, их приютивших, стали известными далеко за пределами родины.

Гуманист Андроник Транквилл Парфений из Трогира (1490—1571) учился в Италии. В Риме он подружился с поляками и сохранял с семьей Ласки дружеские отношения в течение всей жизни. Транквилл читал лекции в германских университетах и пользовался покровительством Виллибальда Пиркхеймера. Молодой далматинец побывал у Эразма Роттердамского, затем очутился во Франции, где стал французским дипломатическим агентом. Далматинцы, игравшие видную политическую роль в Венгрии,— епископ Трансильвании Статилео и Антун Вранчич — привлекли его на службу турецкого вассала, короля Венгрии Иоанна Запольи. Транквилл побывал в Константинополе с венгерским посольством. Константинопольский богач Лудовико Гритти, побочный сын венецианского дожа и доверенное лицо султана, пригласил Транквилла к себе в секретари. Противник турок очутился в турецком лагере и вместе с янычарами вошел в Буду. После гибели Гритти в Трансильвании Транквилл попал в тюрьму сначала к венграм, затем к австрийцам. Он перешел на службу к Габсбургам и с верительными грамотами короля Фердинанда и императора Карла V ездил в Константинополь, на этот раз как австрийский посол. В Кракове он призывал польских магнатов на войну с турками. Транквилл дружил с выдающимися политическими авантюристами и кондотьерами своего времени, которые стекались за легкой добычей в Венгрию, Австрию и Польшу; среди них были братья Ласки, Иероним и Ян (реформатор Польши, ученик Эразма Роттердамского). Не подлежит сомнению, что Транквилл был знаком с Тенчинскими и с Иваном Пересветовым, подвизавшимся также в Паннонии.

Более успешной, чем жизненный путь Транквилла, была карьера Якова Баннизия, уроженца далматинского острова Корчулы (1466—1534). Баннизий, секретарь императора Максимилиана, покровительствовал Эразму и Дюреру, который написал его портрет. Императорского советника и гуманиста осыпали похвалами Бембо, Пиркхеймер, Ульрих фон Гуттен, Беат Ренан. Значительные сведения о Баннизии сохранились в английской дипломатической переписке времен Генриха VIII.

На юге Далмации, в городе Которе (Черногория), в XVI в. несколько поэтов-гуманистов писали по-латыни и по-итальянски. Лудовик Паскали из Котора, чьи стихи печатались в Италии, участвовал в битве при Лепанто вместе с Сервантесом и, как Сервантес, попал в плен к алжирским корсарам. Латинская поэма «Описание града Аскривия» (Котора) Ивана Болицы (Боны де Болириса) интересна для истории ренессансной культуры в Далмации. Напомним, что подобные поэтические описания городов встречаются в поэзии

Германии этого времени (например, стихотворный панегирик городу Нюрнбергу Иобана Гесса).

Вслед за Маруличем начали писать на народном языке два одаренных поэта с острова Хвара: Ганнибал Луцич (1482—1553) и Петр Гекторович (1487—1572). Любовные стихи Луцича обнаруживают влияние итальянцев. В первой оригинальной драме советского содержания на хорватском языке, «Робыне», Луцич сочетал мотивы петраркистской поэзии с мотивами народной эпики. В «Рыбной ловле» Гекторовича рассказывается о трехдневном путешествии поэта по морю среди островов Далматинского архипелага в обществе простых рыбаков. Условный жанр рыбацкой эклоги («пескатории»), восходящий еще к Феокриту, счастливо сочетается у него с реалистическими элементами. Гекторович записал — впервые в южнославянской литературе — народные эпические и лирические песни из уст своих спутников-рыбаков. Вероятно, эти тексты он подверг обработке.

В кружке хварских поэтов заслуживает внимания Микша Перегринович, автор маскарадной поэмы «Цыганка», дополненной в Дубровнике и изданной в Венеции в 1599 г. под именем Андрея Чубрановича (автора, по-видимому, лишь шестой песни).

Последними поэтами Возрождения в Далмации под властью Венеции были Юрай Баракович и Брно Карнарутич из Задара: Карнарутич воспел героя борьбы с турками Николая Зринского в эпической поэме «Падение града Сигета», изданной в Венеции в 1584 г. В батальных сценах Карнарутича встречаются весьма выразительные стихи, предвозвещающие «Османа» Гундулича. Юрай Баракович, также родом из Задара, написал в начале XVII в. поэму «Славянская вила». Он прославлял мифического праотца славян князя Словена. Сторонник глаголического богослужения, Баракович был противником влияния «латынян». Он встал на защиту родного хорватского языка. Заметим, что в далматинской литературе XVI столетия поэзия преобладала над прозой. Впрочем, Петр Зоранич из Задара мешал в романе-эклоге «Горы» (Венеция, 1569) стихи с прозою, как Саннадзаро в «Аркадии».

Произведения научного и философского содержания далматинцы обычно писали не на родном языке, а по-латыни или по-итальянски. Наибольшей известностью из далматинских мыслителей и эрудитов пользовался в Европе Франческо Патриццио (Петришич, 1529—1597) с острова Цреса. Патриций учился в Падуе, долгие годы провел, странствуя по свету. Он жил на острове Кипре и в Испании. Патриций занялся исследованием философии Платона и стал известен как противник Аристотеля. Он занимался экспериментами и защищал гелиоцентрическую систему. Далматинский философ и естествоиспытатель утверждал, что свет — бестелесное тело и первичная форма материи — лежит в основе мира, извечно наполняя безграничное пространство космоса. Идеи Патриция повлияли на Амоса Коменского и — как можно с достаточной вероятностью предположить — на Гёте. Противника схоластического Аристотеля хвалил в начале XVII в. в своем философском словаре Пьер Бейль. Патриций особенно привлекает современных исследователей эпохи Возрождения как выдающийся теоретик литературы. Заслуживают также внимания десять диалогов Патриция о том, как следует читать и писать историю. Эти диалоги

были известны основоположнику философии истории Вико. Патриций не считал историю упражнением в риторике или «наставницей жизни», но рассматривал ее как науку о человеческом обществе.

Из далматинских эрудитов этого времени отметим также Фауста Вранчича из города Шибеника (1551—1617), математика, физика, инженера, философа, лингвиста, историка. Вранчич учился в Падуе, жил в Венгрии, затем в Венеции, где написал книгу под заглавием «Новые машины», в которой рассматривает проблемы гидротехники, воздухоплавания, архитектуры, военно-инженерного дела, общей техники.

Несмотря на кипучую деятельность вдали от родины нескольких ученых из венецианской Далмации, центр культуры адриатических славян в XVI в. переместился в Дубровник, который достиг в этот период наибольшего расцвета. Дубровчане уплачивали дань турецкому султану, но сохранили свою независимость. Они посредничали между Западом и Константинополем, оказывали дипломатические услуги и христианам и магометанам, распространили свои торговые фактории по всему Балканскому полуострову, продолжали торговать с Испанией и Египтом, проникли в порты Франции и Англии. Известно, что дубровницкие торговые конторы доходили до устьев Дуная; дубровчане обосновались в Яссах и вели дела с гражданами Львова. Торговые связи дубровчан объясняют проникновение в Западную Русь франко-итальянских рыцарских романов в далматинской славянской обработке.

В XVI в. латинская ученая поэзия Дубровника, имевшая своих блестящих представителей на рубеже XV—XVI столетий, уступает место поэзии на народном сербско-хорватском языке. Богатая южнославянская народная литература оказывает благотворное влияние на городскую лирику. Следует заметить, что все литературные течения и теоретические споры в Италии немедленно отражаются в Дубровнике.

Однако общее культурное развитие эпохи Ренессанса (а не только влияние итальянской литературы) способствовало появлению первых известных нам поэтов, писавших по-сербско-хорватски: Марко Марулича, Шишко Менчетича и Джоре Држича.

Наиболее значительным поэтом Дубровника в первой половине XVI в. был Мавро Ветранович (1482—1576). Он сочинил довольно бледное подражание Данте — аллегорическую поэму «Пилигрим», а также своеобразную лирическую драму «Орфей», не зависящую от Полициано. Ветранович был автором политических сатир, направленных против Венеции и против современных нравов. Будучи монахом, он писал жизнерадостные карнавальные песни, а также религиозные драмы, в которых основа средневековых хорватских народных представлений обновлена техникой итальянского религиозного театра Кватроченто (Фео Белькари).

Театральные представления в Дубровнике носили светский характер. Преобладала комедия. Драматические произведения представлялись на пирах у богатых горожан, на площадях перед церквами и общественными зданиями. На бытовые темы писал Никола Налешкович, разорившийся купец, математик и астроном, занимавшийся на досуге поэзией. Знаменитый комедиограф Дубровника Марин Држич (1508—1567) был его младшим современником. Држич

учился в Сиене. Он служил органистом, писарем, побывал, как секретарь одного австрийского авантюриста, в Вене и Константинополе. Но больше всего на свете его интересовал театр. В конце своей жизни Марин Држич стал политическим заговорщиком и тайно покинул родной город. Во Флоренции он пытался найти поддержку для переворота, который должен был сокрушить власть аристократического сената Дубровника. Успеха он не имел. Ему пришлось скрыться от преследования правительства Дубровника в Венецию, где он вскоре умер.

Театр Држича, как и вся ученая комедия эпохи Возрождения, берет начало в драматургии Плавта. Исходя из Плавта и будучи хорошо знаком с итальянским театром, Држич пошел своими путями. Особенно следует отметить социальные тенденции в театре Држича. Политические выступления Држича в конце жизни, его борьба с гегемонией патрициев явились следствием идей, выношенных им в течение многих лет. Идеи эти проявились в его театре. В пастушеских пьесах Држича фантастические и реальные сцены чередуются, как у Шекспира («Сон в летнюю ночь»). Држич отразил полноту и многообразие жизни своего родного города. Пользуясь традиционными мотивами и условными образами ученой комедии, он вдохнул в них новую жизнь.

Для изменений, происшедших в дубровницкой литературе середины XVI в., важна реформа Пьетро Бембо, очистившего и упорядочившего итальянский литературный язык. Бембо взял за образец великих тосканцев XIV столетия, особенно Петрарку. Он воссоздал теорию трех стилей, соответствующих возвышенному содержанию, обычным событиям и вульгарным, или «подлым», происшествиям. Бембо искал совершенной гармонии стиха, исследуя поэтическое наследие Петрарки. «Бембисты» Джованни Делла Каза и Анджело ди Костанцо оказали плодотворное влияние на дубровницкую поэзию 50-х и 60-х годов. Теории Бембо изощрили вкус дубровницких поэтов; рассуждения Бернардо Тассо и Клаудио Толомеи открыли новые возможности в стихосложении. Итальянское влияние на поэзию Дубровника было гораздо плодотворнее с художественной точки зрения во второй половине XVI в., чем в первой, что указывает лишний раз на несостоятельность пресловутой теории об «отмирании Ренессанса» после реставрации Медичи во Флоренции.

По примеру итальянских академий, в Дубровнике во второй половине XVI в. основывается «Академия согласных». «Академики» принадлежали к древним патрицианским родам. М. Кабога (1505—1582) написал по-итальянски резкую и талантливую сатиру на благородное сословие, опубликованную у нас в прошлом веке В. Макушевым и оставшуюся неизвестной западным литературоведам.

От Сабо Бобальевича (ок. 1530—1585) сохранилось больше итальянских стихов (изданных Альдо Мануцием в Венеции в 1589 г.), чем сербско-хорватских. На образы, почерпнутые из сокровищницы греко-латинской литературы, он налагал печать своей индивидуальности, вкладывал в них новое содержание в духе своей эпохи. Некоторый маньеризм обнаруживается в стихах одаренного поэта, предвозвещая стиль эпохи барокко. В сатирах (итальянских) Бобальевич следует не только Горацию, но и Ариосто. Они примечательны как документы о жизни Дубровника середины XVI в. и порою весьма удачны.

Наше внимание особенно привлекает Доменик Раньина (1536—1602). Сначала Раньина следовал по пути Ш. Менчетича, и петраркизм его был петраркизмом «старого стиля». Во время своего пребывания в Италии он ознакомился с новым литературным направлением. Во Флоренции вышла его книжка хорватской лирики (1563), предисловие к ней заимствовано у Бернардо Тассо. В 1565 г. Лудовико Дольче поместил в одном из составленных им сборников лучших образцов итальянской поэзии двадцать шесть сонетов Раньины. Из этой книги четыре сонета дубровчанина были переведены на французский язык Филиппом Депортом. В программном стихотворении «Тому, кто хулит чужое, а сам ничего не сделал», написанном на сербско-хорватском языке, Раньина говорит о вечном изменении вкусов, о чередовании литературных течений. По примеру Бембо, Раньина стремился стать реформатором отечественной литературы. Это ему удалось лишь отчасти. Его несомненная заслуга — введение новых поэтических форм. Особенно удачны стихотворения Раньины, навеянные народной поэзией.

Последним значительным поэтом Дубровника XVI столетия был Динко Златарич (1555—1607), бесспорно превосходивший Раньину общей культурой, но не одаренностью. Воспитанник Падуанского университета, как и его старший современник Кохановский, Златарич изучал медицину, попутно занимаясь греческим и латинским языками. Он перевел «Электру» Софокла с греческого оригинала и «Любовь Пирама и Фисбы» Овидия, посвятив этот поэтический труд дубровницкой красавице Цвиете (Флоре) Зузорич-Пешони, в честь которой Торквато Тассо написал несколько сонетов и мадригалов. Эти переводы вместе с переводом «Аминты» Тассо под заглавием «Любомир» (первая версия сделана еще с рукописи знаменитой пасторали), а также с оригинальными стихами, появились в издательстве Альда в 1598 г. Следуя примеру Тассо, Златарич ввел в дубровницкую поэзию белые стихи, которые в это же время появились в польской поэзии. Гораздо последовательнее, чем Раньина, Златарич применял принципы школы Бембо. Лирика его возвышенна, благородна и несколько холодна. В поэзии Златарича обнаруживается налет маньеризма, приближающегося к барокко XVII столетия, что свойственно, как мы уже заметили, и Бобальевичу, а также некоторым польским поэтам этого времени, например, Миколаю Сенп-Шаржинскому. Эти параллельные явления мы склонны объяснить общим для Дубровника и для Кракова итальянским влиянием.

В конце XVI в. в Дубровнике была написана одна из самых ярких поэм на народном языке — «Флот» Антуна Сасина, заставляющая вспомнить о другой морской поэме Возрождения, написанной португальцем Камоэнсом.

Следует упомянуть хотя бы в главных чертах о развитии далматинско-дубровницкой историографии. Как известно, историография — один из основных жанров гуманистической литературы. Славянскую тему гуманиста XV в. из Шибеника Шижгорича продолжил на острове Хваре Винко Прибоевич. В 1525 г. он обратился к своим согражданам с проповедью (напечатана в Венеции под заглавием «О происхождении и успехах славян», 1532), в которой утверждал необходимость славянского единства, восхваляя славянский род — от Адриатики до далеких пределов Московского государства — как самый

могучий и прославленный в мире. Прибоевич побывал в Кракове, где ознакомился с историко-географическим сочинением Меховского «О двух Сарматиях», откуда он почерпнул довольно точные сведения о России.

Самым значительным историком адриатических славян эпохи Возрождения был Лудовик (Алоиз) Церва-Туберон (1459—1527), учившийся в Париже. В своих «Комментариях», описывая события между 1490 и 1522 гг., Церва-Туберон набросал с большим мастерством ряд портретов своих современников. Он чувствовал социальные противоречия, отличался веротерпимостью. «Комментарии» Цервы-Туберона были изданы полностью лишь в 1603 г. В следующем столетии они попали в индекс запрещенных римской курией книг за резкие выпады автора против пап.

В XV и особенно в XVI столетиях гуманисты далматинских городов дали несколько значительных для своего времени сочинений из области экономики, философии, политики, медицины, навигации, космографии и техники. Проблемой государства и вопросами экономики занимался дубровницкий патриций Никола Гучетич, автор диалогов об устройстве республики (Венеция, 1591) и диалогов о красоте.

В XVII в. дубровницкая литература начинает замыкаться в круг местных интересов, она испытывает влияние поэтики барокко, однако в этот период появляется самый значительный эпический поэт южных славян Иван Гундулич, автор поэмы «Осман», испытавший сильное влияние Тассо. Поэма Гундулича в течение почти двухсот лет лежала в рукописи и стала широко известна лишь в XIX в. В польском королевиче Владиславе дубровницкий поэт видел освободителя славян от турецкого ига. Уже в XVI в. в дубровницкой и далматинской литературе нередки проявления симпатии ко всем славянам, которые рассматриваются как один народ. Этот «панславизм» особенно ярок в книге дубровчанина Мавро Орбини, написанной по-итальянски в самом начале XVII столетия. Идеи Орбини повлияли не только на Гундулича и драматурга дубровницкого барокко Пальмотича, но и на историков и поэтов других славянских стран. Влияние это, благодаря русскому переводу «Славянского царства» Орбини, сделанному по приказу Петра Великого, распространилось также на сербов и болгар.

Если одним из значительнейших центров ренессансной культуры в Восточной Европе был Дубровник, то другим, не менее важным, следует считать Краков. Напомним, что Буда была в начале XVI в. захвачена турками, и венгерские гуманисты рассеялись по всей Европе.

В первой половине XVI в. в Польше выдвинулось несколько одаренных неолатинских поэтов польского происхождения: Ян из Вислицы, Миколай Гусовский, Анджей Кржицкий. Эта плеяда завершается выдающимся польско-латинским поэтом Клеменсом Яницким. К ней принадлежал и дипломат Ян Дантышек, полонизированный немец из Данцига, бывший в течение многих лет польским послом у императора Карла V. Дантышек оказал покровительство знаменитому неолатинскому поэту Голландии Иоанну Секунду. Он был своим человеком в гуманистических кругах Испании, Италии, Голландии.

Двор королевы Боны в Кракове и Вильно был распространителем итальянского влияния на Польшу, Литву и Западную Русь. Королева, владетельница

княжества Бари, привезла с собой из Италии или выписала из Неаполя, Феррары и Милана врачей, музыкантов, юристов, придворных. Неаполитанский гуманист Кризостомо Колонна уверял, что слышит пение итальянских муз среди полей Вильно. Канцлер Боны Лудовико Алифио преподавал римское право в Краковском университете. Ученик Саннадзаро Антонио Карменьяно описал путешествие Боны в Польшу и посвятил сонеты королю Сигизмунду II Августу и принцессе Изабелле, будущей венгерской королеве. Кардинал Ипполито д'Эсте, родственник Боны, рекомендовал польской королеве врача Джованни Андреа Валентино, принадлежавшего к школе эмпириков и скептиков. Валентино отвергал даже авторитетов древности Галена и Плиния и предпочитал эксперименты. Феррарский медик писал стихи по-латыни и по-итальянски. При дворе Боны состоял также композитор Алессандро Пезенти, посланный кардиналом д'Эсте. Феррарская музыкальная культура была воспринята Краковом и оттуда перенесена в Вильно. В ренессансной Польше появились местные высокоодаренные композиторы: Киприан Базилик, Вацлав из Шамотула, Мартин из Львова и др. Развитие вокального искусства было связано с поэтическим текстом. Псалмы Кохановского пелись в музыкальном оформлении Миколая Гомулки сначала в Польше и Литве, а в XVII в. и в Московской Руси.

В латинских стихах польских поэтов этого периода особенно интересны местные темы: так, у Миколая Гусовского «Поэма о зубре» (1523). Ян из Вислицы был первым поэтом, воспевшим Литву и победу Польши над прусским орденом. В его поэме потенциально заключено дальнейшее развитие польского эпоса.

Кржицкий, примас Польши, прослывший «Вольтером XVI столетия», был поклонником Эразма Роттердамского. Он уверял великого голландского гуманиста, что произведения его читают «там, где плещется Дон, там, где полярная ночь». Сохранилось пять писем Эразма к Кржицкому, написанных между 1525—1529 гг. Кржицкий прилагал все усилия для того, чтобы Эразм приехал в Краков и украсил двор польских королей. Эразм уклонился от этого приглашения, так же как ранее — от приглашения Шлехты посетить Чехию. Эразму, любителю вольных эпиграмм, нравились сатирические стихи Кржицкого. Похвалы Эразма сделали польского поэта известным образованной Европе.

Связи Эразма с Польшей были весьма сложны и разнообразны. Он посвятил один из своих трудов Дантышеку. Ян Ласки Младший, будущий вождь кальвинистов, учился у Эразма и жил в его доме. Ян Ласки даже купил библиотеку Эразма (к сожалению, погибшую при перевозке в Польшу). Кржицкий послал к Эразму своего племянника Андрея Жебжидовского. Эразм переписывался также с королем Сигизмундом. Канцлеру Польши Шидловецкому он посвятил свой трактат о языке. В результате этих связей Эразм ознакомился с Польшей, с ее географией, ее правителями, учеными и поэтами. Эразм писал польскому историку и придворному Децию: «Я приветствую польский народ, некогда считавшийся варварским, в настоящее время достигший такого процветания в науке, праве, религии, а также в других областях столь удалившийся от варварства, что он может тягаться с первыми и наиболее куль-

турными народами на свете». Особенно интенсивно переписывался с Эразмом вице-канцлер Польши Петр Томицкий, доктор Болонского университета.

Томицкий поручил своему секретарю Станиславу Гурскому собирать документы, относящиеся к истории и культуре Польши его времени (знаменитые «Acta Tomiciana»). Вице-канцлер основал в Кракове кафедру римского права, помогал издавать древнегреческие и древнееврейские книги. Он собрал ценную библиотеку, покупая книги и рукописи по всей Европе. Эразм посвятил Томицкому свое издание Сенеки.

Ранняя ренессансная культура Польши создавалась на латинском языке. Начало поэзии на польском относится ко второй половине XV в. Первые опыты носят отпечаток средневекового мышления. Содержание обычно заимствовалось у немецких, чешских, реже латинских авторов. Источники не всегда легко определить. Также не совсем ясно, восходит ли «Жизнь Эзопа Фригийца» Берната из Люблина к латинской версии Римиция или к немецкой обработке Штейнхёвеля (XV в.). Однако вполне ясно, что «Диалог Харона с Полинуром» Берната из Люблина заимствован из чешской обработки Микулаша Конача (1507).

Первая вышедшая на польском языке книга (Краков, 1513 или 1514) — «Душевный рай» Берната из Люблина — является переводом молитвенника, изданного в Страсбурге в 1494 г. Переводчика «Душевного рая» польские литературоведы считают человеком свободомыслящим. Однако «ереси» Берната из Люблина коренятся в средневековом мировоззрении. В бледном аллегоризме Берната было бы напрасно искать гуманистические идеи.

Вслед за польскими переводчиками с чешского и немецкого, приспособлявшими поучительную и забавную литературу XV в. для нужд краковских издателей, появились польские авторы, предпочитавшие родной язык. Одним из первых был Марцин Бельский (ок. 1495—1575), который едва прикоснулся к образованности времен Сигизмунда Старого. Он издал книгу под заглавием «Жизнь философов». Это сочинение восходит к компиляции Уолтера Берли (конца XIII — начала XIV в.). Между английским автором и Бельским стоит также пражский издатель и литератор Микулаш Конач. Бельский обычно искал темы у чехов или немцев. Современник Кржицкого и Яницкого, Бельский предстает как фигура вполне архаическая. Из всего, что Бельский написал, наибольшее значение имеет его «Всемирная хроника», в которой чудесное и сказочное мешается с исторической действительностью. Полулегендарная история Бельского давала какие-то сведения о славянских народах. Она проникла к украинцам и белорусам. Реалистические элементы в сатирах Бельского тонут в избитых фразах средневекового моралиста. В его «Комедии о Юстине и Констанции» нет действия: оно заменено морализирующей декламацией.

Гораздо более значителен Миколай Рей из Нагловиц (1504—1569). Он писал польские стихи, не отличающиеся совершенством, но не лишенные грубоватой выразительности. Рей не понимал ни поэзии лирической, ни эпоса. Муза трагедии была ему равным образом чужда, несмотря на все его театральные опусы. Моралист в нем преобладал (так же, как в Бельском) над сатириком. Следует, впрочем, отметить, что пан из Нагловиц любил острое словцо

и не прочь был рассказать забавный анекдот. Язык Рея сочен, полон присказок, поговорок, но неотесан и жёсток. Мы предпочитаем его стихам прозу, в которой встречаются красочные подробности польского быта.

Рей особенно известен своим стихотворным диалогом между паном, священником и старостой. Шляхтич-кальвинист Рей стремился к секуляризации церковного имущества и был противником королевского абсолютизма и магнатов. В то же время вместе со своими собратьями-шляхтичами, домогавшимися гегемонии в государстве, Рей способствовал закрепощению крестьян. Он был противником купцов и ремесленников: шляхтичи стремились прибрать к рукам торговлю в Польше. «Краткий разговор» Рея не является реальным отражением жизни, а представляет некую «дворянскую идиллию», написанную для пропагандистских целей, которая, несомненно, нравилась консервативным провинциальным панам. Ю. Кржижановский справедливо заметил, что Рей заимствовал основные свои идеи из немецкого сочинения «Прекрасный диалог между приходским священником и старостой».

Театр Рея восходит к немецким драматическим обработкам средневековых театральных тем. Так, например, его «Купец» не что иное, как переделка латинской «Трагедии» баварского писателя Томаса Наогеорга.

Рей оставил несколько обширных циклов стихов. Самый примечательный из них «Автопортрет» (около 12 тысяч строк). Эта поэма насыщена сентенциями из писателей древности, которых автор, по-видимому, не читал в оригинале. Источник поэмы — «Зодиак жизни» феррарского гуманиста Марцелла Палингения (1536). Поэма Палингения пользовалась необычайным успехом в XVI в., но была забыта в XVII. Лиризм, пессимизм, натурфилософские рассуждения итальянца не оставили следов в польской поэме. Странствия некоего молодого человека по пределам аллегорическим в загробном царстве у Рея напоминают похождения пилигрима в аллегорической поэме дубровчанина Мавро Ветрановича. Источник последней, вероятно, также Палингений. С Эразмом Роттердамским Рей имел некоторый контакт в своих проповедях. Для их составления ему пришлось обратиться к истории и филологии. Он пользовался (не всегда хорошо его понимая) текстом Нового Завета Эразма.

В истории польской культуры Рей имеет значение как политический и религиозный проповедник, как сатирик и полемист, затем как бытописатель и менее всего как поэт.

Большая поэзия Польши начинается Кохановским. Польские эпиграммы Кохановского получили стилистическую отточенность благодаря освоению мастерства авторов древности. Кохановский почти ничем не обязан стихотворцам до Рея, с которыми его связывает лишь ритмика. Вместе с Кохановским появилось в польской литературе новое качество — художественное восприятие действительности. Рей пользовался народным языком, но был воспитан на кухонной латыни. Кохановский уловил в народной песне подлинную поэзию. Для Кохановского, получившего блестящее образование в Падуе, мир не был, как для Бельского и Рея, ограничен шляхетской Сарматией. Следует, предположить, что еще в Краковском университете Кохановский ознакомился с поэтикой Горация, а также с неолатинскими поэтами Польши. Вирши краковских

Ян Кохановский

бакалавров могли навести его на мысль перековать польский стих и поднять польскую поэзию на уровень греко-латинской. Это стремление окрепло в итальянской университетской среде, где продолжались споры о языке, где ученики Бембо боролись с упорными латинистами, которых в Падуе возглавлял учитель Клеменса Яницкого Лазарь Бонамико. Споры эти, как мы уже видели, имели воздействие на далматинскую литературу середины XVI в., они не остались бесплодными и для польской культуры. В Падуе Кохановский занимался у Франческо Робортелло, комментировавшего «Поэтику» Аристотеля и «Послание к Пизонам» Горация. Кохановский посетил также Францию и Бельгию. В Париже он познакомился с поэзией Ронсара. Следует заметить, что влияние «Плеяды» на польского поэта — домысел польских литературоведов 20-х и 30-х годов.

Вернувшись в Польшу, Кохановский состоял королевским секретарем, затем удалился в свое небольшое имение. В дидактических поэмах «Согласие» и «Сатир» наиболее полно выражены политические воззрения первого периода его творчества. Кохановский осудил шляхту, забывавшую о военном долге и занявшуюся торговлей. Покровитель Кохановского, вице-канцлер Мышковский, предоставил поэту церковные бенефиции, однако духовного сана поэт не принял, а женившись, отказался от церковных званий. Он предпочел бедную независимую жизнь в Чернолесье придворной и церковной карьере. В течение веков сложился образ Яна из Чернолесья, поэта, покинувшего двор, прислушивающегося к народной песне, знающего обычаи народа,— образ возвышенный и несколько романтический. Поэт сам говорил о своих метаморфозах, он сравнивал себя с неуловимым богом Протеем, непрестанно менявшим свои обличья.

После смерти последнего Ягеллона, Сигизмунда-Августа, в 1572 г. Польша стала шляхетской республикой с выборным королем. Французский принц Генрих Валуа, избранный королем Польши, вскоре бежал из Кракова, чтобы наследовать корону Франции. Кохановский вначале был сторонником Генриха, но, когда после бегства Валуа его придворный поэт Филипп Депорт написал сатирическое стихотворение «Прощание с Польшей», Кохановский счел своим долгом ответить латинской инвективой, озаглавленной «Кукарекающему галлу». Политическая сатира, вызванная искренним возмущением, удалась Кохановскому лучше, чем все его панегирики.

Когда на польский престол был выбран трансильванский князь Стефан Баторий, Кохановский некоторое время оставался в оппозиции, но вскоре он вошел в орбиту влияния нового вельможи Яна Замойского. Король Стефан, Ян Замойский и Кохановский были воспитанниками Падуанского университета. В январе 1578 г. на свадьбе Яна Замойского с Кристиной Радзивилл была представлена в присутствии короля польская трагедия Кохановского «Отказ греческим послам». Кохановский получил звание придворного поэта-лауреата. Великий поэт Польши умер в 1584 г. Перед смертью он подготовил к печати собрание своих сочинений в трех книгах. Польские эпиграммы (фрашки) и латинские оды вместе с латинскими эпиграммами появились в год его смерти, затем вышли польские произведения (1585) и фрагменты из неопубликованных рукописей (1590).

В своих польских произведениях Кохановский часто восходит к Феогниду из Мегары и к Горацию; он обращался в своих латинских элегиях к старому Каллимаху Александрийскому, которому подражали римские поэты (Каллимаха Александрийского издавал учитель Кохановского Робортелло). По примеру Каллимаха, Кохановский разделил свои элегии на четыре книги. В произведениях Кохановского заметно также влияние Лукреция. Из итальянских поэтов Кохановский предпочитал Петрарку и Тассо. От итальянской литературы Кохановский воспринял сонет и белые стихи. Темы и образы Горация рассеяны во всех польских стихах Кохановского (то же влияние можно отметить и у Ронсара). Кохановский никогда не переводил Горация, а перефразировал, перепевал, переделывал, приспособляя к польским сюжетам. Эта тенденция адаптировать древних была общей в ренессансной поэзии XVI в.

В польских песнях Кохановского проявляется одно из основных стремлений польских авторов — преобразовать античность в родную действительность, так поступали и римляне по отношению к греческой литературе. Кохановский вводит в свои парафразы Горация современные слова, заменяет отжившие образы новыми, близкими его среде. Главное в этом преобразовании — индивидуальный дар Кохановского. Нередко поэт отталкивается от классического предания, чтобы вернуться к польскому пейзажу и к событиям своего времени. Польские литературоведы считают одним из лучших произведений Кохановского его «Френы» — скорбные стихи о рано умершей дочери. Сам жанр восходит к глубокой древности; надгробная элегия получила значительное развитие у неолатинских поэтов Италии (см. «Элегию на смерть дочери Луции» Понтано).

«Отказ греческим послам» Кохановского представляет собой вершину трагического жанра в ренессансной поэзии Восточной Европы. В этой пьесе чувствуется дух независимости, осуждающий современную политику Польши и современные нравы, но в форме завуалированной, которая скрывает критику действительности. Поэт сознательно допускает анахронизмы, модернизирует; преобразование древности свойственно и Шекспиру (особенно в его римских пьесах).

Младшие современники Кохановского — Сенп-Шаржинский, Клёнович, Шимонович — испытали в той или иной степени влияние автора «Отказа греческим послам». Миколай Сенп-Шаржинский (1550—1581) является вместе с Кохановским творцом польского сонета. В любовной лирике Сенп-Шаржинского очевидны влияния позднего петраркизма. Ему был свойствен известный уклон в маньеризм; эту тенденцию наблюдаем также у дубровницких поэтов второй половины XVI в. (Бобальевича, Златарича). Сенп-Шаржинский отразил в своей религиозной поэзии некоторые идеи контрреформации в ее самый ригористический период. Зачислять его в поэты барокко было бы неосновательно: барокко — течение более позднего времени. Вдохновение у Шаржинского мешается часто с рассудочностью, для поэзии губительной.

Мы считаем, что до сих пор в нашей истории культуры недостаточно оценено значение для польско-русско-украинских взаимных связей Себастиана Фабиана Клёновича (1545—1608), автора латинской поэмы «Роксолания» (1584). Клёнович изучил жизнь украинских крестьян и с точностью этногра-

фа (до создания этнографии) дал описание обычаев и обрядов, которые сохранились и в новейшее время. Клёновичу удалось создать целый ряд удачных реалистических зарисовок жизни Червонной Руси на исходе XVI столетия. Его интересовала география Польши, ее торговля, пути сообщения, экономика. Он совершил мысленно поэтическое путешествие по реке Висле в своей польской поэме «Flis» (1595). Поэма полна реалистических подробностей, впрочем, порой затемненных сетованиями моралиста на испорченность нравов и поучениями.

Выдающийся польский поэт Шимон Шимонович (Симон Симонид, 1558—1629) стоит на рубеже XVI и XVII вв. и предваряет эпоху барокко. Но мы не считаем возможным отделять его от эпохи Возрождения. Отец поэта, краковский магистр, купец и библиофил, получил гражданство во Львове. Шимонович, уроженец Львова, учился в Кракове и за границей. Его учителем, по-видимому, был известный лейденский филолог Иосиф Юст Скалигер. Известности Шимоновича в Европе способствовал не только Скалигер, но и выдающийся голландский ученый Юст Липсиус. Шимонович был провозглашен своими голландскими друзьями одним из лучших латинских поэтов Европы. В конце 80-х годов Шимонович сблизился с Яном Замойским, великим гетманом и канцлером Польши. В 1593 г. поэт приступил к организации в Замостье, родине гетмана, на границе Малой Польши и Червонной Руси, гуманистической академии. Замойский стремился создать высшую школу в Польше по образцу Коллеж де Франс. Среди преподавателей Академии в Замостье был Адам Бурский, занимавшийся логикой стоиков и диалектикой Цицерона. Академия в Замостье отличалась широтой взглядов и веротерпимостью. Ее профессора поддерживали связи с заграничными учеными, особенно с голландцами.

Шимонович писал торжественные латинские оды, эпиталамы, гимны, драмы. Он писал также стихи по-польски. Львовский поэт был создателем «селянок», пользовавшихся необычайным успехом в XVII в. Само название жанра взято из украинского языка. Шимоновичу удалось слить классическую идиллию и южнорусскую песню. Особенно поражает в селянках Шимоновича живое ощущение социальной несправедливости. В его «Жницах» с большой изобразительной силой передана печальная действительность украинского села во власти панов.

Отметим литературную деятельность Бартоша Папроцкого (ок. 1540—1614). Папроцкий досконально изучил пограничную шляхту, жил среди украинских казаков, воевал с турками и татарами. Будучи сторонником Габсбургов, Папроцкий вынужден был бежать в австрийские владения. Он сочинял в Чехии геральдические трактаты и стихи, а затем вернулся в Польское королевство и умер во Львове. В столице Галицкой Руси он познакомился с Шимоном Шимоновичем и посвятил ему восторженные стихи. Интересны легендарные геральдические сведения о южнорусских князьях и панах, встречающиеся в трактатах Папроцкого, прежде всего в его «Королевском саду» и «Гнезде добродетели».

Наименее развитым видом литературы в Польше была драматургия. Высокоталантливая трагедия Кохановского «Отказ греческим послам» одиноко возвышается над примитивной сценической продукцией этого времени. Пере-

воды на польский Сенеки и Плавта не оказали большого влияния на развитие польского театра.

Польская комедия оказалась более живым жанром; она развивалась в городской мещанской среде. Ее носителями, по-видимому, были странствующие актеры, которые заходили из Чехии и Германии через Силезию и Моравию. Между 1590 и 1596 гг. были опубликованы две краткие комедии — «Отправление приходским священником наемного солдата на войну» и «Возвращение Альберта с войны», отличающиеся живостью диалога и реалистическими чертами. Кто написал этих «Альбертусов», неизвестно,— вероятно, краковские бакалавры.

Религиозный театр в Польше заглох так же быстро, как и в Чехии. Пасхальные и рождественские представления, переведенные с латыни или же на латинском, были редки и встречаются изолированно лишь во второй половине XVI в. под влиянием контрреформации. Протестантская библейская драма также не привилась в польском обществе. Библейский сюжет из реформационного репертуара обработал Рей в «Жизни Иосифа» (1545). Вместе с контрреформацией в Польше появился школьный театр, руководимый иезуитами. Иезуиты широко использовали старые интермедии, сочиняли также новые. Они не чуждались и социальных тем. Соединяя «приятное с полезным», иезуитские режиссеры ввели хоры, более усовершенствованную театральную технику и бутафорию на манер итальянской.

Польская ренессансная проза (неизменно двуязычная) — проза проповедей, памфлетов, речей в сейме, юридических трактатов, некрологов, биографий, забавно-поучительных переводов и адаптаций — была чрезвычайно богата.

Однако польская литература XVI столетия не создала писателя, подобного Рабле или Сервантесу, хотя нельзя отрицать, что значительный интерес для литературоведов представляют многие страницы Рея и Гурницкого. Значительнейшим вкладом в европейскую культуру была польская историография. Следуя Леонардо Бруни, Поджо Браччолини, Лоренцо Валле и Флавио Биондо, поляки — начиная от времен Длугоша — преодолевали не только сказки и легенды средневековья, но и мифы Геродота и Птолемея. Европейцы XV в. мало что знали о Восточной Европе, несмотря на путешествия Плано Карпини, Марко Поло, Помпония Лета. Польские историки и географы начала XVI в. произвели революцию в исторической науке. Начало подлинного знания славянского мира восходит, таким образом, к эпохе Возрождения.

Мы снова прибегнем к методу параллельного изучения двух ренессансных литератур — на этот раз польской и французской — не для того, чтобы установить влияния или взаимосвязи, но для определения места польской литературы XVI столетия в общем развитии европейской культуры. Заметим, что сходные черты у французских и польских авторов этого периода (например, у поэтов Плеяды и Кохановского) объясняются прежде всего воздействием итальянского Возрождения. Это воздействие на разной почве приносило далеко не всегда одинаковые плоды. Однако общая гуманистическая традиция не могла не создать и во Франции, и в Польше явления, родственные по идеям и настроениям.

Обратим внимание на следующую хронологическую таблицу:

Франция	*Польша*
а) Писатели и поэты	а) Писатели и поэты
Мелен де Сен-Желе (1491—1558)	Миколай Гусовский (ок. 1480 — после 1533)
Маргарита Наваррская (1492—1549)	Анджей Кржицкий (1482—1537)
Антуан Эроэ (1492—1562)	Ян Дантышек (1485—1548)
Ф. Рабле (1494—1553)	Ян из Вислицы (ок. 1490 — ок. 1520)
Клеман Маро (1495—1544)	Миколай Рей (1504—1569)
Б. Деперье (ок. 1510—1544)	Ст. Оржеховский-Роксолан (1513—1566)
Жак Амио (1513—1593)	Клеменс Яницкий (1517—1543)
Морис Сэв (1510—1564)	Лукаш Гурницкий (1527—1603)
Ж. Дю Белле (1522—1560)	Ян Кохановский (1530—1584)
П. Ронсар (1524—1585)	Бартош Папроцкий (1540—1604)
Луиза Лабе (1526—1566)	Кжиштоф Варшевицкий (1543—1603)
Реми Белло (1528—1577)	Себастиан Ф. Клёнович (1545—1608)
Антуан де Баиф (1532—1589)	Миколай Сенп-Шаржинский (1550—1581)
Этьен Жодель (1532—1573)	Шимон Шимонович (1558—1629)
Робер Гарнье (1534—1590)	
Пьер Лариве (ок. 1540—1612)	
Агриппа д'Обинье (1552—1630)	
Филипп Депорт (1564—1606)	
б) Ученые, мыслители, историки	б) Ученые, мыслители, историки
Гийом Бюде (1468—1540)	Миколай Коперник (1473—1543)
Этьен Доле (1509—1546)	Иодок Дециий (1485—1545)
Жан Дора (1510—1588)	Ст. Гурский (1497—1572)
Бернар Палисси (1510—1589)	А. Ф. Моджевский (1503—1572)
Пьер ла Рамэ (1513—1572)	Иузеф Струсь (1510—1566)
Амбруаз Парэ (1517—1590)	Марцин Кромер (1512—1589)
Жан Боден (1520—1596)	Анджей Патриций Нидецкий
Этьен Пакье (1529—1615)	Лаврентий Госьлицкий
Э. Лабоэси (1530—1563)	Ст. Сарницкий (1532—1597)
Анри Этьен (1531—1598)	Ян Д. Соликовский (1539—1603)
М. Монтень (1533—1592)	Яков Бжезницкий (1540—1609)
Жак Огюст де Ту (1553—1617)	Мацей Стрыйковский (1547—1582)
	К. Варшевицкий (1543—1603)
	Шимон Марыций
	Себастиан Петрыций
	Самуэль Отвиновский
	Адам Бурский (1560—1611)

Сопоставление показывает, что в первой половине XVI столетия во Франции появились ренессансные поэты (Мелен де Сен-Желе, Антуан Эроэ, Клеман Маро, Морис Сэв), писавшие на родном языке, в то время как польские стихи сочинял один Рей, если не считать нескольких вполне средневековых

стихотворцев, как, например, Бернат из Люблина. Впрочем, и сам Рей еще не вполне оторвался от средневековых представлений. В тот же период польский гуманизм выдвинул одареннейших неолатинских поэтов (Гусовский, Кржицкий, Дантышек, Ян из Вислицы, Яницкий). Обнаруживается, что пути развития польской литературы XVI в. ближе к путям немецкого гуманизма, чем к французскому раннему Ренессансу. Во Франции в это время писал Рабле. Равного ему прозаика не было ни в Польше, ни в Германии. В Польше, впрочем, намечается в XVI в. развитие художественной прозы, повествовательной и сатирической (Рей, Гурницкий, писатели «Бабиньской республики»).

В середине и во второй половине XVI столетия во Франции воссияла Плеяда. Современник Ронсара Кохановский не уступал французскому поэту силой дарования и превосходил его глубиной мысли и широтой диапазона. Вслед за Кохановским появляются весьма одаренные поэты: Клёнович, Сенп-Шаржинский и «польский Пиндар»— Шимон Шимонович. Все они пишут на двух языках (по-латыни и по-польски), как бы продолжая гуманистическую традицию Кватроченто. Традиция эта продолжилась в Польше и в XVII в., когда после Шимоновича появился не менее известный в Европе неолатинский поэт Сарбьевский. Польские поэты XVI столетия, писавшие по-латыни, несколько забыты в настоящее время. Их следует перевести на новые языки, чтобы их замечательные произведения могли быть оценены не только специалистами.

Польская наука эпохи Возрождения внесла значительный вклад в европейскую образованность. После великого Коперника, вышедшего из школы краковских астрономов и математиков XV в., польские эрудиты проникли в различнейшие области знания и были одними из первых востоковедов в Европе. Заметим, что исторические труды более всего привлекали польских ученых. Поляки в области историографии продолжили и развили традиции итальянского XV столетия. На польскую классическую филологию, главным представителем которой был Анджей Патриций Нидецкий, оказали влияние, кроме итальянцев, также французы (Лефевр д'Этапль, Гийом Бюде, Анри Этьен). Французским политическим писателям, часто довольно консервативным, как Жан Боден, Польша противопоставила несколько смелых мыслителей во главе с Анджеем Фрычем Моджевским, предвозвестником идей Великой Французской революции. В Польше не было философа, равного Монтеню, но следует сказать, что ни один французский ученый не имел для человечества значения, равного значению Коперника. Исходя из этих наблюдений, мы не можем не заключить, что польская культура XVI в. столь же неотделима от европейского Возрождения, сколь французская или немецкая. Ее специфические особенности — латинская гуманистическая поэзия наряду с народной, социальные тенденции ее мыслителей, ее историография — вносят своеобразные ритмы в полифонию европейского Ренессанса.

В начале этой главы мы в кратких чертах изложили историю зарождения и раннего развития гуманизма в ведущих литературах Запада: испанской, немецкой, французской, английской. Мы сопоставили затем — не настаивая на вопросах влияния и взаимосвязей — далматинскую литературу Возрождения

с итальянской, испанской и немецкой. Мы также сравнили достижения французской литературы и науки XVI в. с польским Ренессансом. Этот параллелизм показал, что далматинская гуманистическая литература развивалась наравне с испанской и немецкой, непосредственно следуя за первыми учениками Петрарки. Литература Венгерско-хорватского государства также не отставала от крепнувшего в XV в. немецкого гуманизма.

Истоки чешского гуманизма совпадали с истоками немецкого. Однако в начале XV столетия из-за религиозных войн произошло временное ослабление ренессансного влияния на Прагу. Чешский гуманизм продолжал существовать преимущественно на окраинах (Оломоуц). Во времена короля Юрия Подебрадского началось второе гуманистическое влияние на Чехию. На рубеже XV—XVI вв. появились одареннейший чешско-латинский поэт Богуслав Лобковиц и выдающийся чешский классический филолог Сигизмунд Гелений. В дальнейшем своем движении чешская литература XVI в. напоминает более всего развитие немецкой (гуманистические элементы смешиваются, не сливаясь, с пережитками средневековья).

В середине XV в. венгерский двор короля Матвея Корвина стал одним из самых блестящих центров гуманизма в Европе. В это время Буда была ренессансной столицей, подобно Милану или Флоренции, в то время как Париж и Лондон сохраняли в значительной степени черты средневековой культуры. Местами сосредоточения гуманистической образованности были в XV столетии равным образом далматинские города, тесно связанные с Италией.

Во второй половине XV в. образованный путешественник, посетив Далмацию и Венгрию, встретил бы в Буде, Дубровнике, Задаре просвещенных купцов и мореплавателей, юристов и медиков, художников и поэтов, ничем не уступавших итальянцам. То же самое можно сказать о Франции, Англии, Чехии и особенно Польше первой половины XVI столетия. Если бы Эразм Роттердамский отозвался на приглашения чешского гуманиста Шлехты посетить Прагу и на предложение Кржицкого обосноваться в Кракове, несомненно, великий голландский ученый нашел бы там поэтов, издателей, меценатов и знатоков классической древности, которые напомнили бы ему гуманистов из его оксфордского или базельского окружения. В начале XVI в. европейская ренессансная культура была одна для всей Европы, распространившись далеко за пределы Италии.

1967

ТОМАС МОР И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ
(Из истории англо-итальянских литературных связей)

ГЕНЕЗИС АНГЛИЙСКОГО ГУМАНИЗМА

В английской литературе XIV в. наблюдается ряд явлений, которые могут быть названы предренессансными. Соприкосновения с гуманистической культурой Италии в этот период имели еще случайный характер, хотя некоторые сочинения итальянских писателей Треченто стали известны образованным англичанам ранее, чем многим из их современников на континенте.

Гуманизм в Англии начался только в XV столетии. Его особенности в значительной степени определялись его сравнительно поздним характером и теми изменениями, которые произошли к этому времени в ренессансной культуре Европы.

Первоначальный гуманизм (XIV в.) стремился прежде всего возвратиться к классическому совершенству древних римских писателей. Последователи нового направления должны были писать по-латыни «правильно», т. е. на языке эпохи Цицерона, отказавшись от чрезмерно изысканного и замысловатого стиля позднего средневековья. Гуманисты времен Петрарки разыскивали древние рукописи по всем странам Европы, особенно старательно переписывая и коллекционируя тексты латинских поэтов и прозаиков, которые считались утраченными. Язык древней Эллады вошел в культуру западного гуманизма после «великого исхода» с родины образованных византийцев в конце XIV — начале XV в. С их помощью греческий язык начал изучаться в Италии, а затем и в других странах Западной Европы наравне с латинским.

Ранний гуманизм не имел какой-либо глубокой философии, хотя через произведения Цицерона, Боэтия и других латинских авторов в мироощущение первых гуманистов проникали некоторые идеи неоплатонизма и стоицизма (что наблюдается уже у Данте). Оригинальная философская возрожденческая мысль — ренессансный платонизм (Марсилио Фичино и флорентийская Академия) — родилась в XV столетии, когда Запад овладел не только греческим языком, но и греческой культурой.

Некоторые ученые, например В. Крусман в книге «На заре английского гуманизма» (Одесса, 1916) [1], пытались доказать, что едва ли не все признаки,

[1] Обстоятельный критический разбор книги Крусмана дан в «Giornale storico della letteratura italiana», 1916, vol. 67, p. 404—417.

на основании которых определялась принадлежность к гуманистической культуре, наличествовали у английских авторов XIV в., таких, как Ричард де Берри (род. в 1280 г.) или Томас Фиц-Аллен (род. в 1353 г.). Весьма возможно, что епископ Ричард де Берри во время пребывания в Авиньоне познакомился с Петраркой, однако это знакомство глубоко на нем не отразилось. Автор «Филобиблиона» не был еще ученым нового склада. Как и архиепископ Кентерберийский Фиц-Аллен, он в своей научной и церковной деятельности, в своих пристрастиях и убеждениях оставался человеком вполне средневековым.

Первые шаги гуманизма в английском обществе XV столетия еще робки, они неразрывно связаны с церковными деятелями и дипломатами, для которых гуманистические знания стали прежде всего путем к успешной карьере. Преуспевать при папской курии, при дворах Испании, Франции и Германии в пору, когда ренессансная культура становилась культурой общеевропейской, было невозможно, игнорируя ее достижения. Именно из практических потребностей родилось требование реформы образования, и в университетах, и высших школах Англии во второй половине XV в. было введено изучение латинского и греческого языков [2]. Этот практицизм раннего английского гуманизма мало благоприятствовал развитию поэзии на латинском языке, но зато способствовал усвоению гуманистической культуры не только высшими, но и средними слоями английского общества. Весьма существенным обстоятельством представляется нам и то, что уже на самых ранних стадиях этого процесса наследие древней Греции воспринималось наравне с латинским.

Важную роль в развитии английского гуманизма имели связи и контакты с деятелями итальянского Возрождения. В течение пяти лет — с 1418 г. по 1422 г.— в Англии жил Поджо Браччолини, приехавший по приглашению Генри Бофорта, епископа Уинчестера, с которым он познакомился на Констанцском соборе. Монастырские и частные библиотеки Англии сильно разочаровали Браччолини, он нашел в них только рукопись «Трехчастной истории» Кассиодора, а в лавках букинистов обнаружил «Буколики» Кальпурния и, что главное,— «Пир Тримальхиона» Петрония (по-видимому, с пропусками; полный список этого знаменитого произведения был найден позже в далматинском Трогире).

Поджо был близок с герцогом Хемфри Глостерским, сыном короля Генриха IV и братом Генриха V, первым меценатом и покровителем английских гуманистов. Страстный библиофил, герцог собрал большую коллекцию книг, в которой наряду с Джоном из Солсбери и Уолтером Берли находились латинские произведения Петрарки и Боккаччо. Глостер хорошо знал по-латыни и очень интересовался эллинской культурой. Он прекрасно понимал, что Англии необходимо иметь людей, обученных по-новому, и на свой счет посылал талантливых молодых людей учиться в Италию. Большим влиянием в окружении герцога пользовался венецианец Пьеро дель Монте, папский казначей в Англии. Напомним, что в это время курия находилась под влиянием таких выдающихся гуманистов, как Поджо, Верджерио, Флавио Биондо и Леонардо Бруни. Дель Монте получил образование в университетах Падуи и Па-

[2] См.: *Weiss R.* Humanism in England during the Fifteenth Century. Oxford, 1941.

рижа и, что особенно важно,— в гуманистической школе Гварино да Верона. Венецианец любил произносить длинные речи на изысканном латинском языке и поощрял своих английских друзей к античным штудиям.

Придворный «поэт и оратор» герцога итальянец Тито Ливио Фруловизи сочинил первую в Англии гуманистическую комедию «Эугениус». В манере ренессансной историографии было написано главное произведение Фруловизи — жизнеописание короля Генриха V, послужившее образцом для английских сочинений подобного рода. После Фруловизи секретарем Глостера стал Антонио Беккариа, уроженец Вероны, приехавший в Англию, по-видимому, в 1438 г. Англичане учились у герцогских секретарей искусству гуманистической эпистолографии. Глостер содержал большой штат переписчиков и поддерживал сношения с итальянскими книготорговцами, которые пополняли его собрание новыми гуманистическими переводами с греческого. Он получил из Италии рукописи «Тимея» Платона, Авла Геллия, Апулея («О магии»), Витрувия, Птолемея, Колумеллы.

Глостер являлся попечителем Оксфордского университета. В 1435 г. он подарил университетской библиотеке значительное количество книг, через два года — коллекцию рукописей античных авторов и в 1444 — еще 120 рукописей гуманистического содержания. Это собрание способствовало оживлению в Оксфорде интереса к греко-латинской литературе.

В 30—40-е годы в Англии появляются молодые ученые, которые активно включаются в гуманистическое движение. Упомянем из них Томаса Бекинтона, секретаря Генриха VI. Как большинство первых английских гуманистов, Бекинтон был духовным лицом. Епископ, затем (с 1443 г.) государственный хранитель печати, Бекинтон всю жизнь собирал древние рукописи. Он был начитан в античной литературе и писал безупречной латинской прозой. Стилю Бекинтона старались подражать молодые люди, мечтавшие о придворной и дипломатической карьере.

В сборнике биографий гуманистов Европы, составленном Веспасианом да Бистиччи, находим жизнеописание Андру Холса, бакалавра гражданского и канонического права, читавшего лекции в Оксфорде. После посвящения в епископы его посылают на собор в Базель. Из Швейцарии Холс направился в Рим, где получил звание папского камергера. Несколько лет он провел при курии в качестве королевского представителя. Большой популярностью пользовалась в Англии написанная Холсом проповедь о Фоме Бекете. В Италии Холс, учившийся в Падуе, сблизился со многими гуманистами. Флорентийскому книготорговцу Бистиччи английский дипломат заказывал редкие рукописи, которые пересылал на родину.

Уровня своих итальянских друзей достиг и воспитанник Оксфорда Адам де Молинс, вызвавший удивление своими познаниями и безупречным латинским стилем Энея Сильвия Пикколомини. Вернувшись в Англию, Адам де Молинс сделал блестящую карьеру и достиг должности государственного секретаря, хранителя печати.

Ренессансная культура Англии, так же как и других европейских стран, многим обязана замечательной гуманистической школе Гварино да Верона. Выдающийся педагог и знаток античности, Гварино в молодости жил в Кон-

стантинополе, где учился у Мануила Хрисолора и собрал большую коллекцию греческих рукописей. Гварино преподавал в Венеции, Флоренции, Вероне; в 1429 г. он основал в Ферраре свою школу, которая в течение трех десятилетий привлекала учеников из Буды и Кракова, Лондона и Парижа, с берегов Далмации и островов Греческого архипелага [3].

Одним из первых английских учеников Гварино был Уильям Грей, приехавший в Феррару в 1445 г. после окончания Падуанского университета и классических штудий в Оксфорде. По свидетельству биографа гуманистов Веспасиано да Бистиччи, Грей покупал книги не только у него, но и в Падуе, Ферраре, Кёльне и нанимал переписчиков для копирования рукописей. Как и в собрании Глостера, в коллекции, составленной Греем, содержалось много редких манускриптов не только древних авторов, но и современных. Гуманистическая образованность Грея снискала ему симпатии папы Николая V, назначившего его своим протонотарием. Во время пребывания в Риме Грей был близок со знаменитым греческим гуманистом, кардиналом Виссарионом. Однако просветительную деятельность Грея сужали преимущественно богословские интересы его занятий.

После 1450 г. в Англии появляются гуманисты с более широким кругозором. Вторым английским учеником Гварино был Роберт Флемминг (1415—1483). После окончания Оксфорда он отправляется для продолжения образования за границу, сначала в Кёльнский университет, затем в Падуанский, где получает степень бакалавра теологии, и, наконец, в Феррару усовершенствовать у Гварино познания в античной филологии. По возвращении из Италии Флемминг получает в Оксфорде кафедру, но вскоре снова направляется в Италию, на этот раз в Рим, как посол к Каликсту III. Флемминг долго оставался в Риме и был протонотарием Пия II (Пикколомини). В 1461 г., когда династия Йорков сменила на английском престоле династию Ланкастеров, Флемминга отзывают в Лондон. Более десяти лет прожил он в Оксфорде, а затем снова был послан к папскому двору. В этот второй римский период он написал свои латинские стихи (изданы в Риме в 1477 г.). В стихах Флемминга можно найти и похвалы папам и описание чумы в Риме, образцом для которого послужил Лукреций (картина чумы в Афинах) [4]. Стихи его не блещут изяществом стиля, темы их нередко малозначительны, однако творчество Флемминга знаменует начало творческой переработки античного наследия в Англии, более разностороннее и глубокое усвоение ренессансной культуры.

Самым крупным английским гуманистом до Томаса Мора считается Джон Фри [5], получивший в Оксфордском университете степень бакалавра искусств и мастера. На него обратил внимание Уильям Грей, в то время епископ Илийский, и послал его на свой счет в Феррару в школу Гварино. Там Джон Фри усовершенствовал свой латинский стиль и приобрел хорошее знание

---

[3] См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы. М., 1963, с. 132, 134.

[4] *Mann W.* Lateinische Dichtung in England vom Ausgang des Frühhumanismus bis zum Regierungsantritt Elisabeths. Halle (Saale), 1939, S. 3—7.

[5] Латинизированная форма имени — Freas. Год рождения неизвестен, умер около 1465 г.

греческого. Вместе с ним учились у Гварино венгеро-хорватский поэт Ян Панноний, будущий автор «Придворного» Кастильоне и известный впоследствии поэт-лауреат и профессор красноречия Лодовико Карбоне (1435—1482). Карбоне, писавший стихи и прозу на латинском и итальянском языках, перевел Саллюстия и познакомил своих соотечественников с греческими трактатами о военном искусстве.

Чтоб достичь совершенства в эпистолярном искусстве, Фри писал длинные латинские письма своему учителю. Вместе с другими слушателями Гварино Фри участвовал в прославлении Пикколомини по случаю его избрания папой (под именем Пия II). В 1458 г. оксфордский бакалавр направился в Падую, а оттуда в Монпелье, где изучал медицину и древнееврейский язык, надеясь осуществить ренессансный идеал «мужа трех языков». По отзывам современников, Джон Фри достиг высокой степени гуманистического совершенства. Он открыл пути таким замечательным английским грецистам конца XV — начала XVI в., как Гроцин и Линейкр. К сожалению, почти все латинские стихи Фри утеряны, о сочинениях последних лет его жизни также ничего не известно.

Гуманистическая культура Англии в середине XV столетия выходит за пределы духовного сословия. Появляется вполне ренессансный вельможа, напоминающий просвещенных князей итальянского Возрождения,— Джон Типтофт, граф Уорчестерский (1427—1470). В Оксфордском университете его друзьями были Роберт Флемминг и, по-видимому, Уильям Грей, в Падуе, где он слушал лекции по гражданскому праву,— гуманист Галеотто Марцио и Джон Фри, ставший его секретарем. В школе Гварино Джон Типтофт был первым англичанином — светским лицом. Граф Уорчестерский научился писать на гуманистической латыни «stilo tuliano». Он перевел на английский трактаты Цицерона «О старости» и «О дружбе», а также отрывки из «Записок о Галльской войне» Юлия Цезаря, касающиеся Британии. Письма его утеряны, но известны латинские речи графа, обращенные к гражданам Падуи и к папе Пию II. Переводы Типтофта из Цицерона были изданы в 1481 г. первым английским типографом Уильямом Кэкстоном.

Шестнадцати лет Джон Типтофт унаследовал титул отца и занялся политикой, достигнув должностей государственного казначея и лорда — хранителя печати. В 1457 г., когда шла война между Алой и Белой розой, в период соперничества династий Ланкастеров и Йорков, графа Уорчестерского направили в сопровождении Роберта Флемминга послом к Каликсту III, чтобы подтвердить покорность Англии папскому престолу. Типтофт предпринял также путешествие в святую землю; из Палестины он возвращался на венецианской галере вместе с знаменитым конквистадором Сансеверино. Во время своих поездок по Италии Уорчестер собрал большую библиотеку латинских и греческих рукописей. Он любил, когда ему посвящали переводы с греческого на латинский, и щедро награждал переводчиков. В Риме Уорчестер был принят Пием II и произнес перед ним речь на столь совершенном латинском языке, что папа-гуманист прослезился. Из Падуи граф послал в дар Оксфордскому университету собрание книг и письмо, в котором высказал мысли об улучшении преподавания гуманистических дисциплин. Обширное рукописное собра-

ние Уорчестера вместе с коллекцией Глостера сделало возможными серьезные занятия в Англии не только латинскими классиками, но и греческими.

Преподавание греческого языка в Оксфордском университете ввели бенедиктинцы, в ведении которых находился Кентерберийский колледж, где позднее учился Томас Мор. Еще в начале 60-х годов монах Уильям Селлинг совершил в ученых целях путешествие в Италию, откуда привез рукописи Гомера, Еврипида и Цицерона. Став приором, он устроил в аббатстве скрипторий для переписки греческих рукописей и сам перевел несколько проповедей Иоанна Хризостома. В 1487 г. Селлинг снова, на этот раз в сопровождении Томаса Линейкра, отправился в Италию. В последние десятилетия XV в. в Англии преподавали греческие магистры Андроник Каллист и Георгий Гермоним, константинопольский грек Сербопулос, который переписывал для своих учеников вошедшую в моду грамматику Федора Газы.

Значение древнегреческого языка для развития латинской литературы эпохи Возрождения и литератур на народных языках трудно переоценить. Это прекрасно понимал Пушкин. Размышляя о судьбах славяно-русского языка как материала словесности, Пушкин усматривал его «неоспоримое превосходство перед всеми «европейскими» в том, что еще в XI столетии «древнегреческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи... Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность» [6].

Знание греческого языка открыло англичанам новые пути. Рядом с латинской литературой возникла более совершенная и оригинальная греческая литература. Эллинская культура в значительной степени изменила представления гуманистов об античности. Арабизированный схоластический Аристотель был заменен Платоном. Умы и воображение англичан потрясла вызванная из небытия греческая трагедия и не искаженный средневековыми переводами и переделками Гомер.

Почти вековое усилие первых английских гуманистов не пропало даром. К концу XV столетия англичане из робких учеников итальянских гуманистов становятся наставниками, к которым обращается за помощью Эразм Роттердамский. Влияние греческой литературы — прямое или косвенное — ощутимо сказалось в произведениях Томаса Мора, на английской поэзии и драматургии елизаветинской эпохи. Подъем английской науки в XVII в. корнями своими также уходит в гуманистическую почву — знание греческого языка сделало доступными сочинения Птолемея, Гиппократа, ученых и медиков Эллады, известных ранее по арабским переводам [7].

Следующее поколение гуманистов, деятельность которых относится к концу XV — началу XVI столетия, дало Англии Гроцина, Линейкра, Колета, Томаса Мора и его друга Уильяма Лили, деда будущего автора «Эвфуэса» [8].

---

[6] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. 7. М., 1958, с. 27.

[7] Перечень произведений античных писателей, составлявших круг чтения английских гуманистов, приводит Мор во второй книге «Утопии».

[8] О круге оксфордских (вернее, лондонских) гуманистов от Гроцина до Лили см.: *Brooke Tucker.* The Renaissance. N. Y., 1948, p. 326—329.

Старшим в этом новом поколении гуманистов был Уильям Гроцин (1446—1519). Изучив на родине начала греческого языка, Гроцин отправился во Флоренцию Лоренцо Великолепного и стал учеником Полициано. К сожалению, сочинений Гроцина, за исключением предисловия к переводу на латинский сочинения афинского неоплатоника Прокла (V в.), сделанного Линейкром для венецианского типографа Альда Мануция, не сохранилось [9]. Изучение астрономических и философских концепций Прокла возбудило у Гроцина интерес к другому философу, чей круг идей и терминология казались английскому ученому весьма близкими к представлениям мыслителей школы афинского неоплатонизма — к Дионисию Ареопагиту.

В соборе св. Павла Гроцин прочел цикл лекций о «Небесных Иерархиях» Ареопагита, в которых, применив методы исторической гуманистической критики, доказывал, что этот чрезвычайно почитавшийся в средние века философ не мог быть современником апостола Павла, как утверждала традиция. Отныне Дионисий Ареопагит превратился в Псевдо-Дионисия, жившего несколькими столетиями позже; хотя вопрос о действительном авторе многочисленных сочинений, приписываемых Дионисию Ареопагиту, и поныне остается дискуссионным, нельзя забывать, что один из первых камней в фундамент научной истории философии был положен именно в Англии на рубеже XV и XVI вв.

Мор не без удовольствия рассказывал в письме к Джону Холту (от ноября 1501 г.) о том волнении, какое вызвало среди схоластов и догматиков смелое сокрушение его учителем Гроцином авторитета, почитавшегося едва ли не равным авторитету Св. писания [10].

Друг и ученик Гроцина Томас Линейкр (ок. 1460—1524) годы молодости провел в Италии, куда его привез грецист-бенедиктинец Уильям Селлинг. Вместе с Гроцином Линейкр слушал во Флоренции лекции Полициано, изучал медицину в Ферраре и Падуе, а затем был приглашен в Венецию Альдом Мануцием, где принял участие в редактировании и комментировании текстов Аристотеля для первого печатного греческого издания сочинений философа в пяти томах (без «Поэтики») — выходило с 1495 по 1498 г. Девизом научной деятельности Линейкра стали слова: ad fontes (к истокам). Линейкр оставил по себе память как прекрасный педагог гуманистического склада. Филологические его интересы (он был превосходным грецистом, автором многочисленных грамматических сочинений и учебных пособий) отличались не меньшей интенсивностью, чем философские и медицинские. Линейкр славился как выдающийся знаток античной медицины, в особенности Гиппократа, труды которого изучались в основанном им лондонском королевском колледже врачей. По свидетельству Т. Мора, на него произвели сильное впечатление лекции Линейкра о «Метеорологии» Аристотеля.

Пионер эллинизации науки в Англии, Линейкр вырастил в Оксфордском университете целую плеяду талантливых, высокообразованных гуманистов,

[9] «Procli Diadochi Sphaera, Astronomiam discere incipientibus utilissima». Вышла в Венеции в 1499 г. как последний том серии «Astronomi Veteres».

[10] The Correspondance of Sir Thomas More. Ed. by E. F. Rogers. Princeton, 1947, p. 14—23.

среди которых прежде всего следует назвать Джона Колета (1466—1519), сына лондонского лорд-мэра, и Уильяма Лили (1468—1523). После Оксфорда Колет учился в Италии и во Франции, а Лили, желая овладеть разговорным греческим языком, поехал на остров Родос в школу рыцарей ордена Иоаннитов, а оттуда в Рим к Помпонию Лету. Лили преподавал в Оксфорде греческий язык и читал лекции по теологии. Его латинская грамматика надолго удержалась в английских школах [11].

Ученые оксфордского кружка реформировали систему преподавания в Англии классических языков. Плодами их трудов воспользовался Эразм Роттердамский во время своего первого посещения Англии в 1499 г. «Когда я слушаю моего друга Колета,— писал Эразм,— мне кажется, что я внимаю самому Платону. Кто не восторгался совершенной системой обучения Гроцина? Кто может быть более острым, более утонченным и более глубоким в своих суждениях, чем Линейкр? Кто одарен природою более благожелательной, мягкой и приятной, чем Томас Мор?» [12] Колету и среде английских гуманистов Эразм в значительной степени обязан своим совершенным знанием греческого языка.

Когда гуманисты читали произведения греческих авторов, более вопросов грамматики занимало их изучение идей и стиля древних писателей. Они видели в них памятники определенного исторического периода и пытались рассматривать их в связи с породившей их эпохой. Деятельность оксфордских гуманистов вдохновлялась идеей возрождения не только античной языческой древности, но и древности христианской. Перенесение методов подхода к античной языческой литературе на литературу раннехристианскую явилось естественным следствием из системы ренессансного платонизма Марсилио Фичино, которую отличало стремление к сближению античной и христианской философии.

Философская мысль Возрождения искала новые пути, опираясь на получившие большое развитие филологические дисциплины (лингвистику, текстологию), на изучение истории и наук о природе. Фома Аквинский и другие столпы схоластической мысли позднего средневековья, хотя английские гуманисты и Мор знали их произведения, утратили для них в немалой степени силу своего авторитета [13]. В то же время значительно возрос интерес к раннехристианским авторам, еще сохранявшим связи с античной традицией.

Первым опытом применения гуманистических принципов к анализу текстов христианской литературы был Комментарий Лоренцо Валлы к Новому Завету (издан Эразмом в 1505 г. по рукописи, найденной им в библиотеке монастыря близ Лувена). Вернувшись в Англию из Падуи, Джон Колет, исходя из новых принципов, предпринял в 1497 г. анализ посланий апостола Павла.

---

[11] По просьбе Колета, Эразм Роттердамский издал исправленный и дополненный им учебник латинского синтаксиса У. Лили «Книгу о соединении восьми частей речи» (входит в собрание сочинений Эразма).

[12] Opus Epistolarum *Desiderii Erasmi Roterodami*. Vol. 1. Ed. P. S. Allen. Oxford, 1906, N 118 (p. 273—274).

[13] Ученые обратили внимание на то, что в двух диалогах, направленных против идеолога английской Реформации Уильяма Тиндаля, в которых Мор обнаружил свои познания в патристике, Фома Аквинский упоминается всего один раз. См.: *Prévost A.* Thomas More et la crise de la pensée européenne. Lille, 1969, p. 58.

Ганс Гольбейн Младший. Джон Колет
Виндзор, Библиотека

В своих лекциях Колет отверг многосмысленный метод толкования средневековых богословов, противопоставив абстрактным схемам и набору затверженных формул историческое и филологическое изучение текста. Поскольку, считали гуманисты, всякий перевод является неизбежно истолкованием, т. е. привносит в первоначальный текст идеи и представления переводчика, жившего в другое время и в другой среде, необходимо вернуться к подлинным текстам книг Нового Завета и к их древнейшим комментаторам, которые имели в руках старейшие рукописи и знали языки оригиналов. Естественно, что для этих штудий знание греческого языка — языка ранних христианских писателей, было обязательным.

Именно в Англии, в среде друзей-единомышленников из круга оксфордских гуманистов, Эразм в течение долгих лет работал над подготовкой к изда-

нию оригинального греческого текста новозаветных книг и над четырехтомным собранием посланий Иеронима, одного из немногочисленных авторов поздней античности, который призывал изучать библейские тексты прежде всего филологически [14].

На представителей нового движения ополчились радетели старины. В письме к Мартину ван Дорпу Мор писал, что весь город разделился на Греков — сторонников новых изучений, и Троянцев, «которые выпустили, словно из брюха знаменитого коня, все войско своих силлогизмов». Схоласты, констатировал Мор, оказались бессильными понять «принцип», лежащий в основе усилий гуманистов, и видят в них только грамматиков, поэтов и риторов, подрывающих авторитет Св. писания и не имеющих ничего общего с философами и теологами [15].

Пытливый дух исследования гуманистов, дерзнувших проникнуть в святая святых христианского вероучения, представлял огромную опасность для всей системы догматического мышления, опиравшегося на мнения авторитетов, и, хотели они того или нет, для всей совокупности средневековых церковных установлений.

В 1500 г. в Англии было всего 4 печатных станка, в то время как Италия располагала 73, а Германия — 51. Английские типографы могли издать в пять раз менее книг, чем их французские коллеги, и в двадцать раз менее, чем итальянцы. Огромные усилия «жужжащего улея» ученых энтузиастов, которых вскормила Англия к началу XVI столетия, помогли преодолеть культурное отставание, вызванное феодальными войнами Алой и Белой розы (1455—1485), и создали ту культурную почву, на которой мог возникнуть гений Томаса Мора. Когда в 1517—1520 гг. с невероятной быстротой были раскуплены вышедшие одно вслед за другим в разных странах восемь изданий «Утопии», взоры всего Запада обратились к Англии.

ТОМАС МОР

Величайший из английских писателей и мыслителей Возрождения, Томас Мор родился в Лондоне в тот год (1478), когда с первого в Англии типографского станка сошла первая печатная английская книга. Он был ровесником Микеланджело и Банделло и младшим современником Дюрера и Макьявелли. Дед Томаса был булочником, отец, ставший юристом, получил от короля Эдуарда IV звание рыцаря. К той же среде лондонской буржуазии, дававшей своим детям юридическое образование, принадлежала и мать Мора.

После школы Сент Антони отец, по обычаю, весьма распространенному в XV в., отдал Томаса на воспитание в дом к лорду-канцлеру королевства архиепископу Джону Мортону. Этого просвещенного и гуманного человека,

[14] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972, с. 78—84. Изданиями Иеронима и Иоанна Хризостома с комментариями Эразма, запрещенными курией, тайно пользовался Джордано Бруно, и они фигурировали в материалах его инквизиционного процесса. См.: Вопросы истории религии и атеизма. М., 1950, с. 363.

[15] The Correspondance of Sir Thomas More. Ed. by E. F. Rogers. Princeton, 1947, N 15.

Ганс Гольбейн Младший. Томас Мор
Нью-Йорк, собрание Фрик

в семье которого он провел годы отрочества, Мор с большой сердечной симпатией изобразил в «Истории Ричарда III» и в первой части «Утопии». В 1492 г. лорд-канцлер определил своего питомца в Оксфордский университет, где он учился вместе с Уильямом Лили под эгидой Колета, сумевшего привить своим ученикам любовь к греческому языку и литературе, которые они сохранят на всю жизнь. Однако отец Мора не захотел поддерживать занятия сына греческой философией и литературой и отказал ему в помощи. Лишения студенческой жизни закалили характер Мора и выработали в нем равнодушие к жизненным благам, почти аскетическую нетребовательность, которой он не изменил и тогда, когда достиг положения одного из первых лиц в государстве.

Несмотря на отвращение к юриспруденции, Томасу по настоянию отца пришлось покинуть университет и начать в Нью Инн, а затем в Линкольн Инн семилетний курс юридических наук. По интеллектуальному уровню эти школы не уступали Оксфорду или Кембриджу, но вместо гуманистически образованных профессоров из сословия клириков здесь читали лекции гуманистически образованные английские юристы, практически более искушенные и лучше знавшие нужды своего времени. Именно им обязано своим созданием новое королевское гражданское право, подготовившее юридическое обоснование политического развития Англии в последующие столетия. Логика, история, риторика, даже теология преподавались здесь, исходя из интересов будущей профессиональной деятельности студентов.

Практическая направленность, конкретность мышления и нелюбовь к абстрактным схоластическим построениям были тем главным, что приобрел Мор в школе английских легистов. Здесь же выучился он разговорному французскому языку и усовершенствовал свои познания латыни. Известно, что юный Мор пробовал силы в качестве драматурга студенческого театра. Пьесы его, как, впрочем, почти вся сценическая продукция этого времени, утрачены, но эти опыты, безусловно, не пропали даром для будущего автора «Истории Ричарда III», оказавшей влияние на развитие английской драматургии конца XVI — начала XVII столетия.

В 1504 г. Мор женился на дочери эссекского помещика Джейн Кольт, от которой у него было четверо детей: три дочери и сын Джон. Годы первого брака (Джейн умерла в 1512 г.) были самыми счастливыми в жизни Мора. Когда дети подросли, ему удалось создать настоящую гуманистическую семью и осуществить в ней свои идеи о женском равноправии. В домашней школе Мора девушки наравне с юношами изучали и древние языки. Впоследствии дочери и воспитанницы Мора, особенно любимая старшая дочь Маргарет, изумляли своей ученостью и прекрасным латинским стилем Эразма, с которым они поддерживали переписку. В диалоге «Аббат и ученая дама» Эразм среди выдающихся женщин своего времени, не уступающих образованностью мужчинам, называет женщин из дома Мора[16].

В год женитьбы Мор был избран в парламент и с первых же шагов своей политической карьеры показал себя бесстрашным и бескорыстным человеком,

[16] *Эразм Роттердамский.* Разговоры запросто. М., 1969, с. 260.

не желающим идти на компромиссы с властью. Он выступил с речью, в которой призывал отказать королю в финансовых ассигнованиях на личные нужды. Возмездие не замедлило обрушиться на семью непреклонного парламентария — отец Мора был заточен в Тауэр. После смерти Генриха VII Мор возвращается к политической деятельности и получает место подшерифа Лондона — до 1509 г. он занимался адвокатской практикой и состоял лектором юридической школы Фэрнивал Инн.

Служба судьей по гражданским делам дала Мору возможность близко соприкоснуться с жизнью всех классов и слоев английского общества. Справедливостью и бескорыстием он снискал любовь сограждан. В 1517 г., будучи помощником лондонского шерифа, Мор защищал перед королем в Вестминстерском дворце 400 осужденных за бунт ремесленников и подмастерьев. Память об этом событии долго не умирала в английском народе. В конце века его воскресили в исторической драме «Сэр Томас Мор», одним из авторов которой был Шекспир.

МОР И ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА

В годы, когда молодой Мор колебался в выборе жизненного пути, читал патристику и жил в монастыре картезианцев, почти готовый к принятию духовного сана, он познакомился с жизнеописанием замечательного итальянского гуманиста Пико делла Мирандола, написанным Джанфранческо Мирандола, племянником и другом незадолго до того умершего философа (Мор перевел его на английский), и с сочинениями Пико.

Несмотря на краткую жизнь, Пико стяжал у современников славу самого образованного и всеобъемлющего ума своего времени. На протяжении последних тринадцати лет жизни он был тесно связан с флорентийской платоновской Академией и ее руководителями — Марсилио Фичино и Анджело Полициано. До своего приезда во Флоренцию граф Мирандола учился у легистов Болоньи, у сына Гварино в Ферраре, изучал греческую философию в университете Падуи, где испытал сильное влияние падуанского аристотелизма. Среди учителей Пико встречаем беженца с Крита грека Мануила Адрамифеноса, константинопольского еврея Иоханана Алемана, который посвятил молодого итальянского ученого в тайны кабалы, перса Флавия Митридата, дававшего ему уроки халдейского языка, и аверроиста еврея Элиа дель Медиго. Гениальный юноша овладел 22 языками и мог читать в оригинале арабские рукописи. Мечтой итальянского мыслителя было продолжить не осуществленное Боэтием в VI в. намерение — показать единство двух основных школ древнегреческой философии — платоновской и аристотелевской.

Философская система Пико делла Мирандола включала в себя наследие не только разных школ античной, христианской и арабской философской мысли, но и еврейскую и восточную мистику. Философско-религиозный синкретизм Пико соединял с гуманистической концепцией человека, критикой суеверий и псевдонауки. Широта мысли, отсутствие предрассудков и предвзятости отличали все его построения, которые свидетельствовали о глубоком кризисе традиции схоластического Аристотеля. Если Фома Аквинский дал фи-

лософско-религиозный синтез средневековой культуры, то Пико — ренессансной, причем базировалась его система на философии Платона и неоплатонизме в интерпретации флорентийских академиков [17]. Недаром Марсилио Фичино называл Пико «своим братом во Платоне».

Интерес к Пико возник у Мора, по-видимому, под воздействием Джона Колета, который развивал идеи произведений Мирандола «Гептаплус», «О сущем и едином», а также «Речи о достоинстве человека». Эту речь Пико предполагал произнести перед всемирным конгрессом ученых, на обсуждение которого он хотел вынести 900 тезисов, охватывающих проблемы из всех областей современного ему знания. На это грандиозное мероприятие был наложен Ватиканом запрет, тезисы объявлены противоречащими учению церкви, а сам Пико отправлен в ссылку в окрестности Флоренции под надзор церковников. Колет, лично знавший многих людей из окружения Пико и состоявший в дружеской переписке с Марсилио Фичино, способствовал распространению и ассимиляции идей флорентийских платоников в Англии. Как показал Роберт Вейс, в лекции Колета о Псевдо-Дионисии, которая произвела глубокое впечатление на Мора и Эразма, есть цитата из «Речи о достоинстве человека» [18]. Это произведение — подлинный символ веры эпохи Возрождения — еще в конце столетия продолжало служить источником вдохновения для автора диалога «О героическом энтузиазме» Джордано Бруно.

Аристократ по рождению и демократ в своих убеждениях, Пико делла Мирандола утверждал, что занятия философией должны стать потребностью и уделом всех людей, а не только избранных. Он писал о безмерных творческих возможностях человека, о ценности и неповторимости человеческой личности, защищал право на свободомыслие, признавал необходимость духовного развития всех людей, на какой бы ступени социальной лестницы они ни стояли. Человек, учил Пико,— свободный творец самого себя, мастер, сам, единственно силою своей воли создающий себя и свою судьбу. «Венец обещан только тем, кто сражается! Счастлив человек! Победа зависит от его воли»,— восклицал он. Перед лицом непознанной вселенной итальянский гуманист пылко утверждал веру в силу и конечное торжество человеческого разума и воли.

Стремление осмыслить с позиций своего времени, по-новому понять накопленные человечеством знания одушевляло интеллектуальную работу Пико. Оригинальность и новизна всего строя его мысли приводили к неизбежному конфликту с догматическим церковным вероучением, а декларируемая им свобода творческой личности была плохо совместима с авторитетом церкви.

Животворящее влияние мысли итальянского гуманиста испытали не только друзья и учителя Мора — гуманисты Оксфорда, но также Иоганн Рейхлин, Эразм Роттердамский, Агриппа Неттесхеймский, Робер Гаген и гуманисты Страсбургского кружка. От обаяния личности Пико и влияния его философских идей Мор не мог освободиться до последних дней жизни.

---

[17] *Garin E.* Le interpretazioni del pensiero di Giovanni Pico.— В кн.: L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo. Vol. 1. Firenze, 1965, p. 3—34.

[18] *Weiss R.* Pico e l'Inghilterra.— В кн.: L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo. Vol. 1. Firenze, 1965, p. 145.

Руководители флорентийской платоновской академии Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола и Анджело Полициано

Деталь фрески Козимо Росселли «Шествие со св. дарами» Флоренция. Сан-Амброджо

Пример Пико, сумевшего соединить разностороннюю гуманистическую образованность и интенсивность интеллектуальных исканий с высокой нравственной чистотой, одухотворенностью и принципиальным отрицанием любых жизненных компромиссов, помогли молодому Мору осознать свое собственное душевное состояние и утвердиться на избранном им пути. Отклонения от текста латинского оригинала, допущенные Мором при переводе Пико на английский язык, а также произведенный им выбор сочинений дают возможность проникнуть в круг проблем, вставших перед Мором в период, когда он работал над своим компендиумом из сочинений итальянского мыслителя [19].

Биограф Пико, Джанфранческо, приводит запись слышанной им надгробной речи Савонаролы, где настоятель флорентийской обители Сан Марко с гневом говорил о том, как в течение двух лет он тщетно пытался принудить Пико к вступлению в монастырь. Обычно уступчивый и мягкий, Пико проявил необычайную выдержку и устоял перед угрозами и напором могучей воли доминиканского проповедника. Он предпочел участь свободного и независимого философа монашеской рясе. Томас Мор последовал его примеру. Иначе окончилась эта борьба у секретаря племянника Пико Джанфранческо Мирандола Михаила Триволиса, известного в России под именем Максима Грека, который старался укрыть свое гуманистическое прошлое сначала под капюшоном доминиканского, а потом под клобуком православного монаха.

Возможно, что на решение Мора остаться в миру и жениться оказали воздействие и размышления о всемогуществе любви в письме Пико к Андрео Корнео, которое Мор наряду с сочинениями Пико более позднего периода включил в свою маленькую английскую книгу. В этом письме, датированном 1486 г., Пико обосновывает свои главные жизненные принципы. Он заявляет, что не желает быть ничьим слугой и придворным. Более пышных дворцовых покоев ценит он скромную каморку, где может предаваться научным трудам и вкушать единственную подлинную радость — радость от собственных книг. Сообщая другу, что недавно распрощался с любовными шалостями, Пико не без лукавства напоминает о любовных похождениях Аристотеля, который, теряя голову от публичных девок, начисто забывал о прекрасных предписаниях собственной «Этики». Даже несокрушимый, словно из бронзы изваянный, Иероним увивался вокруг юных девушек в то время, когда в мыслях своих уже начинал склоняться к предметам божественным. Даже в пустыне, где Иероним спал на голом камне и умерщвлял свою плоть непрестанным постом, он не переставал чувствовать мощь любви. «Ничего нет сильнее, чем любовь» — таков вывод, которым заключает Пико экскурс в интимную историю философов трех эпох.

Остальные выбранные Мором сочинения были написаны Пико незадолго до кончины, в них заметно усиливаются религиозно-аскетические мотивы. В английском переложении (стихами) «12 Правил, отчасти побуждающих, а отчасти управляющих людьми в духовной борьбе» Мор сумел передать стра-

[19] См.: *Gilmore M.* More's translation of Gianfrancesco Pico's biographie.— В кн.: L'opera e il pensiero di G. Pico della Mirandola nella storia dell' Umanesimo. Vol. 2. Firenze, 1965, p. 301—304; *Huber P.* Traditionsfestigkeit und Traditionskritik bei Thomas More. Basel, 1953, p. 92—95.

стный энтузиазм Пико, его уверенность в победе добра над злом, его искренность и проникновенный лиризм. Девизом всей жизни Мора стали слова Пико: «Не довольствуясь заурядным, страстно стремиться к высшему».

Свой английский текст жизнеописания итальянского гуманиста и компендиума из нескольких его сочинений Мор предварил рассуждением об истинном благородстве, не зависимом от происхождения и положения при дворе. Этот отважный манифест был как бы вызовом репрессиям Генриха VII и смог появиться только после смерти короля (издан в 1511 г.).

ЛАТИНСКИЙ ЛУКИАН

В пору творческого самоопределения внимание Мора привлек к себе греческий писатель-сатирик II века н. э. Лукиан из Самосаты, отразивший в своих произведениях глубокий идеологический и социальный кризис близящейся к закату античной цивилизации. Скептический насмешник Лукиан, «Вольтер античности», по выражению Энгельса, пользовался дурной славой в средние века, которые не могли простить ему выпадов против христианской религии и ее ранних апологетов, но стал любимейшим писателем гуманистов Возрождения. Поджо, Эразм, Мор, а позднее Сервантес и Кеведо оттачивали свою мысль и стиль в школе сирийского атеиста, сражавшегося оружием сатиры с социальной несправедливостью, невежеством и ханжеством. Не только желание обогатить и углубить познания греческого языка было причиной обращения Мора к изысканной нервной прозе и утонченной риторике сатирика из Самосаты. Произведенный им отбор говорит о том, что Мор искал те произведения, в которых он находил проблемы, близкие к тем, что волновали его самого и его современников. Насколько выбор Мора отвечал потребностям времени, красноречиво свидетельствуют 16 изданий, которые выдержал в XVI столетии его латинский Лукиан, впервые изданный Эразмом в Париже в 1506 г.[20]

Два из трех переведенных Мором диалогов были написаны Лукианом в период увлечения философией киников и Мениппом, писателем-сатириком и философом кинической школы (III в. до н. э.), родоначальником жанра сатирического диалога. Диалог «Менипп, или Путешествие в подземное царство» представляет пародию на противоречащие друг другу учения основных философских школ Эллады и на самих философов, которые «заботятся в жизни о противоположном тому, чему учат». Эти нападки Лукиана Эразм переадресует в «Похвале глупости» своим противникам — богословам разных толков. Цель путешествия киника Менипа в подземное царство — «узнать у прорицателя и мудреца Тиресия, в чем состоит добродетельная жизнь, которую должен избрать благомыслящий человек». В Аиде, изображенном в сатирически-гротесковых тонах, богачей и стяжателей ожидает весьма незавидная участь. Здесь они предстают в своем естественном виде — нагими — и ничем не отли-

[20] Приведены в библиографическом своде: *Gibson R. W.* St. Thomas More: a preliminary bibliography of his works and of Moreana to the year 1750. New Haven — London, Jale university Press, 1961, p. 113—116.

442—1

чаются от тех, кого некогда обирали и притесняли, разве только двойной порцией ударов бичами и других кар. Те, кто «были при жизни могущественны и наглы», цари и сатрапы, один звук имени которых повергал в трепет покоренные ими народы, в царстве мертвых побираются и нищенствуют (как Ксеркс и Дарий) или должны чинить за гроши прогнившую обувь (как Филипп Македонский). Ненависть к богачам и сильным мира сего у сатирика беспредельна, так же как и его изобретательность в придумывании им наказаний. В Аиде создана своеобразная республика бедняков, где все дела решаются народным собранием. Это загробное народное вече принимает постановления о богачах, долженствующие навечно восстановить попранную справедливость.

К темам равенства людей перед лицом природы, к темам бедности и богатства, власти и злоупотребления ею Мор неоднократно будет возвращаться в стихах и в других своих сочинениях, но осуществление извечных надежд нищих и эксплуатируемых он перенесет из мира мертвых в мир живых в своей бессмертной «Утопии».

Диалог «Киник» является как бы исповеданием веры древнего хиппи — философа кинической школы, который, желая походить на естественного человека, отказывается от всех благ цивилизации. Он презирает золото и серебро, «так как из страсти к ним рождаются все бедствия людей: междоусобия, войны, заговоры, убийства». «Боги ни в чем не нуждаются,— заявляет киник,— а те, кто всего ближе стоят к богам, имеют наименьшие потребности». Даже внешне не желает он походить на «искажающих природу распутников». Идеал его «жить спокойно, делать, что захочу и дружески встречаться с кем пожелаю» был желанным и для Мора, и его друзей-гуманистов, хотя и недостижимым из-за треволнений бурной эпохи, в какую они жили.

Рационалистическому складу ума Мора понравился диалог Лукиана «Любитель лжи, или Невер», где автор не жалел иронии, потешаясь над склонностью к суевериям и идолопоклонству не простого народа, а философски образованных людей, доверчиво допускавших морочить себя магам, заклинателям, ясновидящим. Лукиан разделяет воззрения великого философа-материалиста античного мира Демокрита Абдерского, который считал чушью веру в духов и призраков, в явления душ умерших, в пророческие предсказания и всяческие прочие чудеса. На не менее легковерное и падкое до всего сверхъестественного общество XVI столетия «Любитель лжи» в переводе Мора должен был воздействовать подобно освежающему ушату холодной воды.

Помимо этих трех диалогов Мор (совместно с Эразмом) перевел составленную по всем правилам софистического красноречия защитительную речь «Тираноубийца» [21].

Уроки полемического искусства, взятые у греческого ритора, пригодятся Мору в его последующей писательской деятельности. В английских полемических сочинениях Мора неоднократно будут появляться комические сцены, подобные Лукиановым.

---

[21] Thomae Mori Opera omnia latina. Frankfurt-am-Main, 1963, S. 257—282.

Среди источников, из которых черпала зарождавшаяся поэзия английского гуманизма, наследие древней Эллады преобладало над древнеримским, как, впрочем, и в других областях идеологии. Оригинальным опытам предшествовали переводы и подражания. Примерно к тому же времени, когда Мор и Эразм, прилежно изучая и переводя Лукиана, совершенствовали свою латинскую прозу, можно отнести первые попытки передать латинским стихом греческий, предпринятые Мором совместно с его английским другом Уильямом Лили. В творческом соревновании они перевели 18 стихотворений («Прогимнасмата») из антологии древнегреческой поэзии, скомпилированной в XIV в. греческим монахом Максимом Планудом. По-видимому, Мор и Лили пользовались не одними печатными изданиями «Антологии» 1494 и 1503 гг. (неполными), но имели в руках и оригинальный рукописный текст. Позднее Мор единолично переложил более ста эпиграмм из этого собрания. Некоторые из них варьируют темы, привлекшие его внимание в диалогах Лукиана, например сентенция Аристотеля о сне (№ 89) [22]:

Ровно полжизни мы спим. И в течение той половины
И богатей и бедняк равны друг другу лежат.
Значит, о Крез, из царей богатейший, был истинно равен
Ровно полжизни тебе, Ир, воплощенный бедняк.

(Перевод Ю. Шульца)

Латинский стих Мора, лаконичный и гибкий, сохранял характер и строфику греческих оригиналов. Ироничному уму Мора, умевшему подмечать смешное и забавное в будничной жизни, пришлись по вкусу насмешки сатириков Эллады над вздорными женщинами, шарлатанами-врачами, астрологами и их лживыми предсказаниями. Как и любимый им Пико делла Мирандола, написавший обширное сочинение против астрологии, Мор считал астрологию лженаукой, а веру в предопределенность человеческих судеб движениями и расположением небесных тел вредным суеверием, с которым следует бороться. Это суеверие и астрологическая практика исходили из идей, противоположных гуманистическим представлениям о свободе воли человека. Сатирическому осмеянию астрологии и ее адептов Мор посвятил большое число эпиграмм (11).

Стихи Мора датируются 1509—1519 гг., т. е. писались параллельно с наиболее значительными его прозаическими произведениями. Поэтому не приходится удивляться наличию в них множества совпадений и их идейной общности. Так, например, в цикле политических стихотворений Мора и в «Истории Ричарда III» находим сходные образы и мотивы: уподобление тирана волку, пожирающему доверенных его попечению ягнят (см. эпиграмму № 97), или противопоставление справедливого, правящего в соответствии с законами страны государя и тирана (№ 91), а также любимую тему Мора о связи образа правления с нравственными качествами короля.

[22] Номера стихотворений даны по изданию: The latin epigrams of Thomas More. Ed. L. Bradner and Ch. A. Lynch. Chicago, 1953. Нумерация этого издания сохранена в русском переводе Ю. Ф. Шульца. См.: *Мор Т.* Эпиграммы. История Ричарда III. М., «Наука», 1973 («Литературные памятники»).

Как Данте, как Марсилий Падуанский, Томас Мор утверждал зависимость власти государя от народа и не разделял идеи о ее божественном происхождении. Размышляя о наилучшей форме правления, Мор вслед за Цицероном и другими апологетами республиканских учреждений древнего Рима отдает предпочтение народовластию. Республиканские институты кажутся ему несравненно совершеннее, нежели феодальная монархия с ее бесчинствами и самовластьем:

...Я склоняюсь к сенату:
В множестве добрых людей, думаю, больше добра...
В первый правления год короли обольщают обычно;
Консул же будет таким в каждом грядущем году.

(*№ 182. Перевод Ю. Шульца*)

Принимая за идеал демократическое устроение государства (он воплотил его в укладе утопийцев), Мор оставался на почве реальной действительности своего времени, и потому приветствовал всякое ослабление монархического гнета и королевского самоуправства. Восторженным стихотворением встретил он весть о кончине ненавистного Генриха VII, наказании его фаворитов и первых энергичных действиях молодого короля:

Схваченных, тотчас он ввергнул в оковы. Любой, кто недавно
Умыслом злобным своим вред государству чинил,
Тот, кто доносчиком был, укрощается ныне в оковах,
Чтобы он сам претерпел зло, что другим причинял.
Он для торговли моря отверзает. И если торговец
Был притесняем, теперь малый он платит налог.
Бывшее долго в презренье сословье людей благородных
В первый правления день древнюю честь обрело.
Должности все в государстве, которые прежде негодным
В откуп давались, роздал людям достойнейшим он.
И со счастливой в делах переменой, отличья, какие
Ранее неуч имел, ныне ученый обрел.
Тотчас законам (они ниспровержены были и сами
Ниспровергали) вернул мощь и достоинство он.

(*№ 1. Перевод Ю. Шульца*)

Смелость опального парламентария, дерзнувшего в оде на восшествие на престол Генриха VIII резко осудить хищническое правление его отца, произвела столь сильное впечатление на современников, что спустя десятилетие об этом напомнил в своем стихотворном доносе на Мора Жермен де Брие.

Приветственный гимн Мора содержал не только обличение, но и программу нового царствования. Созданный Мором портрет просвещенного правителя, гуманного и миролюбивого, был дорисован Эразмом в трактате «Воспитание христианского государя» (1516).

«Складом нашего ума, характера, вкусов и образования мы [с Мором] сходны настолько,— писал Эразм Ричарду Уитфорду в 1506 г.,— что это может показаться невозможным» [23]. Все же, несмотря на сходство устремлений и политических идеалов голландского гуманиста и его английского «брата близнеца», были между ними и различия. В ранний период их долгой, почти ничем не омрачаемой дружбы они сказались, например, в полемике Мора с французским гуманистом Жерменом де Брие (Германом Бриксием), которая заставляет вспомнить об инвективе Яна Кохановского «Кукарекующему галлу», адресованной Филиппу Депорту. Поводом для обмена ядовитыми стихотворными посланиями явилось, как и при ответе польского поэта Депорту, оскорбленное патриотическое чувство (Эразму едва ли ведомое). Мор счел своим долгом опровергнуть рассказ де Брие об одном из трагических инцидентов морской войны между Англией и Францией, когда погибли, объятые пожаром, два корабля, французский и английский, сблизившиеся для абордажного сражения. Каноник собора Парижской богоматери проявил необычайный задор, защищая свою версию гибели кораблей. От политики он перешел к замечаниям относительно дурной латыни и ошибок в просодии и грамматике, допущенных Мором. Мор парировал политический и филологический пасквиль француза уничтожающими насмешками [24]. Тщетно взывал Эразм к обоим своим разошедшимся друзьям, уговаривая их прекратить перебранку и «в интересах литературы» помириться.

Современная жизнь с ее страстями и интересами присутствует во многих стихотворениях Мора. Объектом его иронического подтрунивания и сатирических обличений становятся купцы, юристы, придворные, клирики. Особой остротой отличаются эпиграммы о тупых и невежественных представителях церковной иерархии, вроде епископа Постума (№ 160 и 186).

Некоторые из стихотворений приурочены к событиям личной жизни Мора, как, например, эпитафия рано умершей молодой жене или ироническое двустишие в связи с его второй женитьбой на вдове лондонского купца Алисе Мидлтон:

Некто жену потеряв, вторично спешит к Гименею —
После крушенья моряк в море выходит опять.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Мору равно удаются бытовые зарисовки, остроумные насмешливые стихи и философские сентенции. Подлинным лиризмом проникнуты прекрасное стихотворение, посвященное детям автора, эпитафия Джейн (Иоанне) и овеянное дымкой меланхолии длинное стихотворение о юношеской любви к некоей Элизабет [25]. Шестнадцатилетний Мор влюбился и был любим, но пути его и Элизабет разошлись, встретились они спустя четверть века. И хотя образ четырнадцатилетней девочки, который хранила его память, сильно отличался

---

[23] Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami. T. 1. Ed. P. S. Allen. Oxford, 1906, N 191, p. 423.
[24] См. стихотворения № 170—179, 193, 250—253.
[25] См. эпиграммы № 248, 242 и 247.

от начавшей стареть женщины, представшей перед ним, Мор пишет, что в нем вспыхнула вновь былая чистая любовь, однако им суждено было снова утерять друг друга. Стихотворение к Элизабет, бесспорно, лучшее лирическое стихотворение, написанное по-латыни в эпоху английского гуманизма.

Нельзя не отметить почти полное отсутствие в Моровом стихотворстве религиозных сюжетов. Доминирующую роль в становлении поэтического творчества Мора играла античная языческая традиция.

«ИСТОРИЯ РИЧАРДА III»

Политическая активность Мора обострила его интерес к истории. «История Ричарда III» была начата Мором после его первого серьезного столкновения с тюдоровским абсолютизмом и писалась в те же годы (1513—1518), когда в Италии другой опальный политик — Макьявелли — сочинял «Государя», обобщая политическую практику своего времени. Английский вариант государя, не гнушавшегося никакими средствами для достижения своей цели и открывшего длинную галерею «макьявеллей» на английской сцене и в литературе, был создан Мором независимо от флорентийца. Тем не менее в работе обоих было общее — новые методы подхода к вопросам истории и политики.

В «Истории Ричарда III» — замечательном памятнике ренессансной политической и исторической мысли — Томас Мор предстает перед нами как писатель, освободившийся от средневековых представлений, как историк, поставивший своей задачей не простое изложение последовательного ряда фактов, но вдумчивое исследование социальной жизни. Мора-историографа интересует не один конкретный случай насильственного захвата верховной власти в стране, но тирания как система политического правления. Произвол, беззаконие, лицемерие, ставшее нормой общественного поведения, демагогия и террор — вот что вызывало протест великого гуманиста, вот что было несовместимо с его убеждениями и идеалами. С уходом Ричарда III с политической арены насаждавшаяся им система отнюдь не прекратила своего существования — вспомним беспощадные суждения Мора о преемнике Ричарда на английском престоле — Генрихе VII и о правлении следующего короля — Генриха VIII, не уступавшего в лицемерии и коварстве последнему Йорку.

Хронологически «История Ричарда III» охватывает события всего трех месяцев 1483 г.— от смерти короля Эдуарда IV (9 апреля) до коронации Ричарда (6 июля). С особой тщательностью восстановлены Мором все этапы «шутовских выборов» — процедуры «избрания» Ричарда и подготовки к ней. Мор проявил глубокое понимание подоплеки исторических событий и роли в них различных общественных сил и отдельных личностей. Если прибегнуть к сравнению самого Мора, то можно сказать, что он сумел показать не только «королевские игры» — «балаганное действо» на авансцене, но и происходящее за кулисами, а также реакцию зрителей. Лорды и рыцари, члены королевского семейства, ремесленники и слуги, лондонские горожане во главе с мэром, духовные лица разных рангов, тюремщики и палачи, дамы из знатных и купеческих домов — таков неполный перечень персонажей «Истории».

Политика и мораль, тирания и справедливое, исходящее из нужд народа и государства правление, отношение между носителем верховной власти и подданными — таковы основные проблемы, стоящие в центре произведения Мора. Целью автора было не только обличение и осуждение дурного короля (для чего он не жалел ни пафоса, ни иронии, ни острой насмешки), но и создание противоположного образа идеального государя, любимого народом и пекущегося о его нуждах более, чем о своих собственных. В сущности в произведении не один, а два главных героя — король Эдуард IV и его брат, герцог Глостер, злодейски убивший маленьких детей Эдуарда и силой и обманом захвативший престол.

Их противопоставление определяет поэтику произведения, построенную на контрастах и уходящую корнями в поэтику народной агиографической литературы. Напомним также, что одной из самых любимых книг Мора были «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, которые он читал в оригинале. Хотя жанр обоих произведений не идентичен (Плутарх неоднократно подчеркивал, что пишет не историю, а жизнеописание; Мор жанр своего сочинения определял как «историю»), принципы подхода к материалу у английского историографа и античного биографа во многом сходны. Это сходство проявляется прежде всего в параллелизме рассмотрения, во внимании к фактам, речам и поступкам, с исторической точки зрения малозначительным, но важным с позиций художнических, поскольку в них «характер человека обнаруживается зачастую лучше, чем в сражениях, где гибнут десятки тысяч людей» [26].

«История Ричарда III» — произведение довольно сложное по структуре. Мор применяет форму рассказа «от автора», вводит большое число монологов и диалогов, в которых происходит как бы самораскрытие героев, что способствует объективизации и драматизации повествования, меняет ракурсы, стремится к многостороннему показу персонажей, давая их сквозь призму различных восприятий.

Основной положительный герой «Истории» — старший брат и предшественник Ричарда на английском престоле Эдуард IV. К концу его царствования в государстве были мир и процветание. Он не обременял подданных излишними поборами, ибо мудрый король, заявляет Мор, должен жить за счет своего личного состояния. Описывая, не без восторженности, таланты Эдуарда как государственного деятеля, благородные черты его личности, его полные сердечности отношения с народом, Мор все же далек от того, чтобы превратить свое повествование в житийный панегирик. Он не считает нужным умолчать и о недостатках своего идеального героя: о его роскошном образе жизни, склонности к излишествам, чрезмерной сексуальности. Эти штрихи сообщают портрету жизненность и достоверность и не умаляют, по мнению Мора, выдающихся качеств Эдуарда как мудрого правителя, образца совершенного государя.

Снисходительность Мора поистине безгранична. Всякий раз, когда деяния Эдуарда малопохвальны, он спешит (подобно Плутарху) найти смягчающие обстоятельства. Так, рассказав о казни герцога Кларенса, он добавляет, что ко-

---

[26] *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 395.

роль, узнав о совершившемся по его приказу, горько плакал и раскаивался. Любовные похождения Эдуарда Мор объясняет пылкостью натуры, телесной силой и здоровьем и не ставит в вину королю, поскольку в делах любви тот никогда не прибегал к насилию и они не затрагивали интересов государства. Непосредственность и искренность чувств Эдуарда выглядят особенно привлекательными в сравнении с постоянным притворством и лицемерием его брата. Мор делает короля выразителем ренессансного идеала семейных отношений. В беседе-поединке с матерью, старой герцогиней Йорк, он отстаивает право на брак по свободному выбору, без политических и экономических расчетов. В этом диалоге выявляется душевное благородство Эдуарда, сила и бескорыстие его чувства к Елизавете Грей, полное пренебрежение устаревшими условностями и традициями.

Портрет индивидуальный дополняется групповым, семейным, выдержанным в столь же благожелательных тонах. Юные принцы — прекрасные дети Эдуарда — отличаются умом, великодушием, справедливостью. В высшей степени достойной, волевой и умной женщиной представлена Елизавета. Вдовствующая королева обнаруживает политическую проницательность и дальновидность относительно намерений опекуна ее детей, герцога Глостера. Многие из эпизодов, в которых главным действующим лицом является королева, особенно сцена прощания с младшим сыном в Вестминстерском аббатстве, поднимаются до подлинного трагизма. Все же образ Елизаветы выполнен в манере несколько более сдержанной, чем образ ее соперницы, веселой и приветливой лондонской красавицы Джейн Шор.

Полемизируя с теми, кто считал, что в жанре «истории» надлежит повествовать только о деяниях выдающихся личностей, Мор несколько страниц уделяет рассказу о простой женщине из купеческого сословия, возлюбленной Эдуарда. Джейн Шор никогда не пользовалась своим влиянием на короля в корыстных целях, но охотно помогала всем, кто обращался к ней за помощью. Мор знал эту неглупую и некогда чрезвычайно привлекательную женщину нищей одинокой старухой. Строки, ей посвященные, исполнены живейшей приязни. Протектор обошелся с ней самым жестоким образом: имущество конфисковал, а самую бросил в тюрьму. С каким сарказмом пишет Мор о том, как «сей воздержный, сей чистейший и непорочнейший правитель, прямо с неба ниспосланный в наш порочный мир для исправления людских нравов», вынудил лондонского епископа наложить на Джейн епитимью за «нецеломудренную жизнь». Эффект от затеи Ричарда получился обратный тому, на какой рассчитывал протектор: шествие Шор через весь город в покаянной процессии с зажженной свечой в руках превращается (под пером Мора) в триумф женственности и красоты. Овеянные поэзией и нескрываемой авторской симпатией сцены с Шор дают ощутить глубокую человечность и широту моральных воззрений Мора, его искреннюю заинтересованность в судьбах простых людей.

Антиподом Эдуарда является Ричард — главное действующее лицо «Истории». Резкая противоположность обоих братьев во всем, от физического облика до самых сокровенных побуждений, постоянно подчеркивается Мором. Эдуард высок ростом, красив и статен — Ричард низкорослый, уродлив, горбат.

Этот последний из его изъянов не находит подтверждения в других исторических источниках; по-видимому, его следует признать художественным преувеличением, находящим объяснение в поэтике произведения. Подобно герою первой гуманистической трагедии Альбертино Муссато «Эцириис», возникшей на заре итальянского Возрождения, Ричард Мора представляет собой явление чудовищное, противоестественное, противное всем законам природы и человеческого миропорядка. Из чрева матери он появился на свет, как покойник,— ногами вперед, т. е. уже при самом своем рождении был мертвецом, чуждым всему человеческому. Душой уродлив он так же, как и телом: злобен. завистлив, гневлив. Несомненная гиперболизация здесь — свидетельство отвращения к тирании, роднившего передовых писателей и мыслителей Ренессанса.

Ричард —умелый актер и ловкий лицемер, умеющий скрывать свою злость, коварство и гнев. Он мог ласкать тех, кого ненавидел, и лобызать тех, кого собирался убить. Равно безразличный к друзьям и к врагам, он всех превращал в послушные орудия своей коварной игры. Ричард изображен Мором непревзойденным мастером политической провокации и интриги; ни интересы народа, ни интересы государства для него ничего не значат. Излюбленные приемы протектора — клевета, демагогические посулы и заигрывание с народом. Стараясь любыми способами очернить своих противников, он затем расправляется с ними поочередно и поодиночке. Герцог вновь разжигает соперничество и вражду феодальных партий, которые стоили Англии нескольких десятков лет кровопролитий и которые Эдуард сумел притушить. Разобщив и обезвредив с помощью герцога Бэкингема и лорда-чемберлена Гастингса приверженцев королевы, он начинает прощупывание своих союзников в решимости идти с ним до конца и уничтожает колеблющихся и ненадежных.

Мор считает своим писательским долгом восстановить историческую истину и разоблачить многие измышления Ричарда, которые тот старательно внедрял в сознание народа, чтоб оправдать свои притязания на престол. Глостер прибег к пособничеству ученых попов, которые с церковных кафедр распространяли клевету на семейство покойного Эдуарда IV. После одной такой лживой проповеди в соборе св. Павла герцог Бэкингем направляется в Гилдхолл, где по наущенью Ричарда взывает к лондонцам, призывая их просить «достойного удивления своей мудростью, искушенного в делах правления и находящегося в расцвете сил» протектора стать королем. Но горожане хранят упорное молчание. Тогда, в обстановке всеобщего замешательства и смущения, слуги из герцогской свиты и люди протектора вместе с несколькими продажными молодцами начинают кричать: «Ричард король! Ричард король!». Их слова поспешно объявляются Бэкингемом и мэром за народное волеизъявление. Сходная сцена происходит на следующее утро в Бэйнард Касл у дома протектора, где рвущийся к власти Глостер изображает непорочного смиренника, не решающегося принять корону. С актерской непосредственностью проводит он диалог с герцогом Бэкингемом, словно не разучил его заранее.

Мор смело вводит в свою историю толпу, народ, вслушивается в его суждения и внимательно следит за его настроениями и отношением к главным действующим лицам своей драмы. В то время, как лорды из королевского совета, провинциальное рыцарство, высшее духовенство и купцы — хозяева

Лондона постепенно переходят на сторону того, в чьих руках реальная сила и власть, народ колеблется и внутренне сопротивляется тирании. Рассказывая о происходящем в мэрии, Мор трижды повторяет, что «ни один человек в огромной толпе не проронил ни единого слова», что «все как один, стояли онемевшие, словно пораженные громом» [27]. После спектакля, разыгранного перед резиденцией протектора, народ сознает, что решение об узурпации власти будет принято независимо от его согласия: «Простым людям отведены только места зрителей в королевских играх, и кто поумней, не станет в них вмешиваться, дабы себе же не сделать хуже». Ричард не в состоянии снискать поддержку и расположение в народной среде. Характерная деталь: почитавшиеся ранее в народе за свою ученость монах Пенкер, приор ордена августинцев, и брат лондонского мэра, доктор богословия Шей после бесстыдных проповедей, инспирированных Ричардом, навлекли на себя всеобщее презрение.

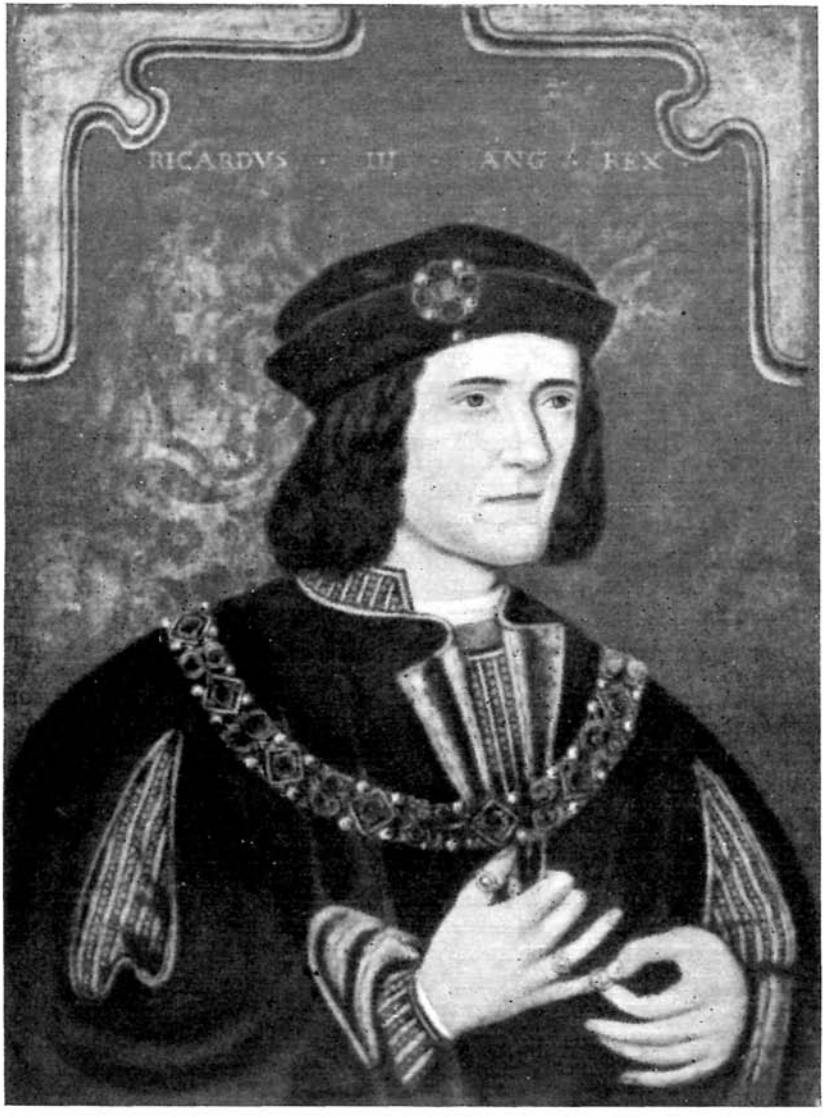
Портрет «вероломного, одержимого злобным властолюбием тирана» Мор дает в окружении его пособников в «беззаконных предприятиях»: герцога Бэкингема, юриста Кэтсби, палача Тирелла и других «хитрых людей, мастеров своего дела» более мелкого калибра. Подобно Джемсу Тиреллу, человеку по своим природным дарованиям выдающемуся, многие из соратников Ричарда — личности незаурядные. Им нельзя отказать в уме, энергии, предприимчивости. К сожалению, констатирует Мор, из-за отсутствия честности и доброй воли ими владеют только алчность и честолюбие, и все силы своего ума они направляют во вред государству и народу. Мор не может пройти мимо и такого расцветающего в эпохи самовластья феномена, как предательство. Он не довольствуется (подобно Данте) одним лишь гневным его осуждением, но пытается вникнуть в психологию предательства и понять его социальные и моральные причины. В сущности главный предатель в «Истории» — сам Ричард, предатель интересов своей страны, своей семьи, своего слова, и в конечном итоге — самого себя. Путем предательства и вероломства идут и все его ближайшие сподвижники.

Бесчисленные насилия и преступления, посредством которых герцог Глостер расчищает себе путь к власти, не проходят бесследно для его внутреннего самочувствия. «Все три года своего царствования,— пишет Мор,— он прожил с великой тревогой и беспокойством, с безмерным ужасом, страхом и скорбью в душе. Забота о своей безопасности не покидала его ни на миг. По ночам его изводила бессонница, терзали кошмары и страшные сны; тогда он вскакивал и метался по комнате, а сердце беззаконного короля содрогалось от грозных воспоминаний». Не триумфатором, добившимся вожделенной короны, но сломленным, страдающим и, несмотря на свои успехи, морально побежденным человеком представлен он Мором. Отсутствие гуманистической этики, единящей человека с миром, уничтожает Ричарда духовно.

Позиция сурового и нелицеприятного судьи своего героя, занятая Мором, определяется ясными представлениями о том, каков должен быть человек,

---

[27] Безмолвный, но тайно ропщущий при провозглашении королем лицемерного тирана народ появится в исторической хронике Шекспира, а затем и в пушкинском «Борисе Годунове».



Ричард III

Лондон, Национальная портретная галерея

наделенный огромной властью, и каким принципам обязан он следовать в своей деятельности. Именно это идеализированное представление питает иронию и сарказм писателя, его глубокую убежденность в том, что цели и методы Ричарда, проводимая им политика насилия, произвола и самовластья находятся в конфликте с интересами и нуждами страны и народа и потому исторически обречены. Перспективность исторического мышления великого гуманиста сообщает «Истории Ричарда III» значение, выходящее за пределы рассказа об одном кратком периоде английской истории.

В «Истории Ричарда III» вымышленных действующих лиц нет. Верность (в целом и в деталях) нарисованной Мором картины и характеристик главных персонажей проверена изысканиями многих поколений историков Англии [28]. Как явствует из собственных слов автора, Мор обычно располагал несколькими версиями событий, но останавливался на той, какая казалась ему самой правдоподобной и психологически убедительной. Например, в заключающем произведение рассказе о странном поведении после коронации Глостера его верного союзника герцога Бэкингема Мор отдал предпочтение истолкованию этого поведения Джоном Мортоном. Кардинал, при Ричарде — епископ Эли, Мортон находился под арестом в доме герцога, часто с ним общался и имел возможность выслушивать откровенные излияния Бэкингема. Тот факт, что в «Истории Ричарда III» содержатся сведения уникальные, о которых другие современные источники хранят молчание (прежде всего, об обстоятельствах и времени убийства законных наследников престола — маленьких сыновей Эдуарда IV, а также имена исполнителей самого гнусного из Ричардовых злодейств), объясняется высокой компетентностью основных информаторов автора. Ими были воспитатель и покровитель Мора лорд-канцлер Джон Мортон, в доме которого Мор провел детские годы, и его отец — Джон Мор. Оба они являлись свидетелями и непосредственными участниками событий, составивших содержание «Истории Ричарда III». Без сомнения, их версии происходящего, их симпатии и антипатии в той или иной степени были восприняты Мором и отразились в его сочинении [29].

«История Ричарда III» писалась Мором в двух редакциях: краткой латинской и более пространной английской. Тексты обеих имеют значительные разночтения, без сомнения, сознательно введенные автором; по-видимому, Мор имел в виду различные читательские аудитории. В латинской редакции политические оценки и характеристики бывают резче, суждения категоричней, даются более обстоятельные описания местностей, обычаев, политических установлений, которые без пояснений могли оказаться непонятными для читателей-неангличан. В английском тексте, который писался, по всей вероятности, после латинского, или, по мнению некоторых исследователей, одновре-

---

[28] См.: *Кузнецов Е. В.* «История Ричарда III» Мора как исторический источник.— В кн.: *Мор Т.* Эпиграммы. История Ричарда III, с. 201—216.

[29] Мортон, в частности, будучи капелланом Эдуарда IV, лучше кого-либо был посвящен в семейные тайны дома Йорков, ставшие хорошо известными и Мору. См.: *Kendall P. M.* Introductions.— В кн.: Richard III. The Great Debate. N. Y., 1965, p. 5—29.

менно с ним [30], усилено внимание к личности короля как руководителя, определяющего направление государственной политики, и на отношения между ним и государством, причем вопросы политики представлены здесь в более тесной зависимости от нравственного облика правителя.

В период, когда Мор работал над своей историей, его опыт латиниста был разнообразнее и богаче, чем опыт писателя на родном языке, и потому естественно, что латинской прозой он владел свободнее и с бо́льшим совершенством, чем английской. Сопоставительное рассмотрение обеих редакций показывает, как упорно искал Мор точности и выразительности. В латинской версии конструкции и обороты, как правило, изысканнее и сложней, зато английская изобилует формами живой народной речи. На обоих языках Мор создал произведения высокого литературного достоинства. «История Ричарда III» оказала сильнейшее влияние на все дальнейшее развитие английской историографии и английской прозы.

Произведение великого гуманиста не увидело света при жизни автора. Его английская редакция была в 1543 г. включена Р. Грэфтоном анонимно (в виде приложения) в хронику Джона Хардинга, а под именем Мора стала впервые известна лишь в 1548 г., когда, также стараниями Грэфтона, появилась в хронике Эдуарда Холла. В составе английских сочинений Мора «Историю Ричарда III» издал Уильям Рэстел в 1557 г. Латинская редакция была напечатана впервые в лувенском издании «Omnia Latina Opera» 1565 г. Издатели первых собраний сочинений Мора принадлежали к числу лиц из его близкого окружения, и в их распоряжении имелись либо автографы, либо хорошие копии рукописей. В «Хронике Англии, Шотландии и Ирландии» (1577, 2-е издание — 1587 г.) Р. Холиншед использовал английский текст издания Рэстела, в который он интерполировал фрагменты из латинской версии. Именно в таком контаминированном виде познакомился с произведением Мора Шекспир, читавший «Историю Ричарда III» также в английском варианте, напечатанном в хронике Холла.

Знакомство с произведением великого английского гуманиста открыло перед Шекспиром новый мир поэтической действительности, новые коллизии и источники трагического. Их следовало искать не столько во внешних обстоятельствах, сколько в области внутреннего мира человека. Эта встреча помогла Шекспиру освободиться от штампов исторической драматургии его современников и найти новый стиль исторической трагедии, проложить новые пути драмы к неисчерпаемому миру человеческого самопознания. С «Ричардом III» Шекспира была достигнута полная секуляризация елизаветинской трагедии [31]. Не иррациональная мощь Судьбы, не месть богов или некоей абстрактной Справедливости, не божественный Дух, как у Марло, только человек, его физическая и духовная сущность, живое многообразие его отношений с другими людьми стали в центре шекспировской ренессансной драматургии.

---

[30] См. предисловие Р. С. Сильвестера к параллельному изданию обеих версий в первом полном критическом издании сочинений Мора: *More Th.* The Complete Works. T. 2. New Haven — London, 1963, p. XVII—CVI.

[31] *Glunz H. H.* Shakespeare und Morus. Bochum-Angendreer, 1938, S. 185—198.

Шекспир остался верен характеру Ричарда, как он проявляется в «Истории» Мора, даже в тех сценах, которые он добавил в свою историческую хронику, например в сцене обольщения леди Анны. Развивая гуманистические и политические идеи Томаса Мора, сохранив и усилив антифеодальный тираноборческий пафос «Истории Ричарда III», Шекспир создал самую яркую и пользовавшуюся наибольшим успехом у современников пьесу своего раннего цикла. Импульс, полученный Шекспиром от Мора, не ограничился одним «Ричардом III», но отразился в его последующем трагедийном творчестве.

УТОПИЯ

Мор жил в эпоху великих географических открытий. Мир человека XVI века стремительно менялся, на карте появлялись новые земли и народы. В 1492 г. из испанского порта Палос де Могер отправились на Запад три каравеллы Колумба, на них не было ни одного идальго и ни одного священника. Осенью, когда юный Мор переступил порог университета, отважный итальянец водрузил распятие с испанским флагом на Сан-Сальвадоре — первом из открытых им островов Вест-Индии.

Даже в далекой Московии Максим Грек рассказывал об открытии Нового Света, изумившем Европу: «Лет 40 или 50 тому назад, по совершению седьмой тысячи лет, нашли много островов, обитаемых и пустых, и величайшую землю Кубу, конца которой не видно живущим там... и ныне там новый мир и новое человеческое устройство» [32].

Утописты и фантасты космического XX века «новый мир и новое человеческое устройство» мыслят существующими на планетах солнечной системы, в туманности Андромеды, в шаровидных звездных скоплениях иных галактик. В XVI столетии Мор помещает созданную им модель совершенной цивилизации на одном из вновь открытых островов, затерянных в океанских просторах. Он пишет сначала вторую часть книги — описание счастливого и процветающего государства утопийцев, а затем создает диалог-обрамление, в котором действующими лицами являются сам автор, кардинал Мортон, покровитель Мора и Эразма голландский гуманист Петр Эгидий и, наконец, бывалый путешественник Рафаил Гитлодей, от имени которого ведется рассказ.

Для наибольшей убедительности Мор вводит в повествование подлинные факты своей биографии. Действительно, в 1515 г. он вместе с Кутбертом Тэнстолом был послан с дипломатической миссией в Брюгге, где подружился с Петром Эгидием. Посетил Мор и Антверпен; здесь он встречался и беседовал с Рафаилом Гитлодеем, участником экспедиций Америго Веспуччи. Верен исторически и подтверждается документами факт высадки на побережье Бразилии нескольких моряков из команды Веспуччи во время его четвертого путешествия в Западное полушарие (1503) [33]. Маршрут странствий Гитлодея от

---

[32] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 162.

[33] Португальского мореплавателя Мор, по всей вероятности, знал задолго до встречи с ним в Антверпене — в 1497 г. Рафаил Гитлодей несколько месяцев провел в Англии, где был гостем кардинала Мортона.

Квентин Метсис. Петер Гилль (Эгидий)
Англия, Лонгфорд Касл, собрание герцога Рэднора

берегов Южной Америки до острова Утопии, находящегося где-то в Индийском океане, предвосхитил возможность кругосветного плавания, впервые совершенного Магелланом спустя четыре года (в 1520 г.).

При жизни Мора еще немногие государственные деятели Англии понимали значение для экономики страны и всей Европы открытия Нового Света. Освоение Америки совершалось первоначально почти исключительно усилиями частных лиц, среди которых находим близких родственников семейства Моров.

Впечатление от книги Мора было так сильно, рассказ подан столь документально-достоверно, что многие читатели поверили в реальность «нового острова Утопии». И это несмотря на то, что в грецизированных названиях и именах Мор старательно разрушал собственный прием реалистической убедительности и подчеркивал вымышленный характер названий местностей и обычаев утопийцев. Само название страны, ставшее нарицательным, образовано из греческого отрицания οὐ и τοπος — место (по-латыни Nusquam — нигде).

Придав своему утопическому произведению рамку путешествия, Мор следовал по пути Евгемера, автора древнегреческой утопии, сохраненной Диодором Сицилийским (I в. до н. э.). С латинским переводом текстов «Исторической библиотеки» Диодора, сделанным Поджо Браччолини (1-е изд.— 1472 г), Мор, вероятно, был знаком.

Зарождение замысла «Золотой книги, столь же полезной, как и забавной, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии», написанной во Фландрии в 1515—1516 гг., относится, по-видимому, к периоду бесед с Эразмом в 1509 г., результатом которых явилась «Похвала глупости». Мир, устроенный на началах справедливости и разума, мыслился Мором как антитеза «миру безумных».

Социальный эксперимент Мора задуман «от противного». Каждая деталь его модели совершенного социального устройства неразрывным образом связана с проблемами его века. Общество Утопии бесконфликтно, все проблемы в нем решены. Но позитивные решения Мора — не беспредметные фантазии, они рождены долгими раздумьями, наблюдениями и опытом государственного деятеля.

Сила конструктивных идей Мора, влиявших в течение столетий на передовую общественную мысль Европы, его гениальная способность социального предвидения находятся в прямой зависимости от уменья проникать в причины общественных конфликтов. Первой и главной из этих причин Мор считает частную собственность, порождающую «ненасытную алчность немногих лиц», «жалкую нищету и скудость» большинства и «неуместную роскошь немногих». Второй, и весьма опасной, представляется ему презрение к труду и целая армия бездельников и тунеядцев, к которой он причисляет аристократию, ее семьи и многочисленную челядь, военных, монахов, попов. Автор «Утопии» с горечью говорит об упадке земледелия в Англии, разорении и обнищании крестьян как следствиях начавшегося роста буржуазных отношений. «А где только есть частная собственность, где все мерят на деньги, там вряд ли когда-либо возможно ведение государственных дел»,— эти категорические слова были написаны Томасом Мором в эпоху, когда сила и могущество денег возрастали.

Упразднив в государстве утопийцев основную причину всех зол — частную собственность, Мор пошел дальше и более смелым и радикальным путем, чем его друг Эразм Роттердамский. В трактате Эразма «Воспитание христианского государя» (1516), где находим многие идеи, близкие Моровым, читаем: «Я не говорю, что следует отнимать собственность, но надо принять меры, чтобы предупредить скопление богатств массы в руках немногих». По мнению Мора, создание новой, гуманной, человеческой морали возможно только на базе упразднения частной собственности и поддерживающих ее государственных институтов. Эту мысль, к которой он пришел после долгих размышлений, Мор несколько раз повторит в «Утопии», желая прочно утвердить ее в сознании читателей.

Мор-правовед осуждает бессмысленную жестокость законов, карающих смертной казнью за воровство и бродяжничество вместо того, чтобы вникнуть в причины, порождающие преступность, и устранить их. Подобно Эразму, Мор

был убежден в том, что лучшей гарантией от преступлений является материальное благополучие народа. Законы должны быть немногочисленны, просты и гуманны и должны большее внимание обращать на предупреждение преступлений, нежели на наказание преступников.

Внимательный наблюдатель современной ему действительности, Мор прекрасно понимал, что «нищета и забитость притупляют решимость, приучают к терпению и отнимают у угнетенных благородный дух восстания». Диалог первой части книги представляет как бы спор с самим собой: гуманиста, мечтающего об осуществлении смелых проектов переустройства общества, и политика, стоящего на твердой почве реальной действительности начала XVI в. Отсюда горестное восклицание: «Не выступлю ли я проповедником перед глухими?»

После кровавого хаоса Европы и Англии, «в которой овцы съели людей», читатели попадают на счастливый остров, где нет частной собственности и порождаемого ею неравенства и бедности, где все без исключения трудятся, где все равны и совершенно отсутствуют религиозные распри. Так как производительным трудом занято все население, для создания всеобщего изобилия достаточно шестичасового рабочего дня. Быт утопийцев прост и рационален, денег они не знают, распределение производится в согласии с коммунистическим принципом: «Каждому по потребности». Земледельческие работы — почетная обязанность всех. Живут утопийцы большими семьями в благоустроенных домах, которые, чтобы не допустить появления частнособственнических инстинктов, даются им в длительное пользование, но не во владение. Питаются все в общественных столовых-дворцах, ибо при существующем на острове разделении труда было бы неразумно тратить время на ведение индивидуального домашнего хозяйства. Юноши и девушки воспитываются совместно, особенно одаренных освобождают от занятий ремеслами и сельским хозяйством и обучают наукам.

Самое удивительное в Утопии — глубочайший демократизм автора. Здесь нет непроходимой грани между трудом умственным и физическим. Все желающие после краткого рабочего дня посещают образовательные лекции и отдают свои досуги интеллектуальным занятиям. Причем, если какой-нибудь рабочий предается этим занятиям с большим рвением, он может стать ученым, а не оправдавших надежды работников умственного труда переводят в ремесленники.

Мораль утопийцев чужда крайностям аскетизма и видит счастье людей в разумном чередовании труда на общую пользу и удовольствий, в гармоническом развитии личности всех граждан. Это признание величайшей ценности и неповторимости каждой человеческой личности сближает Мора с Лоренцо Валлой и Пико делла Мирандола. На острове запрещена смертная казнь, и утопийцы стараются избегать бессмысленных жертв на войне. Ради того, чтобы сберечь жизнь граждан, они отдают свои золотые запасы и любыми способами добиваются мирного урегулирования конфликтов с соседями.

Утопийцы выступают за пределы своего государства только для защиты своих союзников, ставших жертвами агрессии, или для занятия пустующих территорий, когда жителей на острове становится слишком много. В этих слу-

чаях они прибегают к помощи наемных войск, которым щедро платят. Но когда враг нападает на Утопию, все граждане, мужчины и женщины, способные держать оружие, спешат на защиту отечества. Чтобы быть готовыми к этому, юноши и девушки проходят специальную гимнастическую и военную подготовку.

Все должностные лица в Утопии (весьма немногочисленные) выбираются на краткие сроки, таким образом к управлению общими делами попеременно привлекаются наиболее достойные и уважаемые труженики. Пожизненно избирается только король, который в одежде и быту почти ничем не отличается от прочих граждан.

Самые строгие кары навлекает на свою голову тот, кто затевает споры по вопросам религии. У утопийцев царит полнейшая веротерпимость, издревле у них «никому его религия не ставится в вину». Признается только верховная власть единого непознаваемого бога, но при этом допускаются различные применения символов и толкований. Как не узнать в этом взглядов, объединявших лучшие умы Европы эпохи Возрождения!

Неоднократно отмечалась близость некоторых религиозных идей «Утопии» к идеям Реформации, однако при внимательном их рассмотрении в контексте произведения они приобретают смысл, отличный от того, какой хотят им придать ученые протестантского толка. «Умственное течение, породившее «Утопию», движется в направлении, диаметрально противоположном тому, в какое увлекает протестантизм»,— пишет французский исследователь идеологии Мора и его эпохи А. Прево [34].

Весьма примечательно то обстоятельство, что очутившиеся в Утопии европейцы никакого миссионерского рвения не проявляют и не собираются обращать тамошних язычников в христианство. «Гитлодей, если он и знал сам хорошо Библию,— заметил в книге «Томас Мор и Библия» Маркадур,— отнюдь не спешил проповедовать ее на острове Нигде. Фрэнсис Бэкон, напротив, не мог лишить св. книг обитателей своей «Новой Атлантиды» [35].

Хотя уровень развития экономики в государстве утопийцев сравнительно невысок, тем не менее и у них имеется проблема тяжелого и грязного труда, например на бойнях, на строительстве дорог и т. п. У современных нам фантастов (К. Чапека, С. Лема и др.) подобные, неизбежные даже при высоком уровне развития цивилизации работы исполняют роботы, механические или биологические модели людей. Античные утопии, например Платона, решали эту проблему — в пределах опыта рабовладельческой формации — естественно и без надрыва. По примеру Платона, Мор также вводит рабов, но сходство с Платоном в этом вопросе у него только внешнее, сущность же института рабства у Мора коренным образом отлична от античной. Прежде всего с рабами, которых в общем очень немного, утопийцы обращаются гуманно, не покушаясь на их человеческое достоинство. Рабством заменяют смертную казнь преступникам, и Мор полагает, что «лучше карать пороки, чем самого человека», давая ему возможность трудом загладить и искупить свою вину. Если

---

[34] *Prévost A.* Thomas More et la crise de la pensée européenne. Lille, 1969, p. 105.
[35] *Marc'hadour G.* Thomas More et la Bible. Paris, 1969, p. XV.

исходить из реальных законов, существовавших в Англии времен Мора, то мера замены казни исправительно-трудовыми работами была, безусловно, прогрессивной. С другой стороны, рабами на краткое время становились военнопленные, но для них, выходцев из стран с иным общественным устройством, состояние рабства и условия жизни в Утопии были бесконечно легче их положения у себя на родине.

Чтобы возместить тот урон, который может быть нанесен моральному здоровью народа существованием (пусть и в специфических и мягких формах) института рабов, в Утопии поддерживается атмосфера уважения ко всем формам общественно полезного труда, в особенности же к тем гражданам, которые добровольно, по соображениям этического порядка, возлагают на себя бремя самых тяжелых и грязных работ [36].

На заре капиталистической эры, провозгласившей своим кумиром золотого тельца, великий гуманист беспощадной иронией низвергает с пьедестала этот безжалостный кумир. Чтобы воспитать в народе презрение к золоту и драгоценностям, утопийцы употребляют их для изготовления отхожих мест, цепей, надеваемых на рабов, и детских побрякушек. Можно предположить, что парадоксальная памфлетность этих образов «Утопии» присутствовала в сознании В. И. Ленина, когда он писал в статье «О значении золота теперь и после полной победы социализма: «Когда мы победим в мировом масштабе, мы, думается мне, сделаем из золота общественные отхожие места на улицах нескольких самых больших городов мира. Это было бы самым «справедливым» и наглядно-назидательным употреблением золота для тех поколений, которые не забыли, как из-за золота перебили десять миллионов человек и сделали калеками тридцать миллионов в «великой освободительной» войне 1914—1918 годов...» [37]

В предложенной им модели «наилучшего устройства государства» Мор попытался охватить большой круг политических, экономических, правовых проблем, вопросы воспитания, семейных отношений, религии и морали. В произведении великого английского гуманиста философская мысль Возрождения облеклась в формы утопического социализма.

Книга Мора дала название новому жанру европейской литературы и оказала влияние на роман путешествий последующих столетий. Особенно многочисленных последователей и подражателей произведение Мора имело в английской литературе. Однако авторы английских утопий XVII в. утратили широту и перспективность мышления Мора, смелость его мысли, возвысившейся до понимания основных принципов бесклассового, коммунистического общества, Английским утопиям периода английской буржуазной революции,

[36] Из рассказов живших во Флоренции друзей (Гроцина, Линейкра) Мору могло быть известно, что приор Сан-Марко Савонарола принял на себя обязанности собственноручно вычищать помойные ямы и отхожие места, дабы показать братии пример трудолюбия и уважительного отношения к любой работе. По мнению одного из создателей кибернетики, Норберта Винера, функции, аналогичные тем, какие в минувшие времена связывались с институтом рабства, в обществе ближайшего будущего будут возложены на кибернетические машины, созданные человеком. См.: «Вопросы философии», 1960, № 9, с. 164—167.

[37] *Ленин В. И.* Собрание сочинений. Изд. 4-е. Т. 33, с. 89.

начиная от «Христианополя» Валентина Андреа (1619) и «Новой Атлантиды» Фрэнсиса Бэкона (1627), «присущ практический дух, отражающий возросшие к началу XVII века силу и уверенность в себе буржуазии» [38]. На смену коммунистическому обществу всеобщего благоденствия Мора в их книгах приходит общество буржуазное с частной собственностью и свободным предпринимательством. После реставрации монархии в 1660 г. и до начала XIX в. утопические порывы в Англии прекратились, и сколь-либо значительных утопических сочинений, за исключением Свифта, не появлялось [39]. Зато во Франции, по мере приближения революции, количество утопий заметно возрастает; то же следует сказать и о начале нашего столетия.

Утопическая литература нового времени, основоположником которой был Томас Мор, одной из первых реагировала на подземные толчки близящихся социальных катаклизмов, отражая в многообразных моделях воображаемых цивилизаций извечное стремление людей к прогрессу и социальной справедливости.

Историки литературы XIX в. основное внимание в работах о Море посвящали разысканию источников «Утопии». Прежде всего назывались сочинения Платона и античных географов, «Германия» Тацита и затем описание обычаев индейских племен Центральной и Южной Америки в «Четырех плаваниях» Америго Веспуччи. Прообразы строя утопийцев пытались искать в Персии, Индии, Африке и даже в монастырских общинах на Афоне. М. П. Алексеев высказал гипотезу о влиянии на замысел книги Мора сведений о южнославянской общине («задруге»), чей уклад напоминает структуру утопийского государства. О задруге Мог мог узнать из бесед с Леонардо Джустиниани, послом Венецианской республики в Лондоне (с января 1515 г.). Алфавит утопийцев, приложенный Мором к тексту первого издания, по мнению М. П. Алексеева, имеет сходство со славянской глаголицей, употреблявшейся в Далмации в богослужебных книгах [40].

Для писателей Возрождения устные рассказы путешественников и мореплавателей были нередко важнее их кратких письменных отчетов. Несомненно, что Мор воспользовался рассказами своих друзей и знакомых, побывавших и на дальнем Западе и на востоке Европы. Его богатый жизненный опыт судьи, политика, государственного деятеля, его начитанность в греческих классиках, и прежде всего его творческая фантазия, его ирония и моральное негодование были теми силами, которые вызвали из небытия счастливый остров Нигде — Утопию.

Первое издание «Утопии» (Лувен, 1516), подготовлявшееся под наблюдением Петра Эгидия, содержало множество ошибок. Второе, парижское издание 1517 г. также предпринималось без участия автора. Наиболее важно четвертое издание (ноябрь 1518 г.) у известного базельского типографа Иоганна Фробена, для которого Мор по просьбе Эразма пересмотрел текст первого из-

[38] *Мортон А. Л.* От Мэлори до Элиота. М., 1970, с. 94.

[39] Об эволюции утопического жанра после Мора см. в книге А. Л. Мортона «Английская утопия» (М., 1956, с. 75—191).

[40] *Алексеев М. П.* Славянские источники «Утопии» Томаса Мора.— В его кн.: Из истории английской литературы. М.— Л., 1960, с. 40—134.

дания и внес в него существенные исправления и поправки. Затем последовали издания во Флоренции, Венеции, Вене. Появление книги Мора стало событием международного значения. Всего же до конца XVII в. «Утопия» выдержала 44 издания! [41] Она вышла в Париже во время Великой французской революции в переводе архивиста клуба якобинцев Руссо и в 1918 г. в революционном Петрограде [42].

МОР — ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Как мы уже говорили, в июле 1515 г. Мор в составе английской делегации отправился в Нидерланды. Предстояли весьма трудные переговоры по торгово-экономическим вопросам, и Мор надеялся прибегнуть к консультациям и помощи влиятельного антверпенского гуманиста Петера Гилля (Эгидия). Новые материалы, извлеченные в послевоенный период из государственных архивов и архивов Ганзейского союза, уточняют и обогащают наши представления о первых шагах автора «Утопии» на дипломатическом поприще, о его политической ориентации, а также о его дружеских связях и знакомствах с гуманистами европейских стран. Так, например, мы узнаем, что посещение английской делегацией вновь избранного императора дало Мору возможность встретиться с находившимися в свите Карла V Эразмом Роттердамским, Ульрихом фон Гуттеном и Хуаном Луисом Вивесом.

Мор принимает участие в англо-ганзейской конференции в Брюгге, присутствует при заключении тайного договора о дружбе и военном союзе между Генрихом VIII и Карлом V в Кентербери 29 мая 1520 г., сопровождает на континент (в качестве члена королевского совета) Генриха VIII на встречи с французским королем Франциском I и императором. Следствием бесед с Карлом V явилось укрепление и расширение сотрудничества между Англией, Нидерландами и Испанией.

Опубликованные недавно письма-инструкции Генриха VIII (1515—1521 гг.) английским делегациям на континенте, в состав которых входил Томас Мор, очерчивают круг вопросов, входивших в компетенцию Мора и требовавших от него помимо дипломатического искусства обширных познаний в области финансовых операций, банковского дела, торговли и экономической структуры европейских государств.

Возросшая популярность Мора на родине и за границей, успех двух его дипломатических миссий побудили Генриха VIII «притянуть» Мора ко двору. Ранее Мор чуждался общения с королевской фамилией, «потому что, — как писал Эразм Ульриху фон Гуттену,— ему всегда была особенно ненавистна тирания, а равенство чрезвычайно привлекательно» [43]. С 1521 г. происходит непрерывное возвышение Мора. В 1521 г. он — заместитель государственного

---

[41] См. цит. библиографический свод: *Gibson R. W.*, p. 3—4.

[42] *Малеин А. И.* Издания и переводы «Утопии».— В кн.: *Мор Т.* Утопия. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 257—263. В библиотеках Советского Союза имеются экземпляры всех ранних изданий «Утопии», в том числе первого (1516), сохранившегося всего в пяти экземплярах. Новое научное издание: *More Th.* The Complete Works. Vol. 4. New Haven — London, 1965.

[43] Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami. T. 4. Ed. H. M. Allen. Oxford, 1922, N 999.

Ганс Гольбейн Младший. Генрих VIII
Рим, Национальная галерея

казначея, получает золотую цепь рыцаря и начинает именоваться сэром. В 1523 г. король рекомендует Мора спикером парламента, затем Мор становится канцлером герцогства Ланкастерского, и наконец, в 1529 г., после падения кардинала Уолси, Генрих VIII назначает Мора канцлером королевства. «Счастливы были бы государства, если бы правители ставили во главе их должностных лиц, подобных Мору»,— писал Эразм. Выполнение государственных обязанностей требовало от Мора чудовищного напряжения.

При предшественнике Мора, кардинале Уолси, произошло быстрое франко-английское сближение, вызванное страхом перед возросшей мощью императора (в мае 1527 г. солдаты Карла V подвергли разграблению Рим). Английское правительство решило оказать финансовую и военную поддержку итальянскому походу Франциска I. В течение четырех лет английская дипломатия и армия (30 тысяч пеших и тысяча конных воинов) поддерживали французские притязания в Италии. Но после побед Карла при Павии и Ландриано, пленения Франциска и последовавшего затем «Дамского мира» в Камбре (1529) английская политика потерпела фиаско. Необходимо было повернуть английский

государственный корабль на полном ходу на противоположный курс — снова восстанавливать мирные отношения и нарушенные торговые связи с империей.

Нелегкая задача политической переориентации в значительной степени легла на плечи Мора, и он успешно выполнил ее благодаря блестящему дипломатическому искусству, а также с помощью своих давних связей с друзьями — гуманистами из окружения Карла V [44]. Успешный исход мирных переговоров Мор считал кульминационным пунктом своей обильной событиями государственной деятельности — только его счел он достойным упоминания в эпитафии, сочиненной им самим летом 1532 г.

Политика умиротворения христианских государей, предпочтение любого худого мира хорошей войне, приносящей народам неисчислимые бедствия, решение насущных внутренних проблем вместо бессмысленных военных конфликтов — вот к чему деятельно стремился Мор на всех ступенях своей политической карьеры. Никогда тщеславие и честолюбие, соображения корысти и личной выгоды не являлись побудительными мотивами его действий. Упоение властью было ему чуждо: принимая высокое звание лорда-канцлера английского государства, он говорил лишь о тяжелой ответственности и опасностях, ожидающих его на этом посту. Напомним, что Мор, потомок ремесленников, купцов и юристов из лондонского Сити, был первым в английской истории светским лицом, занявшим эту должность.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ

Начало политической карьеры Мора совпало с началом Реформации в Германии: в 1517 г., когда он поступил на королевскую службу, Лютер вывесил на дверях дворцовой церкви в Виттенберге свои 95 антиримских тезисов.

В 1521 г. английский король выступил с трактатом, направленным против «Вавилонского пленения» Мартина Лютера. Вавилонским пленом, в котором томилась церковь, Лютер называл устаревшую доктрину таинств и всю систему церковных учреждений и обычаев: папство, докторов, академии, епископат, соборы, монахов, предания, культ святых, мессы, индульгенции и чистилище. Вывести церковь из плена значило освободить ее от всех этих наростов, которые ее задушили. Хотя Генрих VIII получил теологическое образование, поскольку первоначально предназначался к духовной карьере как второй сын короля, при сочинении трактата «В защиту семи таинств» им руководили соображения отнюдь не одного религиозного порядка. В комплексе причин, побудивших короля приняться за это произведение, не последнюю роль играло,

[44] Как можно судить на основании новых публикаций, в частности личного письма императора Мору от 11 марта 1531 г. (из Венского государственного архива), Карл V испытывал чувство личной симпатии к прославленному английскому гуманисту, также, впрочем, как и имперский посол в Англии француз Евстахий Шапиус, воспитанник Туринского университета, более 16 лет проживший в Лондоне. Именно он первым сообщил Эразму о казни Мора, а впоследствии, когда он поселился в Лувене и предался гуманистическим штудиям, поддерживал тесные связи с гуманистами Англии. Располагая значительными средствами, Шапиус оказывал помощь оказавшимся в изгнании лицам из окружения Мора, в том числе Николаю Харсфилду и, видимо, секретарю Мора Джону Харрису. См.: Th. More neue Briefe. Hrsg. von H. S. Herbrüggen. Münster, 1966, S. 92—97.

по-видимому, желание взять верх в традиционном франко-английском соперничестве (напомним, что Франциск I незадолго до того принял титул «христианнейшего государя»), а также обещание личной поддержки императору в его борьбе с Лютером и нараставшим в Германии реформационным движением.

Антилютеровское рвение английского короля и его преданность старой церкви были высоко оценены папой, который удостоил автора «Assertio septem sacramentorum» титула «защитник веры». В свою очередь Лютер не замедлил ответить грубой инвективой «Против Генриха, короля Англии» (1522), полной поношений и откровенной брани.

Сам Генрих от дальнейшей печатной полемики с вождем Реформации счел за лучшее уклониться. Защита королевской особы от яростных нападок буйного Лютерова красноречия была поручена не профессиональным теологам, не деятелям церкви, а светскому лицу, популярному в Европе автору «Утопии», спикеру палаты общин Томасу Мору [45].

«Ответ Лютеру», изданный под псевдонимом Гильельмо Россеуса (1523), изобиловал раблезианскими шутками и грубыми выпадами в адрес противника. Брань как стилистический прием широко применялась в полемике по вопросам веры гуманистами как Западной, так и Восточной Европы. Предлагая отличные от Лютеровых интерпретации библейских текстов, Мор уклонялся от ведения спора на метафизической основе. В характере его полемики сказалось отсутствие навыка к философско-теологическим спекуляциям, которые отвергали гуманисты, считавшие (говоря словами Эразма), что «не следует тратить жизнь и притуплять ум, блуждая в этих лабиринтах».

«Ответ Лютеру», несмотря на недостатки архитектоники и излишнее многословие, представляет интерес как одно из первых выражений реакции гуманистов на лютеровские идеи. Трактат Мора открыл серию аналогичных сочинений его друзей — гуманистов Германии. Для гуманистов, чья деятельность до известной степени способствовала созданию атмосферы, благоприятной для развития реформационного движения, оказалось совершенно неприемлемым учение Лютера о бессмысленном и жестоком роке, об отсутствии у людей свободы воли и предопределенности участи каждого.

Не могут не удивлять стойкость и единодушие гуманистов европейских стран в отстаивании принципов гуманистической этики и гуманистического идеала совершенного человека как активной, созидающей личности перед лицом идеологов Реформации. Эразм в произведениях разных лет упорно повторяет одну мысль: «Без твоих собственных усилий не видать тебе победы» («Кинжал христианского воина»); «Дар св. духа не исключает человеческих усилий, но укрепляет их» («Антиварвары»); «Я остаюсь при мнении древних, которые полагали, что в уме человеческом посеяны некие семена благородства и благодаря им люди постигают благородное и стремятся к нему» («О свободе воли»). То же утверждают Томас Мор и Франсуа Рабле.

Пространный «Ответ Лютеру» был написан Мором по-латыни [46], ибо был

[45] Через десять лет заключенный в Тауэре Мор говорил на следствии об этом неофициальном поручении короля.

[46] Responsio ad Lutherum.— В кн.: Thomae Mori Opera omnia latina. Frankfurt-am-Main, 1963, S. 27—146.

Ганс Гольбейн Младший. Эразм Роттердамский
Англия, Лонгфорд Касл, собрание герцога Рэднора

рассчитан на международного читателя. Вся последующая его контрреформационная публицистика ориентировалась на распространение в пределах Британских островов и писалась на английском языке. По объему она занимает довольно большое место в литературном наследии Мора.

Полемические сочинения Мора отличает широта взглядов автора в отношении утверждений противоположной стороны. Мор отлично понимал глубину идеологического кризиса, вызванного реформационным движением, и пытался призывать его пропагандистов к сдержанности и мудрости. Более всего его огорчало презрение «новаторов» к разуму и непонимание ими значения гуманистических штудий. Образованному христианину, каких бы взглядов он ни придерживался, настойчиво повторял Мор, необходимо учиться у языческих писателей античности. Он отмечал также, что его противники утратили вкус к юмору и смеху. Самому Мору чувство юмора и любовь к шутке не изменяли даже при обсуждении доктринальных вопросов.

Так же, как и деятели Реформации, Мор считал, что англичане должны иметь возможность читать Библию на родном языке. Позиция руководства английской церкви, запретившей в 1402 г. распространение английского перевода Библии, сделанного Уиклифом и его учениками, представлялась Мору ошибочной. Он полагал, что пришла пора взяться за новый перевод, но осуществить это нелегкое задание по силам только коллективу компетентных ученых, знатоков богословия и древних языков. Трудность задачи усугублялась, по его мнению, тем, что многие библейские тексты утвердились в народном сознании в форме привычных, с детства затверженных формул, и порывать с этой традицией переводчикам следовало с большой осмотрительностью.

Отрицательное отношение Мора к английскому переводу Нового Завета Уильяма Тиндаля, изданному в Германии в 1525 г., объяснялось не плохими его качествами, нет. Кембриджский ученик Эразма и самый талантливый из английских последователей Лютера, Тиндаль следовал в своей переводческой практике требованиям гуманистической филологии и в сущности продолжал дело, начатое кружком оксфордских реформаторов, друзей Мора. Он смело пренебрег установившейся традицией и предложил новые интерпретации евангельских текстов, часто значительно расходившиеся по смыслу с их традиционным пониманием. И Мор в данном случае отдал предпочтение соображениям практической целесообразности: как государственный деятель он опасался нежелательных последствий для общественной морали от сокрушения народной религии.

Реформация в Германии переросла в крестьянскую войну, которая была подавлена с невероятной жестокостью; погибло более ста тысяч восставших; страна была ввергнута в кровавый хаос и анархию. Выступления крестьян носили стихийный характер. В их разрозненности, а также в неспособности всех слоев оппозиции возвыситься над местными, провинциальными интересами видел Энгельс причину поражения крестьянской войны [47]. Ее неудача привела к усилению феодальной реакции, росту центробежных тенденций и закреплению политической раздробленности страны. Вину за трагические события,

[47] *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 7, с. 434—435.

происходившие в Германии, Мор и Эразм возлагали на Лютера и проповедников его учения. Великие гуманисты были противниками религиозных войн, начатых Лютером и протестантскими государями. В восприятии Реформации Мором аспекты политические и моральные начинают преобладать над доктринальными. Соответственно меняется и характер его полемических сочинений. Период свободной дискуссии с вождями Реформации, попытки находить сближающие моменты в разных точках зрения и более или менее обстоятельное рассмотрение их взглядов сменяются ожесточенными нападками на Лютера и безоговорочным отбрасыванием его доктрины.

В четвертой книге «Диалога о Тиндале» (1528), представляющем собой новый этап в его контрреформационной публицистике, Мор вынужден с горечью признать, что его современники еще не созрели для понимания принципов, провозглашенных им в «Утопии», и что бесполезно разговаривать с ними на языке утопийцев. Все же Мор остается противником насильственных действий, продолжая требовать взаимной терпимости и политики взаимных компромиссов.

Антиреформационная публицистика Мора, которая поначалу велась по прямому требованию Генриха VIII, начала встречать тайное противодействие со стороны короля. Этот «Нерон-Тартюф», еще недавно гордившийся своим титулом «защитника веры», вел коварную и лицемерную политику публичного преследования и одновременно тайной поддержки реформационного движения в Англии. Он пришел в восторг от идей, которые развивал в полемическом сочинении «Повиновение христианина» (1528) Уильям Тиндаль, утверждавший, что после низвержения церкви необходимо для поддержания порядка полное подчинение власти государя, хотя бы тот и был величайшим в мире тираном. Для подданных король — благодать божья, и потому кто ему сопротивляется — противится самому богу. После того, как в феврале 1531 г. английские епископы согласились именовать короля «верховным главой английской церкви», Мор заявил о своем намерении оставить пост канцлера, но только в мае следующего года король принял его отставку.

Трагизм положения Мора-полемиста заключался в том, что у него не было союзников и в стане тех, чье право на существование он защищал, не питая, впрочем, на их счет никаких иллюзий, ибо требовал коренных преобразований всей коррупированной системы церковных институтов. Так же, как Эразм, Мор был убежден, что у церкви нет врагов более опасных, чем ее же собственные нечестивые первосвященники, которые щедро проливают христианскую кровь, огнем и мечом отстаивая «наследие Петра», которые своими гнусными законами и лживыми толкованиями искажают учение основателя христианства и убивают его своей гнусной жизнью. «Я терплю эту церковь до тех пор, пока не увижу лучшей»,— заявлял Эразм в антилютеровском трактате «Заступник». А в сатирическом диалоге «Юлий, не допущенный на небеса» Эразм обличал воинственного Юлия II, которому даже сам апостол Петр не мог объяснить, каким надлежит быть настоящему папе.

В 1532 г. в «Опровержении Тиндаля» Мор писал, что если критика духовенства Эразмом и Тиндалем облечена в одинаковую форму, то побуждения, ее одушевлявшие, совершенно различны. Критика Эразма конструктивна, она

направлена на разрушение устаревшего и отжившего в системе церковных установлений, на допущенные в ней искажения и злоупотребления, но не на самую систему. И Мор вновь подтвердил свое полное согласие с позицией Эразма.

В противовес протестантам, объявившим религию делом сугубо личным, касающимся только каждого частного индивидуума, Мор исходил из понимания религии и ее организаций как связи человека с миром и человечеством, как коллектива единомышленников, т. е. как некоей человеческой общности, имеющей и социальное значение. Эта система призвана поддерживать единство христианского мира и противостоять действиям отдельных членов, которые могут, пренебрегая интересами всей христианской части человечества, действовать из местных, националистических целей в ущерб общему благу. Протестанты, писал Мор в «Диалоге о Тиндале» (1528), «ищут другую церковь, они не знают, какую; не зная, где она находится, они строят ее в воздухе и делают до такой степени спиритуальной, что в конце концов в ней не остается ни бога, ни человека, ничего доброго». Из понятия церкви они выхолостили всякое содержание, она стала не более как «платоническим миражем, чистой идеей, плодом иллюзорного воображения или тем, что философы называют «intentio secunda» (второй посылкой силлогизма) [48].

Сопротивление Мора вызвал призыв Тиндаля оставить рационалистическую логику и положиться всецело на интуицию религиозного опыта, на мистическую реальность. Полнотой истины может обладать только человеческий коллектив, утверждал Мор. Истина имеет объективный характер. Претензии адептов нового вероучения, «которые сотворили себе кумира из своих собственных мнений», открывают дорогу всякого рода субъективизму в области философии, теологии, морали. Этот субъективизм, перенесенный в область политики, грозил возродить феодальную анархию и тиранию королей, против которых Мор боролся еще в ранних своих стихах и в «Истории Ричарда III».

В «Апологии» (1533), за которую Мор принялся тогда, когда получил возможность всецело отдаться литературным трудам, он говорит о принципах, которым старался следовать в своих полемических сочинениях. Он тщательно оберегал свою независимость от церковных властей, ибо она давала ему свободу суждений не только относительно тех, с кем он полемизировал, но и в отношении критики духовенства. Он говорит, что стремился к объективности, что не давал воли своим пристрастиям и увлечениям, полагаясь исключительно на силу и убедительность своей аргументации.

В публицистике и апологетике Мора получили дальнейшее развитие излюбленные формы его мысли (и соответственно поэтики), такие, как юмор, ирония, парадокс, порой даже склонность к бурлеску, неожиданные переходы от материй возвышенных к бытовому анекдоту. В произведениях последнего периода Мор остался верен многим из своих старых тем и любви к сатирическому обличению нравов. В диалоге «Цицеронианец» Эразм, уверяя устами Носопона, что на диво одаренному уму Мора все под силу, писал, что род крас-

---

[48] См.: *More Th.* The Dialogue concerning Tyndal. Ed. by W. E. Campbell. London, 1927; *More Th.* The Confutation of Tyndal, p. 1—2. (*More Th.* The English Works, vol. 3—4).

норечия, которому следует Мор, «больше склоняется к исократовскому построению и диалектической изощренности, чем к широте и полноте Цицеронова слога, хотя изяществом он нисколько не ниже Марка Туллия. А так как в юные годы он много упражнялся в писании стихов, ты узнаешь поэта и в его прозе» [49].

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

В 1532 г. Мор оставил пост лорда-канцлера Английского королевства. Из всемогущего вельможи, первого лица в государстве после короля, он стал подозрительным частным лицом. Когда император Карл V узнал об отставке Мора, он сказал, что никогда не отказался бы от такого министра. Одной из причин ухода Мора было его несогласие с новой политикой короля в отношении реформационного движения. Спустя два столетия Джонатан Свифт, высоко ценивший Мора и называвший его «человеком столь великой добродетели, равной которой никогда не было в нашем королевстве», такими уничтожающими словами характеризовал Генриха VIII: «Среди всех государей, которые когда-либо царствовали на земле, не было другой такой адской бестии, как Генрих VIII. Он проявлял во всем пороки самые отвратительные, не утруждая себя хотя бы наружной личиной благопристойности» [50].

Дальнейший ход событий показал, что многие из опасений Мора оправдались. Реформация в Англии носила узкодворянский и ограниченный характер и проводилась сверху, самим королем в интересах абсолютистского государства [51]. Поводом для давно назревшего разрыва Англии с папством явилось дело о разводе Генриха VIII с Екатериной Арагонской, которое было возбуждено еще в период резкого ухудшения отношений с Испанией при предшественнике Мора, кардинале Уолси. Влюбленный в юную фрейлину Анну Болейн, Генрих проявил при подготовке бракоразводного процесса хитроумие и настойчивость. С помощью крупных пожертвований ему удалось получить от университетов Англии, Франции и Италии заключение о канонической обоснованности расторжения брака, длившегося почти два десятка лет. Своего канцлера король не мог купить так же легко, как университеты.

Большое влияние на короля после ухода Мора стал оказывать епископ Томас Крэнмер, долго живший в Германии и женатый на дочери протестантского проповедника. После того как Климент VII отказал королю в разводе, Томас Крэнмер, ставший послушным орудием в руках Генриха VIII, признал первый брак короля, совершенный с благословения папы, недействительным, а второй — на Анне Болейн — законным. 1 июня 1533 г. Анна была коронована в Вестминстерском аббатстве. Мор на коронацию, несмотря на полученное приглашение, не явился, и тем самым приобрел в лице новой королевы злейшего врага. В сентябре молодая королева родила Елизавету. Мария Тю-

[49] Цит. по кн.: *Маркиш С.* Знакомство с Эразмом из Роттердама. М., 1971, с. 53.

[50] *Traugott J.* A Voyage to Nowhere with Thomas More and J. Swift: Utopia and the Voyage to the Houyhnhnms.— В кн.: Swift. N. Y., 1964, p. 143.

[51] См.: *Осиновский И. Н.* Томас Мор и Реформация Генриха VIII.— В кн.: Очерки социально-экономической и политической истории Англии и Франции XIII—XVII вв. М., 1960, с. 79—95.

дор, дочь Екатерины Арагонской, была изгнана из королевского замка и объявлена незаконнорожденной. 30 марта 1534 г. парламент принимает «Закон о престолонаследии», закрепляющий права на власть за детьми Анны Болейн. Однако семейная идиллия Генриха VIII длилась недолго. Спустя три года после свадьбы Анну Болейн казнят, обвинив в супружеской неверности. Угодливый архиепископ Крэнмер объявляет недействительным второй брак короля, лишает Елизавету права называться наследницей престола и, несмотря на запрещение церковью браков с близкими родственниками, венчает уже немолодого Генриха VIII с юной Джейн Сеймур.

Мора трижды принуждали подписать «Закон о престолонаследии», и трижды он отказывался принести присягу. Собственно, сопротивление его вызывал не весь «Закон», а лишь та его часть, которая содержала формулу отречения от власти римского первосвященника. В отпадении Англии от «единого тела христианства» Мор видел угрозу для единства всего христианского мира. Это единство мыслилось им не только как религиозное, но и как культурное и политическое. Мор отказался признать короля-мирянина главой церкви и потому, что был убежден в том, что последствием разрыва с Римом явится ничем более не сдерживаемый разгул абсолютизма. 17 апреля 1534 г. Ричард Кромвель, прадед будущего вождя английской революции и племянник нового государственного секретаря, арестовал Мора и препроводил его в темницу Тауэра. Король спешил убрать Мора, так как вскоре предстояло утверждение парламентом «Акта о верховенстве», и дурной пример бывшего спикера палаты общин мог оказаться заразительным. 1 февраля 1535 г.[52] был обнародован «Указ о государственной измене», согласно которому все англичане, отрицающие какой-либо из титулов короля, объявлялись изменниками государства и подлежали смертной казни. Именно этот указ и был применен к Мору.

Мора содержали в Тауэре в очень тяжелых условиях, допрашивали с пристрастием, но не могли сломить его волю. Он упорно держался своего мнения и не желал вопреки собственной совести согласиться с тем, что «совет одного королевства» противопоставляет себя «совету всего христианства». «Я не могу переменить своих взглядов»,— писал он из тюрьмы знакомому священнику. А в одном из последних писем, адресованных любимой дочери Маргарет, писал: «Некоторые думают, что, если они говорят одно, а думают другое, бог предпочтет их сердце их губам. Что касается меня, я не могу действовать подобно им в области также важной: я не пренебрегу присягой, если мое сознание предпишет мне ее принести, даже если другие откажутся от нее,— и все потому, что я не поступлю против моего сознания даже в том случае, если весь мир под ней подпишется»[53]. Эту верность собственным убеждениям и собственному сознанию, верность идеям «Речи о достоинстве человека» Пико Мор сохранил до последнего часа жизни.

Уверенность в своей правоте он имел мужество противопоставить лживым обвинениям, показаниям лжесвидетелей, давлению короля и парламента, став-

---

[52] Все даты приводятся по книге: *Marc'hadour G.* L'univers de Thomas More. Chronologie critique de More, Erasme et leur époque. Paris, 1963.

[53] The Correspondance. Princeton, 1947, p. 508—509.

шего послушным орудием тюдоровского абсолютизма, позиции трусливых руководителей английской церкви, которые первыми допустили цезаропапизм Генриха VIII и поклялись ему в верности.

6 июля 1535 г. Мора казнили во дворе Тауэра. Голова Мора сменила на лондонском мосту голову казненного ранее епископа Рочестерского Джона Фишера. Мор спокойно и с достоинством держался перед казнью, шутил с палачом.

Более года провел Мор в одиночном заключении. Когда у него отобрали письменные принадлежности, он стал пользоваться углем. В тюрьме им был написан «Диалог об Утешении в горестях» (спутницей его здесь была книга Боэтия «Утешение Философией») и «Размышление о Страстях». В отличие от авторов аналогичных средневековых сочинений, мироощущению Мора чужда апология страдания. Стремиться к радости, к полноте ощущения жизни, к раскрытию всех возможностей, заложенных в человеке,— вот в чем виделась Мору цель человеческого существования. Высшее совершенство, которого мог достичь человек, мыслилось не трансцендентным, а заложенным в самой природе человека. Эта философия гедонизма включала в себя представление о богочеловеке как образце совершенного эпикурейца (именно так называл Христа Эразм). Мораль Мор понимал как науку о счастье. Счастье же заключалось в гармоническом и радостном пользовании человеком всеми своими чувствами и преимуществами, которые даровала ему природа. Философские и теологические концепции последних произведений Мора исходили из ренессансного платонизма в духе Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, а также из эпикурейского в своих основах этического учения Лоренцо Валлы.

Религиозность Мора спокойна, всегда находится в согласии с его разумом, в ней нет пароксизмов мистиков с их взлетами и падениями, с их истерической экзальтацией. Ни в «Размышлениях о Страстях», ни в «Диалоге об Утешении» Мор не употребляет мистические образы и терминологию, хотя еще со времен юношеских увлечений произведениями Пико ему были хорошо известны и мистическая литература, и мистическое словоупотребление. Просветленное спокойствие и трезвость взгляда, полное доверие к человеческому разуму отличают и его последние страницы, написанные в тюрьме. В них нашли выражение неразрывность слова и дела, мыслей и поступков, придающие необычайную целостность личности Мора и делающие его одной из самых ярких и привлекательных фигур в истории европейского гуманизма.

В памяти народа остался образ Мора — праведного судьи, защитника угнетенных и притесняемых. Эта народная традиция ожила в пьесе о Море, сочиненной несколькими авторами в конце XVI в.,— одним из них признан Шекспир. В сцене, где бывший канцлер Англии направляется к месту казни, старая женщина из толпы говорит, обращаясь к безвинно осужденному Мору:

Мне жаль тебя, о муж столь благородный,
Прощай навеки, бедных лучший друг.

Гуманизм Мора был действенный, активный, демократический. Будучи крупным политическим деятелем, Мор ясно видел, что реформы Генриха VIII влекут за собой обогащение немногих и разорение простого народа.

Маркс высоко ценил проницательность Мора-политика, а анализ экономического состояния Англии, данный в «Утопии», считал образцовым. В первом томе «Капитала» Маркс писал: «Насильственная экспроприация народных масс получила новый страшный толчок в XVI столетии в связи с Реформацией и сопровождавшим ее колоссальным расхищением церковных имений. Ко времени Реформации католическая церковь была феодальной собственницей значительной части земли в Англии. Уничтожение монастырей и т. д. превратило в пролетариат их обитателей. Сами церковные имения были в значительной своей части подарены хищным королевским фаворитам или проданы за бесценок спекулирующим фермерам и горожанам, которые массами сгоняли с них их старых наследственных арендаторов...» [54]

Генрих VIII выбросил больных из больших лондонских больниц, содержавшихся монахами, отдав их купцам в аренду под склады. Разогнаны были школы при монастырях, а новые, гражданские, выстроены не были. Огромное количество книг и рукописей было сожжено, королевские солдаты разбивали драгоценнейшие старинные витражи, и три четверти средневекового английского искусства погибло [55]. Английское просвещение около полувека находилось в загоне.

Ренессансная культура, насаждавшаяся в Англии Томасом Мором и его предшественниками, дала обильные всходы в эпоху Шекспира.

1969

---

[54] *Маркс К.* и *Энгельс. Ф.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 23, с. 732—733.
[55] The Cambridge History of English Literature. Vol. 3. Cambridge, 1932, p. 48.

ГОРАЦИЙ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Fies nobilium tu quoque fontium me dicente...

Через песни мои будешь прославлен ты...

(Гораций. Оды. III, 13, 13—14)

Получив в дар от Мецената (ок. 31 г. до н. э.) поместье в гористой области сабинян на речке Дигенции, к северо-востоку от Рима[1], Гораций воспел мирную сельскую жизнь вдали от волнений столицы; он следовал завету Эпикура: «Живи незаметно» («Этика», 86). Источник в своих сабинских владениях Гораций назвал именем нимфы Бандузии, охранительницы чистого ключа близ Венузии, его южноитальянской родины:

О Бандузии ключ, ты хрусталя светлей,
Сладких вин и цветов дара достоин ты...

Незадолго до празднества Фонтаналий, когда летний жар спадает и чувствуется приближение осени, кристалл источника должен был замутиться:

Завтра примешь козленка
В жертву—первыми рожками
Лоб опухший ему битвы, любовь сулит.
Но напрасно: твои волны студеные
Красной кровью окрасит
Стада резвого первенец.

Не коснется тебя жаркой Каникулы
Знойный полдень; даешь свежесть отрадную
Ты бродячему стаду
И волу утомленному.

---

[1] Об этом Гораций писал в «Эподах» (I, 25—32) и в послании к своему юному другу Лоллию Максиму:

Всякий ведь раз, как меня восстановят, Дигенции хладной
Воды, что поят крестьян Манделы, дрожащих от стужи.

(*Послания I, 18, 104—105. Перевод Н. С. Гинцбурга*)

Стихи, посвященные нимфе Бандузии, Гораций написал в те дни, когда слава его была в зените. Со справедливой гордостью он мог сказать, что fons Bandusiae станет известен благодаря силе его стихов:

Через песни мои будешь прославлен ты;
Ясень в них воспою, скалы с пещерами,
Где струятся с журчаньем
Твои воды болтливые [2].

(*Перевод Н. Романовского*)

Обещание поэта исполнилось: имя Бандузии стали призывать поэты наряду с именами Ипокрены и Касталии.

Вместе со многими комментаторами Горация отметим яркость образов и благозвучие стихов тринадцатой песни третьей книги од. В последней асклепиадовой строфе чередование плавных (ilicem — loquaces — lymphae — desiliunt) передает музыкальное журчание ручья среди склонов сабинских нагорий:

...cavis impositam ilicem
saxis, unde loquaces
lymphae desiliunt tuae.

В европейской поэзии грядущих тысячелетий, быть может, только источник Воклюза, на берегах которого Петрарка слагал стихи Лауре, приобрел славу, равную славе Бандузии.

Когда Италия подпала на несколько столетий под иго германских варваров, обращенные в христианство италийцы перестали видеть благодетельных нимф. Священные ручьи заглохли [3]. Даже память о Бандузии исчезла, и перестали звучать стихи ее поэта:

O fons Bandusiae, splendidior vitro...

В этом стихе — один из немногих образов, навеянных Каллимахом Александрийским (fr. 238, v. 16). Впрочем, «splendidior vitro» можно найти у греческих поэтов и до Каллимаха [4]. В стихотворении «Источник Бандузии», сложенном из 68 латинских слов в 4 строфы, неподражаемом образце живого слова, элегантном и сдержанном, проявились во всей полноте простое и изысканное искусство Горация и его поэтическая оригинальность.

В VI в. была сделана попытка кодифицировать рукописи Горация, который еще был хорошо известен Венанцию Фортунату, последнему латинскому поэту, принадлежавшему к большой риторической школе, сохранившей связь с литературной традицией античного Рима. Бежавший из Равенны, Фортунат

[2] *Гораций Флакк Квинт.* Полное собрание сочинений. М.— Л., 1936, с. 112.
[3] О божествах источников у греков и римлян см.: *Ninck M.* Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Leipzig, 1921.
[4] См.: *Numberger K.* Inhalt und Metrum in der Lyrik des Horaz. München, 1959, S. 35—36.

стал самым популярным поэтом в меровингской Галлии и способствовал приобщению франков к латинской поэтической культуре.

Для немногочисленных читателей VII столетия язык од Горация стал почти недоступен, все же его забыли не совсем: у церковных писателей этого времени можно найти несколько цитат из различных произведений Горация.

«Оды» Горация не могли стать для средневековых авторов источником морально-аллегорических поучений, подобно «Метаморфозам» Овидия. Писатели западноевропейских стран от VII до XIV столетия явно предпочитали Горация-сатирика Горацию-лирику.

В период раннего средневековья кажется удивительным блестящее знание поэтического наследия Горация образованными ирландскими монахами, которые принесли на континент и забытые творения лириков Эллады, и рукописи поэтов классической латыни. В стихотворениях ирландца Колумбана (ок. 540—615), основавшего один из важнейших центров средневековой итальянской культуры — монастырь Боббио, встречаются многочисленные реминисценции и перифразы из Од, Посланий и даже «Искусства поэзии» Горация. В стихотворениях Колумбана находим строку «Ни бесконечная цепь грядущих годов, в даль убегающих» из «Памятника», и сентенции о жадности («Жадный всегда ведь в нужде — так предел полагай вожделенью»), гневе («Гнев есть безумье на миг — подчиняй же свой дух»), и похвалы честной бедности из первой книги Посланий. Строки Горация — не чужеродные интерполяции в стихотворениях ученого настоятеля Боббио [5], они органически вплетаются в ткань его поэтических раздумий, мудрых и словно подернутых дымкой печали. По-видимому, именно в Боббио доверенные люди Карла Великого отыскали рукописи Горация, восходившие к VI в.

В Каролингскую эпоху просвещенный лангобард Павел Диакон, один из создателей средневековой историографии, пишет поэму в сапфических строфах, обнаруживая если не понимание, то хотя бы формальное знание поэтики Горация и Вергилия.

Для культурной истории средневековья весьма примечательно, что приблизительно из двухсот пятидесяти рукописей Горация, дошедших до нашего времени, значительная часть сохранилась не в Италии, а во Франции. Самый старый рукописный сборник был переписан в IX или X в. в окрестностях Орлеана. X или XI столетием датируются шесть парижских рукописей Горация. Во времена Оттонов Гросвита из Гандерсгейма в своих драмах, в которых средневековая немецкая писательница подражала Теренцию, показала знакомство и с Горацием [6].

Однако в XI и XII веках центром изучения латинской литературы оставалась по-прежнему Франция: Реймс, Орлеан, Париж, Шартр. По-прежнему

---

[5] В стихотворениях и письмах Колумбана (Sancti Columbani Opera. Ed. by G. S. M. Walker. Dublin, 1957) мы насчитали 20 реминисценций из разных циклов Горация.

[6] *Manitius M.* Analekten zur Geschichte der Horaz im Mittelalter bis 1300. Göttingen, 1893, S. 31.

интерес к Горацию-сатирику преобладал. Досужие эрудиты собрали в текстах XII столетия 520 цитат из «Посланий» и 75 — из «Сатир» [7]. Гораций-сатирик вошел даже в быт. Так, например, некий винодел из Безансона, отказывая своему сыну-студенту в денежной помощи, ссылается в оправдание собственной скупости на строку из Посланий Флакка (I,6,15): «Имя безумца мудрец и неправого правый получит» [8].

Отметим также, что одна из самых значительных культурно-исторических концепций французского средневековья — о перенесении наук из античных Афин и Рима в Париж (translatio studii) — восходит к знаменитому стиху из второй книги Горациевых посланий (156—157):

Graecia... artes — Intulit agresti Latio...
Греция, взятая в плен, победителей диких пленила,
В Лаций суровый внеся искусства...

(Перевод Н. С. Гинцбурга)

Эта идея появилась (по-видимому, впервые) еще в IX в. в письме Эрека из Оссера к королю Франции и императору Карлу Лысому [9]. В XIII столетии интерес к Горацию ослабевает. Итальянцы им мало интересуются. Во Франции его произведения переписываются, но с меньшим рвением и тщательностью, чем в минувшем веке. Цитаты из Флакка встречаются в теоретических сочинениях Гауфреда де Винесо (или Винсауфа), относящихся к поэтике и стилистике («Ars Dictaminis», «Poetria Nova»).

Сатириком прежде всего был Гораций и для Данте, который признавал также его великий авторитет в вопросах поэтики. В Лимбе Гораций («Orazio, satiro») шествует непосредственно за отцом и владыкой поэтов Гомером:

...Идет Гомер, глава певцов всех стран;
Второй — Гораций, бичевавший нравы.

(«Ад», IV, 88. Перевод М. Лозинского)

Петрарка был первым среди людей нового времени,— пишет Г. Шауэрмен,— кто по-настоящему понял классических авторов, в том числе и Горация, и высказал о нем более справедливое суждение, чем суждения многих предшествовавших ему поколений [10]. Современнику и другу Петрарки Колуччо Салутати долго не удавалось найти рукопись Горация. Петрарка был счастливее и в ноябре 1347 г. приобрел желанный список. С рукописным кодексом произведений Горация великий итальянский поэт не расставался до последнего дня жизни.

---

[7] *Showerman G.* Horace and his Influence. London, 1922, p. 100—101.
[8] *Haskins Ch. H.* Studies in Mediaeval culture. Oxford, 1929, p. 15.
[9] *Curtius E. R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern, 1948, S. 36, n. 4.
[10] *Showerman G.* Horace and his Influence, p. 107.

С этой рукописи римского поэта на столе первого гуманиста начинается новая история Горация в европейской культуре. Музыкальный строй поэзии Горация сказался на мелодическом рисунке итальянских стихов «Канцоньере». Петрарку привлекал в особенности лирический характер Од, в них искал он не столько следов античности, сколько выражение личных чувств и впечатлений. Цицерон, Ливий, Вергилий и Гораций были теми авторами древности, которых великий гуманист предпочитал всем остальным. Влияние этих писателей и поэтов в значительной степени определяет художественное направление всего Ренессанса. Следует отметить, что в списках любимых книг, составленных Петраркой, рядом с именем Горация стоит пометка: «особенно в одах» (presertim in odis). Известно, что Петрарка обращался с посланиями не только к своим современникам, но и к авторам древности, в том числе к двум поэтам — Вергилию и Горацию. После творца «Энеиды» Петрарка чаще всего цитирует в своих произведениях Горация (около ста пятидесяти раз) [11].

После смерти основоположника гуманизма интерес к Горацию как бы замирает, но вспыхивает с необычайной силой в среде эрудитов и поэтов XV столетия, в котором было немало подражателей, переводчиков, издателей и комментаторов Горация. Стих автора Од глубоко проникает в неолатинскую поэзию, а затем и в литературы на народных языках, оказывая творческое воздействие на значительнейших поэтов XVI в. (Ариосто, Ронсара, Кохановского).

В эпоху Ренессанса Франция уступает Италии первенство в филологическом изучении античной культуры. В начале XV столетия два ведущих центра горацианства — Неаполь и Феррара — распространяют влияние знаменитого римского поэта не только на западную, но и на восточную, преимущественно славянскую Европу. Во второй половине века творчеством Горация начинают заниматься также в Риме и Флоренции. Вскоре в этот гуманистический круг вступает Венеция, где три поколения Мануциев издают латинских авторов с ученейшими комментариями.

Античную тему священных родников, возрожденную Петраркой, находим во многих стихах замечательного неолатинского поэта Джовиано Понтано, преобразователя неаполитанской Академии. Один лишь перечень стихотворений Понтано, в которых журчат ручьи и плещутся воды, сам по себе достаточно красноречив: «De fontibus, et fluminibus», «De fonte Cornu», «Fabulose de fontibus», «De fontibus calidis», «De amaris fontibus», «De rivo Venafrano», «De fonte Ammonis», «De fluvio Trigella in Lucania», «Vetustate temporum mutari fontes, ac Maria» [12].

В Неаполе Бенедетто Каритео [13], обращаясь к одному из своих литера-

---

[11] *Ullman B. L.* Studies in the Italian Renaissance. Roma, 1955, p. 127, 130.

[12] См. страницы 132, 133, 134, 134a, 135, 135a венецианского издания сочинений Понтано 1533 г., имеющегося в Отделе редких книг Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина.

[13] Испанец по происхождению (настоящее имя Б. Гарет), родился в Барселоне (ок. 1450—1514 гг.). Почти всю жизнь провел при дворе неаполитанских королей из арагонской династии. Стал известен как итальянский поэт.

турных друзей, вспоминал Горация, его сабинскую виллу, стихи в честь возлюбленной Флакка Лалаги [14]:

Скажи, мой Пуччо, видел ли ты лес
Сабинский, там, где звучными стихами
Он пел о Лалаге; и вот он с нами,
Блистательный, достойный небес.

Источник чистый там ли иль исчез?
Полянка, окруженная полями,
Как прежде? Мы почтим в веках хвалами
Творящий дух, что средь руин воскрес.

О Пьеро мой, местам одушевленным,
Благословенным передай привет,
Мечтою нашей ныне обновленным.

Ты скажешь, тысячи узнав примет,
Лесам тенистым, водам благосклонным:
Вас каждый чтит в своей душе поэт.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Это новое рождение (rinascimento) латинской лирики вызвало к жизни источник древности. Снова заструился родник Бандузии, о чем свидетельствует сонет Каритео («Sonvi reliquie ancor d'acqua vicina?») [15].

Несмотря на несколько работ, посвященных славе Горация в средние века и в эпоху Возрождения, тему эту следует считать лишь затронутой. Особенно скудны сведения о XV столетии. Бросается также в глаза, что литературоведы Западной Европы до самого последнего времени обходили молчанием горацианство XVI—XVII вв. в славянских странах [16].

Особенно удивительно, что на Западе предали забвению одного из значительнейших неолатинских поэтов XV в.— Яна Паннония, которого и в Венгрии, и в Югославии считают — не без основания — зачинателем отечественной гуманистической литературы. Воспитанник феррарской школы Гварино Гварини и Падуанского университета, Ян Панноний обнаруживает незаурядное знание греческой и латинской литератур. Он привез из Феррa-

---

[14] Оды, I, 22; II, 5.

[15] Об этом сонете Каритео писал Б. Кроче (*Croce B.* Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento. T. 1. Bari, 1945, p. 37—38).

[16] Кроме уже упомянутой книги Шауэрмена, укажем на следующие работы: *Gaetano Curcio.* Q. Orazio Flacco, studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII. Catània, 1913; *Stemplinger E.* Horaz im Urteil der Jahrhunderte. Leipzig, 1921; *Menéndez y Pelayo M.* Horacio en España. Vol. 1—2. Madrid, 1885 (ценное исследование для истории горацианства в Испании). Значительный шаг вперед представляет сборник «Orazio nella letteratura mondiale» (Roma, 1936), где напечатана работа о Горации в Польше.

ры в Буду раннее гуманистическое горацианство, еще не известное в те времена во Франции и в Англии.

В своей первой элегии поэт-гуманист воспел Феронию, древнеиталийскую богиню, чтимую в Этрурии как покровительницу целебного источника близ города Нарны в Умбрии. Следует предположить, что Ян Панноний помнил также стихи из первой книги сатир Горация (5, 24—25):

...— Здесь лицо мы и руки
Чистой, Ферония, влагой твоей омыв и поевши,
Вновь протащились три мили...

(Перевод М. Дмитриева)

Роща Феронии с источником, ей посвященным, находилась на пути Горация из Рима в Бриндизи.

В начале элегии Ян Панноний приветствует повелительницу авзонийских наяд. Смелыми мазками создает поэт горный умбрийский пейзаж, атмосферу раскаленного зноем летнего полдня. С большой силой выражена жажда исцеления больного юноши:

Восстановляешь ты силы. Усталое тело когда же
Освободишь от огня, что меня жжет изнутри?
Так награжден был мой труд; по отвесным карабкаясь скалам,
Шел я путем напрямик через вершину горы.
И не смутили меня бормотанья и рези в желудке,
Хладный струящийся пот, слабого тела озноб.
Радости полный гляжу на высокие стены и башни,
Что подымаются ввысь около самой воды.
Слышится шум приглушенный, подземный, в глубокой долине,
Пенится гулкий поток, серной вскипая волной.
Высятся горы вокруг, на чело изможденное веет
Чистый с вершин ветерок, легким дыханьем целя.
Нет на свете отрадней, и нет живописнее вида
В душный полуденный час, что иссушает уста.
Вечно Ферония славься, святого источника нимфа.
Нарна счастливая пьет воды целительных струй.
Вот уже берег морской поражен лучами светила.
Жар икарийский земля чувствует летней порой.
Жажду мою утоли, ведь и Лангия [17] диким пелазгам
Не отказала в воде. Жажду мою утоли!
Капля за каплей течет сквозь железную трубку и льется
Влага в сухую гортань, грудь освежая мою.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

---

[17] Река в Аркадии.

В оригинальную тему «целительный источник нимфы Феронии» врываются — столь частые у гуманистов — литературные воспоминания:

Эй! козленка сюда, отберите лучшего в стаде.
Пусть замутит его кровь струи кристальные вод.
Вакха в сосудах дары и в корзинах цветы принесите,
Пусть непрестанно звучит Вакха достойный пеан.

Ocius huc adsit toto grege pinguior hoedus,
Mutet et effusus vitrea stagna cruor.
Adsint et liquido Bacci cum munere flores,
Nec cesset laudes vox resonare pias [18].

Эти стихи — возврат к «источнику Бандузии»:

Завтра примешь козленка
В жертву...
...твои волны студеные
Красной кровью окрасит
Стада резвого первенец.

Напомним также первые строки оды Горация:

О Бандузии ключ, ты хрусталя светлей,
Сладких вин и цветов дара достоин ты...

Едва ли приходится сомневаться в том, что элегия Яна Паннония возникла под влиянием горацианских образов, но правы были бы также утверждающие ее оригинальность. Вернее всего будет, если мы скажем, что большая традиция латинской поэзии слилась органически с личным вдохновеньем «Fons Bandusiae» не является источником подражания, но *подателем энергии*, приводящим в движение фантазию. Это наблюдение наводит нас еще раз на мысль о сложности самого термина «влияние», которым следует пользоваться с должной осторожностью.

Мы не ошибемся, утверждая, что музыкальностью своего латинского стиха Ян Панноний в значительной степени обязан ученичеству у автора Од. Приведем два стиха из элегии хорватско-венгерского гуманиста, в которых шум и гул серного источника переданы звуками *s*, *u*, *f*, *r*. (Переводчик стремился передать то же впечатление с помощью русской фонетики: *ш*, *л*, *у*, *п*, *с*.)

Audire et strepitum quem subter valle profunda
Spumea sulfurei fluminis unda facit.

Слышится шум приглушенный, подземный, в глубокой долине,
Пенится гулкий поток, серной вскипая волной.

[18] *Cesmički Ivan — Pannonius Janus.* Pjesme i epigrami. Zagreb, 1956, s. 4 («Hrvatski Latinisti», knjiga 2).

Тему священных и целительных источников находим также в поэзии выдающегося поэта чешского гуманизма Богуслава Лобковица, учившегося во второй половине XV в. в Болонье, вероятно у Филиппа Бероальда Старшего, знатока Горация. Античный культ родников выражен в изящной эпиграмме Лобковица «Наяда ручья», напоминающей древние эпиграммы:

Sum laticum custos, horum sopita susurro,
Dormio, ne somnos rumpete, quaeso, meos.

Я охраняю ручей, усыпленная влагой журчащей.
Не нарушайте покой, не прерывайте мой сон [19].

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Остановимся на стихотворении Лобковица, посвященном источнику в Карловых Варах, названному в честь чешского короля и императора Карла IV. Этот источник полон целебной силы, как и поток италийской Феронии, прославленный Яном Паннонием. В молодости Лобковиц был придворным венгерско-чешского короля Владислава II и был связан дружбой с венгерскими гуманистами в Буде. Он, конечно, не мог не знать элегии Яна Паннония, чье имя было на устах у всех любителей муз того времени. Получив гуманистическое образование в Италии, он знал оды Горация и поэзию Понтано. Во власти этого комплекса литературных традиций он выразил то, что видел и чувствовал, и создал гекзаметры, восходящие в некоторых образах к Горацию и Гомеру, к Яну Паннонию и Понтано и даже к Боккаччо. Вместе с тем стихи чешского поэта отражают реальность его времени:

Музы воспели тебя, достойный хвалений источник.
Влаги твоей теплота откуда исходит, скажи мне?
И откуда в тебе негашеная известь и сера?
Мнится, что это огонь в сицилийской бушующей Этне
Действует. Может быть, Стикс, протекая вблизи, эти воды
Пламенем Дита согрел [20]. Берега благодатные Байи
И Антенора Тимав уступили тебе славословья.
Всё, чем Рейн знаменит, превзошел ты целительной силой,
Цесаря Карла святой в королевстве Богемском источник.
Лопаются пузырьки водяные, и пена клокочет.
О, погляди, как вода окрасила камни и мрамор,
Их омывая. Сама Ирида смогла бы едва ли
Красками так просиять. Священный ручей, пусть столетья
Влагой живою целишь поколенья людские. Усталым

---

[19] Ср.: *Петровский Ф. А.* Латинские эпиграфические стихотворения. М., 1962, с. 36 («Huius Nympha loci...»).

[20] В «Илиаде» (II, 783) упомянут остров Питакусы, вулканического происхождения, где били теплые источники. По греческому преданию, там, под землей, находилось логовище Тифея, чудовища с огнедышащими головами.

Старцам их силы верни и болезненным бледным девицам
Даруй юности цвет и красу. Излечи все болезни,
Чтобы в родные края вернулся веселым и бодрым
Каждый, в воды твои погрузивший усталое тело [21].

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Через полвека после Лобковица во Франции, где влияние Горация чрезвычайно усилилось к 1550 г., прозвучало грациозное и по-галльски изящное стихотворение Ронсара, воспринявшего латинскую одическую традицию. Источник Беллери знаменитого поэта французского Возрождения, несомненно, восходит к водам Бандузии Горация:

Беллери, родник родимый,
Милый мне родник, любимый
Хором нимф, когда вода
Прячет в лоне тихоструйном
Их, бегущих от стыда
Пред сатиром, в беге буйном
Дев сгоняющим сюда!

Ты всегда была, благая,
Нимфою родного края:
На лугу зеленом вот
Твой для жертвенного дара
Козлика поэт ведет.
Неокрепших рожек пара
У него на лбу растет.

Летом сплю иль отдыхаю
Близ тебя, иль сочиняю,
Спрятан в зелень ив твоих,
Что-нибудь — тебя прославить
Между всех племен земных,
Чтобы в памяти оставить
Мог тебя мой каждый стих.

Не палит твоих прибрежий
Жар Каникул; тенью свежей
Ты окутана всегда.
Ищет пастырь хладной неги
После дневного труда,
Вол, уставший от телеги,
И бродящие стада.

---

[21] Начало стихотворения «В термах Карла IV» звучит в оригинале так:

Fons Heliconiadum merito celebrande cohorti,
Unde tibi latices calidi, venaeve meantis
Sulphuris, aut vivae (dictu mirabile) calcis? ⟨...⟩

Hasinstenii a Lobkovic D. Bohuslai. Farrago poematum. Pragae, Georgius Melanirychus, 1570, p. 179. (Отдел редких книг Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина.)

Ио! Будешь ты веками
Госпожой над родниками,
Если буду славить я
Ту скалу, откуда льется
Нить негромкая твоя,
И, рокочущая, вьется
Влагой трепетной струя [22].

Сопоставим стихи о жертвоприношении источнику у Горация, Яна Паннония и Ронсара:

Завтра примешь козленка
В жертву — первыми рожками
Лоб опухший ему битвы, любовь сулит.
Но напрасно: твои волны студеные
Красной кровью окрасит
Стада резвого первенец [23].

(*Гораций*)

Эй! козленка сюда, отберите лучшего в стаде.
Пусть замутит его кровь струи кристальные вод [24].

(*Ян Панноний*)

---

[22] *Ронсар.* Переводы С. Шервинского. М., 1926, с. 48—49. См. также: Из европейских поэтов XVI—XIX веков. Переводы В. Левика. М., 1956, с. 23—24. Ср. начало оригинала:

O Fontaine Bellerie,
Belle fontaine cherie
De nos Nymphes, quand ton eau
Les cache au creux de ta source,
Fuyantes le Satyreau,
Qui les pourchasse à la course
Jusqu'au bord de ton ruisseau...

(*Ronsard P.* Oeuvres complètes, t. 1. Paris, 1959, p. 444—445). Примечание Коэна (G. Cohen) к этой оде (с. 1084): «Фонтан Беллери естественно ассоциировался в эрудированном уме Ронсара с Источником Бандузии — ключом в Венузии, на родине Горация, который он воспел в своей очаровательной третьей оде»,— верно лишь в первой своей части. По мнению большинства современных специалистов по латинской литературе, Гораций перенес имя источника в своих родных местах на родник, находившийся в его сабинской вилле (см. начало этой статьи).

[23] Cras donaberis haedo,
Cui frons turgida cornibus
Primis et Venerem et proelia destinat.
Frustra, nam gelidos inficiet tibi
Rubro sanguine rivos
Lascivi suboles gregis.

(*Horatius*)

[24] Ocius huc adsit toto grege pinguior hoedus,
Mutet et effusus vitrea stagna cruor.

(*J. Pannonius*)

Твой для жертвенного дара
Козлика поэт ведет.
Неокрепших рожек пара
У него на лбу растет [25].

(*Ронсар*)

...ты хрусталя светлей,
Сладких вин и цветов дара достоин ты [26].

(*Гораций*)

...струи кристальные вод.
Вакха в сосудах дары и в корзинах цветы принесите [27].

(*Ян Панноний*)

Или:

Не коснется тебя жаркой Каникулы
Знойный полдень; даешь свежесть отрадную
Ты бродячему стаду
И волу утомленному [28].

(*Гораций*)

Вот уже берег морской поражен лучами светила.
Жар искарийский земля чувствует летней порой [29].

(*Ян Панноний*)

Не палит твоих прибрежий
Жар Каникул; тенью свежей
Ты окутана всегда.
Ищет пастырь хладной неги
После дневного труда,

---

25 Voy ton Poëte qui t'orne
D'un petit chevreau de lait,
A qui l'une l'autre corne
Sortent du front nouvelet.

(*Ronsard*)

26 ...splendidior vitro,
Dulci digne mero non sine floribus

(*Horatius*)

27 ...vitrea stagna cruor.
Adsint et liquido Bacci cum munere flores

(*J. Pannonius*)

28 Te flagrantis atrox hora Caniculae
Nescit tangere, tu frigus amabile

Fessis vomera tauris
Praebes et pecori vago

(*Horatius*)

29 Jam prope littorei tetigit sol brachia cancri,
Sentit et Icarium fervida terra canam.
Tolle sitim...

(*J. Pannonius*)

Вол, уставший от телеги,
И бродящие стада[30].

(*Ронсар*)

Быть может, также следует остановиться на обещании славы источнику у Горация и у Ронсара:

Через песни мои будешь прославлен ты[31].

(*Гораций*)

Ио! Будешь ты веками
Госпожой над родниками,
Если буду славить я
Ту скалу...[32]

(*Ронсар*)

Мы сравнили поэтов по всем правилам филологии, унаследованной от времен позитивизма. На основании приведенных примеров можно вывести два бесспорных заключения. Во-первых, Ян Панноний и Ронсар восходят независимо друг от друга к Горацию. Во-вторых, заимствования Ронсара из «Источника Бандузии» значительнее заимствований венгерского поэта.

Но нас привлекает не только сходство. Не менее существенной кажется нам разница между произведениями рассматриваемых авторов. Отметим прежде всего разнообразие стихосложения: асклепиадова строфа Горация, дистихи Паннония, 7—8-сложные стихи Ронсара, соединенные в строфу, рифмующуюся *a a b c b c b*. Скорбный и несколько приподнятый тон Яна Паннония, больного юноши, ищущего исцеления у вод нимфы Феронии, сочетается у венгерского гуманиста с острыми реалистическими деталями (также весьма свойственными Лобковицу) и с мифологическими отступлениями. Душевно Ронсар ближе к Горацию, чем Панноний, впрочем, сельская идиллия автора «К источнику Беллери» носит отпечаток французской, а не античной музы.

Даже в тех стихах новых поэтов, которые явно восходят к Горацию, более пристальный анализ обнаруживает несхожее восприятие разными

---

[30] L'ardeur de la Canicule
Ton verd rivage ne brule,
Tellement qu'en toutes pars
Ton ombre est espaisse et druë
Auz pasteurs venans de parcs,
Aux boeufs las de la charruë,
Et an bestial espars.

(*Ronsard*)

[31] Fies nobilium tu quoque fontium
Me dicente...

(*Horatius*)

[32] Iô! tu seras sans cesse
Des fontaines la princesse,
Moy celebrant le conduit
Du rocher percé...

(*Ronsard*)

авторами античной традиции. Так, в сцене жертвоприношения значительна близость образов у Горация и Паннония: «Кровь козленка замутит кристальные струи вод»; у Ронсара мы находим лишь упоминание вскользь языческого обряда («Voy ton Poëte qui t'orne — D'un petit chevreau de lait...»).

Но есть признаки, объединяющие всех упомянутых нами поэтов-гуманистов — Петрарку, Понтано, Каритео, Паннония, Лобковица, Ронсара: мелодичность стиха и гармоническое восприятие Природы, столь не свойственное морально-аллегорическому толкованию богини Натуры людьми средневековья. Мы склонны, таким образом, придавать большее значение общему культурному направлению и литературной традиции в ее историческом развитии, чем отдельным влияниям. Подчеркиваем, что любое «влияние» следует анализировать, вскрывая диалектическое единство общего и индивидуального. Не столь важно, что гуманисты XV и XVI столетий использовали ту или иную деталь или даже заимствовали целый ряд образов у Горация, важно, что у Горация они воспринимали — более чем у какого-либо иного поэта — стиль одической лирики древности и учились видеть реальный мир. Ручьи Италии и Франции, Венгрии и Польши в стихах ренессансных поэтов потекли вспять к античному роднику сабинской нимфы. Но в его водах каждый увидел отражение собственного лица, повторяя:

О Бандузии ключ, ты хрусталя светлей...

1964

ПОЭТЫ И ПОЭТЕССЫ ПОЗДНЕГО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

«Веком без поэзии» называют ранний период итальянского Возрождения (1375—1475). Действительно, после смерти Петрарки и Боккаччо преобладала проза, и притом проза латинская. Единственным итальянским поэтом, заслуживающим упоминания, был Леонардо Джустиниани (1388—1446). Джовиано Понтано, один из немногих гуманистов, писавших не только латинскую прозу, но и латинские стихи, начал литературную деятельность лишь во второй половине XV в. Боярдо, Лоренцо Медичи, Каритео, Полициано, Марулл Тарханиота и Саннадзаро родились между 1440 и 1455 гг. (Луиджи Пульчи на несколько лет раньше). Таким образом, их деятельность относится к последним десятилетиям Кватроченто.

Процесс обновления итальянской поэзии, начатый в конце Кватроченто, продолжался в XVI в. Все же многие поэты этого столетия писали не только по-итальянски, но и по-латыни. Наблюдается чрезвычайно интересный процесс взаимопроникновения двух языков: латинского и итальянского. Образы латинской лирики воспринимаются итальянскими поэтами, и в то же время неолатинская поэзия испытывает влияние итальянской поэтики, которое можно обнаружить прежде всего в лексике (например, уменьшительные и ласкательные в стихах Понтано), а также в ритмике. Итальянская поэзия Чинквеченто победила латинскую. Голоса защитников латинского языка в литературе постепенно ослабевали. Магистры Бонамико и Робортелло, защищавшие «язык богов» и проповедовавшие презрение к простонародному, стали казаться педантами; даже их ученики внимали им лишь одним ухом, приспособляя мудрые советы Аристотеля и Горация к поэзии на родном языке.

Среди латинских поэтов Чинквеченто отметим двух: монсиньора Вида и Палингения. Марко Джироламо Вида (ок. 1485—1566) пользовался покровительством папы Льва X и более трех десятилетий занимал кафедру епископа Альбы. Всем прочим жанрам он предпочел жанр поучительный. К счастью для читателей, дидактика монсиньора смягчалась улыбкой юмориста. Вида был элегантным стилистом, прекрасно знал классиков, однако большим талантом не обладал. Он сочинил — соблюдая чувство меры и не

впадая в педантизм — трактат «Об искусстве поэзии» («Ars poetica») и поэму о шелковичных червях.

Лучшее произведение склонного к иронии прелата — «Игра в шахматы» — забавная карикатура на античный Парнас и греко-римских богов. Эта пародийная поэма имела европейский успех, она привлекла внимание Яна Кохановского. Великий поэт Польши переосмыслил характер персонификации, несколько смягчил дидактизм, свойственный Вида, и, отталкиваясь от его поэмы, создал талантливое произведение польской музы.

Совсем иным человеком был Пьер Анджело Манцолли, известный под звучным латинизированным именем Марцелла Палингения (ок. 1500—1543). Произведения Манцолли, феррарского гуманиста и «еретика», были переведены на несколько европейских языков и оказали влияние на поэтов Франции, Англии и Польши. Палингения забыли в XVII столетии, но снова вспомнили — вместе со многими другими ренессансными авторами — в век Просвещения. В «Зодиаке жизни» Палингений рассуждал о преимуществах фортуны и разума над благородством происхождения, приводя в пример облагородившихся благодаря собственным достоинствам ораторов, поэтов и философов античности. Он восставал против аморальной поэзии с мифологическим содержанием, называя ее вздорной и вредной, что очень понравилось польскому поэту Миколаю Рею, ему подражавшему. Феррарец отличался смелостью суждений, свободомыслием в вопросах религиозных, испытав, как можно предполагать, влияние итальянского антитринитаризма; произведения его изобилуют сатирическими выпадами против священников и монахов. Палингений хорошо знал Лукреция. Все вышедшее из-под его пера проникнуто идеями стоического пессимизма, быть может, в большей степени, чем эпикурейскими. Теория света и некоторые натурфилософские идеи феррарского гуманиста были восприняты в конце века Джордано Бруно.

Как известно, Ариосто в молодости писал латинские стихи (Carmina). В латинских элегиях и эпиграммах будущего автора «Неистового Орландо» слышны отголоски Тибулла и Горация. Когда в 1499 г. французские войска Карла VIII наводнили Италию, когда, «беснуясь, суровый воин грозил Авзонийские разрушить башни», Ариосто нимало не заботился — если верить его словам — о судьбах отечества. Он беспечно лежал под кустами, внимая журчанию ручейка. Свое равнодушие поэт объясняет тем, что рабская участь равно суждена большинству людей и в Италии и во Франции, что повсюду люди находятся под игом сильных, и не в его власти что-либо здесь изменить. Ариосто не желал ввязываться в политику и подражать гражданским доблестям античных тираноборцев. Он доводил до общего сведения, что намерен ограждать себя от всяческих волнений и предаваться чувственным наслаждениям на лоне природы. Не к Катону (как Данте), а к Филирое и Гликере, к Ликориде, Лиде и Филлиде обращал он свои далеко не платонические стихи:

Более нравятся мне пещеры и горные склоны,
Свежая зелень травы, вод ниспадающих хлад.
Мысли бродят вдали и взывают: Катон мне не нужен.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Через год после нашествия Карла VIII Ариосто переложил в гекзаметры свою речь «О похвале философии», читанную в феррарском соборе. Но стоики античности вместе с противником Цезаря Катоном и итальянские неоплатоники, возглавляемые Марсилио Фичино, остались ему вполне чужды. Он предпочитал Горация, влияние которого обнаруживается в его итальянских сатирах.

В начале XVI столетия параллельно с ученой латинской поэзией, пародируя ее и создавая в то же время новый жанр, возникла так называемая «макароническая поэзия», первые опыты которой встречаются еще в конце Кватроченто.

В 60-х годах прошлого века Франческо Де Санктис впервые обратил внимание на художественное значение макаронических поэм мантуанца Теофила Фоленго, укрывшегося под псевдонимом Мерлина Кокайо (1491—1544). Де Санктис был удивлен сатирической силой «Бальдуса» и «Москеиды» и цитировал также «Дзанитонеллу», в которой Фоленго, пародируя петраркистскую лирику, воспевал любовь крестьянской девушки и парня. Де Санктис называл автора «Бальдуса» страшным монахом. В стихах Фоленго, в которых ранее видели лишь забавную шутку, неаполитанский литературовед открыл острую сатиру на нравы, обычаи, литературные формы и религиозные воззрения XVI столетия.

Иллюстрация к макароническим поэмам Т. Фоленго
Венеция, 1573

Макаронический язык, который изобрел Мерлин Кокайо, состоял из смеси литературного итальянского, различных диалектов, средневековой кухонной латыни и латыни классической. Основной лексический фонд составляли итальянский и средневековая латинская «макаронщина», а классическая латынь служила грамматическим обрамлением. За этим языком автор скрывался, как за маской, пародируя одновременно и строгий стиль гуманистов, и усовершенствованный под ферулой Пьетро Бембо литературный язык Италии.

В настоящее время можно усомниться в том, что Фоленго учился в падуанской философской школе скептика и безбожника Помпонацци, но мож-

Иллюстрация к макароническим поэмам Т. Фоленго
Венеция, 1573

но предположить, что некоторое время он находился под влиянием каких-то «еретических» идей протестантского толка. Новейшие данные о жизни и деятельности Фоленго указывают на то, что он не был отъявленным вольнодумцем, каким его изображал Де Санктис. После девятилетнего отсутствия Фоленго вернулся в бенедиктинский монастырь, где он провел свою молодость, и в конце жизни написал даже целый ряд душеспасительных сочинений. А. Н. Веселовский назвал бы эволюцию идей Мерлина Кокайо «противоречиями Возрождения».

В поэме «Бальдус», написанной гекзаметрами, повествуется о славном рыцаре Гвидо ди Монтальбано, потомке эпического Ринальдо, похитившем Бальдовину, дочь французского короля. Гвидо бродит с Бальдовиной по свету, спасаясь от преследований ее родственников. Судьба занесла его и принцессу в воровское селение Чипаду близ Мантуи, на родину автора. Добродушный крестьянин Берто пускает их к себе в дом. Гвидо ди Монтальбано

вскоре покидает жену, ибо он — странствующий рыцарь и должен к тому же посетить святую землю. Бальдовина рожает ребенка, которого нарекают в ее честь Бальдусом.

Аристократический младенец воспитывается в крестьянской среде. В школе он высказывает великое презрение к наукам, все свои досуги посвящая чтению рыцарских романов и Ариосто (анахронизм!). Из классиков сын королевны уважает одного Вергилия — за мастерское описание драк. Бальдус — главный зачинщик во всех потасовках. Убив первого силача в окрестности, он попадает в тюрьму, откуда его освобождает мантуанский трубадур Сорделло ди Гойто (известный в скандальной хронике XIII в. и увековеченный Данте). Бальдус становится вскоре предводителем шайки разбойников. Среди его товарищей — великан Фракассо, потомок Морганта, мошенник Цингар, отпрыск Моргутта (воспоминания о героях Пульчи), Фальконетто — «полкан», получеловек-полупес, забредший в поэму Мерлина Кокайо из сказания о Бове. К ним присоединяется Замбелло, сын Берто, приемного отца Бальдуса. Следует рассказ о бесконечных приключениях этих героев в странах заморских и легендарных, в аду и в замках волшебника Мерлина.

Сказочное мешается с реальным, образуя фон для пародии на современность. Осмеивается рыцарский роман, платонизм, петраркизм, сочинения гуманистов. В последней части повествуется о битве героев с чудовищами и змеями. Можно раскрыть аллегории поэмы как борьбу со страстями и пороками, со злом в мире. Заключение Фоленго так же многосмысленно, как повествование Рабле о «дивной бутылке». Мантуанец обладал даром показывать с высокой художественной убедительностью фантастическое, всегда таящее в себе реальность, гиперболизированную сатириком. Приведем сцену из скитаний Бальдуса, когда герой поэмы и его спутники приходят в ад, к берегам реки Ахеронта:

Тут Фракассус канал перепрыгнуть широкий решился.
На руки он поплевал и назад отошел для разбега;
На расстояние трех иль пяти поводов он подался.
Шагу прибавив слегка, пустился затем курцгалопом,
В рысь перешел наконец и на берег другой перепрыгнул.
Этот прыжок всколебал всю окрестность; земля задрожала.
Сальто-мортале такому дивились громко бароны.
И прыгуну закричал что есть мочи Бальдус сердитый,
Чтоб у Харона он вырвал все волосы из бороденки,
Череп ему проломил, перебив распроклятые кости.

(*«Бальдус»*, *XXIV*, *684—693*.
Перевод И. Голенищева-Кутузова)

В стихах грубоватых, энергичных, выразительных Фоленго осмеял — на столетие ранее Сервантеса — воображаемый мир рыцарских романов, тот мир, к которому Ариосто обратился с легкой насмешливой улыбкой. Автор «Бальдуса» любил, как Рабле, непристойные монастырские фацеции и соленые народные шутки. Но гуманисту, знатоку античности и поэту позднего

Возрождения, Мерлину Кокайо не чужда была также меланхолия. Он был из тех —

Кто измышляет, поет, сновиденья толкует, гадает,
Полнит новеллами книги, и тщетные россказни множит.

Заканчивая свой труд, Фоленго с грустной улыбкой говорит:

Гавани, столь вожделенной, достигни, корабль мой усталый!
Весла давно потерял я в пучине, вскипающей злобно.
Горе мне! — так я хотел — цветы уничтожены Аустром;
Диких пустил кабанов в источника чистые воды.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

В творчестве Фоленго эрудиция гуманиста слилась с монастырской начитанностью бенедиктинца. Монах и эрудит как бы взаимно пародировали друг друга, что вело к освобождению смехом от всех иллюзий и от всех предрассудков его времени.

Сатира, пародия, травестия, макаронизм, несомненно, способствовали разложению классических жанров. Зарождение известного скептицизма в отношении ренессансных идеалов объясняет необычайный успех в XVI в. замечательного мастера итальянского языка Франческо Берни (ок. 1497—1535). Под влиянием стилистической реформы Бембо Берни переделал поэму Боярдо «Влюбленный Орландо». Под его пером поэма обрела литературный стиль Флоренции, в отступлениях и вставках он высказал целый ряд суждений о современности и выступил против завоевателей Италии. Берни снижал героику, пародировал образы рыцарских романов, предваряя вместе с Фоленго Сервантеса.

Берни создал насмешливый пародийный жанр, названный по его имени «бернеско» (bernesco). Он не пользовался, подобно авторам макароронических стихов, мешаниной диалектов с кухонной латынью, но писал на языке чисто литературном. Его манера пародирования состояла в том, что он писал возвышенным, даже нарочито высоким стилем о предметах самых низменных, восхваляя желатин, угрей, урину. Берни любил соединять образы неожиданные и противоречивые («Похвала чуме»), пользуясь приемом, который впоследствии станет характерным для поэтов барокко. В своих сонетах острый на язык флорентиец высмеивал пап, вельмож, монахов и пишущую братию (особенно сильно доставалось его врагу Пьетро Аретино). Стиль «бернеско» был подхвачен сотнями менее одаренных литераторов; он царил в сатирической поэзии Италии до конца XVIII столетия. Берни подражали и в других странах Европы, особенно во Франции XVII в.

В итальянской литературе начала Чинквеченто примечательны споры о сущности любви. Спустя почти триста лет итальянские теоретики и стихотворцы как бы обновили и продолжили давние дебаты своих ранних предшественников — поэтов сицилийской и тосканской школ XIII в. Особого внимания заслуживает также полемика о литературном языке. Общепризнанным авторитетом в этих вопросах являлся венецианский патриций Пьетро Бембо (1470—1547), воспитанный в школе грека-гуманиста Ласкариса.

Пьетро Бембо
Гравированный портрет
из венецианского издания сочинений 1729 г.

Бембо был секретарем папы Льва X, а в конце жизни — кардиналом. Им основана в Венеции библиотека св. Марка и в качестве историографа республики написана история родного города с 1487 по 1513 г., которую сам автор перевел с латыни на итальянский. Бембо не был ни большим писателем, ни выдающимся поэтом, но стал одним из наиболее влиятельных теоретиков литературы своего времени. Взяв за образец великих тосканцев Треченто, особенно Петрарку и Боккаччо, Бембо очистил и упорядочил итальянский литературный язык. Он воссоздал теорию трех стилей — возвышенного, среднего и низкого, которая в начале XVIII в. стала известна Ломоносову. Реформатор стиля особое внимание обращал на поэтическую фонетику.

Современники были благодарны Бембо за то, что он освободил итальянскую поэзию от вульгарного петраркизма конца XV столетия, типичными представителями которого являлись Серафино дель Аквила и Тебальдео. Неопетраркистская поэзия, выйдя из школы Бембо, распространилась по всей Италии и вскоре вышла за ее пределы. Представителям этого направления подражали французы и далматинцы, англичане и поляки. Нельзя, конечно, не согласиться с тем, что петраркисты, особенно малоодаренные, подчинялись условным схемам, ограничивали нередко свою поэтическую лексику выражениями, почерпнутыми из стихов Петрарки, бесконечно воссоздавали образы из общей сокровищницы лирики Кватроченто; даже рифмы в сонетах, распространившихся на всю Европу, монотонно повторялись. Не раз подвергалась критике условная система любовных чувств, идеализированных в духе Платона и его истолкователя Марсилио Фичино. Все это верно, но верно также, что неоплатонизм петраркистов заключал в себе стремление к более возвышенному, поэтическому пониманию любви.

Последователи Бембо возвращались к образам не только Петрарки, но также «сладостного нового стиля» и трубадуров Прованса. Произошло как бы слияние идеализированной любви в поэзии позднего средневековья и философии платонизма (не чуждой также поэтам XII—XIII вв.). Формирование нового европейского вкуса в немалой степени определила книга Бембо «Азоланские беседы» (Gli Asolani), впервые изданная в 1505 г. В своих диалогах Бембо защищает совершенную любовь как величайшее моральное благо. Земная страсть — земная Афродита, по его мнению,— лишь бледный отсвет, лишь тень Афродиты небесной.

Петраркизм и платонизм были не единственным направлением в литературе XVI столетия. С возвышенным представлением о любви уживалось эпикурейство; наряду с идеализацией любовных отношений встречались вполне реалистические изображения и даже весьма грубые, натуралистические эскизы. Сатирики, вооружившись гиперболизацией и пародией, ополчались против идеалов Фичино и Бембо. Совершенство любви рыцарей и дам подвергалось некоторому сомнению в тонкой иронии Ариосто, снижалось в грубых и даже непристойных шутках Фоленго и Берни.

Тем не менее на рубеже XV—XVI столетий поэтов еще объединяла ренессансная радость жизни, приятие мира со всеми его несовершенствами; они чувствовали себя участниками великого пиршества бытия и на Земле и в звездных сферах. Но это ренессансное празднество было вскоре смущено. Поэты стали подчеркивать противоречия, художники полюбили игру света и теней. Формы стали корчиться, распадаться; классические линии искривлялись; законченное становилось расплывчатым и уходило в бесконечность. Слишком изысканные выражения, слишком смелые метафоры нарушали нормы общепринятого хорошего вкуса; гигантское, нелепое, чудовищное расшатало колоннады дворцов и храмов, воздвигнутых по античным образцам. В этих явлениях сказывалась неудовлетворенность окружающим, а также самим собой. Сатира проникла в область славословий и ощущалась даже в панегириках. Объединение нежданных противоположностей поро-

Микеланджело. Портрет, приписываемый Якопино дель Конте
Флоренция, Каза Буонаротти

дило иронию. В царство гармонии вторглись сцены ужаса, «натурализм» стремился подчеркнуть уродливое и отвратительное. Эти изменения видны уже в некоторых зарисовках Леонардо да Винчи. Еще сильнее они обнаруживаются в творчестве Микеланджело. Позже, примерно с середины XVI в., к этим элементам, нарушающим ренессансную гармонию, стали все навязчивее присоединяться мотивы о тщете всего земного (не без влияния Реформации и контрреформации). Элементы маньеризма были сильны в XVI столетии, но все же появлялись спорадически, еще не образуя художественной системы. Они подготовили поэтику барокко, то «новое искусство», против которого в начале XVII столетия так решительно восстал воспитанный в классических традициях Галилей, нападая на Тассо и на «модернистских» живописцев своего времени.

Среди литераторов Чинквеченто помимо людей ученых, писавших также по-латыни,— как Бембо, Делла Каза или Анджело ди Костанцо — мы встречаем поэтов и драматургов, прикоснувшихся лишь поверхностно к гуманистической образованности или даже самоучек,— как Микеланджело, Пьетро Аретино, Гаспара Стампа, Вероника Франко. Известно, что Микеланджело Буонаротти (1475—1564) не получил гуманистического образования. Ему приходилось бороться с поэтической формой, и лучшее, что он написал, было порождено не столько его уменьем и поэтической техникой, сколь мощью дарования. В стихах великого скульптора встречаются замечательные строки, отдельные образы, потрясающие трагической силой. Однако многие стихотворения Микеланджело неровны и содержат стихи несовершенные и даже слабые. Но там, где его гений торжествовал, охватывая и подчиняя себе в быстром взлете фантазии словесный материал, возникали образы первозданной свежести и силы, родственные творениям его резца и кисти.

«Нет замысла у совершенного художника, который глыба мрамора не таила бы в себе, этот замысел воплощает лишь рука, повинующаяся разуму» («Non ha l'ottimo artista...»). В стихе, как и в камне, он искал форм экспрессивных и лаконичных. Мысль, бьющаяся в его стихах, почти всегда остается воплощенной не до конца, хотя над стихом он работал столь же упорно, как над любимым своим материалом — камнем. «Микеланджело вкладывает так много смысла в тесные рамки стиха, и этот смысл настолько превосходен сам по себе, что трудности его перевода кажутся мне непреодолимыми»,— писал Вордсворт. Среди многих больших европейских поэтов XIX и XX столетий, дерзнувших вступить в единоборство с музой Буонаротти, был и Райнер Мария Рильке.

Читатель не только Петрарки, но и поэтов «нового сладостного стиля», Микеланджело был страстным поклонником Данте, которого ставил выше всех итальянских поэтов. «Божественную Комедию» он почти всю знал наизусть и стремился по-своему воссоздать в живописи образы поэмы великого флорентийца. В сонетах, посвященных Данте, Микеланджело изъявляет готовность пройти теми же горестными путями изгнания и разделить все тяготы судьбы, выпавшие на долю поэта, чтоб только достичь его величия и творческой силы. Образ Данте присутствовал в его сознании, когда он

Микеланджело. Ночь. Деталь гробницы Джулиано Медичи
Флоренция, Сан-Лоренцо

предавался раздумьям о судьбе родной Флоренции и всей Италии, о смысле искусства и призвании художника, об отношении создаваемых им прекрасных образов к несовершенной действительности.

Темы героические сочетались в его поэзии с размышлениями о бренности всего земного. Один из любимых мотивов Микеланджело — и поэта, и скульптора — контраст между днем и ночью, жизнью и смертью. На еще вполне ренессансное восприятие его знаменитой «Ночи» в эпиграмме Дж. Б. Строцци —

Ты ночь здесь видишь в сладостном покое:
Из камня Ангелом изваяна она,
И если спит, то жизнию полна:
Лишь разбуди,— заговорит с тобою! —

Микеланджело ответил надписью вдохновенной и скорбной, в которой уже дышит дух иных, дисгармонических времен:

Мне сладок сон, и слаще камнем быть.
Во времена позора и паденья
Не слышать, не глядеть — одно спасенье...
Умолкни, чтоб меня не разбудить.

(*Перевод В. Соловьева*)

Это противопоставление свойственно почти всем лирикам Чинквеченто. В поэзии позднего Ренессанса возникает трагическое начало, которое не разрешается катарсисом.

Большей известностью, чем Микеланджело-поэт, пользовался в продолжение двух столетий Джованни Делла Каза (1503—1556), стихи которого комментировал Тассо. Делла Каза был родом из окрестностей Флоренции. В 1544 г. он стал архиепископом Беневента, где, впрочем, не жил. Папа Павел IV назначил его государственным секретарем. В качестве государственного деятеля и дипломата Делла Каза проводил политику, враждебную испанцам, покорившим в это время значительнейшую часть Италии.

Делла Каза написал в прозе наставления по воспитанию юношества и моральный кодекс для взрослых. Его правила благопристойного поведения (Il Galateo) предназначались не для духовенства, а для светских лиц. Этой книгой пользовались как педагогическим руководством еще в век Просвещения.

Прелат и политический деятель был весьма искусным стихотворцем, его ритмика повлияла на европейскую поэзию. Переносы из стиха в стих, свойственные латинской поэзии и хорошо известные поэтам Италии XII—XIII вв., Делла Каза усовершенствовал, создав новую систему поэтической выразительности. Он допускал в сонете перенос из первого четверостишия во второе, а также из первой терцины во вторую. Ритмический узор его стихов по сравнению с поэзией ранних петраркистов резок. Одиннадцатисложники Джованни Делла Каза зазвучали как стих скорее драматический, чем лирический. Своеобразие поэтического стиля Делла Каза впоследствии высоко оценили Вико, Фосколо и Леопарди.

Однако классические нормы Ренессанса не нарушаются в суровой поэтике Делла Каза. Перед мысленным взором поэта стоит эллинский идеал женской красоты. Природа ощущается им как гармоническое целое. Но в видения классического стройного мира у Делла Каза порою все же проникают образы и мотивы, близкие Микеланджело. Сон и смерть (sonno, decesso — муж. рода) предстают ему как два брата; ночь является как вестница смерти.

Поэты барокко, а затем и поэты «Аркадии» считали Анджело ди Костанцо (ок. 1507—1591) вторым после Петрарки поэтом Италии. Несомненно, что в творчестве ди Костанцо элементы маньеризма сильнее, чем в стихах его предшественников. Он любил гиперболы, неожиданные метафоры, аллюзии, стилистические ухищрения, в мадригалах рассыпался в изысканных комплиментах, в эпиграммах приятно удивлял контрастными сопоставле-

ниями. В стихотворениях неаполитанского историка проявляется тот концептуализм, который так высоко ценили поклонники Марино и Гонгоры.

В одном из сонетов Анджело ди Костанцо («Poiche vo'ed io varcate avremo l'onde...») мотивы из Данте соседствуют с мотивами... «из Бодлера». Приведем этот совершенный образчик трагикомического и прециозного мадригала: «Когда мы переплывем через воды мрачной стигийской реки и утеряем всякую надежду, осужденные пребывать среди пламенеющих песков в глубоких долинах нижнего ада, я надеюсь, что мои мученья и жестокое наказание доставят мне радость и отраду, ибо я буду видеть ваши милые и ясные очи, свет которых ныне для меня затемнен вашим презреньем и вашей гордыней. А вы, созерцая мои, ни с чем не сравнимые боли, тем самым смягчите ваши, так как мои мученья доставят вам страшную радость. Но я боюсь — о горе!, что наши грехи, будучи разными: мой — способность слишком сильно любить, ваш — любить недостаточно, побудят осудить нас на сходные казни, но мы должны будем пребывать в разных местах». Маньеризм ди Костанцо предварял поэтические приемы барокко. Среди наследия неаполитанского поэта можно найти стихи, которые и по ритмике и по содержанию близки не поэтам Сеиченто, а Леопарди, например:

Piango il mio duro esilio, e la gioconda
Vita passata, e le speranze spente;
E la cagion del mio viver dolente
Chiamo sempre, e non è chi mi risponda [1].

Отметим перенос из первой строки во вторую, создающий особый ритмический узор, а также звуковой повтор во втором стихе (t — s — p).

Среди неаполитанских поэтов, пользовавшихся в XVI в. европейской известностью, назовем также Луиджи Тансилло (1510—1568). Он служил при дворе испанского вице-короля дона Педро ди Толедо. Вместе с доном Гарсиа, сыном вице-короля, Тансилло участвовал в войне с турками. Поэт был придворным, владел феодальным имением, но жизнь свою провел главным образом в Неаполе и Гаэте. Его юношеская поэма в октавах «Сборщик винограда» нежданно для автора попала в индекс инквизиции не столько за безбожие, сколь за эпикуреизм. Тансилло писал стихи, «капитоли» (небольшие поэмы), идиллии. В описательных поэмах он подражал Горацию. Тансилло свойственны рассудительность и элегантность стиля. Этими качествами отличается небольшая поэма «Имение», в которой автор дает своему другу целый ряд полезных указаний. Больше чувства в поэме о войне с турками и африканцами. Тансилло возмущен бессмысленными убийствами мирного мусульманского населения, его не оставляет равнодушным горькая участь рабов на галерах. Неаполитанец был также поэтом лирическим, любящим и тонко чувствующим природу.

---

[1] Я оплакиваю жестокое изгнание, и былые радости, и рассеявшиеся надежды; я непрестанно взываю: скажите, в чем смысл моей скорбной жизни, но нет никого, кто бы мне ответил.

Нетрудно обнаружить в произведениях Тансилло известный маньеризм, правда, в меньшей степени, чем в стихах Микеланджело и Анджело ди Костанцо. Приведем две чрезмерно изысканные строки поэта: «Чтобы выследить тайные дела мира, Небо открывает одно око или сотни, или тысячи...».

Джордано Бруно сделал кавалера Тансилло одним из собеседников в первых пяти диалогах своего сочинения «О героическом энтузиазме». Несколько сонетов Тансилло Бруно включил в это произведение, среди них известный сонет: «Когда свободно крылья я расправил». Правы были Кроче и Грамши, утверждавшие, что Джордано Бруно придал новый и более глубокий смысл поэзии Тансилло. Стихи неаполитанского кавалера о силе любви превратились у Джордано Бруно в гимн свободному полету мысли «на крыльях ума и созидательной воли»:

Когда свободно крылья я расправил,
Тем выше понесло меня волной,
Чем шире веял ветер надо мной;
Так, дол презрев, я ввысь полет направил.
Дедалов сын себя не обеславил
Паденьем; мчусь я той же вышиной!
Пускай паду, как он: конец иной
Не нужен мне,— не я ль отвагу славил?
Но голос сердца слышу в вышине:
Куда, безумец, мчимся мы? Дерзанье
Нам принесет в расплату лишь страданье.
А я: «С небес не страшно падать мне!
Лечу сквозь тучи и умру спокойно,
Раз смертью рок венчает путь достойный».

(*Перевод Ю. Верховского*)

Джордано Бруно нравился также сонет о том, что боги, движимые любовью, по доброй воле превращались в смертных и даже в скотов, а человека Амор превращает в божество.

Сатурн был лошаком, Нептун — дельфином,
Лозою — Вакх, а бог богов — павлином,
Был вороном пресветлый Аполлон,
Был в пастуха Меркурий превращен,
А у меня — обратная дорога:
Меня любовь преображает в бога.

(*Перевод Ю. Верховского*)

Долго пребывавшего в забвении поэта из Южной Италии Галеаццо ди Тарсиа (1520—1553) в XX в. провозгласили одним из лучших лириков Чинквеченто. Тарсиа был феодальным бароном невоздержного и буйного нрава. Участник неаполитанских смут, он то и дело подвергался изгнаниям и кон-

Виттория Колонна
Рим, галерея Колонна

фискациям своих владений. Бурная жизнь поэта оборвалась очень рано и при обстоятельствах довольно темных: его убили, когда он едва достиг тридцатилетнего возраста. Стихи Галеаццо ди Тарсиа поражают гамлетовской мрачностью. Жизнь человека казалась ему более хрупкой и ломкой, чем стекло. Поэт предавался размышлениям о бессмысленности бытия и сочинял скорбные стихи, посвященные памяти своей рано умершей жены. «Бурные, звучные и мрачные валы,— писал он,— некогда спокойные и невозмутимые, вы подобны моей жизни и моим мукам, безбрежным и глубоким». В стихах ди Тарсиа сильны политические мотивы. Поэт был ожесточенным противником Карла VIII и французов и оплакивал падение Неаполитанского королевства. Он воспевал красоту Италии, которую не видят ее слепые дети.

Политические выпады неистового неаполитанца претворялись в лирику, приближающуюся по силе и энергии к инвективам Данте.

Можно сказать, что в XVI столетии женщины Италии впервые обрели язык лирической поэзии. Утонченное гуманистическое воспитание, которое получали многие девушки не только в дворянских, но и в богатых семьях горожан, сравняли женщин в умственной и культурной жизни с мужчинами. Из многочисленных поэтесс Чинквеченто отметим двух знатных дам — Витторию Колонну и Веронику Гамбару, венецианскую куртизанку Веронику Франко и наиболее одаренную среди них — Гаспару Стампу из Падуи.

Виттория Колонна (1490—1547) прославилась не столько своими поэтическими произведениями, сколько своей дружбой и перепиской с Микеланджело. Рукопись ее стихов имелась в библиотеке Маргариты Наваррской, на которую итальянская поэтесса оказала некоторое влияние. Большинство стихов Виттории Колонны посвящено памяти мужа, маркиза Пескары, главнокомандующего войсками императора Карла V. Пескара умер вскоре после одержанной им победы над французами при Павии (1524). Стихи Виттории — апофеоз покойного супруга. Он предстает в них доблестным воителем, чьи славные деяния хранятся в памяти современников и не померкнут в веках. Эта чрезмерная идеализация все же имеет предел: в стихах безмерно любящей и скорбящей поэтессы отважный и мудрый герой не появляется в облике пылкого возлюбленного или хотя бы заботливого мужа. Счастья взаимной любви не было ни в браке Виттории, ни в ее лирике. Поэзия Колонны — безответный монолог любящего и страдающего женского сердца, монолог, обращенный по большей части к самой себе. Религиозные стихи Колонны не лишены рассудочности, лучшие из них согреты теплом ее земной страсти, но какая-либо экзальтированность ей чужда. Женщину думающую и образованную, привыкшую к интеллектуальным занятиям и одиночеству, Витторию, при всем ее благочестии, не удовлетворяла традиционная религиозность. Она много размышляет на философские и теологические темы. В творчестве ее проскальзывают идеи католических реформаторов: она прислушивалась к мыслям Хуана Вальдеса и Бернардино Окино.

Стихи Гаспары Стампы (ок. 1520—1554), пылающие земной страстью, нарушали каноны петраркизма. Падуанская певица, не отличавшаяся строгостью нравов, была влюблена и счастливо и безнадежно в блистательного графа Коллатино ди Кольальто. Этот прекрасный кавалер был почти обожествлен поэтессой, которая сравнивала его со всеми богами античного Олимпа, однако не могла и не хотела скрыть жестокости и непостоянства своего возлюбленного. Стихотворения Гаспары Стампы, несмотря на литературные реминисценции, дышат непосредственностью чувств, многие из них исполнены простоты и сердечности. Охваченная пламенной любовью, она преступает все условности и бесстрашно, без всякой зашифрованности, раскрывает историю своей любви, называет по имени своего возлюбленного и говорит о реальных фактах и обстоятельствах личной жизни и вторгающихся в нее событиях внешнего мира. Сонеты ее сборника расположены в строго хронологическом порядке и представляют собой дневник, искренний, порой даже беспощадный, не только в отношении самого автора, но не щадящий и

Тьеполо. Ринальдо и Армида («Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо)
Чикаго, Институт искусств

объект его страсти. Вся краткая жизнь ренессансной Сапфо была гимном любви. Пейзажи в ее стихах полны страсти и неги южной природы — они лишь фон для любовных свиданий.

Образ Гаспары Стампы пленил Рильке, который несколько раз упоминает падуанскую поэтессу в своих стихах и письмах. Образ Гаспары Стампы возникает перед мысленным взором Рильке в первой из «Дуинских элегий» как пример поэта, который сумел выдержать напряжение мук неразделенной любви, обрел в них неиссякаемый родник творческих вдохновений и тем «превысил самого себя».

Среди итальянских поэтов XVI столетия Галеаццо ди Тарсиа и Гаспара Стампа были одарены наиболее сильными лирическими голосами. Гаспара Стампа и ее современница — лионская поэтесса Луиза Лабе (1526—1566) открывают период возрождения женской лирики, звучавшей некогда в Древней Греции и едва теплившейся в средневековой провансальской поэзии (графиня Беатриса де Дие, XII в.).

В стихах Галеаццо ди Тарсиа, Вероники Франко и Гаспары Стампы петраркизм почти преодолен. Они обращаются к земной любви и земным страстям, бесстрашно открывая читателям свое сердце.

Маньеристические элементы, несомненно, усилились в поэзии второй половины века. Куртуазная изысканность, прециозность мадригалов, блеск придворных комплиментов не могут заглушить все сильнее звучащие трагические мотивы. Во многих лирических партиях «Освобожденного Иерусалима», пасторальной драмы «Аминта» и трагедии «Торисмондо» Торкватто Тассо чувства растерзаны и нет и следов былой ренессансной гармонии.

Последний поэт уходящего Возрождения, Торкватто Тассо был крупнейшим представителем поэзии маньеризма в Италии. Создателя «Освобожденного Иерусалима» подвергали нападкам не только литературоведы времен позитивизма, но и многие современники, среди которых едва ли не наиболее яростным был Галилео Галилей. Новшества Тассо раздражали великого астронома, он хранил верность «божественному Ариосто» и его уже несколько архаической манере. Аллегорическое мышление, которое Тассо оправдывал теоретически и воплощал в образах своей поэмы, было неприемлемо для Галилея.

Одна из самых сильных сторон Тассо — неисчерпаемое, мы бы сказали «романтическое» воображение. Созданный им мир рыцарей и дам, воинственных восточных царевен, заколдованных замков, волшебников, справедливых и великодушных военачальников зачаровал европейского читателя на несколько веков. В балетах и операх XVII и XVIII столетий мелькают его Армиды и паладины, подымаются и рушатся волшебные замки, любовь спорит с долгом и все завершается массовым феерическим финалом. Напрасно Буало презрительно называл творения Тассо «побрякушками» и «ложными блестками», напрасно неоклассицисты Аркадии проклинали великого поэта, его образы продолжали триумфальное шествие от Италии до Парижа и от Парижа до Санкт-Петербурга. Сухой и важный теоретик «Аркадии» Гравина запретил своему приемному сыну Метастазио читать Тассо. Юноша прятал томик Тассо под подушку и выучил его наизусть. Впоследствии воспитанник сурового Гравины возродит образы своего любимого поэта на сцене Вены и других европейских столиц. Поэмы Вольтера, особенно оба варианта «Генриады» («Лига, или Генрих Великий», 1723 и 1728) во многом обязаны Тассо. Влияние Тассо не только через Вольтера, но и прямое, испытал автор «Россиады» М. М. Херасков. «Армида в Тассовом Иерусалиме, прекрасная волшебница Армида,— писал Херасков во «Взгляде на эпические поэмы»,— есть душа сей неоцененной поэмы» [2]. Пуссен, Буше, Фрагонар, многие художники конца XVII и начала XVIII в. охотно изображали любовные сцены из «Освобожденного Иерусалима», героев и героинь знаменитой поэмы.

Романтики ощущали Тассо своим предтечей. Не случайна вспышка интереса к нему в конце XVIII — начале XIX столетия. Именно в эту пору Тассо

---

[2] *Херасков М. М.* Избранные произведения. Л., 1961, с. 180.

впервые переводится в России и проникает в русскую поэзию.

Кто знает край,
Где пел Торкватто величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы [3].

Как все великие поэты, Тассо стал поэтом народным. Он проложил пути новой поэзии XVII в. Никто в XVI столетии не выразил с такой остротой, как Тассо, чувство одиночества человека в огромной вселенной. Маньеристично по стилю все его творчество. Изысканные сравнения, метафоры и гиперболы переполняют не только «Освобожденный Иерусалим», но и более раннее произведение — пастораль «Аминту». Тассо часто недостает чувства меры, его чудеса и превращения противны духу классицизма, а неумеренное прославление героического и неведомого превратится у поэтов барокко в культ удивительного и неожиданного. От поэтики Возрождения Тассо удаляют и любовь к трагическим развязкам и анализ душевных состояний. Любовь к пышности, к декорациям, на фоне которых совершаются действия его поэм, пристрастие к слишком изысканным, даже напыщенным выражениям, бесконечная игра образами — все это выходило за пределы литературных традиций Ренессанса и предвещало возникновение нового мироощущения и новой поэтики.

1967

[3] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 3. Ч. 1. М., Изд-во АН СССР, 1948, с. 96

НОВЕЛЛИСТИКА ПОСЛЕ «ДЕКАМЕРОНА»

История итальянской новеллы Возрождения охватывает три века: XIV, XV и XVI. Первый сборник «Сто древних новелл», или «Новеллино», был составлен в самом начале XIV столетия неким флорентийским торговцем или нотариусом. Тематика сборника весьма разнообразна: в нем встречаются анекдоты и рассказы из латинских сочинений средневековья (например, из «Книги семи мудрецов»), восточные легенды, столь излюбленные в Сицилии при дворе Фридриха II, а также рассказы из средневековых французских повестей и романов, хорошо известных в Италии XIII в. Разыскивать источники «Новеллино» было бы так же бесполезно, как разыскивать источники Боккаччо. В отличие от последующих сборников в «Новеллино» мало городских новелл и анекдотов. Это были истории, которыми тешились плавающие и путешествующие итальянские купцы на путях во Францию и Неаполь, Венецию и Левант. Один из любимых героев «Ста древних новелл» — император Фридрих II Гогенштауфен, экзотическое окружение которого поразило воображение итальянцев. Симпатия к Фридриху придает антиклерикальный и гиббелинский характер всему сборнику. Гиббелинская тенденция будет сильна в итальянской новелле и в продолжение XV и XVI столетий.

Жанр итальянской новеллы рано достиг зрелости — уже в самом начале его развития стоит Боккаччо. Автор «Декамерона» обладал большой наблюдательностью, способностью жертвовать лишним во имя главного, владел искусством архитектоники. Боккаччо не отступает от правды, обнаженной и неприкрашенной, не идеализирует человека, но и не принижает человеческую природу. Он стремится к адекватному изображению жизни, и поэтому ему не свойственны те преувеличения и натяжки, которыми страдают многие из последующих новеллистов. В знаменитом описании чумы во Флоренции у Боккаччо можно встретить картины не только жестокие в своем реализме, но и граничащие с натурализмом, однако флорентийскому писателю не изменяет здоровое чувство меры. Он умеет вовремя отступить в сторону и не станет рыться в гробах или сообщать подробности отвратительного ради отвратительного, как это делает в XV в. Мазуччо из Салерно, у которого каждый рассказ полон мертвых тел. Угождая вкусу своих высокопоставленных

покровителей при неаполитанском дворе, Мазуччо находил как бы особое удовольствие в том, чтобы мешать в своих новеллах кровь и грязь.

Новелла Треченто беднее темами, ограничиваясь преимущественно узко городским кругом интересов. Новеллистика сближается с анекдотом, с фацецией, которую очень часто не отличают от новеллы, хотя это, собственно, совсем иной жанр. Безусловно, в основе и новеллы, и фацеции есть нечто общее — в обеих речь идет о каком-либо событии или случае, но ни комбинация остроумных слов, ни обмен остроумными репликами между персонажами, ни удивительная черта из жизни иного согражданина, отличавшегося оригинальностью и чудачеством, ни короткий рассказ о проделках и шутках горожан, не связанные развитием сюжета, новеллы не составляют. Поэтому у Саккетти, несмотря на историко-познавательный интерес его литературного наследства, мы по существу новеллы не находим, а находим лишь сборник городских анекдотов.

Еще менее связана с новеллой анекдотистика известного гуманиста и папского секретаря Поджо Браччолини, который собирал поповские и монастырские шутки, а затем облекал их в изящную латынь на потеху папской канцелярии. Если разобраться в этих анекдотах, почти все они окажутся народно-средневекового происхождения. Подобные анекдоты слышал в своем, а верно и в других монастырях, Франсуа Рабле.

Из фацеций XV в. ренессансный характер имеют прежде всего короткие истории-анекдоты об арагонско-неаполитанском короле Альфонсе, которые составил его придворный, известный латинский поэт Панормита — Беккаделли. Беккаделли удалось создать образ-тип благородного правителя, не только мудрого, но насмешливого и великодушного, любящего справедливость и просвещение. Вслед за Панормита развилась в Европе литература о совершенных правителях, например о венгерском короле Матвее Корвине. От образа деятельного и гуманного государя-мецената Альфонса Арагонского берут начало и идеализированные образы просвещенных монархов, столь полюбившиеся XVIII столетию.

Среди новеллистики XIV—XV вв. можно найти произведения, принадлежащие перу знаменитых гуманистов, а также анонимные. Некоторые из них отличаются умелой разработкой сюжета и стилистическим мастерством. Укажем на малоизвестного сера Джованни Фиорентино, написавшего сборник «Пекороне». Предисловие к сборнику представляет попытку «обрамления», первую после «Декамерона». Истории рассказывает некий молодой человек (имя его, вероятно, анаграмма имени автора) своей возлюбленной — монахине Сатурнине в приемной аббатства Форли. Значительную часть «Пекороне» составляет пересказ флорентийской хроники, но есть в нем несколько прекрасных новелл, таких, как «Смерть Констанцы Малатеста»,— романтическая история о всемогуществе любви.

В следующем, XV столетии нас привлечет не столько Джентиле Сермини, сколько другой сиенец — Бернардо Илличини, гуманист, писатель и врач при миланском дворе Висконти и при феррарском д'Эсте, комментатор «Триумфов» Петрарки и ученый филолог. Новелла Илличини «Анджелика Монтанини и Ансельмо Салимбене» представляет игру благородства и высо-

ких чувств, а не жестокие и низменные страсти, как обычно в рассказах этого времени. Тема о тайном браке молодых людей из враждующих семейств разработана и в анонимной флорентийской новелле об Ипполито Буондельмонте и Леоноре Барди, также одной из лучших новелл XV в.

Для данного периода характерна тенденция некоторых небольших дворов итальянских тиранов воспользоваться достижениями высокого Ренессанса и в то же время оградить себя от всего слишком резкого, грубого, оскорбляющего чувства и нарушающего гармонию жизни. Понятно, что в этой атмосфере трагическая новелла развиться не могла.

При дворе Гвидобальдо Урбинского, где в начале XVI в. около жены герцога, Елизабетты Гонзага, собрались изысканнейшие люди своего времени, было положено начало кодексу прекрасного поведения, изысканных манер и светской непринужденности, который стал нормативом для дворянства всей Западной Европы. В Урбино жил автор «Придворного» Кастильоне, придворный и дипломат, поставивший себе целью создание образца не только вполне образованного, но и вполне воспитанного человека. Книга Кастильоне была переведена на все европейские языки, она проникла довольно рано в Польшу, а оттуда в Западную Русь.

Во второй книге «Придворного» Кастильоне заставляет известного комедиографа начала века Бернардо Довици (Биббиену) рассуждать о том, что такое новелла, достойная придворных кругов. Это обыкновенно — краткий насмешливый рассказ, в котором говорится, к примеру, о том, как некая американская обезьяна, жившая при дворе испанского короля, обыграла своего хозяина в шахматы, или же о словах, замерзших посредине реки Борисфена (Днепра), которые спутники одного тосканского купца отогревали кострами, чтобы они оттаяли и стали понятными. Рассказ должен быть забавен, иногда фантастичен, в нем ничему до конца не верится, но ничто и не выдается за истину. При дворе в Урбино большим успехом пользовались также пересказы кратких историй о короле Альфонсе Великодушном. Не следует удивляться, что придворных урбинского герцога привлекал мир, созданный Ариосто, в котором фантастические рассказы о романтических похождениях витязей и дам древности были претворены в легкий сон человека Возрождения. Но в жизни уже не было места для изящных гениальных сновидений самого крупного из поэтов итальянского Ренессанса.

Новеллистов XVI столетия сама жизнь заставила повернуться лицом к совершающимся в стране событиям. Сны, в которых царили Ринальдо и Армиды, были давно прерваны. «Золотой сад империи» — Италия раздиралась борьбой чужеземных и внутренних сил, в которой гибли не только мелкие республики и малые династии, но даже крупные итальянские тираны, такие, как миланский герцог.

Среди итальянских новеллистов Чинквеченто наиболее замечательными, несомненно, являются двое: Маттео Банделло и Джиральди Чинтио. Именно они создали итальянской новелле общеевропейскую репутацию высокотрагических произведений и повлияли не только на повествовательную литературу, но и на драматургию Европы. Маттео Банделло часто удостаивают пышным именем «Боккаччо XVI века». Исходя от Боккаччо, как и все итальянские

Маттео Банделло
Гравированный портрет
из туринского издания стихотворений 1816 г.

новеллисты, он представляет в своем творчестве совсем иные времена, иные обычаи и нравы, отличные от тех, что царили во Флорентийской республике в XIII и XIV столетиях и нашли свое отражение в «Декамероне». Новелла Банделло — итог трехсотлетнего развития отечественной новеллистики.

Маттео Банделло (1485—1565) родился в Кастель Нуово Скривиа — территории, находившейся в Ломбардии на границе Пьемонта. Банделло был небогатым дворянином, и по обычаю своего времени стремился сочинить себе геральдику попышнее: он возводил свой род к остготам, воинам Теодориха, уверяя, что знаки дворянства его предки получили от императора Оттона. По-видимому, Маттео рано остался сиротой — двенадцатилетним мальчиком его поместили в монастырь доминиканцев в Милане, приором которого был его дядя Винченцо. Там Банделло получил воспитание и образование, там познакомился с Леонардо да Винчи, писавшим в трапезной аббатства делле

Грацие фреску «Тайная вечеря». Впоследствии Банделло вложит в уста Леонардо новеллу, будто бы рассказанную великим художником одному кардиналу, удивлявшемуся, что живописцам так дорого платят.

Затем Банделло продолжил свои занятия в Павийском университете; сколько времени он там оставался, неизвестно, во всяком случае он не приобрел никакой ученой степени. В 1504 г. мы находим юного Маттео в доминиканском монастыре в Генуе, переживающим глубокий религиозный кризис. Вместе с молодым монахом Джамбаттиста Каттанео, под сильным влиянием которого он находился, Банделло погружен в мистическое созерцание. После смерти Каттанео от чумы Банделло покидает генуэзский монастырь, где он произнес монашеский обет. Со своим дядей Винченцо, ставшим генералом ордена доминиканцев, Маттео объездил всю Италию. Во Флоренции он влюбился: прекрасной флорентийке Виоле посвящены стихи и одна из ранних новелл. Находясь в Риме, Банделло посещает не только известные святыни, но и салоны куртизанок. В Калабрии Банделло получает известие о смерти своей флорентийской возлюбленной, память которой он почтил стихами в духе Петрарки. Петраркистские стихи Банделло продолжал писать и в зрелом возрасте.

Сильным потрясением для Банделло была смерть в Неаполе его дяди Винченцо. Банделло возвращается в миланский доминиканский монастырь и становится священником. Он ищет покровительства и дружбы знатных синьоров и дам, посещает их салоны в городах и имения в деревне. Его вводят в дом Ипполиты Сфорца, второй жены Алессандро Бентиволью, сына бывшего синьора Болоньи; таким образом Банделло попадает в самый центр ломбардских аристократов. В качестве дипломатического представителя Алессандро Бентиволью он очутился в 1508 г. при дворе короля Людовика XII в замке на берегу Луары. Во Франции Банделло перевел на латынь одну из новелл Боккаччо (X, 8) и напечатал ее, вероятно в Лионе (хотя на обложке обозначен Милан).

В 1509 г. Банделло перешел на сторону Максимилиана Сфорца и с тех пор очутился в гуще военных событий, потрясавших Италию. Джакомо Тривульцио Мово привел в Милан французов. Вскоре Максимилиан Сфорца был разбит и потерял все свои владения. Банделло попадает под покровительство разных дворов семьи Гонзага на севере Италии. Однако он снова возвращается в Милан в 1522 г. после поражения французов, разбитых соединенными войсками испанцев и папы. Война продолжалась. После поражения французов в битве при Павии (1525) хозяевами Милана стали испанцы. По-видимому, писателю пришлось бросить в Милане все свои бумаги и рукописи и скитаться по Ломбардии, оставив на время занятия литературой. Его можно было встретить в лагерях, где находились известные кондотьеры, как, например, Джованни делле Банде Нере. Банделло перенес свою деятельность из салонов в лагеря, где он исполнял обязанности советника, политического агента и секретаря. В это время он скинул рясу и покинул монастырь, хотя и не был расстрижен.

В страшный для итальянцев XVI век их родина стала поприщем битв между французами, испанцами, австрийцами. В 1527 г. Рим был разгромлен

имперскими войсками и разграблен швейцарскими наемниками. В этот период Юго-Восточная Европа и Венгрия были покорены турками, угрожавшими всей христианской Европе, где не думали объединиться для борьбы с общим врагом, а продолжали борьбу за узкие, династические интересы. Но в окружении Банделло уже нет того аристократического ограждения от современности, которое так характерно для дворцовой среды конца XV — начала XVI в. Действие новелл Банделло совершается на фоне событий его столетия, иногда о них прямо говорится. Немудрено, что жизнь представляется Банделло как цепь непреодолимых, жестоких и кровавых конфликтов.

С 1529 по 1536 г. Банделло находится в свите Чезаре Фрегозо, известного полководца на венецианской службе, военного коменданта Вероны, собирая политическую информацию, по-прежнему секретарствуя, стараясь быть полезным и услужливым и всегда интересным. Он стал своим человеком, близким, доверенным лицом в североитальянской аристократической семье Фрегозо, уже не чувствовавшей себя уверенно среди бурных событий современности.

Сопровождая Чезаре Фрегозо, Банделло снова путешествует по Франции, где завязывает литературные отношения с Маргаритой Наваррской. Он посылает ей итальянский перевод «Гекубы» Еврипида и посвящает королеве девятнадцатую новеллу четвертой части своего собрания новелл.

После убийства Чезаре Фрегозо наемными убийцами императора Карла V (1541) Банделло сопровождает в Венецию его вдову Констанцу, укрывшуюся во французском посольстве. Ей удается бежать вместе с детьми во Францию, где в провинции Гиенне, около города Ажана, Франциск I предоставил семье Фрегозо имение в благодарность за верную службу. Здесь, в провинциальной тишине, Банделло продолжил свою литературную деятельность, собирал и обрабатывал свои новеллы. С 1555 г. Банделло в течение пяти лет, до совершеннолетия своего воспитанника, был местоблюстителем епископской кафедры Ажана, предназначенной королем Франции для юного Этторе Фрегозо. Дожив до глубокой старости, писатель умер во Франции, в которой провел четверть века.

186 новелл Банделло (три части) появились в Лукке в 1554 г. В 1559 г. в Париже под заглавием «Histoires tragiques» были изданы неполные переводы новелл, положившие начало его европейской известности. Через год в Милане выходят все три тома (всего 140 новелл).

В новеллах Банделло встречаются и литературные темы, почерпнутые из эрудиционных чтений, из хроник, из исторических сочинений. Так, например, историю смерти королевы Софонисбы — излюбленную трагическую тему Чинквеченто — он излагает не столько по Титу Ливию, сколько по «Африке» Петрарки. Повествуя о жизни французского, арагонского, а также других дворов Европы, Банделло непременно учитывает династические и матримониальные интересы своих слушателей. В новеллах есть и чистая анекдотистика, но ее процент невелик. Однако не этот репертуар определил славу Банделло. Он стал известен как поэт трагических будней, повседневных явлений итальянской жизни, показанных так, чтобы возбудить любопытство и поразить воображение. Реальность своего времени Банделло старает-

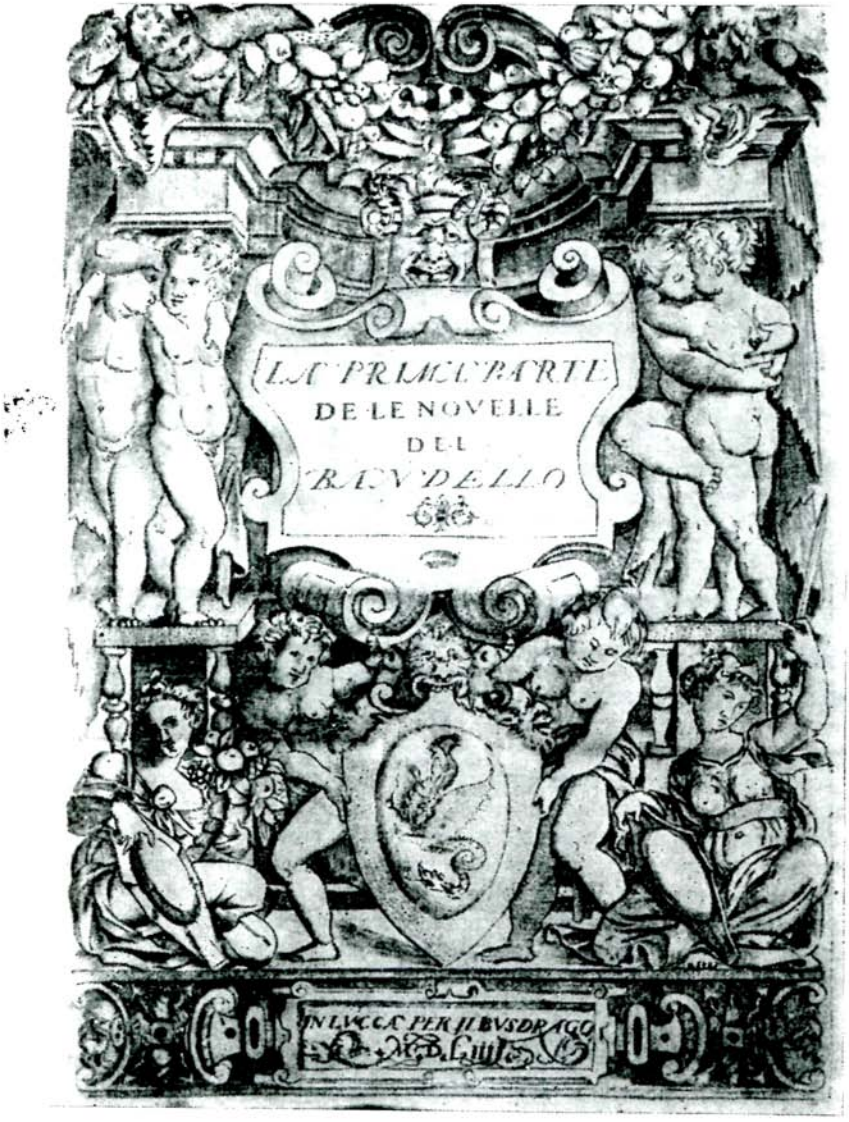
4122—1

ся не прикрашивать; он стремится также не придумывать, не прибавлять ничего, кроме необходимых для повествования и вполне реальных деталей. В его порой жестоком по манере рассказе натуралистических подробностей мало, все сводится к игре человеческих страстей: «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Сам автор как бы находится в непрестанном удивлении перед всем, что происходит у него на глазах.

Будучи священником, а следовательно, и исповедником, для которого открыты тайны душ, Банделло не верит в какое-либо улучшение бесконечно грешного человечества. Писатель ни на минуту не обольщается надеждой, что человечество можно преобразить проповедью или примером. Мир таков как есть, и в этом мире всевластно царят любовь и смерть. Любовь Банделло всегда эротическая, необузданная, не сдерживаемая разумом; страсти он осуждает, но спокойно и без всякой риторики или пафоса. Иногда действия, ведущие к страшным преступлениям, психологически представляют для него неразрешимую загадку. Так, графиня ди Челлан, увлекаемая разнузданными желаниями женщина, испытывает потребность в непрестанной смене любовников, которых натравливает друг на друга и жаждет убийств, мести, неизведанных ощущений. Инспирировав кровавую резню, сумасбродка сама гибнет на плахе. Несколько понятнее действия братьев (один из них кардинал), зверски убивающих свою сестру герцогиню Амальфи, ее детей и мужа. Высокопоставленные убийцы движимы предрассудками испанской правящей касты, не терпящей в своей среде смешения с низшими. Все же эта месть столь холодна и бесчеловечна, что потрясает воображение трагической бессмыслицей.

В репертуар Банделло попала и знаменитая история о Ромео и Джульетте, до него рассказанная венецианским военачальником Луиджи Да Порто (1485—1529). Будучи ранен в горло, Да Порто посвятил себя литературе и по веронским легендам впервые записал и обработал предание о любви и трагической гибели юных влюбленных. Иногда в новеллах Банделло любовь и кровавые события, Амор и кинжал, являются там, где исходя из нормальной психологии, их нельзя предвидеть. Молодой человек похищает в Падуе девушку, но при малейшем препятствии со стороны матери убивает ее и себя, хотя у него есть все возможности не закончить столь трагично свою судьбу. Так же необъяснимы поступки неопытного миланского юноши, который принимает куртизанку за благородную даму и отравляется, не в силах вынести мук неразделенной любви, удовлетворения которой он мог бы легко добиться. Иногда после долгих приключений влюбленные соединяются, но на брачном ложе их поражает молнией Юпитер.

В новеллах Банделло выведена целая галерея слуг, покушавшихся с успехом или без успеха на честь своей госпожи и обычно казнимых смертью ревнивыми синьорами или слишком строгими местными законами. Описание страшной мести слуги-мавра своему итальянскому господину, его оскорбившему, поражает грубым натурализмом и совершенным отсутствием чувства меры, но, очевидно, современников автора занимали подробности, кажущиеся нам отвратительными более, чем ужасающими. Банделло с равной легкостью проникает в психологию синьоров и простых людей, умеет



Титульный лист первого издания первой части новелл Банделло (Лукка, 1554)

описать несколькими точными штрихами роскошь дворца римской куртизанки и убогость крестьянской хижины. Персонажи его новелл довольно разнообразны, хотя действуют все в замкнутом кругу.

Отношение Банделло к черному и белому духовенству скептично, полно иронии. Попы и монахи в его новеллах нарисованы в весьма неприглядном виде (жадные, похотливые, глупые), и в этом он, безусловно, продолжает антиклерикальные традиции итальянской новеллы, идущие от Боккаччо.

Банделло — большой мастер реалистического пейзажа, отличный бытописатель нравов своей эпохи, знаток обычаев разных мест Италии и разных общественных слоев. В его новеллах сменяются пейзажи городов, замков, деревень, дачных поселков. Характерно для художественной манеры Банделло описание Милана времени последних Сфорца в новелле о ревнивце, подслушавшем исповедь своей жены.

Банделло любил говорить, что у него нет стиля. Вернее было бы сказать, что в его прозе нет попыток стилизации, риторической усложненности, стремления к блеску, лирических отступлений. Писатель обычно ограничивается небольшими меткими замечаниями, не лишенными юмора. Понятно, что Банделло не мог подражать литературному стилю флорентийцев: он был северянином, воспитанным в совершенно иной среде, для которого язык Флоренции был искусственным, хотя он и владел им в достаточной степени, чтобы не быть диалектальным. Стиль Банделло наиболее соответствовал его манере «беспристрастного» рассказчика, который достаточно литератор, чтобы не быть простаком, и вместе с тем чуждается всякой позы и напыщенности.

Своей славой Банделло в значительной степени обязан созданным им женским образам и характерам,— то влюбленным, нежным, покорным, то необузданно дерзким. Писатель по-своему демократичен: с одинаковым вниманием он описывает переживания служанки и знатной госпожи.

В новеллах Банделло жизнь проходит, как сон, и мелькают люди, как тени, совершая странные, порой непонятные деяния, вопреки рассудку и собственным интересам. Эта повседневная человеческая комедия позднего Возрождения привлекла иностранного читателя и удерживает его в течение четырех столетий не столько своим несомненным правдоподобием и несложным психологизмом, сколько трагическим элементом итальянской действительности, темой любви и мести и некоей роковой необходимости, влекущей людей к неминуемой гибели. В мировой литературе появился термин «трагическая итальянская новелла».

Банделло писал тогда, когда высокие идеалы Возрождения испытывали жестокий кризис, когда исчезло оптимистическое и гармоническое восприятие мира, высшей формой которого явилась поэма Ариосто. Причиной этого кризиса были, конечно, не только личные трагедии и развращенность нравов, но непрестанные политические перемены: падение республик, тирании, образование мелких самостоятельных государств, вместо ожидаемого итальянского единства — иностранное владычество, также непостоянное, так как иноземные завоеватели сменяли друг друга, пока испанцы не овладели значительной частью Апеннинского полуострова. Убийства были бытовым явле-

Тьеполо. Александр Великий и Кампаспа в мастерской Апеллеса (Банделло, Новеллы, I, LVIII)

Монреаль, Музей изящных искусств

нием: кинжалы вонзали не только несчастные любовники и обманутые мужья, но также наемные убийцы и просто разбойники, наводнявшие дороги Италии.

Ренессансное начало («я человек, и ничто человеческое мне не чуждо»), столь свойственное Боккаччо, превратилось у Банделло как бы в осуждение. Иногда он хочет сказать: все могло бы быть иначе, разумней, начиная от исторических событий до человеческих страстей; человечество охвачено безумием, и это безумие кажется повседневной жизнью.

Художественное мастерство рассказчика, сюжетное богатство новелл, а также мировоззрение Банделло, отразившее кризис ренессансной идеологии, явились причиной широкой и довольно ранней популярности творчества Банделло за пределами Италии. Всеми признано его влияние на английскую литературу, в особенности на Шекспира, позаимствовавшего у итальянского прозаика не только темы, сюжеты и главных действующих лиц трех своих пьес («Ромео и Джульетты», «Много шума из ничего», и «Двенадцатой

ночи»), но сохранившего даже некоторых второстепенных персонажей новелл Банделло (например, отца Лоренцо). Новелла Банделло о Ромео и Джульетте послужила также основой драмы Лопе де Вега «Кастельвины и Монтесы». Влияние творчества Банделло испытали Сервантес («Назидательные новеллы») и французские новеллисты XVI— начала XVII в.

Не меньшее влияние на европейскую литературу XVI—XVII столетий имел Джамбаттиста Джиральди Чинтио (1504—1573). Он жил при феррарском дворе и был также, как Банделло, северным итальянцем, не связанным флорентийской языковой и литературной традицией. Чинтио, несомненно,— один из самых интересных писателей своей эпохи[1]. Он был ученым-гуманистом, соединившим в себе различные знания; он преподавал медицину, философию, риторику в Ферраре, Турине, Павии и других городах Италии. В Ферраре Чинтио состоял одно время секретарем при герцоге Эрколе II, с которым, по-видимому, поссорился: только перед смертью он смог вернуться в родной город. Чинтио был не только писателем, но и теоретиком литературы, высказавшим ряд довольно независимых суждений и оригинальных мыслей. По его мнению, подражание античному эпосу в XVI в.— занятие бесплодное, примером чему является неудачная эпопея Триссино «Италия, освобожденная от готов». Феррарский гуманист прекрасно понял значение Ариосто и то, что итальянский эпос Возрождения связан со средневековым французским и франко-итальянским эпосом, ставшим в Италии народным. Разрабатывая теорию драматургии нового времени, он требовал для автора свободы в выборе новых тем и свободы от канонов Аристотеля, впрочем, сам находился под сильным влиянием Сенеки.

Новеллистика автора «Орбекки», одного из основателей европейской трагедии Возрождения, стоит в прямой связи с его драматургическим творчеством. Сборник новелл Чинтио «Сто сказаний» («Экатоммити»), начатый в 1528 г., вышел в Мантуе в 1565 г. Продолжая традицию обрамленной новеллы, идущую от Боккаччо, Чинтио вкладывает свои рассказы в уста мужчин и дам, которые после разгрома Рима войсками Карла V и начавшейся там чумы укрылись во дворце знаменитого римского патриция Колонны, а оттуда бежали в Марсель. Новеллы рассказываются на корабле, отплывшем из Марселя, чтобы скрасить путешествие беглецам.

В «Экатоммити» нет, как у Банделло, описания городов, интерьеров, пейзажей — это не стихия Чинтио, но все обращено в действие. Многие его новеллы легко претворимы в пьесы для театра. Это свойство сделало насыщенные драматизмом рассказы чрезвычайно привлекательными для сценических обработок. Чинтио является автором первого в мире «Отелло». В его новелле «История венецианского мавра», из которой Шекспир заимствовал сюжет и персонажей своей трагедии, фигуры действующих лиц разработаны еще примитивно. Психологическая мотивация глубже в одной из лучших новелл Чинтио — о неправедном судье, которая послужила источником сюжета шекспировской пьесы «Мера за меру», а через Шекспира — поэмы Пушкина «Анджело».

---

[1] О Чинтио-драматурге см. в главе «Ренессансные драматурги Италии».

В новелле о Джованни Паньигарола, молодом миланце, приговоренном за кровавую драку с французом к смертной казни, обнаруживаются те же характерные для автора драматические свойства: кажется, достаточно подставить только реплики, и персонажи новеллы превратятся в героев подмостков. В этой новелле молодой герой дрался с французом, оскорбившим его национальную гордость (мотив борьбы с оккупантами, который ожил в начале XIX в. в литературе итальянского романтизма). Жена приговоренного к смерти, придя на последнее свидание, переодевается в костюм мужа, чтобы его спасти. Заместитель французского губернатора, человек жестокий и решительный, придя в ярость от этой итальянской травестии, собирается казнить молодую женщину, а вместе с ней и ее мужа, явившегося на место казни, чтобы не дать ей погибнуть. Но в защиту юных супругов подымается весь Милан, и миланским гражданам удается добиться от французского короля прощения верных молодоженов и их освобождения.

Так же высокодраматична Ливия, богатая вдова, которая защищает убийцу своего сына перед правителем и произносит театральную речь над трупом сына.

Чинтио впервые внес как в драматургию, так и в новеллистику понятие возвышенного, столь важное для театра XVII столетия. Его жены, жертвующие собою для того, чтобы спасти мужей, сестры, рискующие честью ради спасения братьев, великодушные государи, милующие благородных преступников, должны были создать у зрителей и читателей патетическое настроение. Поступки и поведение героев Чинтио возбуждают не только чувства страха и ужаса, но также возвышенные и благородные переживания. В этом «пробуждении добрых чувств» безусловная заслуга одного из самых ярких писателей Италии XVI в., творчество которого часто трактуется в историях литературы весьма односторонне и предвзято.

Чинтио отразил свою эпоху иначе, чем Банделло, и другими художественными средствами, но его творчество может быть не менее важно для европейской славы итальянской новеллы.

Рядом с северной традицией итальянской новеллы середины Чинквеченто продолжались традиции тосканской новеллы, главным образом флорентийской и сиенской, написанной на языке, более близком к будущему литературному идеалу, в чем, впрочем, большой заслуги отдельных авторов не было, так как они выросли в этой языковой стихии.

Образованным литератором был Аньоло Фиренцуола (1493—1543), юрист по образованию. Фиренцуола сначала был монахом; скинув рясу, он, однако, не порывал окончательно с Ватиканом и сумел сохранить пожизненный доход от монастыря Сан-Сальваторе. Фиренцуола занимался не только латинскими авторами, но также итальянской новой литературой и, конечно, изучал трех «великих флорентийских светочей» Треченто, поэтому стиль новелл его изыскан, он любит хорошо сбалансированный период, ему не чужды ораторские приемы, но главный рассказ его течет по тому руслу, который определил Боккаччо. Сборник «Беседы о любви» вышел в 1548 г., после смерти автора. Первоначально Фиренцуола предполагал, что сборник будет состоять из тридцати шести новелл, разделенных на шесть дней. Он

написал только новеллы первого дня и две новеллы второго. Рукописи «Бесед о любви» начали распространяться с 1525 г. В предисловии автора к сборнику отразились идеи трактатов о любви эпохи позднего Возрождения, в нем явственно ощутимо влияние «Азоланских бесед» Пьетро Бембо. Типично также для времени рассуждение о двух Венерах, земной и небесной. Хотя в предисловии небесной отдается предпочтение, в самих новеллах любовь героев Фиренцуолы исключительно сенсуальна.

Фиренцуола не любил городской жизни, он любил тосканский пейзаж. сады и перелески. Его деревенские пристрастия отражали происшедшую в это время перемену вкуса, явившуюся следствием политических и экономических перемен. После краха таких больших банкирских домов международного характера, как Перуцци, Барди и Медичи, городская буржуазия Северной Италии, пытаясь упрочить свое пошатнувшееся экономическое положение, стала искать обеспечения в землевладении и покупать имения, которые крестьяне обрабатывали исполу. Земельная собственность была, впрочем, неотъемлемой частью буржуазных владений и ранее — в конце XIII и начале XIV в. Однако только с середины XV столетия появляются экономисты, обосновывавшие теоретически необходимость опереться именно на земельные владения, ввиду шаткости политических обстоятельств и ненадежности торговых путей. Такие идеи встречаем у Леона Баттиста Альберти.

Герои Фиренцуолы наслаждаются природой и сельской жизнью, в деревенской тиши предаются забавам любви и литературным рассуждениям, обнаруживая склонность к современной образованности.

Фиренцуола постарался разработать интеллектуальный образ главной героини «обрамления» Констанцы Амаретты, которая более индивидуализирована, чем дамы из обрамляющего повествования «Декамерона». Однако мир действующих лиц Фиренцуолы чрезвычайно ограничен, не вносит ничего существенно нового в новеллистику XVI в., скорее продолжая традиции предыдущей флорентийской новеллы. Таким образом, Фиренцуола, будучи писателем несомненно интересным, очень умелым, порой элегантным, все же из-за своих, мы бы сказали местных, качеств представляет меньший интерес для историка литературы, чем Банделло и Джиральди Чинтио.

В отличие от авторов северной новеллы, и другие тосканские новеллисты первой половины Чинквеченто (флорентийцы или сиенцы) производят сугубо провинциальное впечатление; их горизонт ограничен, а интересы мелки. Упомянем флорентийца Антона Франческо Граццини по прозвищу «Ласка» («Плотва») (1503—1584), члена многих флорентийских академий, пуриста, собирателя богатств народного языка, который, не будучи педантом-латинистом, каких было много, быть может, был педантом языка народного. Это был человек весьма беспокойный, любящий организовывать различные литературные общества. Сын нотариуса флорентийской синьории, по профессии аптекарь, Ласка забросил свое ремесло и занимался изданием сатирических стихов, как своих, так и других авторов. Он увлекался Франческо Берни, одним из самых острых сатириков своего времени.

Граццини принадлежит новеллистический сборник под названием «Вечерние трапезы». Действие новелл приурочено к карнавалу 1540 г. Во вступи-

тельной части, представляющей обрамление сборника, повествуется, как в доме одной вдовы собралось общество молодых людей и женщин, мужья которых отсутствовали по торговым делам. После ужина рассказывались истории. Эти встречи возобновлялись еженедельно в течение карнавала. «Вечерние трапезы» должны были состоять из тридцати новелл, но Граццини написал всего двадцать три. Автор не выдерживает чисто повествовательного стиля, примешивая к своим рассказам комические сцены, элементы фарса и местную городскую анекдотистику. Все это делает репертуар Граццини очень узким, может быть, еще более ограниченным, чем у Фиренцуолы, от которого Ласка отстает и в степени литературной одаренности, и общим образованием.

Измельчавшая новелла Граццини-Ласки представляет вырождение тосканской новеллы, ее крайне узкий местный вариант, возбуждающий интерес главным образом историков быта и нравов Флоренции начала XVI столетия. Тематика новелл Граццини также не представляет чего-либо нового и является глубоко традиционной, восходя в основе своей к Боккаччо.

Другие новеллисты XVI столетия при ближайшем рассмотрении окажутся или скромными подражателями автора «Декамерона», бесконечно варьирующими его темы, или просто компиляторами, как неаполитанский писатель Джироламо Морлини, который в 1520 г. опубликовал под латинским названием «Novellae» около восьмидесяти небольших новелл, за которыми следуют басни и комедии. Все это написано латинским языком, далеко не гуманистическим, а просто плохим, едва ли не варварским, представляющим в XVI в. уже редкий анахронизм. Морлини собрал некоторые темы Боккаччо, рассказы Апулея, анекдоты из фацеций Браччолини. Некоторый интерес в компиляции Морлини представляют народные сказочные мотивы и персонажи (волшебники, феи, чудесные превращения).

Все же приоритет введения в новеллу народных сказочных мотивов историки литературы склонны признать за ломбардцем Джованни Франческо Страпаролой, автором «Приятных ночей». Близкий к гуманистическим кругам своего времени, он находился некоторое время в окружении Лукреции Сфорца, жены Джанфранческо Гонзага, и Пьетро Бембо, оказавших на него благотворное культурное влияние. Первая часть сборника Страпаролы состоит из двадцати пяти новелл — пяти ночей (появилась в 1550 г.), вторая часть, разделенная на восемь ночей, содержит сорок восемь новелл (издана в 1553 г.). Страпарола все время интересуется то крестьянскими рассказами, то народными преданиями. Имена действующих лиц его новелл набраны из рыцарских романов в их народной обработке.

Однако тем, кто по-настоящему воспользовался богатствами народного сказочного фольклора, обработав их со вкусом, остроумием и артистической выдумкой, были не эти два глубоко второстепенных автора, почти не оставившие следа в истории литературы, а умный и ироничный писатель барокко Джамбаттиста Базиле, ставший для Италии тем, чем для Франции был Шарль Перро.

1967

РЕНЕССАНСНЫЕ ДРАМАТУРГИ ИТАЛИИ

ТРАГЕДИЯ

Еще на заре Возрождения падуанец Альбертино Муссато был увенчан согражданами за латинскую трагедию «Эциринис». В европейской литературе средневековья жанра трагедии не существовало. Вдохновляясь античным образцом — трагедиями Сенеки,— Муссато создал злободневное политическое произведение на тему недавней истории родного города с реальным историческим лицом в качестве главного героя своей пьесы. Альбертино Муссато последователей не имел; смелые его нововведения — прежде всего отказ от библейского и мифологического сюжета и использование драматургической техники периода императорского Рима [1] — были оценены не сразу. Правда, гуманистами Кватроченто было сделано несколько робких попыток воссоздать трагедию по древним образцам. Первая трагедия на итальянском языке — «Сказание об Орфее» Анджело Полициано — еще весьма несовершенна по форме, которая восходит более к средневековой (жанру мистерий), нежели к античной традиции.

Заслуга в возрождении и обновлении трагедийного жанра принадлежит итальянским поэтам начала XVI столетия. И хотя среди сочинителей трагедий в Италии этого времени не было ни одного (кроме, может быть, Помпонио Торелли), кто бы мог сравниться с выдающимися драматургами Англии и Испании, пальма первенства принадлежит, несомненно, итальянцам. Они были пионерами не только в области драматургической практики, но и в области теории драмы [2] — именно в этом заключается значение итальянской драматургии XVI в. для мировой литературы и театра.

Итальянская трагедия Чинквеченто питалась из двух источников: греческого и латинского, причем латинское начало было сильнее. Итальянские драматурги первой половины XVI столетия не раз обращались к Софоклу и Еврипиду, но излюбленным их писателем оставался Сенека, чье влияние в эту эпоху распространилось по всей Западной Европе и проникло в Поль-

[1] См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., «Наука», 1972, с. 231—232.

[2] О теории драмы в Италии XVI в. см.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 102—170.

шу. Зависимость от Сенеки определила наличие в пьесах итальянцев элементов камерности и преобладание словесного материала над зрелищным [3]. В отличие от произведений великих трагиков древней Эллады и театрализованных средневековых представлений, рассчитанных на большую народную аудиторию, ренессансная драма предназначалась для исполнения в сравнительно небольших помещениях, во дворцах знатных синьоров, в университетах, академиях и других любительских сообществах образованных горожан.

Первыми авторами трагедий в Италии были Джованни Ручеллаи (1475—1525) и Джан Джорджо Триссино (1478—1550). Трагедия Ручеллаи «Розамунда» и трагедия Триссино «Софонисба» появились в 1515 г., однако «Софонисба» не игралась на сцене до 1562 г. Ручеллаи был племянником Лоренцо Медичи и кузеном папы Льва X. Перу Ручеллаи принадлежит описательная поэма «Пчелы», в которой автор подражал четвертой книге «Георгик» Вергилия.

Цель своих трагедий Ручеллаи видел в том, чтобы потрясти души современников страхом и состраданием, однако не достиг очищения (катарсиса), предписанного Аристотелем. Он стремился представить Ореста, героя одноименной трагедии, «в стихах возвышенных и вызывающих слезы, как и надлежит трагическим котурнам», но творческому его методу осталась глубоко чуждой возвышенная простота Еврипида. Ручеллаи был создателем «театра ужаса», имевшего огромный успех на европейской сцене. Король Тоант в его «Оресте» — звероподобно рычащий тиран, наслаждающийся своей жестокостью, театральное пугало, не известное античной сцене.

В «Розамунде» Ручеллаи воспользовался (не очень удачно) легендой, рассказанной Павлом Диаконом, а затем Боккаччо о первом лангобардском короле Альбоине и гепидской королевне Розамунде. Сюжет из эпохи раннего итальянского средневековья он контаминировал с мотивами трагедии Софокла «Антигона». Изуверской жестокостью отличается в пьесе первый король лангобардов. Под угрозой смерти Альбоин запрещает предание земле убитого им короля гепидов Комундо; когда же дочь убитого Розамунда нарушает этот запрет, Альбоин приказывает сделать из черепа Комундо чашу, из которой заставляет пить на свадебном пиру свою будущую жену — дочь поверженного им врага. Неожиданно появляется возлюбленный гепидской принцессы, который убивает своего мстительного соперника. На всем протяжении трагедии на сцене присутствует хор женщин — подруг и наставниц героини. Моральные сентенции в трагедии плохо вяжутся со сценами страха и ужаса.

Трагедия Триссино «Софонисба» вызвала немало подражаний в европейской литературе. Спустя два столетия в прологе к «Софонисбе» Томсона Поп писал, что вместе с пьесой Триссино в XVI век вернулась «после долгой готической ночи» греческая трагедия. Ученик Димитрия Халкокондила, Триссино был восторженным поклонником эллинской культуры. Он надеялся пробудить в своих современниках дух героев античности и призвать Италию

[3] См.: *Пиотровский А. И.* Трагедия Сенеки как театральный жанр.— В кн.: Временник Отдела истории и теории театра Гос. института истории искусств. Сб. 2. Л., 1927, с. 35—42.

к высоким и доблестным целям. Сторонник императоров Максимилиана и Карла V, Триссино был объявлен венецианским правительством бунтовщиком и долгое время жил в изгнании. В нем с большим запозданием проявились гиббелинские идеи Дантова века. Одушевленный желанием возродить эпическую поэзию, Триссино, взяв за образец «Илиаду», написал поэму «Италия, освобожденная от готов». В этой довольно тяжеловесной поэме Триссино стремился к примитивно понятой исторической достоверности и загромоздил свое произведение ненужными деталями (облачения коронованных особ, обеды, заседания, приготовления к битве). За подробностями и перечислениями не видно действия, которое подменено у него описательством. Недаром современники этого «восстановителя Гомера» пародировали заглавие поэмы: «Поэзия, освобожденная от Триссино».

Значительно лучше в художественном отношении трагедия Триссино «Софонисба», хотя и она не отличается силой поэтической экспрессии. Следует все же отметить, что автор не остается холоден к своей героине. Трагедию оживляют лирические партии, например монолог Софонисбы перед смертью:

Прощайте же, о солнца свет прелестный,
И ты, простор земной,
Навек прощайте! Суждено мне роком
В могильный мрак сойти.
Мои слабеют силы...
Я чувствую дыхание могилы.
О милые, я покидаю вас!
Пускай другой владыка
Счастливей правит этою страною.
Прошу вас: о любви моей великой
Не забывайте, и подчас
Ваш взор пусть увлажняется слезою.
О, если бы конец печальный мой
Вам всем покой принес и мир благой!

(*Перевод О. Румера*)

В пьесе Триссино, как и в греческой трагедии, отсутствует деление на акты и сцены. Она состоит главным образом из монологов, прерываемых репликами второстепенных персонажей и сообщениями вестников. Велика роль хора, постоянно присутствующего на сцене и выступающего в качестве комментатора происходящих событий.

В заслугу Триссино следует поставить гуманность его трагедии, в которой отсутствуют излюбленные драматургами XVI в. истязания и смертоубийства. Автор «Софонисбы» постиг дух греческой трагедии более, чем кто-либо из его современников.

Первой «упорядоченной» трагедией Чинквеченто была представленная в 1541 г. «Орбекка», написанная Джамбаттиста Джиральди Чинтио из Феррары (1504—1573). Вначале Чинтио изучал медицину и философию, а затем (после смерти своего учителя Кальканини) занялся преподаванием литера-

Джан Джорджо Триссино
Гравированный портрет из первого тома Собрания сочинений
Верона, 1729

туры в Турине, Павии и у себя на родине. Он испытал влияние падуанского аристотелизма, но как теоретик драматургии проявил большую самостоятельность. От предписаний античных теоретиков он отказывался всякий раз, когда ему казалось, что они не соответствуют потребностям современного ему театра и изменившемуся мироощущению и вкусам зрителей.

«Орбекка» разделена на пять действий; каждый акт заканчивается выступлением хора. Во всех своих драматических произведениях Чинтио неизменно сохраняет три единства: времени, места, действия. Театр Чинтио — бунт позднего итальянского гуманиста против схем греческого театра. В «Рассуждении о комедии и трагедии» (1554) Чинтио настаивал на необходимости усиливать трагический эффект, возбуждать зрителей, потрясая

их изображением «великого и ужасного». Учителем итальянского драматурга был Сенека, не щадивший героев своих трагедий.

Желая с самого начала трагедии наполнить души зрителей леденящим ужасом, Чинтио, подобно Сенеке, выпускает в первом акте на сцену богиню мщения Немезиду в сопровождении сонма фурий и являющийся из преисподней дух персидской королевы Селины (матери Орбекки), злодейски убитой вместе с сыном своим супругом. Помимо этих сверхъестественных персонажей и Орбекки действующими лицами пьесы являются кормилица и возлюбленный героини — армянский царевич Ороите, вестники, советники и неизбежный в трагедиях Чинквеченто король-тиран, утопающий в человеческой крови. По политическим соображениям он решает отдать Орбекку в жены парфянскому царю. На свадебном пиру Орбекке подают на блюде тела двух ее зарезанных детей и голову и руки ее возлюбленного Ороите. Вне себя от отчаяния и горя, Орбекка бросается на своего злодея отца и убивает его тем же ножом, который он вонзил в ее младенцев. Хор подробно описывает, как Орбекка отрезает у трупа отца голову и руки. После длинного монолога Орбекка закалывает самою себя. Самоубийство героини происходит не за сценой, а на глазах у зрителей.

Трагедия написана одиннадцатисложным нерифмованным стихом по схеме Клаудио Толомеи, известного теоретика литературы XVI в.

Нетрудно осудить огулом всю драматургическую продукцию феррарского профессора литературы, в воображении которого трупы громоздились на трупы, убийства сменялись убийствами, а представление превращалось в кровавую бойню, вызывающую у нас лишь отвращение. Более пристальный взгляд обнаруживает многие достоинства Чинтио. Напомним, что перу автора «Орбекки» принадлежит известный сборник «Сто новелл» («Hecatommithi»), оказавший огромное влияние на европейскую литературу, особенно на драматургию, и послуживший источником «Отелло» и «Меры за меру» Шекспира и «Заира» Вольтера. Сам Джиральди Чинтио перерабатывал для театра свои новеллы, по большей части из современной жизни. Относясь с должным уважением к Аристотелю, стремясь не слишком нарушать его каноны, он все же переступал их и модернизировал театральную тематику. Чинтио писал: «Нет необходимости слепо следовать советам Аристотеля. Греческие образцы вызывают сомнения. Можно предпочесть им примеры римлян и даже некоторых новейших поэтов. Поэт имеет право приспособить свое творчество к запросам своего времени».

Уже в «Ста новеллах» Чинтио можно отметить завязи «романтической драмы». Подобно Теренцию автор любит комбинировать несколько интриг, он вводит две или три пары влюбленных, перемешивает воображаемые события с действительными, эффектно противопоставляя злодейство и добродетель. Действие переносится в далекие экзотические страны — в Персию и Турцию, в Шотландию и Богемию. Чинтио смело заимствует сюжеты или даже целые сцены у Боярдо, у Ариосто или из рыцарских романов.

Сюжет, действующие лица и топографическое приурочивание «Орбекки» (второй новеллы второго дня «Екатоммити» и одноименной трагедии) имеют сходство с эпизодом из «Книги царств» Фирдоуси, ставшей известной в Ита-

лии через посредство пока неизвестного, по всей вероятности какого-либо византийского, источника [4]. Но Чинтио — прежде всего ученик Боккаччо, и потому он непрестанно обращается к итальянской жизни своего века. Из современной действительности почерпнуты им многочисленные и разнообразные женские характеры, играющие большую роль в его новеллистике и трагедиях. Заметим, что любовные сцены в драмах феррарца — знамение нового времени, их не было у Сенеки, у которого итальянский драматург научился не только пугать зрителя, но и поучать его философскими сентенциями.

Представление «Орбекки» в 1541 г. в присутствии феррарской знати и герцога Эрколе II имело огромный успех. В отличие от новеллы [5], в трагедию введены мотивы вины тех, кто подвергается неимоверным испытаниям, благодаря этому их гибель предстает не как простое убийство, но как месть Немезиды, как кара богов. В своем трактате Чинтио оправдывал подобное переосмысление теоретически. «Персонажи, которые отчасти хороши и отчасти плохи,— писал он,— находятся как бы на полпути между добром и злом и вызывают глубокое сочувствие, когда с ними приключается что-нибудь ужасное. Причина этого в том, что зритель понимает: герой, страдающий от зла, заслуживает этого, но не в такой тяжелой степени. Справедливость этого в соответствии с тяжестью наказания вызывает то чувство страха и сострадания, которое необходимо для трагедии» [6].

Через два года после первого представления «Орбекки» состоялось публичное чтение новой трагедии Чинтио — «Дидоны», вызвавшей ожесточенные нападки противников его нововведений и нескончаемые споры о сущности трагедии и трагическом жанре. Как и «Орбекка», «Дидона» была написана в итальянских стихах, а не в прозе, «живой народной речью, которой пользовались Петрарка и Боккаччо», по утверждению ее автора. Следуя за римскими (а не греческими) драматургами, Чинтио разделил действие на пять актов. В «Апологии» он настаивал на том, что следует принять ряд новых условностей, необходимых для более углубленного изображения характеров, чувствований и мыслей персонажей. Неизбежность многих ужасных кровавых деяний Чинтио пытался оправдать психологически, анализируя состояние аффекта, в котором пребывали его герои.

Чинтио считал себя автором «чистой трагедии», хотя в прологе к «Альтиле» (1543) признался, что многие его театральные произведения имеют счастливый конец (fine lieto). Он сравнивал «Альтилу» с пьесами Еврипида, которые не все кончаются печально, и высказал мысль о том, что следует карать злодеев, но вознаграждать добродетель. Он соглашался, наконец, с тем, что его драматические произведения можно назвать трагикомедиями. В «Письме относительно сатиры в театре» (1554) Чинтио писал, что в жанре трагикомедии объединены трагическое и комическое, в нем сочетается веселое с серьезным, смех — с состраданием и страхом. Язык трагикомедий

---

[4] См.: *Krappe A. H.* Une hypotèse sur la source de l'«Orbecca» de G. G. Cintio.— «Revue de littérature comparée», Paris, 1927, N 2, p. 239—253.

[5] Хотя сборник новелл Чинтио увидел свет позже, чем его трагедия, рукописная редакция новелл, несомненно, предшествовала драматургической обработке.

[6] *Gilbert A. H.* Literary Criticism. Detroit, 1962, p. 254.

должен быть многообразен, и то приближаться к речи простых людей, как в комедиях, то приобретать черты возвышенного языка лиц благородных и знатных. Облеченный в стихотворную форму, он ласкает слух и избегает напыщенности.

Этот смешанный жанр становится преобладающим в европейском театре XVI столетия. Известно, что в издании «First Folio» Шекспира (1623) «Зимняя сказка» отнесена в раздел комедий, а «Цимбелин» в раздел трагедий, хотя обе пьесы — трагикомедии, или, пользуясь терминологией Чинтио, «смешанные трагедии», т. е. трагедии со счастливым концом.

К новому жанру относится и довольно мрачная драма Джиральди Чинтио «Эпития», дошедшая, вероятно через Джорджа Уэтстона, до Шекспира, который в комедии «Мера за меру» воспользовался со сравнительно небольшими изменениями ее сюжетом и главными персонажами. Известно, что к «Мере за меру» восходит драматическая поэма Пушкина «Анджело» (если верить свидетельству Нащокина, Пушкин говорил о ней: «...ничего лучшего я не написал» [7]).

Джиральди Чинтио не мог обойтись в «Эпитии» без топора и плахи. По приказу жестокого и коварного правителя обезглавлен легкомысленный брат главной героини (его отсеченная голова демонстрируется публике). Эпития должна уступить домогательствам правителя. Император Максимилиан (у Шекспира — герцог Вены) приказывает неправедному судье жениться на соблазненной им девушке, а затем отдает его в руки палачей. Эпития просит помиловать ее мужа. Император, тронутый ее мольбами и ее благородством, прощает злодея. Шекспир ввел в действие Марианну, невесту правителя Анджело. Английский драматург спасает жизнь Клавдио, брата Изабеллы (Эпитии), и тем самым смягчает жестокость первоначального итальянского сюжета. Пушкин, следуя в развитии сюжета за Шекспиром (Марианна у него — жена Анджело), превратил трагедию судеб в драму идей, в столкновение ренессансного и средневекового мироощущений, переосмыслил конфликты, сообщив им глубину философских исканий и политических раздумий своего века.

В трагикомедиях, или смешанных трагедиях, Чинтио преобладают «счастливые концы», конечно, весьма условные, ибо автор безжалостно расправляется в ходе действия с второстепенными героями. От драматических произведений англичан трагикомедии Чинтио отличаются тем, что автор не допускает на подмостки шутов и не вводит юмористических сцен или интермедий. Даже слуги в пьесах Чинтио сохраняют всегда полную серьезность.

Таким образом, если Триссино является отцом ренессансной трагедии греческого типа позднего Возрождения, то Джиральди Чинтио — создателем трагедии по образцу Сенеки, в которой сильны «романтические» мотивы и широко использованы темы современной автору итальянской новеллистики. Джиральди Чинтио можно считать также родоначальником трагикомедии — жанра, получившего особое развитие в европейской драматургии двух последующих столетий.

[7] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 4. М., Изд-во АН СССР, 1957, с. 571.

Караваджо. Юдифь, убивающая Олоферна (1594—1595)
Рим, собрание Винченцо Коппи

Известный теоретик языка и философ Сперопе Сперони, оказавший сильное влияние на развитие европейской (особенно французской) критической мысли, защитник итальянского языка против латинистов, написал одну из самых кровавых трагедий XVI в. — «Каначе» (1543). Сюжет ее несложен. Царь ветров Эол, узнав о том, что его сын Макарео прижил ребенка со своей сестрой (инцест — один из распространеннейших мотивов в трагедиях Чинквеченто), убивает младенца и бросает его труп на растерзание волкам и затем заставляет свою дочь покончить жизнь самоубийством. Макарео, узнав об этих страшных событиях, пронзает себя мечом. Эол грозит Венере, что отомстит потомкам Энея (намек на крушение, постигшее флот императора Карла V у берегов Африки). Трагедия (во второй редакции) разделена на пять актов. В прологе появляется тень убитого младенца, произносящая длинный монолог. Однако ужасы пьесы не создают трагической атмосферы. Стилистическая изысканность и манерность выражений плохо вяжутся с кровавым содержанием.

«Каначе» вызвала, как и пьесы Чинтио, оживленную полемику. Сперопе Сперони упрекали в отступлении от античных канонов, в нарушении единства действия и недостаточной убедительности перипетий с узнаванием. Чинтио,

принявший участие в дискуссии, заявил, что пьеса лишена трагического характера и не вызывает у зрителей обязательного для трагедии катарсиса.

Среди итальянских трагедий Чинквеченто выделяется «Горация» (1546), которой Пьетро Аретино завершил свое поприще драматурга. Аретино писал много и в разных жанрах — от сатирических инвектив до романизированных житий святых,— но эту единственную свою трагедию он признавал наиболее совершенным своим произведением (Письма, IV, 248). Ни одной из своих пяти комедий он не посвятил стольких усилий и времени, сколько «Горации». Второе, переработанное по советам ученых друзей (сам автор не получил гуманистического образования) издание трагедии появилось в 1549 г. в Венеции. Сюжет ее он почерпнул из первой книги «Римской истории» Тита Ливия, где в 22—26 главах повествуется о полулегендарных временах создания и укрепления Римского государства. Аретино привлекли трагические эпизоды, которыми изобиловал рассказ Ливия, а также цельные и суровые характеры древних римлян, людей с могучими страстями и сильной волей. Семейство Горациев — старый отец Публио Гораций и трое его сыновей остались в истории как недосягаемые примеры гражданской доблести и патриотического самопожертвования. Слава молодой Римской державы, ее крепнущее могущество для них дороже жизни, которую они, не задумываясь, приносят в трудный час на алтарь отечества.

Войска двух конкурирующих соседних городов — Рима и Альба Лонги — сошлись для кровавой битвы. Ситуация весьма актуальная для итальянского XVI столетия, ибо, как и в современной Аретино Италии, жители древних городов являлись в сущности одним народом. Чтобы избежать братоубийственного побоища, государи принимают мудрое решение: судьбу соперников решит поединок шести самых доблестных воинов — по трое от каждой стороны. В Риме выбор падает на братьев Горациев, в Альба Лонге — на братьев Куриациев. В жестоком бою гибнут двое старших Горациев, и самый юный из братьев остается один лицом к лицу с тремя, пусть израненными и ослабевшими, но тремя живыми противниками. Гораций обращается в бегство. Вопли ужаса и крики восторга несутся ему вслед. Казалось бы, исход сражения, от которого зависит вся последующая судьба римского государства, не вызывает никаких сомнений. Но тут происходит неожиданное — бегство Горация было всего лишь военной хитростью, проявлением извечной римской политики «разделяй и властвуй». Куриации устремляются в погоню. Разобщив их и не давая им соединить усилия, Гораций уничтожает их поодиночке. О ходе этой роковой битвы рассказывает в трагедии вестник короля Тулла Тито.

Каждый из пяти актов трагедии завершается кульминационной сценой, но главный кульминационный пункт всей пьесы находится в конце третьего акта. Спаситель родного города от угрожавшего ему порабощения, Гораций возвращается в Рим увешанный оружием поверженных врагов. Сестра Горация Челия с ужасом видит на плечах брата окровавленный плащ своего убитого жениха. Она выткала его сама в подарок любимому. Проклятия и горестные стенанья сестры приводят Горация в ярость. Еще не остывший от пыла битвы, в опьянении победой, Гораций не выдерживает упреков и жа-

Тициан. Пьетро Аретино
Нью-Йорк, собрание Фрик

лобных причитаний сестры и пронзает ее мечом, не удержавшись при этом от маньеристической фразы о том, что он «убивает дерзкие слезы, которые завидуют римской славе». Герой и злодейство — тема весьма животрепещущая для XVI в. (ее смело и глубоко ставил Макьявелли, комментируя рассказ Ливия), а также проблема отношений героя и народа составляют содержание четвертого и пятого актов трагедии.

В «Горации» Аретино впервые в итальянской драматургии на авансцене появляется народ. Не в руки государей, а в руки народа передает драматург судьбу героя. Хор, состоящий из аллегорических фигур доблестей, появляется только в интермедиях, в самой же трагедии место хора занимает народ, который выступает не как пассивная безликая масса, а как активное действующее лицо, определяющее исход конфликтов. Аретино остро чувствовал

народную стихию, в своих комедиях и диалогах он создал живые и красочные фигуры простолюдинов и слуг, а в своей трагедии попытался изобразить движение народных масс. Впрочем, важное это нововведение не было использовано им во всей полноте открывшихся возможностей и не было воспринято его современниками и преемниками. В трагедии Корнеля на тот же сюжет народ отсутствует, отношение к нему французского драматурга весьма пренебрежительное (см. акт V, сцену 3) и приговор герою выносит не народ, а государь.

Суровой простоте сюжета соответствует архитектоника трагедии. В ней отсутствуют зверские, вызывающие отвращение сцены. Язык «Горации», хотя автор употребляет порой маньеристические выражения, в целом отличается ясностью и относительной простотой. Аретино стремился устранить монолог и избежать вестников, т. е. рассказ о событиях заменить непосредственным сценическим действием, что, впрочем, не всегда ему удавалось (мы уже упоминали о длинном, в 166 строк, повествовании о поединке). Если в сентиментальных и лирических местах комедий Аретино обычно прибегал к пародированию петраркистского словоупотребления, то в лирических партиях героини трагедии Челии он достигает подлинной страстности, возвышающей речи Челии над скучными и условными монологами героинь, бывшими не редкостью в трагедиях этого времени.

«Любовь к отечеству» — под таким названием, передающим основную ее идею, трагедия Аретино была издана в Венеции в 1604 г. Поскольку произведения автора «Горации» попали в индекс запрещенных книг, она смогла увидеть свет под псевдонимом (Джулиано Гозелиниса). Именно это издание, как установил в конце XIX в. А. Л. Штиефель, было известно Корнелю. Трагедия Аретино более прямолинейна и проста по структуре и характерам героев, в ней больше недостаточно мотивированных эпизодов, чем в популярной в эпоху классицизма трагедии Корнеля «Горациев». Французский драматург ввел в состав действующих лиц молодого Куриация и его сестру Сабину, связав семейства противников двойными узами родства и дружбы. Эффектная драматическая антитеза дала ему возможность показать сложную диалектику страстей, столкновения человечности, сердечных привязанностей и долга гражданина. Пьеса Аретино, менее совершенная по своей драматургической технике, ближе к повествованию античного историка. Она представляет собой едва ли не единственную в истории итальянского театра эпохи Возрождения удавшуюся попытку оживить в трагедии доблестный дух древнего Рима.

До сих пор остается недостаточно исследованным творчество талантливейшего из авторов трагедий эпохи Чинквеченто Помпонио Торелли (1539—1608). Трагедии дипломата из Пармы, придворного герцогов Фарнезе, отличаются возвышенностью, логическим развитием действия и стремлением психологически обосновать характеры.

Король Полифонт в трагедии Торелли «Меропа» (1589) завладел государством своего противника. Он — не тиран, а завоеватель, считающий, что судьба благосклонна к сильному (влияние на автора Макьявелли). Полифонт любит Меропу, жену убитого им царя, относится к ней с полным ува-

Помпонио Торелли. Портрет работы Чезаре Аретузи
Парма, Национальная галерея

жением и заслуживает ее симпатию. Меропа сожалеет о Полифонте, когда ее сыну удается вернуть престол и убить захватчика.

В другой трагедии Торелли, «Победа», представлена жестокая участь справедливого и мудрого канцлера императора Фридриха II — Пьера делле Винье (одного из героев Дантова «Ада»), погибшего в тюрьме.

В трагедии «Танкред» мастерски изображены придворные интриги. В трагедии «Полидор» автор выводит ренессансного тирана, окруженного дурными советниками и доносчиками. Тиран подавляет всякое проявление свободы и индивидуальности даже в собственном сыне.

В духе «театра ужасов» написана единственная трагедия Торкватто Тассо «Торисмондо» (1587). Тассо воспользовался древней легендой об Эдипе (в интерпретации Софокла), чтобы развить тему инцеста, столь модную в

театре Чинквеченто. Речи героев «Торисмондо» слишком длинны, диалоги растянуты, монологи утомительны. По сравнению с театром Аретино и с Торелли трагедия Тассо представляет шаг назад; действие ее происходит в значительной степени за сценой, автор постоянно прибегает к услугам вестников, рассказывает, а не показывает. Тассо опутан сетями правил Аристотеля и Горация и не делает ни малейшего усилия их порвать.

Любовь к экзотике заставила поэта избрать местом действия холодные пределы Севера. Персонажи его трагедии действуют со свирепостью, достойной героев Сперопе или Луиджи Грото.

Главная тема трагедии — тема рока, тяготеющего, по предсказанию оракула, над королевским домом Готландии. Она порождает длинный ряд трагических конфликтов и самых невероятных ситуаций. Король Готландии, желая избежать обещанных ему несчастий, отсылает (втайне от матери) свою только что родившуюся дочь, вместо которой кладут в колыбель другую девочку. Маленькую принцессу похищают пираты, которые продают ее норвежскому королю, ее удочеряющему. В подросшую принцессу Альвиду без памяти влюбляется шведский король Джермондо. Поскольку между норвежским и шведским королевскими домами существует кровная вражда и его матримониальные предложения будут отвергнуты, Джермондо просит своего друга, молодого короля Готландии, посвататься вместо него и привести к нему его возлюбленную. Но Торисмондо, нарушая слово, данное другу, и вопреки велениям долга, сам поражен страстью к невесте своего друга и добивается взаимной любви Альвиды. По возвращении на родину выясняется, что Альвида — родная сестра Торисмондо, та же, кого он все годы считал за свою сестру,— подставная фигура. Невольный кровосмеситель, Торисмондо убеждает сестру, скрыв их связь и забыв о том, что между ними произошло, выйти замуж за Джермондо. Пылающая преступной страстью к брату, Альвида воспринимает его уговоры как предательство их любви и кончает жизнь самоубийством. За ней следует в царство теней ее брат-любовник.

В сущности сюжет этой трагедии не только мрачен, но и аморален. Тассо не был трагическим поэтом и не сумел создать убедительных драматических ситуаций. Он подменил их, как это часто случалось с драматургами Чинквеченто, «сценами страха и ужаса». Лучшее в «Торисмондо» — лирические партии, исполненные обреченности и горечи; по своему духу и словесному оформлению они более близки поэтике XVII столетия, чем канонам Возрождения.

КОМЕДИОГРАФЫ

Проникновение гуманистической культуры в довольно широкие слои итальянского общества к началу XVI столетия создало аудиторию, необходимую для возникновения ренессансной комедии. Ей предшествовали открытие в XV в. новых текстов римских комедиографов, тщательное изучение античной комедийной техники гуманистами, а также попытки сценического воплощения комедий Плавта и Теренция — сначала в Риме на латинском языке учениками Помпонио Лета, затем в Ферраре, на сцене придворного театра, в итальянских переводах.

Тициан. Предполагаемый портрет Ариосто
Лондон, Национальная галерея

Первые шаги по созданию итальянской ренессансной комедии на родном языке были сделаны в начале века Лудовико Ариосто, будущим автором «Неистового Орландо», поэмы, воплотившей с необычайной многогранностью гуманистические идеалы и жизнь эпохи Возрождения.

В «Комедии о сундуке», представленной в Ферраре в 1508 г. во время карнавала, Ариосто еще находится в плену условных схем Плавта и Теренция. Правда, он заявляет в прологе, что его пьеса «не перепев комедий древних», и горделиво утверждает, что творческие возможности современных художников «ничуть не меньше, чем когда-то». В первой из пяти своих комедий Ариосто разрабатывает традиционный плавтовский сюжет — освобождение девушки от сводника, которому она принадлежит, ее возлюбленным, пользуясь набором традиционных персонажей, среди которых роль носителей интриги играют хитрые, умные и ловкие слуги. Но подобно тому, как сам Плавт некогда романизировал свои греческие источники, так и Ариосто вводит в римский сюжет детали итальянского быта и намеки на современные события. В причудливом смешении заимствованного и своего чужое пока преобладало. Данью античным нравам являлась, в частности, ничтожная роль молодых женщин в пьесах Ариосто, которая не соответствовала реальному месту женщин в городской и придворной среде Италии и уровню их образования. «Комедия о сундуке», по верному замечанию Де Санктиса,— «это воссоздание, а не созидание».

Во второй комедии, «Подмененные», представленной спустя год после «Комедии о сундуке», несмотря на контаминацию сюжетных мотивов, заимствованных из комедий Теренция («Евнух») и Плавта («Пленники»), автор более свободно и смело обращается с исходным драматургическим материалом своей пьесы. Он отказывается от многих условностей, свойственных его античным образцам, но находящихся в противоречии с условиями его века. Вместо девушек-рабынь «Комедии о сундуке» объектом соперничества героев «Подмененных» является итальянская девица из зажиточной семьи. Место действия перенесено в Феррару, и декорации спектакля воспроизводили здания и улицы родного города зрителей. Семейные отношения, черты реального быта, упоминание о недавних событиях (так, одно из действующих лиц было похищено во время паники при взятии турками Отранте) придавали комедии выраженный итальянский колорит. На этот раз Ариосто имел большие основания утверждать, что его пьеса представляет собой «скорее поэтическое подражание» латинским комедиографам, «нежели плагиат» [8]. Живая интрига, запутываемая переодеваниями и взаимными заменами действующих лиц, остроумные и ловкие проделки слуг, фарсовый комизм некоторых эпизодов усиливали забавность и способствовали успеху пьесы у зрителей. Иногда Ариосто делает попытки психологического обоснования ситуаций, возникающих благодаря подменам. Спустя десять лет после первой постановки при феррарском дворе «Подмененные» игрались в Риме в присутствии папы Льва X (с декорациями Рафаэля).

В 1566 г. комедия Ариосто была переведена на английский. В «Укроще-

[8] Комедии итальянского Возрождения. М., 1965, с. 124.

нии строптивой» Шекспир (в сюжетной линии, связанной с Бьянкой) воспользовался героями, сплетением интриг, вызванных двойной подменой, ариостовской комедии, но устранил ее длинноты и сообщил действию больший драматизм и динамизм.

Более поздние драматические произведения Ариосто: «Чернокнижник» (1520), «Сводня» (1529) и незаконченная комедия «Студенты» писались в годы, когда в Италии уже существовал обширный комедийный репертуар, питавшийся не только из античных источников, но обращавшийся в поисках современных сюжетов и характеров к отечественной новеллистике. Эти тенденции не остались чуждыми и Ариосто.

В «Чернокнижнике» выведен невежда и обманщик астролог Джакелино, который нисколько не сомневается в том, что его «магическое искусство» создано для одурачивания простаков. Он обирает доверчивых людей с помощью ловкого слуги Темоло. Впрочем, то же самое делают, по его мнению, продавцы индульгенций, сбывающие по дешевке свой душеспасительный товар. В конце комедии чернокнижник, который «разбирается в науках так, как осел играет на органе», разоблачен и должен поспешно скрыться из города (Кремоны). Образ мага-мошенника более яркими красками засияет в конце века в комедии Джордано Бруно «Подсвечник» (Скарамурэ).

В «Сводне» все действие держится на ловкой и разбитной бабе, помогающей двум влюбленным. Когда же связь их обнаруживается, хитрая пройдоха убеждает упрямых родителей примириться с неизбежным и дать согласие на свадьбу. Вторая линия интриги связана с любовными шашнями и семейными отношениями самой Лены, женщины изворотливой и бесстыдной, истинной феррарки. В галерее бесчисленных сводниц — непременных действующих лиц доброй половины итальянских комедий Чинквеченто, ариостовской героине принадлежит отнюдь не последнее место, хотя она значительно проигрывает в сравнении с колоритными фигурами ее товарок по ремеслу из комедий Аретино.

Художественная ценность комедий Ариосто весьма спорна — великий поэт не был великим драматургом, но вскоре после его первых опытов Биббиена и особенно Макьявелли пошли новыми путями и преодолели неизбежную первоначальную подражательность.

Одна из первых итальянских комедий — «Каландрия» — шедевр. Это единственное литературное произведение кардинала Бернардо Довици по прозвищу Биббиена (1470—1520). Несмотря на свой высокий духовный сан, Биббиена был человеком вполне светским и предпочитал Эпикура апостолу Павлу. Доверенное лицо папы Льва X, дипломат и придворный, кардинал также, как и его патрон, сын Лоренцо Медичи Великолепного, любил шумные празднества, пиры и придворные забавы. Биббиена был красив (сохранилось два его портрета кисти Рафаэля), остроумен и пользовался неизменным успехом у дам. В его письмах встречаются мотивы не только эротические, но и скабрезные — непристойность считалась тогда необходимым элементом комического. На представлении «Каландрии» в Ватикане (1518) папа и кардиналы смеялись над фривольными сценами и откровенными высказываниями персонажей комедии; так же веселились они на постановке

«Подмененных» Ариосто. С неменьшим удовольствием смотрели пьесу Биббиены французский король Генрих II и королева Екатерина Медичи в Лионе в 1548 г. Печатный текст «Каландрии» появился в Сиене в 1522 г.— после смерти автора и спустя девять лет после первого исполнения комедии при урбинском дворе. Популярность комедии была очень велика — до начала XVII в. она выдержала около двадцати изданий.

Биббиена обратился к известной комедии переодеваний Плавта «Менехмы» («Близнецы»), повлиявшей едва ли не на всех комедиографов Возрождения, в том числе и на Шекспира. В прологе он откровенно признается в своих заимствованиях у Плавта, но предлагает зрителям самим судить о размерах этих заимствований. Взяв сюжетную канву, а порой и целые фразы из «Близнецов», Биббиена тем не менее создал оригинальное, современное по мироощущению произведение. Перипетии с переодеваниями (всегда порождающие сценический эффект) не столь существенны в развитии действия «Каландрии»; важнее, что на сцене появилась современная итальянская действительность и условные характеры Теренция и Плавта преобразились в живые лица. «Характеры, язык и стиль — все живо и свежо: чувствуется флорентийская школа Берни и Ласки, дух Лоренцо деи Медичи»,— писал Де Санктис [9].

Итальянские комедиографы унаследовали от римской комедии, а та в свою очередь от комедии новоаттической, достаточно устойчивый канон традиционных комических типов, вобравших в себя черты определенных сословий, социальных групп, профессий. Итальянские комедиографы Чинквеченто допустили значительные вольности: они варьировали основные типы, придавали им индивидуальные черты и, что самое главное, наполнили сценическое действие новым содержанием, однако не нарушая условностей, принятых в комедийном жанре, и не слишком преступая границы типического. Так поступил и Биббиена.

«Каландрия» — гимн чувственной любви. Она еще не тронута ни пессимистическими размышлениями, ни сарказмом, переходящим в трагическое, свойственными драматургам позднего Возрождения. Комедия Биббиены — празднество ренессансного двора, где царит бог Амор. Автор относится с полным сочувствием к Фульвии и ее любовнику Лидио, смеется над глупым мужем Фульвии Каландро, который влюбляется в Лидио, переодетого в женское платье.

Любовные похождения почтенной римлянки, матери семейства, ее неуемная жажда наслаждений, желание «жить в свое удовольствие» ничуть не порицаются. Напротив, такова жизненная философия не одних лишь господ, но и всех слуг, которые, устраивая дела своих хозяев, не забывают обделывать и свои собственные. Все персонажи комедии мечутся в лабиринте интриг, одержимые надеждой урвать свою долю счастья и удачи. «Безумец тот,— заявляет служанка Самия,— кто не умеет ловить наслаждений, особливо когда они сами плывут тебе в руки. Что до скуки и житейских забот, то они подстерегают тебя на каждом углу. И потому лучше не упускать

[9] *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. Т. 2. М., 1964, с. 120.

Рафаэль. Портрет кардинала, по всей вероятности, Биббиены
Мадрид, Прадо

наслаждений». Ей вторят ее госпожа («Горе тому, кто воображает, будто молодость можно вернуть») и юный возлюбленный Фульвии, убежденный в том, что «могуществу любви подвластно все и нет большей радости, как получать то, чего желаешь, любя». «Женщины — высшая отрада и высшее благо, какими мы только обладаем на этом свете» [10],— восклицает устами Лидио великий жизнелюбец Биббиена, которому вакхический венок пристал бы куда более кардинальской шапки. Из общего мажорного тона комедии не выпадает и заклинатель духов Руффо — родной брат ариостовского чернокнижника Джакелино, ловко спекулирующий на суевериях горожан. Образ Фесенио — слуги двух господ (Каландро и Лидио) — восходит к хитроумным рабам-интриганам плавтовских комедий, но в его речах блещет итальянское «брио» — живая, искрометная народная шутка.

В обстановке относительного свободомыслия и свободы слова начала XVI столетия комедиографы могли разрешать себе сатирические выпады политического свойства, нападки на представителей власти и духовенства, критику нравов. И хотя в театр, по словам флорентийского драматурга и новеллиста Ласки, ходили не для того, чтобы брать уроки добропорядочной жизни или выслушивать моральные поучения, театр обладал большой силой общественного воздействия. Комедии охотно представляли придворные, компании горожан и студентов и даже удалившиеся от сует мира обитательницы женских монастырей. Не случайно комедийный жанр привлек внимание и самого яркого и оригинального политического мыслителя Чинквеченто — Никколо Макьявелли, создавшего лучшую комедию итальянского Возрождения — «Мандрагору».

Макьявелли — историк и политический писатель — освободился от многих иллюзий и поставил себе целью «искать настоящей, а не воображаемой правды вещей» («Государь», XV). Он суровым судом судил свою эпоху, в которой не находил «ничего, что бы хоть сколько-нибудь искупало царящие нищету, подлость и бесчестье. Не почитаются ни религия, ни законы, ни их блюстители, все запятнано, и по заслугам» («Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», II, вступление). Макьявелли был серьезно озабочен наблюдаемой им повсеместно, во всех сословиях итальянского общества, картиной разложения идейных принципов, нравов и веры и связывал их с глубоким кризисом всех социальных институтов и главной их опоры — церкви. «Когда бы христианская религия поддерживалась в том виде, в каком она была задумана своим основателем, то государства и республики жили бы в счастии и единении. И ничто так не свидетельствует об упадке ее, как то обстоятельство, что народы, ближе всего стоящие к римской церкви, которая является главой нашей религии, меньше всех веруют. Если присмотреться к основам ее, увидеть, сколь отличается нынешнее состояние религии от прежнего, то можно рассудить, что близится либо погибель, либо великое бедствие» («Рассуждения», I, 12).

Макьявелли был политиком, а не моралистом и показывал, открыто и неприкрашенно, ка́к люди обычно поступают, а не то, что́ они должны де-

[10] Итальянские комедии Возрождения. М., 1965, с. 227, 191, 193.

лать. Он отметает старое понятие добродетели. Его симпатии на стороне ума, энергии, предприимчивости, способности мстить за оскорбления и несправедливости. Только сила, твердо направленная к достижению ясно выраженной цели, способна обеспечить успех в области политики и реальной жизни. «Если средства кажутся вам недостойными, жестокими, злодейскими, то кто принуждает вас стремиться к достижению цели,— заметил он не без иронии в черновых рукописях «Рассуждений», мысленно отметая возможные возражения ревнителей нравственности в политике.— Было бы смешно желать достижения цели и не желать применения необходимых для этого средств». Аморализм, в котором обвиняли автора «Государя», был присущ его сознанию постольку, поскольку он был сыном своего века, имевшим мужество видеть мир таким, каков он был на самом деле: «Учти, что мы живем в развращенную эпоху, и если приходится прибегать к таким средствам, то не моя в том вина — так уж создан мир» (там же).

В качестве комедиографа Макьявелли остался верен своим концепциям политического и исторического характера. Комедию он понимал так же, как он понимал историю. В создаваемом им комическом мире также преуспевают смелые, предприимчивые люди, не брезгующие никакими, самыми нечистыми средствами, чтобы добиться осуществления своих намерений. В комедии интриги появляется новое качество — ярко выраженные индивидуальные характеры.

Насмешливость и острая наблюдательность автора сатирических сонетов против Медичи, саркастический склад его ума сказываются во всех сочинениях и переписке Макьявелли. В письмах, адресованных флорентийскому послу в Риме Веттори и другим приятелям, размышления о политике чередуются с анекдотами, зарисовками быта, юмористическими описаниями эротических похождений. В комедиях самые глубокие мысли облекаются в веселую, осязаемую форму, граничащую подчас с грубоватой циничной буффонадой.

Макьявелли-комедиограф начал с подражания комедии Аристофана «Облака» (утеряно) и с перевода комедии Теренция «Андрия». Более поздняя его комедия «Клиция» восходит к Плавту, но и в ней проявляются изобретательность и неподражаемый стиль автора «Государя». В «Мандрагоре» Макьявелли более, чем кто-либо из драматургов XVI столетия, отходит от условностей латинской комедии и приближается к повествовательной литературе Чинквеченто.

«Мандрагора» мало похожа на «Каландрию» Биббиены с ее легкомысленной живостью и веселой интригой. Пьеса Макьявелли — сатира на современное флорентийское общество. Действие комедии происходит в родном городе автора и датировано временем написания пьесы — десятыми годами XVI в., т. е. периодом, когда, устраненный от активной политической деятельности, Макьявелли много и продуктивно работал как писатель. Замысел нескольких сочинений, в том числе самой блестящей из его комедий, оформился в размышлениях над историей древнего Рима, которую он непрестанно соотносил с проблемами своего века. Особое внимание флорентийского писателя привлекали эпохи переходные; он хотел понять причины и обстоя-

тельства установления различных форм власти и их смены. В истории Тита Ливия, которого Макьявелли внимательно штудировал, поводом для народного восстания против кровавого царя Тарквиния Гордого явился инцидент, касающийся, казалось бы, лишь судеб одной семьи. В интерпретации Ливия (I, 57) изнасилование царским сыном жены римского гражданина Тарквиния Коллатина превращается в событие государственного значения; им отмечен рубеж, от которого ведет начало республиканский Рим, где правят не цари-узурпаторы, а консулы, избранные «уже свободным народом».

В «Мандрагоре» Макьявелли предлагает сходную ситуацию своим соотечественникам и с саркастической усмешкой наблюдает за тем, как трагедия превращается в комедию. Чтоб возбудить у зрителей ассоциации с рассказом Ливия, драматург наделяет героиню комедии именем древней римлянки Лукреции, ставшей образцом античной доблести и добродетели. Прием пародийного сопоставления используется Макьявелли на протяжении всего действия комедии как в сюжетных ходах, так и в характерах персонажей.

Завязка сюжета развивается по аналогии с завязкой у Ливия. Тридцатилетний флорентиец Каллимако, проведший во Франции молодые годы, спешит из Парижа на родину, воспламененный рассказами о красоте и достоинствах мадонны Лукреции. Супруга нотариуса Нича Кальфуччи оказывается еще прекраснее, чем представлял ее в своем воображении Каллимако. Одержимый страстью, молодой человек задается целью любыми средствами, «сколь бы трудными, опасными, пагубными и позорными они ни были», овладеть красавицей. Римский вариант — добиться желаемого силой оружия — не годится, оружием флорентийцев давно стали хитрость, подкуп, обман. Тут на сцене появляется живое воплощение этих качеств — «коварный и презренный парасит» Лигурио. Под традиционной комедийной маской парасита Макьявелли укрыл личность, наделенную безошибочным чутьем на человеческую подлость и пониманием скрытых мотивов человеческих поступков. Лигурио не обольщается видимостью, но как бы видит каждого изнутри, со всеми его грязными потрохами, мысленно прикидывая меру грубости, жадности и низости, на которые может быть способно то или иное лицо. Исходя из такой предварительной оценки, он строит тактику своего сценического поведения. После подобной пробной проверки Лигурио, уже не колеблясь, привлекает попа Тимотео в главные пособники в задуманном им предприятии.

Итак, объединив усилия готового в своем любовном безумии на все «самое жестокое, зверское, нечестивое» Каллимако, корыстолюбивого и лицемерного фра Тимотео, вездесущего проныры Лигурио, они идут на приступ добродетельной и благородной Лукреции. Каллимако и его сообщникам легко удается обмануть мужа Лукреции, ученого дурака Нича, мечтающего о наследниках. Выдав себя за медика, Каллимако уверяет нотариуса, что единственное средство от бесплодия — напиток из корня мандрагоры, который надо дать выпить жене в полнолуние. Но действие снадобья таково, что мужчина, который после этого проведет с ней ночь, непременно должен умереть. Мессер Нича жаждет стать отцом, но совсем не хочет умирать. Именно такой поворот событий предвидел хитрец Лигурио, умело держащий в руках

Аугусто Рендона (Колумбия)
Иллюстрация к «Мандрагоре» Макьявелли (1969)

все нити интриги. Одураченный Нича соглашается изловить первого попавшегося молодца и подсунуть его вместо себя в постель к жене, не заботясь о его дальнейшей участи. Заручившись поддержкой глупого мужа и мамаши, мало чем отличающейся от обычной флорентийской сводни, компании удается добиться самого трудного — согласия Лукреции.

Поначалу ее отчаянное сопротивление вселяет надежду на то, что пошлость, бесстыдство, аморализм могут быть побеждены. Но, увы, иные времена, иные нравы. И хотя Макьявелли дал героине комедии не только гордое имя древней матроны, но и ее целомудренный и решительный нрав, Лукреции не под силу сражаться одной против всех, и она в конце концов принуждена уступить. Конечно, вместо неизвестного бродяги «ловят» переодетого Каллимако, и торжествующий супруг собственноручно отводит его в спальню и укладывает на свое супружеское ложе.

Обесчещенная Лукреция не закалывает себя кинжалом на глазах у потрясенных сограждан, как ее античная тезка; возмущенный гнусным насилием народ не бросается к оружию — во Флоренции начала XVI столетия такое возрождение античных доблестей было бы смешным и неуместным. Нельзя представлять трагедию в окружении комедийных масок. И Лукреция «Мандрагоры» сходит с трагических котурн и становится обыкновенной флорентийской горожанкой. Увидев вдруг всю мерзость окружающей ее среды, она не только смиряется со своим падением, но решает отстаивать свое право на личное счастье и на любовь современными способами — лицемерием, хитростью, притворством.

Макьявелли не удовольствовался воспроизведением одних лишь громких криков чувственности и смелого, без каких-либо покровов, изображения необузданного влечения — не в эротических сценах центр тяжести комедии, ее сатирическое жало. Прославление плоти, греха, эпикуреизма для флорентийского комедиографа — уже пройденный этап. В смехе его много горечи. Прибегнув к карикатуре и гротеску, Макьявелли показал гнилость всех устоев современного общества: брака, семьи, религии, нравственности. Испорченность духовенства явлена им с большой художественной силой в зловещей фигуре фра Тимотео. Макьявелли чужда снисходительная улыбка Боккаччо, но он не мечет громы и молнии подобно Савонароле. Испорченность духовенства для писателя начала Чинквеченто стала привычным явлением, и ею мало кого можно было удивить. Не раз обличавший папство и пап, комедиограф показывает, что принципы, которыми церковь руководствуется в своей каждодневной практике (так же, впрочем, как и повседневный быт горожан) давно уже ни в какой мере не соответствуют идеям ее вероучения и что она более не вправе определять сознание и жизнь людей.

«Мандрагора» насыщена сценическим действием, полна динамики. В сравнении с обычной запутанностью итальянской комедии она отличается единством и простотой действия, ясностью и логической связностью композиции. В комедии Макьявелли можно наблюдать то же стремление к лаконизму и отсечению излишних подробностей, мешающих главному действию, что и в других его произведениях. В «Мандрагоре» (так же как в «Государе» и в «Рассуждениях о первой декаде Тита Ливия») он избегал пышных и высокопарных

слов, желая представить действительность в ее обнаженной простоте, без риторических и поэтических украшений.

Когда спустя два с половиной столетия Карло Гольдони обратился к изучению наследия отечественной комедиографии, его внимание прежде всего привлекла «Мандрагора». «Конечно, не вольный язык и не соблазнительная интрига пленили меня в этой пьесе,— писал Гольдони.— Напротив, ее непристойность возмутила меня. Но это была первая комедия характеров, которая попалась мне на глаза, и она привела меня в восторг. Мне хотелось, чтобы итальянские писатели продолжали сочинять пьесы в таком же роде, только более порядочные и приличные, и чтобы характеры, взятые из природы, заменили собой романические интриги» [11].

«Мандрагора» не была забыта ни в XIX в., когда А. Н. Островский впервые перевел ее на русский язык, ни в XX, когда отдаленные ее отзвуки продолжают слышаться в комедийном творчестве Луиджи Пиранделло и Эдуардо Де Филиппо.

Пьетро Аретино (1492—1556), самый влиятельный из итальянских литераторов XVI столетия, злого пера которого боялись и перед которым заискивали едва ли не все большие и малые правители в Италии, Франции и Испании, решил вступить в соревнование с гуманистами и как комедиограф. «Бич государей» был простолюдином по происхождению и не получил гуманистического образования, а потому не был обременен тяжестью традиций и условностей. Театр Аретино разрушал привычные комедийные схемы, стремясь к натуралистической имитации неприкрашенной реальной жизни. «Не удивляйтесь,— заявлял Аретино в прологе к «Комедии о придворных нравах»,— если комический стиль соблюден мною не в должной мере, ведь в Риме живут теперь иначе, чем некогда жили в Афинах».

В комическом мире, созданном «кондотьером от литературы» (так называл Аретино его близкий друг, художник Тициан), заправляют ловкие и удачливые плуты и наглецы, не брезгающие обманами и хитростями, неистощимые на выдумки любители плутовских шуток и всяческих проделок, нередко весьма непристойного свойства. В дураках же всегда остаются простаки и глупцы. Грубыми и резкими, но сильными мазками изображает он нравы своей эпохи, «позорного века», когда «искурвилась вся Италия» и «войны, мор, голод и дух времени побуждают людей к одному — любыми способами урвать у жизни свою долю наслаждений» [12].

«Комедия о придворных нравах» («La Cortigiana», 1526) представляет собой скорее злободневное сатирическое ревю, нежели гуманистическую «ученую комедию». Пьеса не стянута единым сюжетным каркасом и распадается на отдельные, порой не связанные между собой сцены, с не вполне убедительными завязками и развязками. Разорванность композиции, одновременное ведение нескольких сюжетных линий дают драматургу возможность полнее выявить основную тему своей пьесы — изобличение порочности придворного уклада и прежде всего — порядков, царящих при папском дворе.

---

[11] *Гольдони К.* Мемуары. Т. 1. Л., 1933, с. 87.
[12] «Комедия о придворных нравах», II, 10.

Одна из интриг комедии связана с разбогатевшим купцом из Сиены — Мако, который приехал в Вечный город, преисполненный решимости стать здесь кардиналом. Он попадает в руки авантюриста мессера Андреа, который внушает ему, что, прежде чем получить кардинальскую шапку, Мако надлежит сделаться придворным и усвоить обычаи и манеры придворной среды.

Прекраснодушная придворная идиллия Кастильоне рассыпается в прах под грубым, гневным и цинично откровенным пером Аретино. Если у Кастильоне двор изображался в виде прибежища образованности, изысканных обычаев и благородных нравов, то у Аретино он превращается в вертеп, где царят невежество, разнузданность и глупость. «Главное, что придворный должен уметь,— это сквернословить, быть азартным игроком, завистником, развратником, еретиком, льстецом, злоязычным, неблагодарным, невеждой, ослом» (I, 22). «С сильными мира сего,— продолжает поучать своего подопечного «магистр придворных обычаев» мессер Андреа,— необходимо быть шутом, изображать шута и жить, как шут». Ему единодушно вторят другие персонажи, уподобляющие жестокость двора аду, с той только разницей, что мучениям в преисподней подвергается одна душа, а при дворе — и душа, и тело. Сводня Альвиджа, выражая мнение римского плебса, с уличной откровенностью изрекает: «Ну и бесстыжий же этот твой двор. Бог знает, до чего докатились. И этакое скотство творится под эгидой митры!» (III, 6). Хотя сам Аретино на протяжении всей своей жизни вел себя как умный и ловкий придворный, прибегавший для устроения собственного благополучия ко всем ухищрениям коварной игры с сильными мира сего, он смотрел на мир глазами простолюдинов и умел и любил говорить их языком.

«Бич государей», равно способный на самую ядовитую и жестокую хулу и на неумеренную высокопарную лесть, не изменяет себе и в комедиях. Устами действующих лиц он расточает льстивые восхваления своим многочисленным покровителям и сводит счеты со своими недоброжелателями. Современники легко угадывали, против кого метал Аретино свои сатирические стрелы, да это и не составляло особого труда, ибо автор нередко сохранял комедийным героям имена их реальных прототипов (художника Андреа дель Сарто, поэтессы Туллии д'Арагона, сиенца Мако и др.). Тем не менее повсеместно вкрапленные в его пьесы комплименты синьорам, на чьей «милости и доброте зиждятся все надежды Пьетро Аретино»,— не что иное, как пустая, напыщенная риторика, тогда как плебейская злость и ненависть к богачам и сильным мира сего, которыми насыщены реплики слуг, сильны и неподдельно искренни.

Единственный из итальянских комедиографов, Аретино умел смотреть на мир глазами городской голытьбы, на плечи которой падали все беды и тяготы от бесконечных междоусобных войн и иноземных вторжений. «И после нашествия испанцев наши вельможи богаты по-прежнему,— констатирует стремянный Россо.— Когда же их упрекают в том, что они морят голодом своих слуг, они ссылаются на разгром Рима, а не на собственную подлость» (V, 15). Автор не скрывает своих симпатий ни к слугам, которые уверяют, что вся разница между ними и их господами заключается лишь в одежде, ни к промышляющему воровством и мелким мошенничеством городскому люду, ни к смекали-

стой потаскухе, наделенной «государственным умом и дальновидностью» больше любой владетельной княгини. Каждый из этих персонажей отличается индивидуальным характером, одеянием и манерой разговора. Римская улица, где происходит действие комедии, предстает в виде пестрой живой картины, заполненной в значительной своей части представителями низших сословий и полубогемы. Выходец из этого мира, Аретино не переставал ощущать внутреннюю связь с ним и не раз пытался воссоздать его быт в своих произведениях (например, в «Диалогах», 1535).

Смешение серьезного и комического, политической сатиры и буффонады, хулы и лести, острых социальных выпадов и непристойных шуток представлялось Аретино «естественным подражанием многообразию природы»[13]. Характер неуемный и жадный к жизни, Аретино умеет веселиться с блеском и темпераментом, его способность выдумывать комические ситуации подобна фейерверку. Полна веселого озорства буффонная сцена с глупым сиенцем, которого римские шутники суют в котел с горячей водой, и тот, уверенный, что побывал в форме для отливки придворных, на глазах у зрителей превращается из робкого дурака в дурака, упоенного властью, уверившегося в том, что отныне для него нет ничего не дозволенного. Невежественный и амбициозный, Мако претерпевает по доброй воле массу мучений, чтоб стать похожим на владетельных синьоров,— как впоследствии мосье Журден в комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».

Параллельно развивается другая интрига: неаполитанский дворянин приезжает в Рим в надежде на любовные приключения с какой-либо знатной и богатой дамой. Он также попадает в сети обманщика, пройдохи Россо, который при посредстве старой потаскухи Альвиджи сводит его не с благородной дамой, а с гулящей бабенкой — женой булочника Тоньей. Переодевания в комедии Аретино уже почти не играют никакой роли, во всяком случае в запутывании интриги, и ничего не меняют в ходе пьесы (например, перемена платья булочником и его супружницей).

Пьесы Аретино полны упоминаний о недавних, наиболее злободневных событиях[14], при этом Аретино, весьма умно лавируя, старался не попасть впросак и учесть интересы своих многочисленных покровителей, принадлежавших к разным политическим лагерям. Все же его французская ориентация почти всегда перевешивала, и он не упускал случая противопоставить «величие, свободу и веселье французского двора нищете, унынию и раболепию римского» и благородство Франциска I — непорядочности хозяина Ватикана. Он также не переставал восхвалять Венецианскую республику — «приют человеческого разума, таланта и благородства», единственную во всей Италии наслаждающуюся благодаря своей мудрой политике «миром, благоденствием,

---

[13] Выражение из его письма к Веттори от 31 января 1515 г.

[14] В «Комедии о придворных нравах» бродяга, торгующий занимательными книжонками с последними новостями, орет: «Кому занимательные истории, истории, истории? Война турок в Венгрии! Проповеди брата Мартина [Лютера]! Собор! Английские дела! Торжественная встреча папы с императором! Обрезание воеводы! [Трансильвании — Иоанна Запольи]. Погром Рима! Осада Флоренции! Переговоры в Марселии и их завершение! Истории, истории!» (I, 4).

изобилием и покоем», где он прожил значительную часть своей беспокойной жизни. Источниками вдохновения для сатирических выпадов Аретино служили часто анонимные римские эпиграммы и шутки, так называемые пасквинаты[15].

В комедии «Марескалько», написанной в период нахождения Аретино в Мантуе (1533), он снова обратился к современной теме, положив в основу своей пьесы анекдот о придворном кузнеце мантуанского герцога, в устройстве женитьбы которого принимал участие весь мантуанский двор. Марескалько, слывший ярым женоненавистником, не выдерживает искушения богатым приданым, обещанным ему герцогом, и дает уговорить себя жениться. После торжественной церемонии бракосочетания оказывается — к великой радости жениха и на потеху всему двору, что невеста — переодетый паж. Фигура главного героя пьесы выдержана в традициях тосканской новеллы. Изображая придворный церемониал, Аретино спародировал испанские обычаи, укоренившиеся при итальянских дворах.

Типаж комедий «Таланта» (1542) и «Лицемер» (1542) [16] также характерен для Чинквеченто, хотя и менее оригинален, чем в других пьесах Аретино. В этих двух, самых слабых, своих комедиях Аретино утрачивает способность к индивидуализации языка персонажей; все они, независимо от социального положения, возраста и образования, говорят одинаково. Вместо голосов действующих лиц все чаще слышится голос самого автора. Индивидуальное богатство образов скудеет. Этот творческий упадок после яркой и оригинальной «Комедии о придворных нравах» оказался явлением временным и, как показали последние драматургические произведения Аретино: трагедия «Горация» и комедия «Философ»,— появившиеся в один год, был им преодолен.

В «Философе» Аретино предстает зрелым мастером, блестяще владеющим драматургической техникой и богатствами народной речи. В новом художественном качестве он соединил «открытость» формы своей первой, нетрадиционной комедии с архитектонической умелостью, приобретенной в пору овладения традициями римского театра.

В гротескном образе героя последней комедии Аретино «Философ» (1546) — ученейшего Платаристотеля (чего стоит одно это гибридное имя!) — нашла выражение ненависть автора к абстрактным умствованиям далеких от нужд действительной жизни педантов. Комедия буквально затоплена потоком изречений Платаристотеля, «бьющих ключом из недр его интел-

---

[15] По имени некоего остроумного римского сапожника одна из античных статуй, вероятно Геркулеса, получила название Паскуино. В продолжение трех столетий (с XVI до конца XVIII в.) у ее подножия и на стенах около нее прикрепляли эпиграммы и сатирические вопросы, ответы на которые можно было найти на другой статуе, известной под именем Марфорио.

[16] Ханжествующий парасит-лицемер из этой комедии послужил прототипом мольеровского Тартюфа. Впрочем, как отметил еще в 1935 г. П. Дюблен, «почти все произведения нашего великого комического писателя более или менее связаны с театром Аретино» (*Dublin P. C.* Molière et l'Arétin.— «Mercure de France», 1935, 15 octobre, p. 297). Хартли (K. H. Hartley) в работе 1963 г. указал на близкое знакомство Мольера с большим знатоком и поклонником Аретино Никола Хорье (1612—1692). См.: *Hösle J.* Pietro Aretinos Werk. Berlin, 1969, S. 207—208, Anm. 9.

лекта». Пока он упоется своим блудословием, рядом идет будничная жизнь, с ее пусть грубоватыми, но живыми потребностями и нуждами, и заброшенная жена философа утешается с молодым обожателем. Здесь же фигурируют ловкая куртизанка и ее наперсница (излюбленные персонажи автора), воры, специализировавшиеся на ограблении усыпальниц, богатый купец, которого сначала все надувают, но благодаря своей сметливости он из жертвы мошенников сам превращается в мошенника и восполняет понесенный от них ущерб. В этой, последней из своих комедий, написанной спустя два десятилетия после «La Cortigiana», Аретино остается верен своим любимым персонажам и своим убеждениям, хотя несколько ослабляет публицистический элемент и более сосредоточенно ведет интригу. Как и надлежит в комедии, все заканчивается благополучно, обыденная жизнь и ренессансная идеология берут верх над схоластической ученостью. Метафизик и богослов Платаристотель торжественно заявляет, что «решил сменить науку философическую на науку любви и преодолел в себе гордыню, которая, не довольствуясь проникновением в познание естества вещей, мнит, что может подняться до понимания вещей сверхъестественных» (V, 8).

Две анонимные пьесы первой половины XVI столетия, «Обманутые» и «Венецианка», принадлежат к лучшим комедиям своего времени. «Обманутые» («Gl'Ingannati») были представлены в 1531 г. в Сиене по инициативе членов «Академии Оглушенных» (Gl'Intonati), объявивших, что сюжет пьесы нов и порожден их «собственной тыквой» (т. е. башкой). «Обманутые» — драма о юношеской любви, преодолевающей все препятствия. Главная героиня переодевается в мужское платье, чтобы вернуть утерянного жениха, и становится слугой своего возлюбленного. Она влюбляет в себя свою соперницу Изабеллу (ситуация, обратная «Каландрии»). Переодетые герои, конечно, не узнают друг друга; действие усложняется, ни на минуту не теряя веселости и театральной оживленности. «Обманутые» имели большой успех и за пределами Италии. Сюжет «Двенадцатой ночи» Шекспира восходит (через нескольких посредников) к комедии сиенских академиков.

«Венецианка» вводит зрителя в специфическую атмосферу города лагун. В комедии изображены любовные похождения некоего красивого молодого человека из Милана, попавшего в плен в столицу республики св. Марка. Его увлечение двумя венецианками создает сложную и напряженную интригу. Не только главные, но и второстепенные персонажи — служанки, слуги, гондольеры — очерчены рукою опытного и умелого драматурга, имя которого нам осталось неизвестным. В любовных приключениях миланского кавалера и его венецианских возлюбленных, в их чувствах и переживаниях нет ничего платонического. Сцены, полные беспечной веселости, сменяются драматическими эпизодами, где происходят столкновения между страстью, ревностью и оскорбленным самолюбием соперниц и действие клонится к кровавой развязке. К сожалению, эта пьеса дошла до нас неполным текстом, но и в таком виде она представляет интерес высоким уровнем своего драматургического мастерства.

Заметной фигурой в литературной жизни Италии эпохи Чинквеченто являлся флорентийский новеллист, поэт и комедиограф Антон Франческо Грац-

цини (1503—1584), писавший под псевдонимом Ласка. Подобно рыбе, которую он избрал своей эмблемой (Lasca — плотва) в качестве члена флорентийской Академии мокрых (Accademia degli Umidi), Граццини отличался необычайной плодовитостью. В 40—50-е годы им было написано семь комедий (шесть из них вышли в свет в Венеции в 1582 г.).

Флорентийский академик критиковал комедиографов, которые рабски подражали Плавту и Теренцию. В своих прологах и предисловиях он говорил о том, что со времен Аристотеля и Горация все изменилось; во Флоренции иные нравы, иные обычаи, чем в Риме и Афинах. Поэтому не следует неразумно путать древнее и новое, но лучше стремиться воспроизвести то, что окружает автора, то, что доступно его непосредственному опыту. Искусство, по мнению Ласки, должно услаждать, что же касается до морали и религии, то эти возвышенные материи он предоставлял философам и проповедникам. Граццини высказывал весьма разумные суждения о комедийном жанре, его задачах и особенностях, и умел острым глазом критика подметить недостатки в пьесах своих современников, но сам большим драматическим талантом не обладал. Широко пользуясь в качестве сюжетной основы собственными своими новеллами, он неоправданно растягивал действие и загромождал его огромным количеством мелочей.

Персонажи комедий Граццини часто превращаются в шутов, родственных дзанни комедии дель арте. В пьесе «Бесноватая» («La Spiritata») запоминается образ несчастного слуги Гваньеле, с которым дурно обращаются хозяева. Гваньеле мечтает о том, что хорошо бы в один прекрасный день самому стать хозяином. Не злым, жестоким и придирчивым, как его господин, а справедливым и великодушным. Своим слугам он платил бы жалованье вовремя, хорошо их кормил, не ругал без всякой причины, не гонял ночью и днем, в жару и холод по дальним дорогам и не сокращал бы их сна.

Граццини приписывается авторство комедии «Арцигоголо», названной по имени одного из действующих лиц, умного и хитрого крестьянина, который прикидывается сумасшедшим. Элементы буффонады и простонародного комизма, бытовизм ряда комедийных положений этой пьесы, соединение в ней интриги корысти и интриги любви приближают ее к сиенской комедии и пьесам Рудзанте.

Комедии Граццини (во флорентийском издании 1859 г.) имелись в библиотеке А. Н. Островского, и, как явствует из материалов его архива, обследованных К. Н. Державиным, комедия «Арцигоголо» возбудила наибольший интерес великого русского драматурга, который предполагал перевести ее на русский язык [17].

Изысканному литератору и дипломату Аннибалу Каро (1507—1566), блестящему стилисту и мастеру эпистолярного жанра, автору замечательных для его времени переводов «Энеиды» Вергилия в белых одиннадцатисложных стихах и «Дафниса и Хлои» Лонга, принадлежит комедия «Оборванцы» («Gli

---

[17] См.: *Державин К. Н.* Один из неизвестных переводов Островского.— «Научный бюллетень ЛГУ», 1946, № 9, с. 30—31.

Straccioni»). Пьеса была написана в 40-х годах (издана в 1581 г.); в ней обыгрывались в комедийном преломлении обстоятельства и личности, пользовавшиеся в свое время широкой известностью. Двух старых нищих бродяг, утративших в бесконечной судебной тяжбе последние остатки своего состояния и бывших притчей во языцех всего Рима, драматург превращает в богатых и благополучных людей, выигравших длительный судебный процесс.

Интрига в пьесе Каро чрезвычайно запутанна. В родственных отношениях его персонажей можно разобраться — и не без труда — лишь в конце комедии, когда оказывается, что девица Джульетта, которую ее жених и все родственники считают умершей, на самом деле жива под именем Агаты, что настоящее имя жениха Джезиппо — Тиндар. Братья-оборванцы Джованни и Баттиста вносят комический элемент в сентиментальную историю, причем оказывается, что Джованни — отец Джульетты. Он обретает при развязке дочь и утерянное имущество. Представление кончается всеобщим празднеством.

Аннибалу Каро удались второстепенные комические персонажи: слуги, служанки, посредники, сумасшедший Мирандола, типограф Барбогриджа. Восходя к типическим персонажам Плавта и Теренция, они в то же время крепко связаны со своими реальными прототипами (особенно Мирандола и книгоиздатель Барбогриджа); им приданы черты и душевные свойства итальянцев XVI столетия.

Западные историки литературы не раз писали о том, что так называемые сиенские комедии, опубликованные в 90-х годах XIX в., представляют собой фарсы, восходящие к средневековью, в которых авторы-горожане насмехаются над деревенскими простаками. Бенедетто Кроче первый подчеркнул социальное значение сиенской комедии.

В пьесах «Тяжкая работа» («Il Travaglio») и «Капотондо», написанных торговцем писчебумажных товаров Сильвестро да Сиена, в обычную канву ученой комедии вставлены сцены из крестьянской жизни, удивляющие натуралистической грубостью. Однако сама их аморальность свидетельствует о страшной бедности и приниженности низших классов в Италии того времени. Крестьянин Капотондо угрожает синьору, отнявшему у него жену, но по совету тещи принимает жену обратно, получив от ее любовника подарки: пшеницу, вино, масло.

Сиенская комедия обратила внимание на многие тяжелые и малопривлекательные стороны народной, преимущественно крестьянской, жизни, мимо которых прошло большинство комедиографов XVI столетия. Именно их поставил в центр своих творческих интересов автор комедий на падуанском диалекте Анджело Беолько по прозвищу Рудзанте (ок. 1502—1542), которого многие французские и итальянские литературоведы нашего века (М. Санд, А. Мортье, Б. Кроче) любили сравнивать с Эмилем Золя и Джованни Вергой. Рудзанте был драматургом и актером, как Мольер и Шекспир. Прозвище его возникло от имени крестьянина его комедий, роль которого он играл. Падуанский комедиограф обладал даром народного юмора, который порою переходил в сарказм, в горький протест против нестерпимой действительности. Творчество Рудзанте можно разделить на два периода: первый (20-е годы), когда он занимался темами, связанными с судьбою крестьян, и второй — между

1530 и 1542 гг., когда он обратился к ученой комедии. Несомненно, что больший интерес представляют пьесы первого периода.

В комедии «Простолюдин, возвращающийся с войны» («Il Villano che torne dalla guerra») представлен бедный крестьянин, отправившийся в поход с целью нажиться на грабеже, что было в это время делом самым обыкновенным. Вернувшись, он находит, что его жена живет с другим. Увидя, что муж в лохмотьях, изранен и, что самое главное, вернулся с пустыми руками, жена не хочет к нему возвратиться. Дело не в любви, не в чувствах, а в более простом и насущном: чем он будет ее кормить. Все это женщина говорит без раздражения, но весьма решительно. К чему упреки, чего он от нее хочет? Он не сдержал своего обещания и после солдатчины остался таким же бедняком, каким был.

Аналогичный конфликт лежит в основе самой новаторской комедии Рудзанте — «Билора». Крестьянин, недавний солдат, вернувшись домой, не застает жены, которая во время его отсутствия ушла к богатому пожилому синьору из Венеции. Мужик отправляется в город на поиски. Сбежавшая жена встречает его довольно приветливо и даже дает ему денег, так как он голоден. Билора рассказывает о своих злоключениях дружку, который обещает помочь его беде. Приятель крестьянина идет к богатому дому венецианца и от имени оскорбленного мужа угрожает хозяину расправой. Но синьор не желает отпустить молодую женщину, да и сама она отнюдь не стремится снова жить в нищете. Спрятавшись за углом, Билора все слышит. Он убивает синьора. Эту сцену можно сопоставить с одним из рассказов Джованни Верги, в котором убийца в подобной ситуации кричит жандармам, ведущим его в тюрьму: «Как же вы хотите, чтоб я его не убил,— он отнял у меня мою Мару».

В манере Рудзанте писал пьесы на диалекте венецианец Андреа Кальмо (1510—1571). Герои его комедий (их вернее было бы назвать пасторальными эклогами) говорят, помимо венецианского, на разных диалектах (сообразно со своим происхождением), даже на далматинском. В художественном отношении пьесы Кальмо уступают комедиям Рудзанте. Они интересны прежде всего потому, что связуют комедию первой половины XVI столетия с полународной комедией дель арте, которая именно в это время появляется на сценах Италии.

В середине века во Флоренции пользовался известностью комедиограф Джованни Мариа Чекки (1518—1587), купец и нотариус. Он подражал, как многие его собратья, Плавту и Теренцию, писал духовные драмы, в которые на средневековый манер вводил комические сцены, сочинял стихи. Первый сборник комедий Чекки появился в Венеции в 1550 г., затем последовало еще несколько изданий новых его комедий (в 1561 и 1585 гг.). Большинство театральных произведений флорентийца было издано лишь в XIX в. Своей плодовитостью Чекки походил на испанских драматургов XVII столетия. Итальянские историки литературы хвалят Чекки за отменный тосканский язык. На этом похвалы обычно смолкают.

После 1550 г. ученая комедия (commedia erudita) как жанр постепенно уступает место пасторальной драме, мелодраме и комедии дель арте. Во второй половине века лишь одна комедия заслуживает внимания — «Подсвечник»

Анджело Беолько (Рудзанте)

Джордано Бруно («Il Candelaio», 1581). «Подсвечник» ближе всего по духу к «Мандрагоре» Макьявелли. Великий мыслитель не столько забавлялся игрою остроумия или комическими ситуациями, сколь обличал. Смех Бруно горек; его комедия преображается в сатиру.

Смелая, самостоятельная мысль, ломающая привычные стереотипы, потребность увидеть мир не сквозь призму традиционных схем и трафаретов, а в его живой пестроте, нестройности, даже хаотичности пронизывает пьесу Бруно и определяет ее поэтику. Бруно, как и Аретино, отказывается от архитектонической завершенности и единства действия. В ярких, красочных картинах неаполитанской улицы видится ему отражение всей Италии и потока жизни в его реальной незавершенности. Не теряя индивидуальной конкретности, персонажи комедии превращаются в символические фигуры, характерные для итальянской действительности конца века. Куртизанка Виттория — не просто порочное, хотя и милое, создание (как обычно у Аретино), она — умная хищница, типичный представитель целого сословия проституток,

которое «в Италии всячески поощряется, имеет свои статуты, свои законы и привилегии». Проституция, как и монашество, стала частью быта итальянских городов. «В Неаполе, Риме и Венеции проституция не только дозволена законом, но там даже учреждены дома терпимости, наподобие женских монастырей». В Венеции проститутки освобождены от всех налогов и к ним относятся с величайшим уважением. «В этих трех городах,— с злой иронией замечает автор устами мага и чернокнижника Скарамурэ,— заключается истинное величие Италии» (V, 13).

Жизненное кредо куртизанки Виттории разделяет большинство персонажей комедии, промышляющих на улицах Неаполя: «Умные живут за счет дураков, а дураки — для умных. Лови добычу по следу, а не жди, пока она убежит» (I, 3). Легкомысленная, бездумная погоня за наслаждениями героев Биббиены сменяется погоней за деньгами. Не любовь и удовольствия, а деньги приобрели значение главной жизненной ценности: «У кого нет денег, у того нет... воздуха, земли, воды, огня и самой жизни. Деньги дают жизнь не только на земле, за них можно купить блаженную жизнь и на том свете» (III, 1). Героем времени стал толстосум, ведь «даже монархи, у которых пусто в кармане, походят на дряхлые статуи в ободранных алтарях, к коим никто не питает почтения» (IV, 1).

Город отдан во власть мошенников, которые безраздельно царят на его улицах, обирая недотеп, глупцов и разинь. Неаполитанские воры не просто обирают, крадут, обманывают, но делают это весело, остроумно, с выдумкой и игрой. Умело сообразуясь с общественным положением, профессией, повадками, даже психологией своих жертв, они меняют одежду, обличье и манеры. Никаких блюстителей порядка нет, в форме полицейских разгуливают грабители и воры, так что обращаться за помощью не к кому. Если тебя облапошут ловкие проходимцы, способ возместить свои деньги только один — найти какого-нибудь безмозглого толстосума и поступить с ним так, как мошенники поступили с вами (V, 2). Автор, пожалуй, даже симпатизирует находчивым, неистощимым на проделки и шутки авантюристам, не упускающим случая не только пограбить, но и позабавиться. Он с улыбкой наблюдает за похождениями художника Джованни Бернардо, который находится в приятельских отношениях с преступным миром Неаполя и прибегает к его содействию в устройстве своих амурных дел. Хитрые выдумки молодого человека оканчиваются, как и в «Мандрагоре», успешно — полным посрамлением старого мужа, который сам вводит к себе в семью возлюбленного своей молодой супруги, и все трое становятся «единосущны и нераздельны» (V, 16) — сравнение смелое и попахивающее богохульством.

Эта любовная интрига — не главная в комедии, кроме нее существует еще несколько независимо развивающихся интриг. Каждая из них заканчивается наказанием и осмеянием глупцов, которые, впрочем, не веселят, как в «Каландрии», а вызывают отвращение. Интрига любовная приводит к посрамлению похотливого мужа-распутника, который, однако, не теряет голову от любви, как старый Каландро, но холоден и расчетлив и более всего озабочен, как бы утолить свою любовную блажь, не переплатив при этом лишнего сольди. Терпит фиаско и глупец другого рода. Обуреваемый страстью

Джордано Бруно

к драгоценному металлу, он поверил шарлатану — алхимику Ченчо, заманившему его в ловко расставленные сети обещанием золотых россыпей, могущества и богатства. Дни и ночи, словно одержимый, проводит Бартоломео в чаду и дыму плавильной печи, у перегонных кубов и остается в конце концов у разбитого корыта, измученный и обобранный до последней нитки. О, как издевается Бруно над алхимической псевдонаукой, над вздорными мечтами о философском камне!

Наибольший гнев и насмешки Бруно вызывают «расплодившиеся в невероятном количестве ученые крысы» (III, 7). Против начетчиков, нахватавшихся верхушек гуманистической образованности, против самоупоенных педантов, чуждых настоящей науке и истинной философии, главным образом и направлена сатира Бруно. Олицетворением «тех, кто жует доктрины, нюхает мнения, выплевывает сентенции, мочится авторитетами, отрыгает тайны» (Пролог), в комедии выступает наставник юношества Мамфуриус, «профессор латинской, греческой и итальянской словесности, доктор философии и теологии, медицины и всяких прав». Пьеса заканчивается воплями несчастного, утратившего все свое величие Мамфуриуса, которого нещадно лупят линейкой по пальцам и розгой по заду и оставляют на сцене раздетым и с опустошенным кошельком.

В книге «О героическом энтузиазме» (1585) Бруно писал: «Никогда педантство не предъявляло бо́льших притязаний на управление миром, чем в наши времена... Поэтому благородные умы, вооруженные истиной и освещенные божественной мыслью, должны быть в высшей мере бдительны и быть готовыми взяться за оружие против темного невежества... Нужно принимать и всякие другие меры против низкого и пустого» (II, 2). Одним из видов оружия, с которым автор «Героического энтузиазма» ополчился на врагов разума и прогресса, и была его комедия.

«Подсвечник» Джордано Бруно вместе с Макьявеллиевой «Мандрагорой» и некоторыми комедиями Рудзанте играется на сценах театров и в наше время.

Обширное драматургическое наследие оставил земляк Бруно, неаполитанец Джамбаттиста Делла Порта (1535—1615), сочинивший на досуге от ученых трудов 29 пьес — комедий и стихотворных драм. Естественно, что при такой обильной продуктивности он не мог не пользоваться сюжетами и схемами commedia erudita и типизировал своих героев по образцам Плавта и Теренция. Все же в комедиях Делла Порта содержатся реалистические элементы и встречаются интересно решенные драматические коллизии[18], например в пьесе «Сестра». Стилистика и фразеология неаполитанского комедиографа весьма характерны для периода, когда маньеристические тенденции позднего Ренессанса поглощались поэтикой барокко.

[18] В шуточной поэме «Домик в Коломне» А. С. Пушкин прибег к любимой итальянскими комедиографами интриге с переодеваниями, причем воспользовался особо пикантным ее вариантом, который был эффектно разработан Делла Порта в комедии «Фантеска» (1592), где влюбленный, чтобы приблизиться к объекту своих воздыханий, поселяется в доме возлюбленной под видом девушки-служанки. Делла Порта же, по-видимому, имел одним из источников одноименную комедию Парабоско (1557).

ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА

В «Трактате о трагикомической поэзии» (1601—1602) Баттиста Гварини писал о том, что современные ему зрители перестали испытывать потребность в трагических сюжетах и не находят более удовольствия в трагическом очищении. На том уровне цивилизации, какого достигло современное общество, «ужасающие и дикие зрелища являются ненужными». Он оспаривал воспитательное воздействие трагического театра, ибо полагал, что «сцены, полные жестокости, могут сделать людей только более жестокими», но отнюдь не более мужественными. «Зрелище смерти не придает духу мужества и не освобождает от страха смерти». Естественно, что драматурги не могут не учитывать изменившегося умонастроения и вкусов зрителей, которым в наибольшей степени соответствует теперь жанр трагикомедии.

Цель трагикомедии отлична от цели трагедии; они порождают взаимоотталкивающие движения духа. Трагикомедия доставляет радость, а не печалит, очищает душу от угнетающих ее эмоций, а не создает напряжение. «Сочинитель трагикомедии берет у трагедии высокопоставленных героев, но не великие события, фабулу правдоподобную, но не историческую, возбуждение чувств, но не потрясение их, наслаждение [присущие трагедии], но не ее мрачность, опасность, но без гибели; от комедии он берет смех, но не чрезмерный, скромное развлечение, вымышленные осложнения, счастливый конец и, главным образом, комический лад» [19]. Гварини продолжил теоретическое обоснование жанра трагикомедии, начатое Джиральди Чинтио в «Письме относительно сатиры в театре» (1554). Трактат его возник как ответ на полемику, возбужденную пьесой Гварини «Верный пастух», и потому естественно, что основное внимание он сосредоточил на проблемах пасторальной драмы — одной из разновидностей трагикомического жанра.

Пасторальная драма явилась преемницей как пасторальной поэзии, так и трех драматических жанров (трагедии, комедии, трагикомедии), получивших большое развитие в итальянской литературе XVI столетия. Истоки драматической ее формы уходят в сатировы драмы античных поэтов. Пасторальное же ее начало ведет свое происхождение от «Дафниса и Хлои» Лонга (III в. н. э.), эклог Вергилия, Данте и Петрарки, «Амето» и «Фьезоланских нимф» Боккаччо, наконец,— от ренессансных пасторалей Полициано («Орфей») и Саннадзаро («Аркадия»).

Невинный, псевдонаивный, иллюзорный мир пастушеской поэзии, идеализированный для видавшей виды публики, которой наскучили натурализм, грубоватая чувственность и осложненные схемы ученой комедии не менее, чем кровавые сцены «трагедий ужаса», воцарился на итальянской сцене и в поэзии. На исходе XVI столетия пастораль, выйдя за пределы Италии в драматических, романных и лирических формах, буквально заполонила театр и литературу европейских стран. В Испании появляются «Диана» Монтемайора (1559) и «Галатея» Сервантеса (1585), в Англии — «Аркадия» Филиппа Сиднея (1590), во Франции — «Астрея» Оноре д'Урфе (1610).

---

[19] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 169—170.

«Когда все идеалы добра и доблести в реальной действительности рухнули,— писал Де Санктис,— одни поэты стали искать их в рыцарском мире, другие — в пастушеской жизни; так на развалинах средних веков возникли рыцарская поэма и идиллия, два поэтических идеальных мира Возрождения»[20].

Торжественное шествие пасторальной драмы по европейским сценам было открыто представлением «Аминты» Торквато Тассо в Ферраре весной 1573 г. Успех ее превзошел все ожидания — с момента своего появления в печати (Кремона, 1580) «Аминта» выдержала более двухсот изданий (оригинального текста и переводов).

На лоне девственной сельской природы развертывается изобилующая острыми драматическими ситуациями история любви пастуха Аминты к прекрасной, но неприступной нимфе — охотнице Сильвии, спутнице богини Дианы. Юношу и девушку наставляют искушенные в науке любви пастух Тирсид (поэтический двойник автора) и стареющая пастушка Дафна.

«Аминта» — драма со счастливым исходом. Трагическое начало присутствует в ней как потенциальная возможность, которая, однако, до конца не реализуется. В «Аминте» нет гнетущей мрачности «трагедий ужаса», но нет и безудержного веселья комедий начала века. Гедонизм ее не безоблачен и окрашен в элегические тона. Треволнения и горести жизни велики, жизнь полна постоянным предчувствием и ожиданием несчастий и бед и все же прекрасна. После повествования о злоключениях юных влюбленных хор внушает: «Верь, сладостно земное бытие» (акт IV).

Деревня и сельский быт в пасторали также не имеют ничего общего с изображением крестьян и деревенских нравов в фарсах и комедиях, где

> Придворный льстивый, хитрый горожанин
> Смеяться, зло подшучивать над нами,
> Селянами неопытными, любят...[21]
>
> (*Акт I*)

Нет в пьесе и «ложного предубежденья» деревенских жителей в отношении горожан и придворной жизни, напротив, они представлены в высшей степени идеализированными. Утонченные эротические переживания и отношения придворной среды перенесены в стилизованный примитивный полумифологический мир сатиров, нимф-охотниц и пастухов. Условность этого идиллического мира не разрушается ни пейзажными зарисовками окрестностей Феррары, ни реальными подробностями сельского быта, ни филиппикой в адрес «владыки века» — золота, власти которого подпали не только города, но и деревни:

> ...Увы, за городами
> Последовали села! Золотым
> По праву этот век назваться должен,
> Раз побеждает золото одно
> И властвует лишь золото.
>
> (*Акт II*)

---

[20] *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. Т. 2. М., 1964, с. 25.

[21] «Аминта» цитируется в переводе М. П. Столярова и М. Д. Эйхенгольца (М., 1937).

Сципионе Пульцоне. Портрет молодого Торквато Тассо
Ницца, Музей древнего и современного искусства

Элементы статические (длинные монологи и диалоги) преобладают в «Аминте» над непосредственным драматическим действием. Все трагические происшествия: нападение сатира на нимфу, поединок Сильвии с разъяренным раненым волком, самоубийство Аминты — вынесены за сцену и даны лишь в рассказах очевидцев. Впрочем, и финальный «рай любви» — венчающая драму сцена торжествующей после долгих мук и тяжких испытаний любви Сильвии и верного пастуха — также происходит за кулисами, а не на глазах у зрителей.

Тассо интересуют не столько события, сколько вызываемые ими впечатления, не столько характеры персонажей, сколько их страсти и чувствования. Главная тема пьесы — лирическая, это тема юношеской любви, галантной и нежной, самоотверженной и пылкой, это тема сердечной и бескорыстной дружбы. В пасторали находятся лучшие лирические стихотворения поэта.

Образ Амора, который открывает пьесу прологом и как бы незримо присутствует во всем, что в ней происходит, близок к представлениям поэтов «сладостного нового стиля».

Большая театральность произведения Тассо достигалась разнообразием и сменой форм драматического воплощения (пролог и эпилог, хоры, величавые торжественные интермедии, произносимые богами), а также музыкальным сопровождением лирических партий. Впоследствии на музыку была положена вся пьеса, что облегчалось ее стихотворным размером: одиннадцатисложником (endecasillabo), чередующимся в наиболее лирических местах с семисложным стихом (settenario).

Примеру Тассо последовал Баттиста Гварини (1538—1612), потомок известного гуманиста и педагога XV столетия. Гварини был профессором красноречия в Падуе, придворным герцога Альфонса II д'Эсте и других второстепенных государей Италии. Его литературное наследство — стихи, одна комедия, несколько политических трактатов и обильная переписка — могло быть предано забвению, если бы не пьеса «Верный пастух» («Pastor fido»), над которой Гварини работал около десяти лет (на сцене появилась в 1590 г.).

В «Верном пастухе» Гварини отступил от ренессансной простоты и ясности в сторону изысканной манерности. Фабула «Верного пастуха» более запутана, чем фабула «Аминты», в нем много вовсе отсутствовавших у Тассо прославлений добродетели и борьбы со страстями, религиозных сентенций. Наличие морализаторского элемента, объяснимого периодом возникновения пасторали,— всего лишь видимость, неизбежная дань времени, тогда как в сущности «Верный пастух» — произведение светское и языческое по мироощущению. Персонажи Гварини живут в мире утонченной чувственности и признают одни лишь радости сладострастия. Пастухи, пастушки, охотницы и охотники «Верного пастуха» наделены манерами и психологией итальянских аристократов конца XVI в.

Свою пьесу автор называл трагикомедией. От трагедии он взял преувеличенную роль фатума, судьбы, тяготеющей над героями. От комедии — запутанность интриги, переодевания, наличие двух молодых любовных пар и пары пожилой, которая вносит в пьесу простонародный комический элемент. Сатир и Кориска вобрали в себя отрицательные черты мужиков из

Баттиста Гварини
Гравированный портрет из венецианского издания «Верного пастуха» 1602 г.

крестьянских фарсов и испорченных горожанок из новеллистики, но, конечно, подверглись стилизации в рамках общей условной картины.

Пылающие взаимной любовью Амарилли и Миртилло не могут соединиться, так как пастушка помолвлена с другим. Ее жениха — жестокосердного Сильвио (тезки и родного брата Тассовой героини, также, как она, всецело преданного утехам охотничьей жизни) — безнадежно любит Доринда. Из-за обмана Кориски и жестокости Сатира первая пара осуждена на смерть, но потом открывается, что настоящее имя Миртилло — Сильвио и что именно он был предназначен судьбой в мужья Амарилли. Мнимый же Сильвио случайно ранит на охоте переодетую Доринду. Жалость пробуждает в его суровом сердце любовное чувство. Находившиеся в конфликте любовь и рок приходят к взаимной гармонии, природа торжествует победу.

Характеры в «Верном пастухе» более разнообразны, чем в «Аминте», хотя и здесь действие является по большей части лишь поводом для лирических излияний персонажей. Они рассказывают не только о своих переживаниях и раздумьях, но и о своих поступках. Впрочем, если в драме Тассо влюбленные ни разу на протяжении всех пяти актов не предстали вместе перед глазами зрителей, то у Гварини такие сцены есть, одна из них, встреча раненой Доринды с Сильвио, не лишена драматизма.

«Верный пастух» изобилует виртуозно обработанными лирическими партиями, в которых проявилось мастерство Гварини, автора меланхолических элегий, томных пасторалей и остроумных мадригалов. Изящество стиля достигается певучим, мягким и гибким стихом, содержащим большое количество «услаждающих выражений».

Сочетание в «Верном пастухе» печального и забавного, возвышенного и комического вызвало возмущение последовательных сторонников «Поэтики» Аристотеля, особенно в Падуе — оплоте итальянского аристотелизма. Отвечая хулителям, Гварини написал манифест новой драмы — «Трактат о трагикомической поэзии» («Compendio della poesia tragicomica»), где утверждал право поэта на создание новых форм, отвечающих духу времени.

Изысканность «Верного пастуха», чувствительность и чувственность некоторых его сцен, манерность и метафоричность языка, игра контрастами предвозвещали поэтику барокко, поэтому легко объяснить огромный успех пасторальной драмы Гварини, вызвавшей многочисленные подражания в XVII столетии.

«Верный пастух» еще в большей степени, чем «Аминта», нуждался в музыкальном сопровождении. Несомненно, что жанр пастушеской трагикомедии способствовал рождению мелодрамы. На необходимость музыки в современном театре указывал в 80-х годах Чинквеченто теоретик музыки Винченцо Галилеи, специально изучавший театральную музыку античности. Вскоре пасторальные пьесы, в том числе «Аминта» Тассо, были положены на музыку. В драматургии Италии возникает новое направление, руководимое писателем и композитором графом Джованни де'Барди. В окружении Барди создаются на основе текста мелодрам первые итальянские оперы. Первенцем европейской оперы была «Эвридика» флорентийского драматурга Оттавио Ринуччини и композитора Перри, возникшая на рубеже XVI и XVII столетий.

Иллюстрация к «Верному пастуху» Гварини
Венеция, 1602

Во второй половине XVI столетия в Италии появляется еще один театральный жанр: комедия дель арте (commedia dell'arte). Она восходит к нескольким истокам: к ученой комедии гуманистов, к пьесам на итальянских диалектах Рудзанте и Кальмо, к еще сохранившимся в XVI в. средневековым народным мистериям и фарсам. Несмотря на зависимость от этих источников, комедия дель арте является новой, оригинальной разновидностью театрального искусства. Авторы и артисты в ней сливаются; условные схемы и твердо установленные типы могут бесконечно варьироваться и наполняться новым содержанием. Герои полународной комедии масок: Арлекин, Пульчинелла, Коломбина, Панталоне, Бригелла — с триумфом обошли в XVII в. столицы Западной Европы и проникли в комедии крупнейших драматургов Франции, Германии и Англии — от Мольера до Гольдони. В XVIII столетии персонажи комедии дель арте появляются на театральных подмостках Москвы и Санкт-Петербурга. Они не сходят и поныне с мировой сцены.

Если мы рассмотрим становление и развитие театра Чинквеченто сравнительно с драматургией других европейских стран, мы убедимся в том, что итальянским авторам принадлежит первенство во всех жанрах. Ближе всего к итальянскому театру находятся драматические произведения испанцев.

Современниками первых драматургов Италии были зачинатель ренессансной испанской драматургии Хуан дель Энсина (1469—1533) и «португальский Плавт» Жиль Висенте (ок. 1465—1540), писавший также по-испански. Драматизированные стихотворные эклоги Энсины и многочисленные комедии, фарсы и трагикомедии Висенте еще сохраняли связь со средневековыми традициями и жанрами («христианским Теренцием», мистериями и фарсами). Основатель профессионального театра в Испании Лопе де Руэда (ок. 1510—1565) был хорошо знаком с итальянской новеллой и с итальянской комедией и подражал им.

Английская драматургия в первой половине XVI столетия еще не оторвалась от средневекового репертуара (Джон Хейвуд). Театральные писатели второй половины XVI и начала XVII столетия Р. Грин, К. Марло, Бен Джонсон и автор «трагедий ужаса» Джон Уэбстер испытали сильное итальянское влияние, так же как Шекспир.

Нельзя не прийти к заключению, что итальянские драматурги Чинквеченто открывали большие пути европейского театра. В своих трагедиях, даже лучших, итальянцы не достигли уровня более поздних английских и испанских писателей. Однако нельзя не отметить, что итальянские комедии, пасторали и мелодрамы не только не уступали английскому и испанскому репертуару, но часто его превосходили по уровню мастерства. Итальянские драматурги были основателями почти всех жанров европейского театра нового времени. В этом их огромное значение для европейской и мировой культуры.

1968

ЛИТЕРАТУРА *ИСПАНИИ И ИТАЛИИ* ЭПОХИ БАРОККО

ВВЕДЕНИЕ

В истории мировой культуры XVII столетию принадлежит важное место. Именно этим веком датируем мы начало науки и искусства нового времени. Величайшие изменения происходили в политическом строе мира, в литературе и искусстве, в сознании людей. Культурные границы человечества расширились. Купцы, миссионеры, завоеватели отправились на Ближний и Дальний Восток. В сферу европейских государств, прежде всего Испании, прочно вошла Америка. По морским путям, открытым итальянскими, испанскими и португальскими мореплавателями, устремились другие народы. Не только поиски наживы гнали европейцев в дальние страны, но также бесконечная любознательность, жажда познать огромный, вновь открывшийся мир.

Поэты, живописцы, скульпторы, музыканты эпохи барокко чувствовали, что пришло «новое время». Стиль своих произведений они называли «модернизмом». Таким образом, они резко отграничивали себя от мастеров предыдущего столетия, хотя у некоторых из поэтов XVI в. находили родственные черты (у Баттиста Гварини, у Тассо). Это сознание принадлежности к иной культурной эпохе кажется нам чрезвычайно важным.

В XVII в. человек теряет ощущение своей исключительности и обособленности в мироздании и чувствует себя слитым с вечно движущейся природой. Небесный свод разрывается и превращается в звездную бездну — «звездам числа нет, бездне дна» (Ломоносов). Это ощущение порождает новые формы в архитектуре. Границы зданий как бы тают, исчезают резко ограничивающие их прямые линии и плоскости. Барочные купола создают иллюзию разверстых над человеком, уходящих в бесконечность небес. Задолго до математиков архитекторы усомнились в «праведности» прямой линии и предпочли округлые, ломаные кривые [1]. Фронтоны барочных храмов отделяются от здания, становясь как бы независимой частью постройки.

Движение в природе, открытое наукой, воцаряется и в архитектуре, скульптуре, в поэзии и музыке. Полны жизни, напряженно эмоциональны

[1] *Anceschi L.* La poetica del Barocco letterario in Europa.— В кн.: Momenti e problemi di storia dell' Estetica. Milano, 1959, p. 488.

скульптурные композиции Бернини. Уже в ранних созданиях Бернини (Плутон и Прозерпина, Давид и Голиаф, Дафна, превращающаяся в дерево) классицизм преодолевается движением [2]. Движется все: земля, небесные светила, вода, облака, человек. Покоя нет нигде. Символами этого движения становятся Протей, волшебница Цирцея, птица Венеры Павлин. Все изменчивое создает непрестанно новые и новые иллюзии, мир рушится в бездну зеркал и восстанавливается, как сцена театра, на которой появляются и проваливаются зачарованные дворцы Армиды. Сознание, созерцая этот меняющийся мир, создает новые мифы или же придает новое значение легендам древности. Барочные герои изменчивы и непостоянны, как Дон-Жуан,— в любви, привязанностях, идеях, принципах.

Два философских направления борются между собой в XVII столетии, иногда причудливо смешиваясь,— стоицизм и эпикуреизм. Вы скажете, но ведь это эпоха контрреформации? Не спорю, но следует вспомнить, что начиная приблизительно с 1600 г. строгость контрреформации в католических странах, особенно в Италии, значительно смягчается. Папы XVII в. чувствовали себя победителями, может быть, преждевременно. Они снова отстраивали и украшали Рим, их скульпторами и архитекторами были Бернини и Борромини. Но «на периферии» католического мира — в Германии, и даже в некоторых провинциях Франции протестанты и гугеноты снова брались за оружие, снова вспыхивали гражданские войны. Не приходится удивляться тому, что немецкое и в значительной степени английское барокко окрашено мрачными тонами, что там, как в XV в., царит идея о недолговечности и смерти и похоронная песнь звучит рядом с сатирой. Впрочем, устав от яростных памфлетов, сатир и плачей, Агриппа д'Обинье и Андреас Гриффиус сочиняют порой легкомысленные и любовные стихи. И у лириков католического барокко возникают мысли о краткости человеческой жизни, о призрачности бытия, порою близкие к Паскалю.

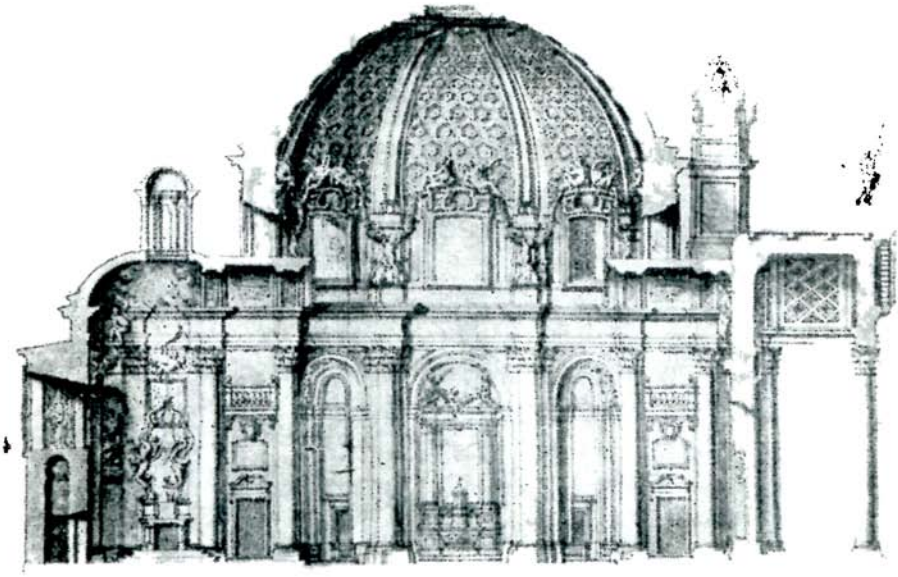
В эту эпоху над Европой впервые раздалась та большая, глубокая, гениальная музыка, к которой мы привыкли и которая поныне звучит в концертных залах всего мира. Новые жанры — опера и комическая опера, или опера-буфф, обязаны своим зарождением XVII веку. Новые музыкальные формы: соната, концерт, оратория,— возникшие на итальянской почве, несли в себе новое содержание [3]. Одним из создателей нового музыкального языка был Клаудио Монтеверди. Он высвободил мадригал от старых форм и явился пионером жанра музыкальной драмы («Ариадна», 1607). Ему и автору первых опер «Дафна» и «Эвридика» [4] Якопо Перри принадлежит заслуга в создании музыкального театра.

Театрализуется религиозная музыка, концерты духовной музыки устраиваются в церквах. Конец XVII и начало XVIII в. являются периодами развития органной и клавесинной музыки. Центром новой музыки оставалась

[2] *Wittkower R.* G. L. Bernini. London, 1955, p. 5—6.

[3] *Bukofzer M. F.* Music in the Baroque era. N. Y., 1947; *Clercs S.* Le Baroque et la Musique. Bruxelles, 1948; *Ливанова Т. Н.* Семнадцатый век и пути развития музыки Запада.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 368—389.

[4] Написана в 1600 г. по либретто Риниччини.



Бернини. Эскиз церкви Санта-Мария ди Монтесанто
Стокгольм, Национальный музей

Италия, но крупные композиторы появились также в Вене, в германских государствах, во Франции и Нидерландах. Музыкальное барокко было искусством вариации, оно требовало все более крупных хоров и оркестров. Особой монументальности достигает музыка церковная. Подобно поэзии, музыка ставит своей целью поразить и потрясти слушателей. Среди произведений многих искусных музыкантов этого времени сочинения римского композитора Орацио Беневоли отличались сложнейшим контрапунктом; в некоторых его мессах участвует до 47 голосов. Он стремился к величественному и грандиозному, к Музыкальной Метафоре, способной соединить, казалось бы, несоединимые противоположности.

Музыкальные здания, которые возводили великие композиторы XVII столетия, походили на соборы в стиле барокко. Как барочная архитектура, где линии кажутся смещенными, фасады движутся, колонны восходят винтообразно вверх, купола словно пронзают пространство, музыка барокко полна движения, она грандиозна и насыщена сложнейшими и многообразнейшими комбинациями.

Музыка барокко нашла свое завершение в гениальном И.-С. Бахе, который, восприняв наследие XVII в., открыл новые пути музыкальному искус-

Бернини. Св. Тереза
Рим, Санта-Мария делла Витториа

ству. До появления Глюка музыка продолжала развиваться под знаком барокко, оставаясь ему верна даже тогда, когда в литературе и изобразительных искусствах появились другие течения.

Ни в одном столетии не было такого схождения между поэзией, музыкой и изобразительным искусством, как в XVII. Мастера всех искусств одинаково стремились к Метафоре, которая соединяла все мировые явления, требовала для проникновения в тайны мировой гармонии «гениального остроумия» — быстрого разума. Спустя столетие Михаил Ломоносов будет мечтать о «быстрых разумом Невтонах», которых породит российская земля.

Одними из самых значительных поэтов европейского XVII в. были итальянец Марино и испанец Гонгора, самыми интересными из теоретиков литературы — итальянец Тезауро и испанец Грасиан. Без рассмотрения их

творчества и их мыслей об искусстве нельзя понять особенностей художественного метода и эстетической системы ведущего направления в искусстве и литературе Европы XVII столетия — барокко.

В XVII в. началось нисхождение Италии на роль европейской провинции, куски от которой отрывали испанцы, французы, австрийцы. Не утеряли независимости лишь Венецианская республика и Пьемонт. Социальный строй оставался без существенных изменений, только земля переходила в руки новой аристократии и крупной буржуазии. Крестьянские наделы были малы, на Севере и в Средней Италии преобладало испольное хозяйство. Разбогатевшие горожане стремились получить имения и приобрести титула от итальянских князьков или испанских правителей; впрочем, процесс этот начался еще в конце XV столетия.

В то время как Испания, Нидерланды, Англия и Франция увеличивали свои колониальные приобретения, в круг мировой торговли вовлекались все новые страны и создавалась единая мировая экономическая система на хищнических началах, Италия, раздробленная и униженная, оставалась придатком к крупным европейским державам. Гений Италии еще продолжал восхищать Европу и влиять на европейскую мысль, но уже утрачивал прежнее первенство.

1969

ПОЭТИКА ГОНГОРЫ

Великий поэт испанского барокко дон Луис де Гонгора-и-Арготе (1561—1627) происходил из старинной дворянской семьи Кордовы. Первоначальное образование он получил в доме своего отца, судьи Франсиско де Арготе (фамилию Гонгора поэт унаследовал от матери, как последней в роде). До 1580 г. Дон Луис учился в Саламанкском университете. Особым рвением в изучении канонического права он не отличался и нередко сбегал с лекций на бой быков или проводил время в обществе актеров и за сочинением легкомысленных стихов. Получив сан священника, Гонгора направился в Мадрид. Надежды сделать в столице карьеру не оправдались, несмотря на блестящую образованность молодого патера (он в совершенстве владел латынью и древнегреческим) и родовитость. Долгое время Гонгора числился кандидатом на разные должности, но, не отличаясь ни ловкостью, ни обходительностью, так и не сумел добиться какого-либо доходного назначения или постоянной службы при дворе. Лишь в 1616 г., уже под старость, он получает звание капеллана его величества Филиппа III — место почетное, но не дававшее достаточных средств к жизни. В письмах Гонгора часто жалуется на преследующие его неудачи, на бедность, на одолевающих кредиторов, на распродажу имущества за долги. В Мадриде дон Луис напечатал кое-что из своих стихов, однако литературные успехи не баловали его. С подорванным здоровьем, мучимый сильными приступами головных болей, вернулся поэт за два года до смерти в родной город.

Гонгоре не довелось увидеть напечатанными свои произведения: первый сборник «Сочинения в стихах испанского Гомера» («Obras en verso del Homero español») вышел посмертно в 1627 г., полное собрание стихотворений — в 1634-м. Слава величайшего поэта Испании пришла к нему только после смерти.

Ренессансный гуманизм продолжал жить в произведениях кордовского поэта, но претворившись в новые и непривычные формы. Литературоведы позитивистской школы занимались главным образом «обличением» Гонгоры, не пытаясь понять истоки его творчества и природу его поэтики. Интерес к творчеству одного из самых сложных и трудных поэтов в истории мировой

Веласкес. Гонгора

Бостон, Музей изящных искусств

литературы возродили в начале XX столетия не ученые, а поэты. Первым среди тех, кто заново прочел и понял Гонгору, был Рубен Дарио, основоположник новой испанской и латиноамериканской поэзии.

Патриарху современной испанистики Рамону Менендесу Пидалю Лопе де Вега и Гонгора представляются как бы полюсами испанской литературы начала XVII в. «Несмотря на то, что в глубине души Лопе всегда оставался врагом поэзии Гонгоры,— писал Менендес Пидаль в статье «Темный и трудный стиль культеранистов и консептистов»,— он с наслаждением отдавался ее очарованию. Именно искренний и благородный порыв столь чувствительной ко всему прекрасному натуры художника, а не боязнь убийственного сарказма своего соперника, как обычно полагают, заставил Лопе восхвалять божественный дар кордовского поэта. Это вынуждало Лопе смиренно принимать от него то, что понятно, и в немом восторге склоняться перед непостижимым» [1].

Среди современных исследователей Гонгоры на первом месте стоит Дамасо Алонсо. Испанский филолог считает, что именно в так называемом «темном периоде» творчества (отпугивавшем литературоведов прошлого века) Гонгора написал самые замечательные стихи. В наиболее длинных своих произведениях «Сказании о Полифеме и Галатее», «Пираме и Фисбе» и, наконец, в «Одиночествах» («Las Soledades») [2] Гонгора достигает подлинной виртуозности. В произведениях этого периода трудно найти неполнозвучные стихи. Стиль нагнетен, он изобилует метонимиями, метафорами, гиперболами. Поэт вводит в свой текст латинские слова, усложняет конструкции фраз. Но Гонгора открывается читателю не сразу,— чтобы войти в мир поэта, его нужно изучать, подобно тому как изучали в школах греческих и латинских авторов.

По мнению Дамасо Алонсо, «Одиночества» являются самым совершенным поэтическим произведением XVII столетия. Алонсо думает, что широко бытовавшее в европейском литературоведении представление о «местном колорите» испанской литературы XVII в., представление, составленное главным образом на основе плутовских новелл (пикареско), романа и бытовой драмы, выключало Испанию из общеевропейского литературного процесса, неоправданно ее обособляя. Между тем испанская поэзия, при всем ее своеобразии, развивалась в едином потоке европейской литературы.

Одной из особенностей средневековой испанской поэзии было ее теснейшее соприкосновение с арабской; контакт этот сохранился в XVI и XVII вв. Наиболее арабизированной из всех испанских провинций была Андалусия; поэтому в андалусских песнях арабские мотивы сохранялись очень долго и не изжиты в настоящее время.

Гонгора родился в Кордове, бывшей столице арабского халифата. В 1927 г. Эмилио Гарсиа Гомес открыл в Египте «Книгу знамен», составленную андалусским арабским поэтом Абен Саидом в 1243 г. В поэтической технике этого сборника андалусских (и нескольких африканских) песен нас

---

[1] *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения. М., 1960, с. 764.

[2] *Gongora y Argote Luis de.* Obras completas. Ed. J. Millé Gimenez. Madrid, 1956.

поражает стремление заменить реальный план планом воображаемым. Составные ее элементы следуют формуле: a — кажется a_1, a подобно a_1, a и есть a_1. Получаются две линии: фантастическая и реальная. Замена одной линии другой создает стихотворение, трудно понимаемое теми, кто не привык к подобному способу выражения. Читая сборник арабского поэта, постепенно привыкаешь к этим заменам... Например, если в плане реальном: река — A, ветер — B, волна — C, ветки дерева — D, то в плане воображаемом A превратится в бумагу, B — в писателя, C — в сочиненное писателем и D — в читателя. «Ветви, которые ветер склоняет над волной», приобретают смысл: «Читатель склоняется над бумагой, исписанной писателем». Эта система отразилась в поэзии Гонгоры, не будучи, конечно, его единственным приемом [3]. Возьмем строку из «Первого одиночества» («Soledad Primera», V, 244—245):

...juntaba el cristal liquido al humano,
por el arcadur bello de una mano.

(Дословно: текущий хрусталь (вода) соединялся с человеческим лицом через прекрасную бадью — руку, т. е. рука наклоняет колодезную бадью.) Смысл весьма прост, и в нем нет никакого мистического или затаенного плана, все дело в системе выражения. Этот двухлинейный арабский прием, с помощью которого Гонгора нередко зашифровывал свои стихи, другими поэтами барокко не употреблялся.

У Гонгоры глубоко укоренилась привычка к многосмыслию и параллелизму значений. Например — прекрасный по звучанию стих из оды на взятие Ларачче (1614):

En roscas de cristal serpiente breve.

Точный перевод был бы: «В спиралях хрусталя короткая змея», т. е. в спиральном движении воды появляется небольшая змея — малая волна.

Гонгора писал различными размерами, сонеты его следуют итальянским образцам и сохраняют все тонкости версификации и рифмовки. Он прибегает к октавам, бывшим в моде в XVI в., и к терцинам. Кордовский поэт писал также романсы в традиционном испанском стиле, канцоны, иногда напоминающие по содержанию итальянские капитоли. Деление его произведений на поэмы и мелкие стихотворения довольно условно. К поэмам причисляют обычно «Сказание о Полифеме и Галатее» и «Одиночества». Поэт успел написать только первое и второе «Одиночества».

Нельзя сказать, что сюжет о Полифеме являлся новостью в ренессансной поэзии. В эпоху барокко на эту тему писали в Италии Стильяни и Марино, в Испании — Луис Карильо де Сотомайор. Они следовали Овидию, но основная тема звучала у каждого поэта несхоже с другими. Наибольшую оригинальность проявил Гонгора. Все внимание автора сосредоточено на страши-

---

[3] См.: *Alonso Damaso.* Poesia Arábigoandaluza y poesia Gongorina.— В кн.: Estudios y Ensayos Congorinos. Madrid, 1955, p. 31—65.

лище Полифеме. Одноглазый великан среди легендарных Сицилийских гор поет о своей безответной любви к нимфе Галатее. В песне циклопа бушует неразделенная страсть, звучат порывы отчаянья, которые сменяются глубокой печалью одинокого безобразного существа. Где-то вдали, на одетом жемчужной пеной прибоя побережье, мелькает желанная и недоступная нимфа. В описаниях и лирических монологах Гонгора предстает во всем блеске ранней поэзии барокко. Обилие тропов, сравнений, латинских конструкций, неологизмов, обычно образованных от латинских корней, поначалу способно спугнуть неподготовленного читателя. Медленно вчитываясь в стихи «Сказания о Полифеме», начинаешь понимать, что поэтические приемы автора глубоко продуманы и отвечают дикому, красочному, полному контрастов миру сицилийской природы и ее древним мифам, в наше время вновь вызванным к жизни в творчестве сицилийского поэта Квазимодо.

Темы Гонгоры всегда предельно просты, его исполнение предельно сложно. Каковы темы «Одиночества»? — Кораблекрушение, юноша, выброшенный волнами на берег острова, ловля рыбы, жизнь леса и его обитателей.

Поэзию Гонгоры и его последователей называли в Испании «гонгоризмом» и «культизмом» из-за того, что он и некоторые поэты его школы употребляли слишком много латинских слов, уже непонятных для испанцев, которые не прошли через классические штудии. Это были ученые слова, а не трансформированные из вульгарной латыни испанские. Например, латинское delicatum по-испански звучит delgado, в словаре культистов — dilicado. Латинское speculum дает при нормальном развитии в испанском espejo, а в языке культистов — especulo. Влияние латинского у гонгористов сильно не только в лексике, но и в синтаксисе: испанские фразы построены по типу латинских, в них часты инверсии и гипербат, перестановки слов [4].

По существу между консептизмом и культуранизмом разницы не было, за исключением того, что последователи Франсиско Кеведо (1580—1639) писали более простым испанским языком, без бьющих в глаза латинизмов. Испанское барокко было порождено тем этапом в эволюции литературы Возрождения, который мы называем маньеризмом. В маньеристических приемах многое происходило от общеевропейского наследия позднеримской риторики. Например, тот же образ, что в «Первом одиночестве» Гонгоры (556): «Pintadas avez, citaras de plume» (пестрые птицы, гитары из перьев),— Э. Р. Курциус находит у Алана из Лилля, у Готье Мапа, у Петра Рига, у Жана де Гарланда, т. е. у писателей средневековых. Вероятно, эта метафора, восходящая к поэтам конца античности, стала общим достоянием [5]. Безусловно, что в зависимости от силы одаренности понижался или повышался процент заимствованного и менялся характер его переосмысления. Однако интенсивное пользование метафорами и изысканными сравнениями (собственными или почерпнутыми из античных авторов) является характерным для всей маньеристической литературы.

---

[4] *Alonso D.* La lengua poetica de Gongora. Madrid, 1961.

[5] *Curtius E. R.* La littérature européenne et le Moyen âge latin. Paris, 1956, p. 341; *Gates Joiner.* The metaphors of Luis de Gongora. Philadelphia, 1933, p. 95.

Аннибале Караччи. Полифем и Галатея
Рим, палаццо Фарнезе

Отсюда можно заключить, что разобраться в становлении испанского барокко — дело нелегкое. Наряду с несомненным пользованием поэтическими приемами арабо-андалусской поэзии в нем значительно влияние греко-латинской культуры, сказывающееся даже в синтаксисе некоторых поэтов. Испанское барокко не теряло связи ни в литературе, ни в архитектуре с латинским средневековьем и с поэтикой XII столетия, которая уводит нас к периоду серебряной латыни. При этом мы видели, что итальянские размеры и формы (канцоны, сонета и пр.) часто встречаются у Гонгоры и поэтов его школы и что связь испанского барокко с ренессансной Италией продолжается. Однако у Гонгоры есть ощущение того, что он порывает с прошлым и что в искусстве и поэзии начинается *новая эпоха.*

Даже взяв тему из античности, которая была обработана неоднократно до него, Гонгора идет своими путями и находит новую систему выражений. Овидий в «Метаморфозах» (XIII, 842) говорит кратко: «Aspice, sim quantus» (Взгляни, как я высок). Карильо Сотомайор просто перевел эту строку: «Mira qué grande soy». Гонгора («Сказание о Полифеме», 409—410) переделал ее по-своему:

Sentado a la alta palma no perdona
Su dulce fruto mi robusta mano.

(Когда я сижу, моя сильная рука не прощает высокой пальме ее сладкие плоды, т. е. я так высок, что могу их сорвать сидя.)

Гонгора любит удивлять своими метафорами, достигая эффекта неожиданности путем сопряжения предметов, далеко отстоящих друг от друга, например:

Quejándose venian sobre el guante
Los raudos torbellionos de Noruega...

Со стоном опустились на перчатку
Норвегии стремительные вихри...

Поэт не сравнивает, у него нет «как» или «подобно», а дает два параллельных ряда: бешено завывающий вихрь Норвегии и стремительно, с криками спускающиеся на перчатки сокольничих птицы объединены метафорой в едином образе. Или:

...de fugitiva plata
la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un Océano y otro.

...из стремительного серебра
петля расширяется повсюду, охватив
один и другой океан.

Скоба (или петля) из серебра (вода — серебро у Гонгоры обычно взаимозамещаемы) с определением «стремительное» превращается в воды Магел-

ланова пролива. И здесь снова типичные приемы Гонгоры: замена, расширение значения, сведение совершенно несхожего (пролив — скоба). Теоретики барокко Грасиан и Тезауро скажут впоследствии: «Тут действует agudezza, быстрый разум».

Гонгора был художником, творящим сознательно, прекрасно знающим, чего он хочет, и способным теоретически обосновать свою поэтическую систему. Когда в 1613 г. он послал законченную рукопись поэмы «Одиночества» из Кордовы в Мадрид, ее встретил ропот возмущенного непонимания. В своем ответе анонимному рецензенту, расточавшему язвительные замечания о языке поэмы, Гонгора писал, что придал общеупотребительному языку совершенство и сложность латинского, желая сделать его «героическим языком», отличным от языка прозы [6]. Неясность выражений побуждает читателя к размышлению, к активному творческому сотрудничеству с поэтом. Привычные слова и обороты речи не будоражат читателя, а неясность поэта вызывает у читателя раздумья и вовлекает его в занимательный процесс разгадывания непонятного.

Таким образом, сложность являлась, по мысли Гонгоры, одним из средств усиления эстетического воздействия поэзии. Причем имелось в виду овладеть не только вниманием и воображением читателя, но и его интеллектом.

Гонгору отличали широта мысли, большая общая культура, многообразие интересов. Диапазон его возможностей широк: от взволнованной лирики до убийственного сарказма, от напевных ясных стихов в жанре народного романсеро до сложнейшей зашифрованной образности «Одиночеств».

Гонгора создал стиль испанского барокко. Новизна образов кордовского поэта, смелость его метафор, оригинальность его поэтического языка явились причиной его влияния на поэтов Испании и Латинской Америки — от Рубена Дарио до Пабло Неруды.

1969

---

[6] *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения. М., 1960, с. 764.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ГРАСИАНА

Крупнейший прозаик и теоретик испанского барокко Балтасар Грасиан-и-Моралес (1601—1658) родился в арагонском городишке Бельмонте в семье врача. Детство писателя прошло в бедности. Средств дать образование детям у родителей не было, и всем братьям и сестрам Балтасара пришлось пойти по монастырям разных орденов. С помощью своего дяди, капеллана соборной церкви Толедо, Грасиан смог попасть в иезуитскую школу и пройти все ее ступени. В коллежах Херона и Каллатаюде он изучает «грамматику» и философию (Artes), в университете Сарагоссы — богословие. В 1627 г. он возвращается в коллеж г. Каллатаюде как преподаватель грамматики и риторики. В 1631 г. оканчивает специальную школу проповедников и исповедников ордена иезуитов в Валенсии. Затем преподает философию в Лериде и Гандии. Весной 1636 г. Грасиана переводят в Арагон, в Уэску. Пребывание в Уэске, среда любителей искусства и литературы, в которую он попал, определили в значительной степени дальнейшую судьбу и интересы Грасиана. В Уэске родился Грасиан-писатель.

В нескольких шагах от скромного дома иезуитов возвышался палаццо дона Висенте Хуана де Ластаносы, человека очень богатого и влиятельного. Просторный дворец идальго был выстроен в стиле барокко и представлял собой настоящий музей разных диковинных вещей. В залах палаццо можно было видеть полотна испанских, итальянских и фламандских живописцев, античные скульптуры и вазы, поделки из слоновой кости, ляспислазури и порфира, идолов из Южной Америки, гигантские морские раковины, причудливой формы кораллы и другие поражающие воображение чудеса тропических стран и морей. Дон Висенте коллекционировал математические и астрономические инструменты голландской работы, географические карты и старинные монеты. В его собрании эстампов находились листы, подписанные Микеланджело, Рафаэлем, Дюрером и Калло. Скромный иезуит подружился с Ластаносой, и его стали приглашать на литературные собрания, устраиваемые хозяином. Свободное время Грасиан любил проводить в богатой библиотеке дворца. После общежитий и коллежей ордена перед Грасианом открылся огромный мир искусства, пахнуло воздухом дальних

Грасиан

экзотических стран и морских просторов. Здесь он создал «Героя», задумал «Обходительного», «Обиходный оракул» и «Остроумие». Возможно, что к этим годам (1636—1639) относится зарождение замысла романа «Критик».

Понятно, что все эти светские увлечения не могли понравиться руководителям ордена. И хотя с помощью Ластаносы Грасиан опубликовал свое первое произведение «Герой» (1637), укрывшись под вымышленным именем «Лоренцо Грасиана, молодого человека», догадливые падре вскоре обнаружили обман. Генерал ордена Вителлески писал провинциалу Арагона отцу Луису Дерибасу, что Грасиан является «крестом для своих начальников». Между тем «Герой» вышел второй раз (1639). Первое издание появилось без ведома и дозволения ордена, что с точки зрения иезуитов считалось тяжким грехом. На втором издании значилось разрешение благоволившего к Грасиану орденского начальства из другого города.

Непокорного талантливого священника отправляют исповедником к вице-королю Арагона герцогу де Ночера в Сарагоссу. Герцог, родом итальянец из Неаполя, принадлежал к древней южноитальянской фамилии князей Карафа, состоявшей на службе арагонских, а затем испанских королей. Это был человек храбрый и справедливый, с большим военным и дипломатическим опытом. Герцог де Ночера послужил прототипом героя второй книги Грасиана «Политик». Сопровождая вице-короля, Грасиан побывал в Мадриде (апрель — май 1640 г.). О жизни Грасиана в Мадриде мы знаем из писем к его меценату Ластаносе. Мадрид в это время еще являлся центром мировой империи, но уже нарастали признаки близящегося ее распада. Грасиан осматривал библиотеки, картинные галереи и дворцы испанских королей. Он свел знакомство с пользовавшимся успехом при дворе комедиографом доном Антонио де Ментоса.

Восстание в Каталонии заставило герцога и его духовника вернуться в Арагон. Мудрый политик, герцог де Ночера советовал в интересах испанского государства не прибегать к репрессиям и военным действиям против восставшей провинции. Однако двор решил расправиться с восставшими, рассчитывая на скорую победу, так как французы, поддерживавшие каталонцев, не располагали большими силами. Герцог де Ночера был против войны и написал об этом королю. Придворная партия объявила его изменником и добилась его устранения. Де Ночера заточили в темницу замка Пинто, лишили всех прав и подвергли зверским пыткам, от которых он умер.

Грасиан, посвятивший герцогу много страниц, остался верен его памяти. Призванный в Мадрид, Грасиан с часу на час ожидал ареста, но, как писал он своему покровителю и другу Ластаносе, «буря пронеслась, не затронув меня». В 1642 г. Грасиану удалось, и на этот раз избежав цензуры орденских властей своей провинции, напечатать в Мадриде «Искусство острого разума» («L'arte de ingenio»). Разрешение на издание книги он получил от известного в столице падре Хуана Батиста де Авила, служившего в инквизиции. В 1642—1644 гг. Грасиан живет в Террагоне и переносит вместе с жителями и солдатами лишения осады. Осенью 1646 г. его посылают в армию маркиза де Леганьес, которая направлялась на помощь осажденной французами крепости Лерида. Грасиан участвовал во всех стычках и сражениях с французами. Впервые он столкнулся лицом к лицу с ужасами войны. Грасиан выносил раненых с поля боя, врачевал раны, исповедовал умирающих, воодушевлял живых, вообще вел себя геройски и удостоился имени «отца победы». После освобождения Лериды Грасиан вновь направляется в свою любимую Уэску. Он занят подготовкой новых изданий «Остроумия» и «Обходительного» (первое опубликовал Ластаноса в Уэске в 1646 г.). В следующем году с визой приора августинского монастыря выходит «Обиходный оракул» («Oraculo manual»).

В 1651 г. Грасиана назначают начальником кафедры Св. писания в университете Сарагоссы. Недовольство в церковных кругах вызвал роман Грасиана «Критик», при печатании которого Грасиан снова обошел цензуру своего ордена. Выбранный генералом ордена вместо умершего Вителлески Годуин Никкель менее терпимо, чем его предшественник, относился к лите-

ратурной деятельности брата Грасиана. «Вместо того, чтобы быть сурово наказанным и призванным к покаянию,— раздраженно писал генерал провинциалу Арагона,— за то, что без благословения ордена напечатал несколько легкомысленных книг, брат Грасиан получает кафедру Св. писания в Сарагоссе!» Тучи собирались над головой непокорного иезуита. Грасиан принял некоторые меры предосторожности, но все же не мог удержаться от издания третьей части своего «Критика» (Мадрид, 1657), конечно, опять не испросив необходимого дозволения начальства. Последовало новое возмущенное письмо из Рима. Генерал требовал строже относиться ко всем случаям нарушения братьями орденской дисциплины.

Грасиана подвергли в Саламанке унизительным допросам и представили на расмотрение шести профессоров ордена все сочинения, которые он издал за двадцать лет без цензуры своего начальства. По приговору судилища Грасиана изгоняют с кафедры и ссылают в захолустный городишко Граус. Писателя лишают возможности писать, у него отнимают перо, чернила и бумагу, морят голодом. Бдительно следящие за каждым шагом осужденного иезуиты докладывают, что Грасиан пребывает в огорчениях и меланхолии, не допустимых монаху. Грасиан просит перевести его в другой орден, ему отказывают. Истощенный постом, к которому его принудили, замученный преследованиями, Грасиан умирает в возрасте 57 лет, не прожив и года после саламанкского суда. Так расправился орден иезуитов с талантливейшим писателем и мыслителем, вынужденным силою обстоятельств надеть в юности сутану. Такой дорогой ценой заплатил Грасиан за образование, полученное в стенах иезуитских школ.

Литературное наследие Грасиана велико: после первого сочинения «Герой» (1637) появились «Политик» (1640), трактат «Искусство остроумия» (1642), «Обходительный» (1646), «Обиходный оракул, или Искусство осторожности» (1647), переведенный на многие европейские языки, и наконец роман «Критик» в трех частях (1651—1657).

Наибольшую известность приобрел «Обиходный оракул». В этой книге Грасиан редко говорит об остроумии (agudeza), о быстром разуме, охватывающем противоположности и сводящем их воедино, однако этим барочным принципом насыщены все его краткие поучения-максимы. Количество и интенсивность знаний в современном мире возросли неизмеримо. «В настоящее время, чтобы стать мудрецом, потребно столько знаний, сколько в древности хватило бы на семерых»,— гласит первое изречение «Оракула». Усложнились человеческие отношения, и в «наши дни нужно употребить больше уменья, разговаривая с одним человеком, чем ранее, чтоб говорить с целым народом». Печать эпохи гонений на всякое проявление свободомыслия и независимости лежит на многих афоризмах-наставлениях автора «Оракула». Во времена, когда даже самые отважные, как Ванини, вынуждены были тщательно маскировать свои мысли и убеждения, Грасиан советует «избегать говорить слишком ясно» и не быть «всегда чистосердечным». «Молчание — святилище осторожности», ибо «открывающий свои мысли подвергается критике». «Не открывай своих намерений, потому что тебе помешают исполнить задуманное, а от несбывшихся планов ты станешь несчастен».

Какой горестный жизненный опыт таится в этих словах! Иносказание, зашифрованность — то, что литераторы барокко возводят в систему, находят себе объяснение в условиях страшной исторической реальности стран Европы XVII в., как католических, так и протестантских.

Грасиан объездил почти всю Испанию, близко знал жизнь всех классов и сословий испанского общества. Его положение священника открывало ему доступ в дома бедняков и в палаты сильных мира сего. Грасиану-духовнику пришлось выслушать в течение жизни множество человеческих исповедей, и это дало богатейший материал для раздумий и обобщений Грасиану — писателю и моралисту. Он проникал в тайные движущие силы человеческих поступков, и низменная природа этих скрытых сил порой ужасала его. Холодный расчет, игра одного против всех, карьеризм, полное пренебрежение общей пользой — таков малооптимистический итог наблюдений Грасиана над высшими сословиями испанского общества, над дворянами, толпящимися у трона. Благодаря многолетней близости к дипломатам, военачальникам и аристократии Грасиан постиг все тонкости дипломатической игры и способы, с помощью которых держали в повиновении народ. «Управлять и заставлять повиноваться есть искусство», которое требует «больше ловкости, чем решительности», уменья понимать страсти, по большей части низменные, владеющие большинством людей, и использовать их в собственных целях. Страсти эти различны по причине различия умов, но «все люди — идолопоклонники». Одни льстятся на почести, другие преследуют единственно свою выгоду. Ловкость правящих, по мнению Грасиана, заключается в том, «чтобы хорошо узнать этих идолов и войти в слабости тех, которые им поклоняются. Тогда ты держишь ключ от воли каждого».

«Оракул» содержит множество тончайших психологических наблюдений, по большей части пессимистически окрашенных. Картина нравов, поданная философом-моралистом иногда в виде «рецептов для преуспеяния», свидетельствует о лицемерии и ханжестве, царившем в среде правителей, придворных и дипломатов современной Грасиану Испании. «Оракул» помогает лучше понять политику и идеологию эпохи.

Почти одинаковым успехом с «Оракулом» пользовался роман Грасиана «Критик» («El Criticon») [1], навлекший на автора гонения со стороны ордена иезуитов. Последнее произведение Грасиана, «Критик»,— одна из умнейших книг XVII столетия, беспримерная по богатству воображения, остроумия и сарказма, едкого, разящего, безжалостного, книга дерзкой отваги в суждениях о том, что почиталось его современниками жизненными ценностями. Грасиан хотел объять в своем романе и подвергнуть всестороннему анализу всю совокупность человеческой действительности, указать подлинное место вещей, разделить «видимость» и «сущее». Основная идея Грасиана, развивавшаяся и в других его сочинениях,— необычайное усложнение жизни нынешнего поколения во всем в сравнении с предыдущими и отсюда необходимость пересмотра взглядов на природу, на человека и его место в мироздании, на нравственные нормы и политические установления. Однако, двигаясь по жиз-

[1] *Gracian B.* El Criticon. Madrid, 1968.

ни и будучи устремлен в будущее, человек не должен терять из виду и прошлое и никогда не забывать о том, что он оставляет за собой. Хотя люди, констатирует Грасиан, стали более разумными и просвещенными, ими все еще владеют многие чудовищные обычаи и предрассудки. «Критик» — сатира, горькая и глубокая, на человечество в целом, и в особенности на Испанию своего времени.

Грасиан избрал форму романа-путешествия, восходящую к древнегреческой литературе, но насытил ее современным жизненным материалом. С самого начала действие романа развивается в стремительном темпе. С корабля, возвращающегося в Европу из Португальской Индии, сбрасывают в море человека. Несчастный, с кем так жестоко обошелся капитан, прельстившийся его драгоценными камнями,— испанец Критил, заключенный, которого везут в Испанию на преследствие. Критил вырос на Востоке в семье колониального чиновника. После разгульной юности, промотав в кутежах и азартных играх состояние родителей, он попадает в тюрьму за убийство на дуэли своего соперника — племянника вице-короля. Потеряв почти все имущество, возлюбленную, друзей, свободу, он находит в темнице новый смысл жизни в занятиях науками и философией. В испытаниях он возмужал, приобрел опыт и мудрость.

Океан оказался милосерднее людей — Критилу удается вплавь достичь небольшого острова (Св. Елены). Здесь он встречает единственное человеческое существо — юношу, который не владеет членораздельной речью и объясняется только жестами. Критил привязывается к нему, дает ему имя Андренио (что означает примитивный, первобытный, простодушный) и учит его человеческому языку, изящным искусствам и наукам. Впоследствии выясняется, что Андренио — сын Критила и его возлюбленной Фелисинды, попавший на необитаемый остров после кораблекрушения. Ребенка выкормила своим молоком дикая серна, и он жил среди зверей до того времени, пока не оказался способным сам заботиться о своем существовании. Выросшему среди красот южной природы юноше неведомы ухищрения и злоба человеческого общества.

Андренио не понимает грусти Критила при виде людей на корабле, приставшем к острову. Критил предупреждает своего воспитанника: «Будь осторожен, ибо сейчас мы вступим в круг врагов. Пришло время открыть тебе глаза: отныне придется жить постоянно начеку. Остерегайся всего, что увидишь, всего, что услышишь, но больше всего того, что захочешь сказать. Слушай всех и не доверяй никому. Веди себя со всеми так, словно это твои друзья, но остерегайся всех, словно это твои враги» (I, 4).

Критил привозит сына на родину. Начинается их полное удивительных приключений путешествие, и перед нами предстает Испания середины XVII в., увиденная глазами дикаря, «естественного человека», воспитанного вне цивилизации. Замысел этот, предвосхищающий идею «Простодушного» Вольтера, понятно, невозможно было осуществить без иносказаний и аллегорий. Опасности подстерегают Андренио на каждом шагу — ведь в Испании (эпохи Филиппа IV) «человек человеку волк» и «люди очень дурны». По улицам Мадрида свободно разгуливают дикие животные: тигры, львы, обезья-

ны (аллегоризм автора весьма прозрачен). Впрочем, замечает Грасиан, не стоит бояться их больше людей, потому что нет такого хищника, «какого человек не превзошел бы свирепостью». В городах все дары природы достаются богатым, а бедняки умирают с голода, и до них никому нет дела. Мудрецов презирают, зато дураки и неучи пользуются авторитетом. В почете ложь, а правду отовсюду гонят в шею. В лабиринтах улиц (любимая метафора барокко) таятся зависть, злоба, лесть, и всюду верховодят отвратительные бестии, олицетворяющие зло [2].

Сатира Грасиана не щадит ни двор, ни власти, ни суд, ни армию, ни духовенство, к среде которого принадлежал сам автор.

Путники наблюдают на улице за стычкой двух женщин: одной — старой, уродливой и расфуфыренной и другой — юной, прекрасной и убого одетой. Бытовая сцена становится аллегорией поединка Лжи и Истины, в котором Истине, поруганной и затравленной, никто не решается прийти на помощь. И немудрено, ведь при существующем порядке встать на ее защиту было бы бессмысленным самоубийством, внушает Андренио мудрый кентавр Хирон, сопровождающий героев романа. «Значит на этой земле нет справедливости?» — в ответ на этот вопрос Простодушного Грасиан создает карикатуру на судей, которые покровительствуют злодеям и злу, вместо того чтобы его карать,— ведь они живут за его счет. Отыгрываясь на мелкой сошке, попадающей в сети «правосудия», они помогают легко выскочить на волю тем, кто попирает все законы, божеские и человеческие.

Град насмешек обрушивает Грасиан на армию и солдатню. Приступ смеха вызывает у путников торжественная важность и пышное облачение кавалеристов. На недоуменный вопрос Андренио: «А зачем вообще нужны солдаты?» — старый Хирон отвечает: «Чтоб вести войну против врагов вместо того, чтобы воевать против друзей». «Следовательно, они нас защищают?» — снова спрашивает Простодушный, но кентавр резко обрывает: «Бог защищает нас от них!» И далее следует недвусмысленный выпад в адрес королевского двора и испанской военщины, которая вела войну против населения своей собственной провинции (напомним, что первая книга романа увидела свет, когда были в разгаре военные действия в Каталонии [3]). «Те, кто должен кончать войну, ее продолжают,— читаем в главе «Характер века»,— ибо война — единственное занятие, к какому они способны: кроме нее у них нет иных источников дохода. И потому война, которая может продолжаться год, тянется двенадцать». По-видимому, нет нужды говорить, что эти и им подобные строки мог написать только писатель большого гражданского мужества.

Не бесстрастными наблюдателями проходят по городам Испании герои романа: они негодуют, возмущаются, сочувствуют. Нищета и бесправие неимущих вызывают у них желание «пойти к богачам, чтоб отстричь хищные когти у тех, кто стал дворянином благодаря грабежу, у тех, кто обобрал

---

[2] Мне думается, что исследование влияния писателей барокко на Ионеско, Кафку и других модернистских авторов XX в. принесло бы неожиданные и чрезвычайно интересные результаты.

[3] Война в Каталонии закончилась в 1652 г. Первая книга «Критика» издана в Мадриде в 1651 г.

этих бедных людей, вышвырнул их на улицу, а затем в богадельни» (I, 11).

Приходит очередь познакомиться путникам и с лабиринтом Двора. Роль нити Ариадны (чтоб не запутаться в хитросплетении его ходов) должна сыграть «Придворная Галатея» — намек на книгу «Испанская Галатея» (Мадрид, 1599) Лукаса Грасиана Дантиско, секретаря Филиппа II, написанную в подражание итальянской «Галатее» Джованни Делла Каза. Грасиан пункт за пунктом опровергает ее наставления о том, как стать совершенным придворным, как безнадежно устаревшие и более не соответствующие духу времени. Двор представлен Грасианом (в главе «Придворный залив») не как прибежище образованности, изысканности и высокой культуры, а как место чрезвычайно опасное, где происходит чудовищное искажение человеческой природы. Критика Грасианом «Испанской Галатеи» знаменовала отказ от идеала совершенного придворного, берущего начало от Кастильоне, и переход к идеалу «discreto», т. е. от элитарного аристократического идеала к идеалу общечеловеческому.

Под аллегориями романа современный читатель часто не в состоянии уловить остроты намеков на реальные события и на конкретных исторических личностей. Трудность «Критика» усугубляется и специфичностью испанской культуры XVII столетия, а также тем, что он стоит в русле традиции, с какой после XVIII в. было порвано. Некоторые исследователи указывают на связь аллегорического мира Грасиана с Иеронимом Босхом, художником хорошо известным в Испании. Аллегория нередко переходит в символ, имеющий социальное значение. Именно эта особенность мышления и стиля Грасиана оказала воздействие на писателей Просвещения.

Грасиан проявляет большую изобретательность и находчивость, умело поддерживая на всем протяжении своего повествования интерес к двум главным героям романа, которые, несмотря на приданное им аллегорическое значение, сохраняют качества живых, реально существующих людей. Путешествие по жизни Критила и Андренио разделено на три больших этапа, из которых каждый образует один из томов романа. Старая схема возрастов человеческой жизни (юность, зрелые годы, старость) используется Грасианом для композиционного членения произведения. Стремление к счастью, присущее человеку (символизированное как поиски отожествляемой со счастьем Фелисинды), сделано основной сюжетной линией «Критика». Жизнь в романе описана как огромный эксперимент, в ходе которого все отчетливее выясняется, что мечта и реальность не соответствуют одна другой.

В главных героях романа: Критиле (т. е. человеке, критически мыслящем) и простодушном Андренио Грасиан воплотил две ипостаси человеческого «я», дуализм человеческой природы. Андренио, человеку в его первозданной нетронутости, находящемуся всецело во власти инстинктов и интуиции, мир кажется прекрасным, ослепительно великолепным, гармоничным и единым. Первобытный человек испытывает восторг от одного ощущения, что живет, что является частью вселенского великолепия[4]. Критилу, человеку цивили-

[4] В описании «mundo natural» Грасиан, как показал Г. Шрёдер, использовал многие тексты античных авторов, прежде всего Цицерона, Клавдиана, Сенеки. См.:

зованному, доверяющему только рассудку, жизнь представляется «страшной темницей», «трясиной, из которой невозможно выбраться». «Я убежден,— говорит он,— что, не будь западни, никто не захотел бы вступить в этот мир, а раз вступив, не согласился бы продолжать существование, если б знал наперед, что́ такое жизнь, и чтобы подвергнуться в ней мучениям, столь же многочисленным, как и разнообразным. В плане физическом это: голод, жажда, холод, жара, усталость, болезни; в плане нравственном: обман, преследования, зависть, презрение, потеря чести, огорчения, горе, страхи, гнев, отчаяние. И в итоге, все претерпев, достичь лишь жалкой смерти, потерять все, что имел (дом, имущество, положение, друзей, родных), и сожалеть о жизни, ибо в момент расставанья ее любят всего более» (I, 5).

По мере того как Андренио обогащается опытом и знаниями, мир, космос предстают ему в ином свете, радость бытия (спутница неведения) меркнет, сменяясь мудростью, неразлучной с меланхолией.

Мир представляется Грасиану полем битвы между Истиной и Ложью, Добротой и Злобой, Прямодушием и Коварством, Просвещенностью и Невежеством, персонифицированными в аллегорических образах. Такая форма мысли включала в себя и гуманистически переосмысленные образы античности и средневековые представления, также подвергшиеся модификации. Это двойное наследие отразилось и в барочной поэтике «Критика».

Аллегорические звери, волшебники, стоокие люди, великаны — все это перешло в роман Грасиана, очевидно, из рыцарских романов. В отличие от Сервантеса, имя которого он упоминает вскользь и неодобрительно, Грасиан не скрывал своей любви к старинным книгам. Кроме средневековых испанских и французских [5] книг, он знал и любил латинскую классическую литературу, особенно Марциала, которого называл «отцом остроумия». Это мнение, впрочем, разделяли и другие писатели барокко. Чувство национальной гордости вызывало у Грасиана то, что Марциал был уроженцем Испании, причем его земляком — арагонцем. Испанские просветители, например Фейхоо-Монтенегро, подхватят эту идею и прибавят к Марциалу имена других «испанцев», прославивших античную литературу,— Силия Италика, Лукана, Сенеку, Колумеллу [6]. Грасиан любил также Флора, Тацита, Плиния Младшего, писавших более свободным и манерным стилем. У древних и новых писателей Грасиан искал прежде всего остроумие, уменье открывать новые значения слов, новые смысловые сочетания.

Сатира в «Критике» соседствует с панегириком; ядовитые насмешки Критила над «царем творения» сменяются гимном в честь человека. Богиня

Schröder G. Baltasar Gracians «Criticon». Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik. München, 1966, S. 17.

[5] Мы полагаем, что Грасиан читал «Роман о розе». Испанист Белл находил в «Критике» образы и аллегории, восходящие к «Божественной Комедии». См.: *Bell A. F. G.* Baltasar Gracián. Oxford, 1921, p. 58. Дантов образ «femina balba» («Чистилище», XXI, 7—34) позаимствовал не только Грасиан («Критик», ч. 1, гл. XII: «Los encantos de Falsirena»), но и Марино. См.: *Waley P. J.* Giambattista Marino and Gracian's Falsirena.— «Bulletin of Hispanic Studies», Liverpool, 1957, vol. XXVI, N 3, p. 169—171.

[6] «Слава Испании», § 15.— См.: «История эстетики, т. 2. М., 1964, с. 703.

искусств Артемиа, дворец который посетили путешественники, спрашивает у Андренио, что в мире вызвало наибольшее его восхищение, и юноша с пылкостью говорит: «Я сам. И чем больше я себя познаю, тем более собой восхищаюсь». Восторг Андренио вызывает в первую очередь совершенство прекрасного человеческого тела. Повторяя мысль древних, Артемиа его дополняет: «В прекрасном теле и душа прекрасна, а телесные изъяны обычно бывают связаны с душевным уродством». Не сердце (как Данте), а голову называет Андренио «дворцом души, местопребыванием всех ее способностей» (не забудем, XVII век — век рационализма). И богиня, и ее юный гость не перестают удивляться и восхищаться искусной конструкцией, какой является тело человека.

Артемиа — покровительница не только искусств, но и всего прекрасного в природе человека. В современной Испании поселиться ей нелегко. После того, как взбаламученные Злобой толпы подожгли дворец Артемии, она решает переменить свое местопребывание и, раздумывая, куда перенести свою резиденцию, перебирает самые большие города Испании, но все поочередно отвергает. Наконец, выбор ее падает на Толедо, интеллектуальный центр страны.

Роман можно было бы назвать «кинематографическим» из-за беспрерывной смены декораций и сцен, даваемых разным планом. Перенасыщенность эпизодами не нарушает архитектонической стройности произведения, подчиненного продуманному плану и сохраняющему при немалом объеме соразмерность частей.

Во второй части описана встреча героев с Фортуной. Фортуна вовсе не слепа, как принято думать. У нее лучистые, всё видящие глаза. Люди любят говорить о случайности ее даров. Фортуна неповинна в этом, просто руки ее перестали ей принадлежать, они стали собственностью князей церкви и светских владык. Лестница жизненного успеха в главе «Обвинения и оправдания Фортуны» (II, 6) превращается в символ кастового иерархического государства. Взобравшиеся на верхние ее ступени купаются в сиянии собственного величия и не желают ничего знать о прозябающих в ничтожестве где-то внизу.

Социальная направленность романа очевидна; не вызывают сомнений и укрытые порой в аллегорических дебрях симпатии и антипатии автора. Внимательное чтение произведений Грасиана вскрывает необоснованность абстрактных рассуждений об «аристократическом» и «ретроградном» характере его творчества.

В «Дороге времени» (III, 10) автор «Критика» предвосхитил идею машины времени современных писателей-фантастов. В этой главе особенно достается ученым педантам, которые по причине творческой импотенции не в силах создать ничего нового и вынуждены жить за счет нещадно обираемых ими античных авторов. Впрочем, достается и «идущим впереди прогресса» модничающим проповедникам, которые спешат переполнить изысками барочного стиля свои проповеди, хотя этому жанру, по мнению Грасиана, надо придерживаться простоты и строгости его создателей: Иоанна Златоуста и Амвросия Медиоланского.

После многочисленных странствий и приключений, где реальное и фантастическое причудливо мешалось, путники прибывают в Рим. Как и все гуманисты, Грасиан испытывает восторг и благоговение перед древностями Вечного города, но замечает, что творения мастеров Возрождения не уступают античным. Во дворце испанского посла Критил и Андренио присутствуют на заседании Академии, где видят самые выдающиеся умы своего времени, и среди них сатирика Боккалини, бесстрашно обличавшего князей, председательствующего на собрании Марино и итальянского Гонгору — Акиллини. Смысл речи, которую Грасиан вкладывает в уста Акиллини (со ссылкой на Данте), заключается в том, что только познавшие зло могут понять, что́ есть добро. Ведь лишь те, кто испытал бедствия войны, способны ценить мир.

В сравнении с цивилизованной Италией, где повсеместно чувствуется рука человека, Испания кажется Грасиану нищей и дикой страной. Автор «Критика» с тоской пишет о печальном состоянии своей родины, о ее невозделанных полях, несудоходных реках, о неосвоенных богатствах ее гор. Однако, восхваляя Италию как «мать Искусств, Политики, Поэзии, Истории. Философии, Риторики, Музыки, Живописи, Архитектуры, Скульптуры», он не проходит мимо и ее нынешнего политического убожества. С сожалением констатирует Грасиан, что повсюду в Италии к испанцам относятся со смертельной ненавистью и всячески чернят их и поносят.

Пожалуй, ни в одной из глав «Критика» не выражено с такой полнотой кредо писателя, как в завершающей роман главе «Остров Бессмертия». Здесь как бы сфокусированы все те ценности, которые, по убеждению Грасиана, определяют смысл и цели человеческой жизни и деятельности.

Подобно автору «Божественной Комедии», Грасиан по собственному усмотрению удостаивает бессмертия и лишает его героев древности и своих современников. Мотивы, которыми он руководствуется, нередко поражают неожиданностью, парадоксальностью и, как правило,— нетрадиционностью. Александр Великий, например, попал на остров за то, что всю жизнь прожил в походной палатке. Короля Франции Франциска I (удостоенного папой титула «христианнейшего государя») вообще не хотят пускать на остров. Заставив изрядное время потомиться в ожидании, его наконец не без колебания впускают — исключительно потому, что Франциск был щедрым меценатом и оказал покровительство многим ученым и художникам.

Громкие титулы вроде «император Севера», «владыка моря и земли» тут не помогают: неподкупный страж входа (его имя Достоинство) судит справедливо и нелицеприятно. Насколько восторженно превозносит Грасиан выдающихся людей искусства, столь же презрителен он по отношению к королям. Короля Альфонса после долгого собеседования решаются впустить, лишь приняв во внимание, что среди государей (у которых наука вообще не в чести) он — явление уникальное. Если же монархи знают хотя бы самую малость латыни, их (ради поощрения) следует впускать в Королевство Славы. Снисходительный тон иронии Грасиана уничижителен.

У неприступных скал, окружающих остров, разбились корабли многих, к кому благосклонны были ветры славы и фортуны. Стремясь пристать

к острову, погибли и канули в пучину вечного бесславия Генрих VIII[7] и Карл Стюарт, у скалы Жестокости разбился Нерон, ибо, начав правление мягко и гуманно, он закончил его тиранией и зверством.

Идеалы автора «Критика» лежат не в сфере трансцендентного; они лишены какого-либо религиозного характера; все интересы писателя сосредоточены исключительно в пределах земной жизни человека. Бессмертие, в понимании Грасиана, не потустороннее, бессмертие — это вечная жизнь в памяти человечества. Вечная жизнь не даруется, она приобретается усилиями самого человека. «Не в твоей ли власти жить вечно,— говорит высший создатель в ответ на жалобы людей о краткости и ничтожестве жизни.— Отличись в той сфере деятельности, какую избрал: либо в военном искусстве, либо в литературе, либо в делах управления. Наполни жизнь трудами и добрыми поступками — вот надежный путь к бессмертию». Великие люди не умирают, напротив, после смерти их почитают даже больше, чем при жизни. «Тициан, прославившийся своей живописью, Буонаротти — скульптурой, Гонгора — поэзией, Кеведо — своей неподражаемой прозой, стали достаточно знамениты только после смерти. Смерть таких людей становится настоящей жизнью».

Превыше всего Грасиан ценит науку, человечность, высокие качества личности. В сравнении с людьми науки, философами и писателями (на острове их немало, особенно испанцев) герцогов, князей и монархов он не ставит ни во что. Из всех жизненных благ самое дорогое — общество просвещенных людей и наслаждение творениями искусства. Паруса лодки, доставившей Критила и Андренио к острову Бессмертия, сделаны из холстов, на которых писал Веласкес, «первый живописец наших дней». Берега острова омываются черными водами Моря Известности; именно в них макали свои перья писатели античности (Гомер, Вергилий, Марциал, Плиний[7а] и Ксенофонт). Живительный воздух острова напоен запахом пота героев и благоуханием масла в лампах, которые жгут в часы ночной работы писатели.

Ничто посредственное не смеет вступить в пределы Королевства Бессмертия, все здесь возвышенно, необычайно, удивительно. Но тем, кто отмечен Доблестью и доброй славой, доступ сюда открыт (смысл, который Грасиан вкладывает в понятие virtud, близок итальянскому ренессансному virtù). Эхо острова слышно во всех углах мира, оно передается из столетия в столетие, чтоб сохранить память о славных предприятиях и героических деяниях, оно повторяет также мысли прекрасных умов, изречения ученых, но хранит упорное молчание обо всем, что не достойно бессмертной славы. Предана забвению на острове память о жестоких тиранах, даже тех из них, кто, желая остаться в памяти потомков, воздвигал величественные усыпальницы и мавзолеи. Можно восхищаться искусством мастеров, которые эти редкостные строения создали, пишет Грасиан, но стоит ли помнить о ничтожествах, в этих мавзолеях погребенных.

---

[7] О короле Англии Генрихе VIII см. в главе «Томас Мор и его предшественники».
[7а] По всей вероятности, Грасиан имеет в виду Плиния Младшего.

Рядом с великолепными зданиями, напоминающими самые замечательные из строений, когда-либо возведенных людьми с античных времен, на острове находится жалкое жилище — половина бочки Диогена. Причем именно эта убогая конура объявляется достойной большего уважения, чем все окружающие ее прекрасные сооружения. Игра контрастами, ирония, гротеск — излюбленные приемы автора «Критика». Манера Грасиана вызывала у Вольтера, презрительно именовавшего ее «стилем Арлекина», не меньший протест, чем «разнузданный, неотесанный, варварский» Шекспир.

Торжественная приподнятость атмосферы, царящей на острове, внезапно нарушается шумным скандалом у входа в Королевство Бессмертия, где толпится масса народа, в том числе много современных литераторов. В ворота что есть мочи дубасит бахвалящийся своими успехами генерал. Напора нахального и самоуверенного хвастуна не выдерживают прославленные воины — обитатели острова, даже сам Александр Великий. Разъяренный сопротивлением, генерал обзывает их бездарностями и уверяет, что победы были ими одержаны не благодаря военным талантам, а по причине благоприятного стечения обстоятельств, слабости противника или с помощью мудрых советников. Страж Достоинство, видя, что защитники его не решаются возражать, и рассудив, что ни один из полководцев не совершенен и небезупречен, повелевает всем воинам удалиться. Страж врат вызывает двух критиков и поручает им установить, истинны ли писания авторов, которые в своих панегириках уподобили этого вояку новому Сиду и окрестили «Марсом нынешнего века».

И далее Грасиан со свойственным ему сарказмом обрушивается на продажных литераторов, раболепствующих перед сильными мира сего и за подачки изменяющих высокому назначению писателя. Посмотрим, что пишет на последних страницах своей последней книги Балтасар Грасиан.

Вернувшись в мир вместе с жаждущим бессмертия генералом, критики прежде всего обратились к одному известному Автору, более панегиристу, нежели историку, вопрошая его, действительно ли генерал заслужил те похвалы, что он ему расточал. О да, ответствовал писатель, ведь он щедро за них заплатил. Многие из опрошенных поэтов отвечали таким же образом. «Поглядите,— вскричали тогда оба критика,— можно ли полагаться на эти продажные перья, которые торгуют хвалой и из грубой корысти распродают собственность Достоинства! О как нынче не в моде Правда!» Они навестили еще одного литератора, спрашивая с недоумением, почему он столь высоко превознес такую посредственность, такого неудачливого военачальника. Тот отвечал, что ему было выгодно посвятить генералу свои произведения. Другой откровенно признался, что предпочитает реальное вознаграждение за писания неискренние аплодисментам за правдивые, которые не что, как дым. Убедившись, что дело его проиграно, вояка не осмеливается больше появляться у врат острова Бессмертия.

Зато героев романа Критила и Андренио, проявивших на путях и перепутьях жизни нетронутость коррупцией века, искренность среди лицемерия, предвидение и осторожность в водах Придворного залива, мудрость, с помощью которой они избежали обольщений Фальсирены, проницательность,

которая не дала им одурачить себя на Ярмарке мира, а также твердость духа, впускают в ворота острова бессмертных. Кто хочет наслаждаться подобной же судьбой, заявляет автор, должен, как и они, следовать дорогой Доблести (Valor heroico) и Добродетели (Virtud).

Среди добродетелей, ведущих к счастью, у Грасиана названы четыре главные античные добродетели, что же касается сонма традиционных христианских, то, сохранив многие из них, писатель отказался от догмы первородного греха, т. е. от представления об изначальной греховности человеческой природы. Это кардинальное изменение не могло не вызвать потрясения всей унаследованной от средних веков системы воззрений.

Как деятели Ренессанса, как Эразм Роттердамский, как Мор, как Бруно, Грасиан считал, что и жизнь человека и его будущее находятся в его собственных руках, определяются его разумом и его поступками. Грасиановское понятие добродетели (virtud) находится в связи с пониманием им «vicio», который в «Критике» означает не грех в христианском смысле, но заблуждения, ошибки, искажения в «идеале» личности, и тесно переплетается с понятием доблести (valor). Напомним, что теологию Грасиан называет последней среди областей знания — после математики, натурфилософии, поэзии, истории, политики и моральной философии. В стремлении к счастью обоих героев романа и в их жизненном поведении ей не отведено никакого места. Как и у многих гуманистов, жизненная философия автора «Критика» близка к стоической, недаром первым среди философов фигурирует у него Сенека.

«Остроумие, или Искусство быстрого разума» («Agudeza, y Arte de ingenio») впервые было опубликовано в 1642 г., второе издание, расширенное и исправленное, вышло в 1648 г. Сочинение это представляется на первый взгляд сборником комментированных стихотворений: латинских, испанских, французских, итальянских и португальских. Стихи своего любимца Марциала Грасиан приводит в оригинале и в испанском переводе Мануэля де Салинаса, выполненного в рифмованных четверостишиях.

Трактат Грасиана отмечен влиянием Кеведо, который, по утверждению Грасиана, «был бы столь же велик, как Ариосто и Гомер, если бы возлюбил моральную аллегорию». Грасиан чрезвычайно ценил Баттиста Гварини, в котором писатели барокко видели одного из своих предшественников. Петрарку Грасиан сравнивает со слоновой костью, ибо автор «Триумфов» холоден в своем совершенстве. Грасиан начитан в литературе итальянского Возрождения; ему знакомы и Кастильоне и «лживые афоризмы» Макьявелли. Испанский теоретик барокко превозносит «бессмертного Камоэнса», с похвалами цитирует «современного Вергилия» — Тассо, затем Марино, Лопе де Вегу, Гонгору. Известна ему и книга Альчиати «Эмблемы». Антология Грасиана представляет значительный интерес, так как свидетельствует о вкусах барокко.

Однако Грасиан не ограничился ролью искусного составителя антологии стихов. Он поставил себе целью изучить на множестве примеров из разных литератур «природу остроумия» и преобразовать литературную критику своего времени. Он понял, что пришла пора освободиться от поэтики Ари-

стотеля, насаждавшейся в эпоху Возрождения во всех школах Запада. Впрочем, Грасиан и Тезауро не отвергли Аристотеля совсем, они только сочли (и вполне правильно), что для поэзии, «порожденной быстрым умом», важна не Логика и не Поэтика Аристотеля, а его Риторика. По мнению Грасиана, эстетика представляет из себя науку, отличную от логики. Царство прекрасного лежит не в той области, в какой его искали теоретики XVI столетия [8].

Термин «gusto» (вкус), появляющийся у Грасиана, означает особую способность эстетического суждения, отличного от суждения логического. По мнению Карла Боринского, высказанному еще в конце XIX в. [9], идея Грасиана о «вкусе» явилась одной из наиболее плодотворных эстетических идей, подхваченных эстетикой нового времени [10]. За три десятилетия до Грасиана понятие «вкус», или «наслаждение, доставляемое литературным произведением», употребил Лопе де Вега в трактате «Новое искусство сочинять комедии в наше время». Однако, как заметил Р. Менендес Пидаль, «оно не имело того значения, которое ему впоследствии придал Грасиан, понимавший его как способность ума к критическому мышлению» [11].

Чрезвычайно интересны мысли Грасиана о необходимости создать теорию быстрого ума, творческой интуиции, способной проникать в сущность отдаленнейших предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино: «Un armonica correlación entra varios estremos cognossibiles expresada por un acto del entendimiento» [12]. Таким образом, agudeza понималась как акт познания неведомого с помощью мгновенно действующей интуиции.

Эстетическое познание, утверждал Грасиан, есть познание интуитивное по своей природе. Оно открывает новые возможности освоения действительности. Испанский теоретик был первым, кто объявил, что античная риторика не в состоянии объять все явления искусства и особенности эстетического познания мира [13]. Древние, писал Грасиан в «Agudeza» (Disc. I), нашли законы, управляющие логическим познанием, они создали и разработали систему силлогизмов, но она непригодна для «острого разума». «Острый разум» древние признавали свойственным только гениям и довольствовались тем, что восхищались его проявлениями, но не определили законов, которым он следует. Если же возможно найти правила силлогизма, то вполне возможно найти их и для «кончетто». Таким образом, Грасиан обосновывал необходимость появления новой системы, ясно понимая свое первенство в отыскании новых начал эстетики. Своими прозрениями и способностью широкого

---

[8] *Croce B.* Saggi filosofici. I. Problemi di estetica. Bari, 1923, p. 314—316. Кроче посвящает специальную главу проблеме связей Грасиана с итальянскими теоретиками литературы; см. также этюд М. Унамуно «Legendo a Baltasar Gracian».— В кн.: *Unamuno M.* Obras completas. T. V. Madrid, 1952, p. 1112—1115.

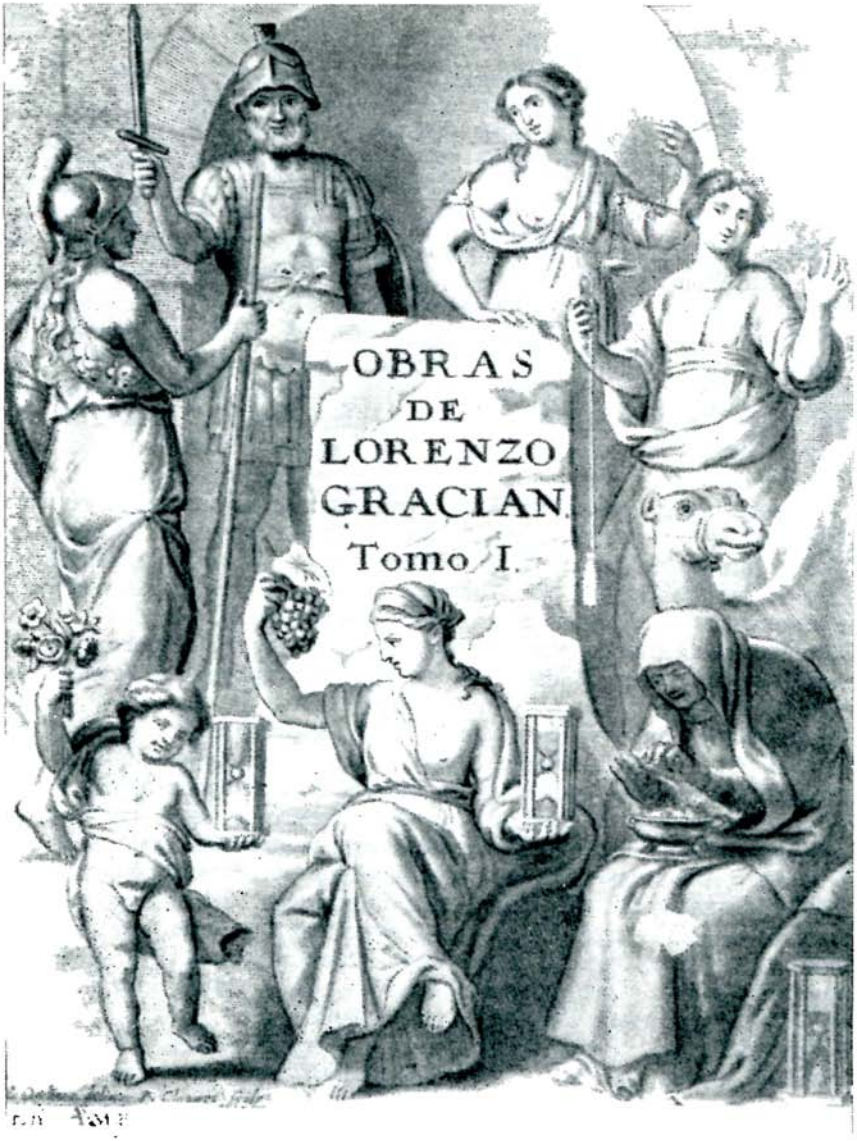
[9] *Borinski K.* Baltasar Gracian and die Hoffliteratur in Deutschland. Halle, 1894.

[10] *Mazzeo J. A.* Renaissance and Seventeenth Century Studies. New York — London, 1964, p. 46.

[11] «Лопе де Вега «Новое искусство» и «Новая биография».— В кн.: *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения. М., 1960, с. 694.

[12] *Gracian B.* Obras completas. Madrid, 1952, p. CMCLXIII.

[13] Это отметил Э. Р. Курциус как величайшую заслугу Грасиана (La littérature européenne et le Moyen âge latin. Paris, 1956, p. 361).



Фронтиспис двухтомного собрания сочинений Грасиана 1669 г.

охвата проблем он приблизился к умозрениям и гениальным догадкам Вико.

«Чем труднее познается истина,— пишет Грасиан в трактате об остроумии,— тем приятнее ее постичь. Новое, за которое приходится бороться, представляет для нас наибольший интерес и приносит наибольшее удовлетворение». В этих словах перед нами предстает Грасиан-человек, в течение всей своей нелегкой жизни мужественно боровшийся за свой талант.

В XVIII в. Грасиан был не менее известным писателем, чем Марино, и несравнимо более знаменитым, чем Тезауро и Гонгора. Слава его базировалась главным образом на «Обиходном оракуле» и романе «Критик». «Оракула» несколько раз переводили на французский. Первый перевод Амело де ла Уссэ (Amelot de la Houssaie) под заглавием «L'Homme de Cour» (Париж, 1685) вышел с посвящением Людовику XIV. В 1730 г. Жозеф де Курбевиль издал свой перевод «Оракула» под названием «Maximes de Baltasar Gracián». «Оракул» был знаком французским писателям-моралистам XVII столетия — госпоже де Сабле, Ларошфуко, автору популярного сочинения «Размышления, или Моральные изречения и максимы», а также Лабрюйеру. Любил читать Грасиана Вольтер. Фигура наивного молодого человека Грасианова романа отразилась в «Кандиде» и «Простодушном». Известное влияние «Критик» оказал на «Телемаха» Фенелона и «Приключения молодого Анахарсиса» Бартелеми, возможно, что и на Руссо.

В Англии особенным успехом пользовался «Критик» (переведен в 1684 г.), по-видимому, повлиявший на Дефо («Робинзон Крузо») и Свифта («Путешествие Гулливера»).

Итальянский перевод «Оракула» (1679) был сделан с первого французского издания. В 1685 г. Пьетро Каттанео перевел «Критика». В XVIII в. произведения Грасиана дошли до Германии. И. Л. Заутер перевел в 1782 г. «Оракула» на немецкий язык. Артур Шопенгауэр высоко ценил Грасиана как моралиста и философа. По способности изобретать все новые и новые сюжетные и психологические ситуации Шопенгауэр ставил «Критика» в один ряд с «Дон-Кихотом» и «Путешествием Гулливера». Шопенгауэр, считавший «Критика» «одной из лучших книг в мировой литературе», аттестовал роман Грасиана «как несравненное философское произведение» [14]. В 1861 г. немецкий философ издал «Оракула» в своем переводе [15]. Этому изданию, по-видимому, обязан некоторыми своими афоризмами Ницше [16].

В России перевод Грасиана появился на четыре десятилетия раньше, чем в Германии. Секретарь Академии наук Сергей Волчков издал «Обиходный оракул» в переводе с французского при Анне Иоанновне. На втором издании,

---

[14] *Morel Fatio A.* Gracián interprété par Schopenhauer.— «Bulletin Hispanic», 1910, XII, p. 377—407; *Vossler K.* Introduction à Gracian.— «Revista de Occidente», Madrid, 1935, septembre, p. 330—348.

[15] Gracians Handorakel und Kunst der Weltklugheit. Deutsch von *Arthur Schopenhauer.* Leipzig, 1861.

[16] *Bouillier V.* Baltasar Gracián et Nietzsche.— «Revue de littérature comparée», Paris, 1926, N 3, p. 381—401.

последовавшем через год (в 1742), значится посвящение уже не Анне, а императрице Елизавете Петровне. Язык русского текста Волчкова тяжеловат, но выразителен. Обращение к испанскому писателю барокко в сравнительно раннюю пору русского Просвещения является весьма знаменательным.

Первые русские переводчики итальянских и испанских писателей пользовались главным образом французскими переводами. В конце века Яков Трусов перевел также с французского издания (Париж, 1725) «Героя» с «критическими и нравоучительными примечаниями г. Курбевиля» [17].

По-видимому, первым внимательным читателем Грасиана в России был Антиох Кантемир. По свидетельству Н. И. Новикова в «Опыте исторического словаря русских писателей» (1772) Кантемир «разумел гишпанский». О своем знании испанского упоминает и сам Кантемир в письме из Парижа, датированном 1738 г. В парижской библиотеке Кантемира находилось несколько книг испанского писателя [18].

Изучение связей русского Просвещения с литературой испанского барокко остается делом будущего.

1969

---

[17] Балтазара Грациана Ирой. М., в университетской типографии у В. Окорокова, 1792.

[18] *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. М.— Л., 1964, с. 83.

ПОЭЗИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО БАРОККО

МАРИНО И ЕГО ШКОЛА

Зачинатель барокко в Италии Джамбаттиста Марино родился в Неаполе в 1569 г. Жизнь его была бурной и переменчивой, полной опасных приключений и рискованных авантюр; из мрака тюремных камер поэт возносился к славе, блистал и преуспевал при дворах королей, знати и высших сановников церкви. В зрелые годы произведения Марино снискали ему европейскую славу, так что, несмотря на множество злоключений, судьба его оказалась более удачливой, чем у его испанского современника дона Луиса Гонгоры, чей мощный талант был оценен по достоинству, пожалуй, только в XX в. Отец Марино, Джован Франческо, просвещенный юрист, знаток и любитель литературы, собирал у себя дома поэтов и писателей Неаполя. Этой среде будущий поэт во многом обязан своими ранними пристрастиями к литературе и рано определившимся призванием. Тщетны были надежды старого Марино сделать из сына образованного правоведа. Занятиям юриспруденцией Джамбаттиста предпочитал чтение Ариосто, Тассо и Вергилия. Кумиром его в молодости являлся Саннадзаро. Каждую неделю Марино отправлялся к гробнице своего любимого поэта — об этих регулярных паломничествах мы знаем как из позднейших писем Марино, так и из его стихов:

...Прислушайся: вздыхает ветерок,
И море плачет, рассыпаясь пеной
Близ мрамора, что прах певца облек;
В сладчайшей из любимых лир Камены
Вьют гнезда лебеди, и злобный рок
Осиротевшие корят сирены.

(«У могилы Саннадзаро».
Перевод О. Румера)

Потеряв всякую надежду, что из Джамбаттиста выйдет что-либо путное, отец выгнал сына из дому. С иронической усмешкой много лет спустя

вспоминает Марино о былом семейном конфликте в строфах «Адониса»:

Нередко строгий мой отец твердил —
В нем к золоту стремления кипели,—
Что я узду напрасно закусил,
Что все поэты на мели сидели.
Он гений мой едва не подавил.
Я от высокой отдалился цели:
Ложь продавал клиентам без зазренья
И кляузные сочинял прошенья.

(*«Адонис»*, *IX*, *69*.
Перевод И. Голенищева-Кутузова)

По протекции друзей Марино получил место секретаря у Инниго де Гевара, герцога де Бовина, испанского гранда, у которого он прожил около трех лет, после чего перешел на службу к князю Маттео ди Капуа, великому адмиралу Неаполя. Не слишком обременительные секретарские обязанности оставляли много досуга, который Марино употреблял на писание стихов, главным образом мадригалов.

Образ жизни молодого поэта был более чем легкомысленный. Веселый, общительный, неизменно живой и остроумный, Джамбаттиста приобрел множество доброжелателей среди неаполитанской аристократии и в литературных кругах Неаполя. Любовная связь Марино с дочерью богатого неаполитанского купца окончилась трагически — смертью молодой женщины. Поэт оказался за решеткой. Освобожденный из заключения благодаря хлопотам своего влиятельного покровителя маркиза Мансо, Марино вскоре впутался в другую опасную авантюру, едва не стоившую ему головы. На этот раз поэт, движимый чувством дружбы, подделал архиепископскую грамоту, чтобы вытянуть из гражданской тюрьмы и передать в более мягкие руки церковного правосудия своего осужденного на смерть приятеля. Обман раскрылся; молодой человек пошел на плаху. Та же участь грозила Марино. С помощью Мансо поэт бежит из родного города в Рим. В Риме Марино пользуется покровительством прелатов, близких к папскому престолу. Он становится секретарем кардинала Пьетро Альдобрандини. Вместе с кардиналом Марино направляется в Равенну, а затем в Турин. Быстрые успехи Марино, уже известного в Италии поэта, при дворе туринского герцога вызывают зависть и интриги придворных. В феврале 1609 г. Марино удостаивается самой высокой награды герцогства — креста св. Маврикия и Лазаря и с этих пор именуется «кавалером Марино». Ему назначают небольшую пенсию — аванс в счет будущей поэмы, прославляющей Савойский дом.

Один из приближенных Карла Эммануэля, посредственный рифмоплет Гаспаре Муртола, осмеянный в острых эпиграммах неаполитанцем, несколько раз стрелял в Марино, но попал не в него, а в его молодого спутника. Герцог посадил Муртола в тюрьму, и ему грозила смертная казнь. Марино проявил великодушие и ходатайствовал о помиловании злейшего своего недруга. В 1611 г. происками врагов Марино сам попадает в тюрьму, где сидит несколько месяцев, «связанный, как собака» (по его собственному выражению).

Причиной заточения Марино послужили, очевидно, ядовитые эпиграммы и стихи, в которых злоязычие поэта не пощадило особу самого правителя Савойи. Друзья и поклонники Марино — английский посол, кардинал Альдобрандини и герцог Мантуанский, зять Карла Эммануэля Савойского,— добились его освобождения из тюрьмы. Неожиданно Марино получил приглашение Маргариты де Валуа приехать в Париж. Поэт незамедлительно и с радостью покинул Турин и отправился во Францию. Итальянского поэта милостиво приняли при дворе королевы Марии Медичи. Неистощимое остроумие Марино, живость нрава и привлекательная наружность способствовали его успехам при дворе. Он заслужил благосклонность молодого короля Людовика XIII, итальянца по матери, и получил пенсию в две тысячи экю.

Кажущаяся близость французской и итальянской речи служила источником множества каламбуров, в которых Марино обыгрывал сходные по звучанию, но различные по значению слова обоих языков. Письма Марино на родину содержат описание его парижских впечатлений. У неаполитанца был острый, наблюдательный глаз сатирика. Его письма, написанные прекрасной барочной прозой, насыщены парадоксальными образами, метафорами, красочными сравнениями. Марино остроумно высмеивает нравы и причуды высших сословий французского общества, иронизирует над французской модой. В письмах к друзьям мы видим не пустого забавника, а человека, любящего искусство, живущего интеллектуальными интересами своего века.

В послании, адресованном Лоренцо Ското, перед нами предстает сам автор, преобразившийся во французского щеголя: «Я сам, чтобы не нарушать местных обычаев, вынужден был облачиться в подобный туалет. О горе! Если бы вы только увидели меня в наряде такого мамелюка, как бы вы схватились за бока! In primis, кончики фалд моего камзола, загибаясь вниз, граничат с ягодицами. Диаметр ширины и глубины моих штанов не смог бы измерить сам Эвклид. Два цельных куска тафты пошло на изготовление для меня пары перевязей, концы которых болтаются до колена, ударяя меня по ногам со звуком «тик-так». Тот, кто выдумал здешние воротнички, обладал бóльшим хитроумием, чем изобретатель игольного ушка. Эти воротнички построены в дорическом стиле, снабжены контрафорсом и окружены равелином, аккуратно пригнаны, туги, прямы и выровнены по уровню; но приходится мириться с тем, что носишь голову в фаянсовом тазу и что шея совершенно неподвижна, точно сделана из гипса. Обувь моя — какие-то башмачки, вроде тех, что я видел на Энее в стареньком моем Вергилии с гравюрами по дереву; чтобы надеть их, не приходится сильно утомляться и притоптывать ногами, ибо с обеих сторон развернаются у них такие прорехи, что я почти вынужден волочить по земле свои башмаки. Вместо завязок у них какие-то помпончики или, вернее сказать, целые кочаны капусты, от которых ступни у меня становятся мохнатыми, точно у мохноногих голубей. Это одновременно — и туфли и деревянные башмаки, ибо на подошве под пяткой у них — нечто вроде скамеечки, дающей мне право претендовать на титул «высочества», так что вы могли бы сказать мне: scabellum pedum tuorum [1]. Кроме того,

[1] «Скамья под ногами твоими» (выражение из Библии).

Марино
Гравированный портрет
из венецианского издания стихотворений 1602 г.

я похож на Кибелу с башнями на голове, ибо ношу шляпищу наподобие шапки-невидимки Лиомбруно, способную дать прохладу и в Марокко, и более остроконечную, чем игла Саммогуто. Вообще все здесь заострено: шляпы, камзолы, башмаки, бороды, мозги, даже крыши домов»[2] (перевод Б. И. Ярхо).

Даже в этом отрывке ощущаются черты, отличающие новый стиль, во многом обязанный своей быстрой популярностью у современников блестящему таланту неаполитанского писателя.

Марино провел в Париже восемь лет и стал как бы звеном, связывающим итальянскую культуру с французской. Влияние Марино на французскую

[2] *Marino G. Lettere.* A cura di M. Guglielminetti. Torino, 1966, p. 553–554.

литературу несомненно, его не избежал даже столп классицизма Малерб, не говоря уже о Теофиле де Вио, Сент-Амане, Д'Юрфе, Мадлене и Жорже де Скюдери и Сирано де Бержераке. Напомним также об интересных лириках первой половины XVII в., для которых историки литературы времен позитивизма, как, например, Г. Лансон, не находили места в своих объемистых историях литературы [3]. Маринизм, выплеснувшись за пределы Италии, завоевывал все новые позиции во французской литературе [4].

Сам Буало вынужден был признать, что барокко — «плод итальянской музы» — распространилось с невероятной быстротой среди французов, «всех с ума сведя». Новое направление проникло едва ли не во все жанры, на сцену и даже в речи юристов и церковные проповеди:

Повсюду встреченный приветствием и лаской,
Уселся каламбур на высоте парнасской.
Сперва он покорил без боя Мадригал;
Потом к нему в силки гордец Сонет попал;
Ему открыла дверь Трагедия радушно,
И приняла его Элегия послушно;
Расцвечивал герой остротой монолог;
Любовник без нее пролить слезы не мог;
Печальный пастушок, гуляющий по лугу,
Не забывал острить, пеняя на подругу.
У слова был всегда двойной коварный лик.
Двусмысленности яд и в прозу к нам проник:
Оружьем грозным став судьи и богослова,
Разило вкривь и вкось двусмысленное слово.

(*«Поэтическое искусство»*, II.
Перевод Э. Линецкой)

Из Италии и Франции новая поэтическая мода перекинулась в Англию, где возник так называемый метафизический стиль, английская разновидность барокко [5]. Один из замечательнейших европейских поэтов своего времени, Джон Донн (1573—1631), часто бывавший во Франции, также не остался равнодушен к поэзии Джамбаттиста Марино.

Марино творил с полным сознанием того, что он является зачинателем новой поэзии, изобретателем нового вида лирики, он считал себя достойным соперником Тассо. Так же думал и Лопе де Вега, писавший, что «Джамбаттиста Марино — солнце для Тассо, так что Тассо для него является зарей». Великий испанский драматург посвятил Марино комедию «Добродетель,

[3] Швейцарский ученый Ж. Руссе (J. Rousset) собрал французских поэтов барокко в двух томах прекрасно составленной антологии: «Antologie de la poésie baroque française» (Paris, 1961). Влияние Марино на многие из представленных в антологии стихотворений несомненно.

[4] См.: *Rousset J.* La littérature de l'âge Baroque en France. Paris, 1960.

[5] *Denonain J. J.* Aspects du baroque littéraire en Angleterre.— В кн.: Actes des journées internationales d'études du Baroque de Montauban. Serie A-2. Toulouse, 1963, p. 73—84; *Warnke F. J.* Marino and the English metaphisicals (J. Donne and his followers).— В кн.: Studies in the Renaissance. Vol. 2. N. Y., 1955, p. 160—175.

бедность и женщина», сопроводив ее цветистым предисловием [6]. Выше всех современных художников Лопе ставил Рубенса, выше всех современных поэтов — Марино: «Marino, gran pintor de los oidos, y Rubens, gran poeta de los ojos» [7] (Марино, великий художник слуха, и Рубенс, великий поэт зрения).

Вернувшегося из Франции Марино чествовали в городах Италии как первого национального поэта. В Академии в Риме он говорил при огромном стечении народа. Испанский правитель Ломбардии герцог Альба выслал навстречу подъезжавшему к Милану поэту свою карету. Возвращение Марино в родной Неаполь, из которого он некогда бежал, спасаясь от темницы и плахи, было поистине триумфальным. Старый друг поэта, маркиз Мансо, устроил ему пышную встречу в своем дворце Санта-Мария а Портико, в котором в 1692 г. он принимал Торквато Тассо и где спустя полтора десятилетия (в 1638) будет гостем Джон Мильтон.

Последний год жизни Марино провел на родине. Его выбрали председателем испано-итальянской академии в Неаполе — Academia de los Ociosos. «Академия бездельников» представляла собой литературное общество, объединявшее литераторов — сатириков и юмористов. Подобные содружества по итальянскому образцу стали возникать в Испании, а затем и в испанских владениях в Неаполе и Ломбардии [8]. Академики из Academia los Ociosos имели прозвища: так, например, поэт князь Стильяно прозывался Одиноким, Джамбаттиста Базиле — Ленивым, Марино торжественно величали Князем. «Бездельники» изрядное время посвящали темам, кажущимся на первый взгляд совершенно бессмысленными: например, каковы песни, которыми завлекают мореходов сирены, или сколько бочек вина хранится в погребах монастыря Альцестес. Решая на своих собраниях «важные» проблемы, академики упражнялись в красноречии и остроумии, тренировали находчивость и изощряли способность к ассоциированию вещей, далеко отстоящих друг от друга.

Пожалуй, не было ни одного произведения Марино, которое бы прошло не замеченным современниками. Каждой его книге сопутствовал шумный успех. Число его последователей — «маринистов» — достигало семидесяти пяти. Марино и его школа противопоставили себя ренессансному петраркизму. Расхождение было прежде всего в самом содержании лирики. Идеализацию женщины и парение в облаках новая школа отвергла решительнейшим образом. Марино любил не воображаемых, а реальных живых женщин и превозносил их не идеализируя. Карло Калькатерра назвал его «поэтом пяти чувств» [9]. Мировоззрение Марино формировалось под воздействием двух замечательных мыслителей и ученых конца XVI — начала XVII столетия: Бернардино Телезио (1508—1588) и Джулио Чезаре Ванини (1585—1619) [10].

---

[6] «Virtud, pobreza y mujer». Напечатана в т. 52 «Biblioteca de Autores Españoles», 4, Madrid, 1884, p. 211—232.

[7] Obras Escogidas. Vol. 2. Madrid, 1946, p. 383.

[8] *Sanchez J.* Academias literarias del siglo de oro español. Madrid, 1661.

[9] *Calcaterra C.* Il Parnasso in rivoltà. Milano, 1940, p. 13.

[10] См.: *Рутенбург В. П.* Великий итальянский атеист Ванини. М., 1959; *Lenoir E.* Au seuil du grand siècle. Paris, 1939.

Оба они были неаполитанцами, земляками поэта. Телезио, которого Бэкон называл основателем опытной философии, считал основными источниками знания данные наших чувств. В годы молодости Марино он имел в Неаполе свою философскую школу (Academia Telesiana) и множество последователей, к которым причислял себя и Томмазо Кампанелла.

В поэме Марино «Адонис», которая писалась в Париже, можно обнаружить пантеистические и натурфилософские идеи, близкие к Ванини. Исследователи творчества Марино А. Бордзелли и Дж. Дамиани усматривали их также в сборнике «Свирель» и в «Эпиталамах» [11]. Одаренный разнообразными талантами — медик, правовед, теолог,— Ванини был одной из самых ярких и трагических фигур европейского XVII века. Как Бруно, он знал с юности одну-единственную страсть — страсть к познанию. Он учился в Неаполе, Падуе, Салерно, слушал и читал лекции в университетах Германии и Швейцарии. Ванини покинул католическую Италию, надеясь в странах протестантской Европы обрести свободу выражения своих идей, но нашел еще большее мракобесие, нетерпимость и фанатизм. В Англии он публично отрекся от католицизма, вышел из ордена кармелитов, перешел в англиканство — и снова жестоко обманулся: в раздираемой религиозными распрями Европе не было нигде места свободному мыслителю.

Приобретшего европейскую известность ученого стремились заполучить враждующие стороны, помышляя лишь о том, чтобы, поработив его мысль, поставить его блестящие таланты себе на службу. В Англии не пожелавшего продаться философа довели до голодного истощения. Затравленный католиками и протестантами, Ванини принужден был выбрать наименьшее из зол: в Брюсселе он покаялся и снова вернулся в лоно римской церкви, правда, на правах светского священника, а не монаха. В Париже Ванини служил домашним священником у маршала Бассомпьера. Именно в эти годы (1615—1617), когда он получил возможность более или менее спокойно работать над своими сочинениями и был принят в домах знатных сеньоров Франции, с ним познакомился Марино. Друг Марино Джакомо Дориа являлся учеником Ванини. В 1615 г. Ванини опубликовал «Амфитеатр вечного провидения...», представляющий собой удивительный по широте эрудиции свод текстов философов-атеистов античности. Искушенный горестным опытом, автор умело маскировал собственные взгляды, прибегая к эзопову языку. Все же он с большей пылкостью излагал взгляды мыслителей-материалистов, чем опровергал их. В следующем году Ванини, сумев обмануть бдительность цензуры, издал книгу диалогов «Об удивительных тайнах природы, царицы и богини смертных» — подлинную энциклопедию знаний XVII в., до сих пор еще не оцененную в должной степени. Сочинения Ванини содержали множество интереснейших наблюдений над человеческим организмом, над нравами современного общества, над явлениями природы, которые у Ванини теряли свою загадочность и получали рационалистическое истолкование. Бог у Ванини сливался с природой и терял свою сверхсущность.

---

[11] *Borzelli A.* Storia della vita e delle opere di G. B. Marino. Napoli, 1927, p. 171—172; *Damiani G. F.* Sopra la poesia del Cavalier Marino. Torino, 1899, p. 142.

Во многом единомышленник Ванини, Марино, как и он, принужден был глубоко таить подлинные свои мысли и скрывать их нередко под покровом лжи. Марино не желал быть мучеником — спустя год после отъезда из Парижа осужденному профессорами Сорбонны Ванини вырвали в Тулузе язык и сожгли заживо. Церкви всех вероисповеданий и светская власть объединялись страхом перед восстающей против них свободной мыслью.

Марино читал также Джордано Бруно и Галилея. Под влиянием этих чтений и встреч у Марино выработалось понимание мира, отличное от представлений поэтов XIV—XVI столетий. Еще более, чем Ванини, Марино маскирует свою религиозную индифферентность, свое язычество и пантеизм. В творчестве Марино открываются черты, предвещающие сенсуализм литературы эпохи Просвещения.

В книгах лирических стихов Марино преобладает сонет и другие ренессансные поэтические формы. Старые мехи Марино наполнил молодым вином. Выдумка его бесконечна, изобретательность неистощима. Главную цель поэзии он видел в том, чтобы поражать, удивлять и очаровывать читателя. Кто не способен удивить — пусть отправляется к скребнице, его место в конюшне, а не на Парнасе:

È del poeta il fin la meraviglia
(parlo de l'eccelente e non del goffo):
chi non sa far stupir vada alla striglia [12].

Свежесть и неожиданность восприятий не должны скудеть в поэте. Марино прежде всего — поэт лирический. Лучшие его стихи — о любви и природе. В сборнике «Лира» («Lira»), законченном в 1614 г. и изданном в Венеции сначала в двух, а затем в трех частях, мотивы эротические соседствуют с мотивами быстротечности и бренности всего земного. Любовные переживания поэта нераздельны от его чувства природы. Границы между космическим и человеческим как бы исчезают, и подобно тому как переходят в окружающие пейзажи, сливаясь с ними, памятники зодчества барокко, так и в произведениях Марино тают грани между чувствами и ощущениями человека и природой.

Взгляни на море: каждая волна
Как будто дремлет, ветер утихает.
В венцах из звезд над нами ночь сияет,
И плащ свой синий сбросила она.

Там пляшет, лучезарна и ясна,
Безоблачная, берег озаряет,
Нагая, прелестью своей пленяет
В серебряных полях небес Луна.

---

[12] Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить (я говорю о превосходном, а не о надутом и глупом), пусть идет к скребнице.

Луна сияющая превратила,
На взморье тешась новою игрой,
Светила в рыб, а рыб морских — в светила.

Увидишь, увлеченный глубиной,
Как проявляется магическая сила —
Хрустальным небом стал простор морской.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

С не меньшей силой, чем в этом сонете, Марино передает ощущение единства и связи всего сущего (космоса, земли и человеческого сердца) в канцоне «Ночная любовь».

Канцона Марино может показаться близкой по форме размерам «сладостного нового стиля» и Петрарки. Ее схема: AbCAbCddCEE — 11 стихов в строфе. Однако с Петраркой, кроме формы, у Марино мало общего — сенсуальность неаполитанского поэта и его героев и героинь является порождением иной эпохи.

Приведем первые строфы канцоны «Ночная любовь»:

От бега утомясь, в Фетиды лоно,
Чтоб обрести покой,
Там, далеко у звездного предела,
Спустилась колесница Аполлона.
И дремлет зверь морской.
Утих зефир, вода похолодела.
Сияющий покров
Из яхонтов и снов
Ночь сбросила и миром овладела.
Очей не больше в небе запылало,
Чем на земле сомкнулось вновь устало.
Душа моя, любезнейшая Лила,
От матери своей
И строгого отца летит стрелою.
Она тропинок скрытых не забыла.
Остался след ступней
Там, на песке, у моря, за скалою.
И скрылся вместе с ней
Амур в тиши ночей.
Заснуло всё полночною порою,
Лишь Лила ждет меня во мраке грота,
Что феи создали для игр Эрота.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Земной Эрос и жажда славы были, пожалуй, главными стимулами творчества Марино. Он заявлял, что затмил Тассо и Ариосто, поскольку в его «Адонисе» больше стихов, чем в «Освобожденном Иерусалиме» и «Неистовом

Орландо». Марино считал себя не только основателем новой литературной школы, но и первым поэтом своего времени.

В огромном поэтическом наследии, оставленном Марино, немало заимствованного. Он брал строки, а порой и целые строфы у Петрарки, Полициано, Саннадзаро, Монтемайора, Лопе де Веги, даже у Камоэнса и, конечно, черпал из сокровищницы латинской поэзии. Можно найти и дантовские реминисценции. Однако было бы неверным делать на основании этого заключение об отсутствии у неаполитанского поэта творческой фантазии. Все заимствованное преображалось под пером гения Сеиченто, петраркизм испарялся, платонические излияния превращались в откровенную эротику. Все, что он брал, включалось в ткань его собственных построений и, подвергшись стилистической обработке и переосмыслению, переставало ощущаться как чужеродная интерполяция.

Стихи Марино мелодичны, ритмы их разнообразны. Он воспользовался едва ли не всеми комбинациями итальянского стиха. Стихи Марино легко перелагались на музыку. Иногда он специально писал тексты для композиторов, с которыми был дружен. Марино владеет всем богатством поэтических приемов. Кроме метафор, он прибегает к аллитерациям, как, например, в стихе из «Лиры»: «Un vago vezzo di vermiglie rose» («Прелестное ожерелье из пурпурных роз»), к антитезам, адноминации — игре словами, одинаково звучащими, но имеющими разные значения, ассонансам и т. д. Иногда он чередует рифмованные и нерифмованные строки, как в отрывке об Эвридике:

Горе мне, лучей свободы
Я лишилась.
Вновь сойду под мрака своды
В сень забвенья.
Так звезда моя судила,
Рок жестокий.
Призывает злая сила
Ада бездны.
Не увидишь больше, милый,
Эвридику,
Не сжимай с напрасной силой
Тень нагую.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Синтаксис Марино отягчен латинскими построениями; особенно присущ ему гипербат (лат. transgressio), как, впрочем, и Гонгоре. Между подлежащим и сказуемым вставляются слова, их разделяющие, которые удлиняют и утяжеляют фразу:

Там пляшет, лучезарна и ясна,
Безоблачная, берег озаряет,
Нагая, прелестью своей пленяет
В серебряных полях небес Луна.

Выше всех своих произведений Марино ценил поэму «Адонис» [13], которая разрослась до сорока тысяч стихов. Марино надеялся превзойти «Освобожденный Иерусалим» Тассо не только объемом, но широтой и разнообразием замысла. Поэма вышла в Париже в 1623 г. с посвящением Людовику XIII и с предисловием известного французского писателя Шапелена. Автор весьма основательно боялся итальянской духовной цензуры и потому предпочел издать свое произведение за границей. «Адонис» имел во Франции большой успех, но после смерти Марино попал на индекс запрещенных книг — не за еретическое вольнодумие, ибо Марино всегда старательно подчеркивал свое католическое правоверие, а за непристойное содержание. Между тем, если глубже вчитаться в эту интересную поэму, в ней обнаруживается множество различных тем, а не одни только эротические сцены.

Огромная поэма Марино не имеет крепко связанного сюжета и представляет собой лирическую кантату с многочисленными авторскими отступлениями, вставными эпизодами, развернутыми пейзажными описаниями. Фабула ее в главных чертах следующая: из аравийских пустынь прибывает на остров Кипр Адонис, сопровождаемый Фортуной. В хижине пастуха Клицио Адонис узнает о местных обычаях и преданиях. Пастух рассказывает ему о соперничестве трех богинь и победе прекраснейшей из них — Венеры. Узнав о прибытии юноши, Амор ранит свою мать стрелою в сердце, и она влюбляется в Адониса. Автор подробно описывает дворец Амора и в двух песнях — сады блаженства. Любовники посещают источник Аполлона, присутствуют при состязании в пении лебедей — аллегорическом поединке Петрарки, Данте, Ариосто и любимого поэта Марино — Саннадзаро. Затем начинается восхождение Венеры и ее возлюбленного на небеса. Подобные путешествия не были новостью в итальянской поэзии: Данте следовал за Беатриче, герои Ариосто возносились с помощью легендарного Гиппогрифа; в «Адонисе» в небесные гиды избран Меркурий. Аллегорический персонаж Зависть возбуждает в Марсе ревность и ненависть к Адонису. К заговору Марса присоединяется Диана. Во время охоты на Адониса нападает посланный ревнивым супругом Венеры дикий кабан. Прекрасный юноша гибнет. Следуют описания празднеств в честь Адониса и его усыпальницы:

Останови свой шаг, о Пилигрим,
Перед тобой из мрамора гробница.
Здесь спит Адонис нежный, вместе с ним
Амура прах под сводами томится.
Над усыпальницею вьется дым.
Огонь потух, но жар еще струится.
И если ты дотронешься перстами —
Из камня вспыхнет и взовьется пламя.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Марино обработал мотивы античных поэтов, а также Полициано и Саннадзаро и создал произведение красочное и оригинальное по стилю. Поэма

[13] *Marino G.* Adone. Torino, 1922.

проникнута язычеством и пантеизмом. Марино следил за физическими и астрономическими открытиями своего века и, как многие писатели барокко, находился под влиянием Галилея и его «Звездного вестника». В «Похвале Галилею» Марино писал, что великий ученый, «как новый Эндимион, увидел Луну в ее подлинном виде». В десятой песни «Адониса» (43) читаем: «Изобретение телескопа, не известного нашему времени, завершил ты, Галилей, и приблизил предметы, от нас удаленные». Вслед за Галилеем Марино представлял поверхность Луны гористой и неровной, в то время как до XVII в. ее считали, следуя античным авторитетам, прежде всего Аристотелю, совершенно гладкой.

Мир кажется Марино бесконечным звездным лабиринтом. Склонность Марино к точным наукам, новой физике и астрономии возникла, несомненно, под влиянием одного из оригинальнейших умов конца XVI столетия, Бернардино Телезио. О близости пантеистических и натурфилософских идей поэмы к взглядам Ванини мы уже говорили. Связи Марино с философскими идеями и физическими представлениями его времени еще нуждаются в разработке. Результаты их, как нам кажется, дадут интереснейший материал для генезиса многих идей барокко. В «Адонисе», так же, впрочем, как и в произведениях Кампанеллы, встречаются образы астрологические и магические [14]— оба они были детьми своего века.

Поэма декоративна, быстрые смены сцен, нежданные появления людей и богов приближают «Адониса» к театру эпохи барокко с его математически рассчитанными чудесами и технически сложными театральными машинами. Природа в поэме не дикая и своенравная, а старательно взлелеяна руками человека, подчинена геометрическому плану и расчету. Как в барочном театре, чудеса в поэме лишены сверхъестественности и являются творениями человеческого разума и мастерства.

Главный интерес «Адониса» — не в мифологическом сюжете, а в лирических отступлениях, из которых можно почерпнуть немало автобиографических сведений, во вставных фрагментах, представляющих самостоятельные миниатюры.

Марино с молодости был знатоком и любителем живописи и музыки. В «Адонисе», отдавая дань музыкальности своего века, автор стремится передать виртуозность соловьиного пения:

Какие рифмы и по нотам пени
Слагает сладострастный мой певец!
То тихо стонет он в кустах сирени,
То вздохом тронет тысячи сердец,
То в темпе фуг и частых ускорений,
То тихо такт замедлив, под конец
Он подражает (слушатели, млейте!)
Органу, цитре, лютне, лире, флейте...

(*Перевод М. Талова*)

[14] См.: *Guglielminetti M.* L'Adone, poema dell'Arte.— «Lettere italiane», Firenze, 1962, N 1, p. 73–77.

Еще в годы жизни в Неаполе поэт видел во дворцах местных вельмож картины больших испанских и итальянских художников. Впоследствии он и сам собрал значительную картинную галерею. В сборнике стихов «Галерея» («Galleria», Venezia, 1636) Марино ищет поэтические эквиваленты творениям живописцев. Марино особенно любил «Магдалину» Тициана, ставшую в эпоху барокко одной из наиболее чтимых святых, и «Избиение младенцев» Гвидо Рени. Возможно, что именно картина Рени определила тему последней поэмы Марино. Марино придавал чрезвычайно большое значение иллюстрациям к изданиям своих произведений, сам выбирал и консультировал художников. Иллюстрации к «Адонису» сделал тогда еще мало кому известный Николà Пуссен. К сожалению, от них сохранилась лишь одна [15].

Для выяснения эстетических воззрений Марино важны проповеди, которые он читал в Турине. Проповедники разных вероисповеданий по всей Европе в течение столетия старались подражать новоявленному теологу. В «Dicerie sacre» Марино дал волю свободному полету фантазии и весьма мало заботился об ортодоксальности. Его проповеди являлись вольными вариациями на библейские темы, которые использовались лишь как повод для проявления неистощимого острословия и рассуждений о разных проблемах, волновавших его современников, в том числе о сущности, видах и назначении искусств и их особенностях. Проза «Священных проповедей» — проза поэта. Марино мыслит образами. Сотворение мира и человека превратилось у него в парадоксальное видение оркестра, господь бог — в гневного дирижера, а Люцифер — в прервавшего свою партию музыканта:

«После того, как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку Вселенной, он распределил партии и каждому назначил ему соответствующую: там, где он взял наивысшую ноту, ангел пел контральто, человек — тенором, а множество зверей — басом. Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направление природных законов, а слова хвалили творца. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы — ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые — муравьям.

В то время как господь, первосущий и всему предстоящий, отсчитывал такт и сообщал правила гармонии вскоре после сотворения мира и разделения всех вещей, в самом прекрасном истоке времен, когда только начался концерт, появился некий, его смутивший и нарушивший. Люцифер был первым вышедшим из ритма. Оставив свою партию, он обратился к партии самого владыки. Повысив голос, он сказал: «Я взберусь на вершину Аквилона и уподоблюсь высочайшему».

Что же сделал исправитель музыки? Он удалил Люцифера из райской капеллы. И, изгнанный из хора счастливых певцов, Люцифер был пленен постоянными диссонансами ада. Но вот возник новый беспорядок. Человек, обратясь душой к пагубному примеру и приклонив свой слух к дьявольским

---

[15] *Mirollo J. V.* The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino. New York — London, 1963, p. 84.

Тициан. Мария Магдалина
Ленинград, Гос. Эрмитаж

наущениям, также покинул свою партию, потерял равным образом правильный тон и последовал фальцету лживого голоса, возносившего его высоко: «Будете, как боги, познáете добро и зло». И человек стал со всем в разладе и раздоре.

Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок. который был ей дан первоначально. Тогда Маэстро хора рассердился; воспламенившись гневом, полный негодования, он бросил партитуру на землю и в сердцах едва не разорвал ее на части.

Разве партитура — не наш мир, исполненный, как уже было сказано, музыкальными соразмерностями? А когда Маэстро отшвырнул партитуру, разве не настал всемирный потоп, дабы уничтожить мир?» [16]

Основная идея Марино — взаимосвязанность и единосущность всех искусств, которые разнятся только способами выражения. Живопись и поэзия для него — близнецы. «Действительно, делясь своими достоинствами и влияя друг на друга, они схожи в такой степени, что даже рассматривающий их внимательно едва способен их различать». Поэзия есть говорящая живопись, а живопись — молчаливая поэзия [17]. «Одной свойственно немое красноречие, другой — красноречивое умолчание; одна молчит в одном, другая рассуждает об ином, затем они как бы меняются свойствами своих голосов, и вот о поэзии говорят, что она рисует, а о художестве, что оно описывает».

И живопись и поэзия, по мнению Марино, направлены к общей цели — не только доставлять людям удовольствие, но возвышать и облагораживать их души. Но если живопись «понятна людям всех званий, даже невеждам», то уразуметь творения поэтов способны лишь «люди ученые, обладающие знанием». Весьма характерно для барокко, создавшего монументальные жанры программной музыки, при исполнении которой взаимодействуют оркестры и хоры, суждение Марино о том, что «слова необходимы музыке». «Не может быть по справедливости названо музыкой (скорее звериным завыванием),— весьма категорически заявляет Марино в своих «Священных проповедях»,— то, что гремит, не выражая слов и мыслей» [18].

Идея единства и слияния трех искусств, сформулированная в «Священных проповедях», воплотилась в образах сборника эклог «Свирель» [19]. Марино снова обращается к темам античности, интерпретируя их по-своему. В этом цикле чувствуется влияние эклог Вергилия и Тассо.

Последнее произведение Марино, «Избиение младенцев» («La strage de gl'innocenti») [20], увидело свет уже после смерти автора. Марино писал эту поэму двадцать лет и не спешил с ее опубликованием. Он посвятил ей свои

---

[16] *Marino G.* Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti. Torino, 1960, p. 252—253. Перевод И. Голенищева-Кутузова. Цит. по кн.: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964, с. 622.

[17] Эта мысль принадлежит Плутарху. Эразм Роттердамский приводит ее в своем сборнике изречений античных писателей «Адагии» (№ 118).

[18] Dicerie sacre, p. 151—152, 332—334.

[19] «Samponja», Paris, Pacard, 1620. См.: Idilli favolosi. A cura di G. Balsamo-Crivelli. Torino, 1928.

[20] Torino, 1960.

Гвидо Рени. Избиение младенцев
Болонья, Пинакотека

последние творческие усилия. Поэма написана в октавах и разделена на главы. Колорит поэмы мрачный, трагический, не свойственный раннему творчеству жизнелюбивого поэта. Поэма исполнена суровым «романтическим пафосом». Ее главный герой — иудейский царь Ирод — наделен демоническими страстями. Характеры и чувствования персонажей, в том числе аллегорических, гиперболизированы до крайности. Библейскому сюжету Марино сумел сообщить напряженный динамизм, усложнил его новыми ситуациями и психологическими коллизиями.

Пожалуй, ни одно из произведений неаполитанского поэта не получило такой широкой известности и не оказалось таким живучим. «Избиение младенцев» пользовалось популярностью в европейских странах в течение двухсот лет. Первыми перевели поэму англичане (Крэшо), в 1646 г.— книгу первую; полный текст появился на английском в 1675 г. под инициалами R. T. В 1691 г. последовал перевод на латинский Крешимони, затем в 1711 г.— Амати. Немцы заинтересовались «Избиением младенцев» в начале XVIII в.— перевод Брока с 1715 до 1742 г. перепечатывался пять раз. В 1740 г. Оптербек сделал голландский перевод. И наконец, спустя два столетия после первого издания поэмы ее перевели на французский (Ф. де Латур и М. Орсини в 1847 г.).

Автору монографии о Марино, американскому итальянисту Джеймсу В. Миролло, остались неизвестными переводы Марино и, в частности, «Избиения младенцев», сделанные в России. В примечании он сообщает, что до него дошли слухи о том, что у русских существует один перевод, имеющийся в Вашингтоне, в библиотеке Конгресса[21]. На самом деле в России XVIII и начала XIX в. было три перевода Марино, изданных отдельными книгами,— журнальные публикации нуждаются еще в разысканиях. Перевод 1779 г., прозаический, был сделан с итальянского оригинала Я. Б. Княжниным и издан Н. И. Новиковым.

Первый русский переводчик довольно близок к оригиналу и пытается сохранить стилистические особенности итальянского текста. Описание Люцифера в первой главе передано Княжниным так, что образ Марино невольно напрашивается на сравнение с мильтоновским Сатаной:

«В самом сердце мира, в бездонных пропастях мрачных и ужасных пещер, лежит древле отпадший злый дух. Из множества змий и аспидов сплетенная вервь, которую никакая сила расторгнуть не может, угрызая его и вкруг виясь, стесняет крепко. Сими узами отяготил его великий Воин, сразивший во Едеме.

Сего владыки стенаний и страшных воплей и судии мучений из неугасимого огня создан престол и риза изоткана, риза прежде великолепная и светлая, а ныне мраком и пламенем покрытая. На главе его венец седьмию зубцами возвышенный, единый только знак его славы. Сия диадима украшена вокруг зелеными Гидрами и страшными Церастами.

В очах его, где вечная скорбь, ужас и смерть обитают, сияет багроваго пламени мутный блеск; искошенные оных взгляды и страх вселяющий зрак

[21] *Mirollo J. V.* The Poet of the Marvelous..., p. 94—95. Имеется в виду перевод 1779 г.

подобны странствующим в нощи кометам. Бледные челюсти его извергают мглу и смрад. Горд, смущен, отчаян; дышит молниею и громом стонает» [22].

В 1811 г. поэма Марино вышла в стихотворном переложении диакона Иосифа Восленского. Переводчик, как лицо духовное, посвятил свой труд митрополиту Платону:

Прости, что я в стихах орлино
Не мог парение иметь
И так, как кавалер Марино,
Младенческой судьбы воспеть.

Приведем начало песни первой:

Расторгнись кровию завеса обагренна,
Где скрыты времена и страждуща вселенна!..
Сатурн! — остановись! представь мне зверский дух,
Который истребил две тьмы младенцев вдруг!
Род смертных! содрогнись!.. и проклинай тиранна,
Которым истина небесная попранна!
Чтоб мог представить я невинности кончину;
И раздробить царя жестокого личину —
Чтоб мог я избразить терзанье матерей,
Взирающих на смерть любимых их детей! —
Будь ревом бурь мой дух! — будь веяньем зефира.

Поэма Марино в переложении Восленского вполне могла сойти за сочинение автора начальной поры русского романтизма. А ее главное действующее лицо — царь Ирод — оказался сродни неистовым романтическим героям:

Он скиптр трясет рукой — и в ярости престол
Ногами дряхлыми с презреньем попирает,
И, диадему сняв, как бурный ветр, стенает;
Смущенный горестным предчувствием беды,
Терзает белые власы своей брады;
Предавшись наконец неистовству и гневу,
Подобно дикому Эолов бурных реву,
«Вельможи мудрые! — он рек, тряся бradой,—
Какой жестокий страх отъемлет мой покой?..
Средь самой тишины сея глубокой ночи
Что мой прервало сон и что раскрыло очи?
Какая злобная сосет мне грудь змия?..
Какие ужасы средь нощи видел я!
Мне привидения в полунощи мечтались,
И тени бледные умерших мне являлись...»

(*«Избиение младенцев». Песнь вторая*)

[22] Избиение младенцев, поэма в четырех песнях. Сочинение Кавалера Марино. Перевод с итальянского. М., Тип. имп. Моск. ун-та, 1779. Издание это с типографской маркой Н. И. Новикова представляет библиографическую редкость, так как в 1787 г. 197 экземпляров, оставшиеся в книжных лавках, были конфискованы.

Марино в старости
Гравированный портрет
из венецианского издания «Избиения младенцев» 1683 г.

Факт обращения к творчеству поэтов барокко в эпоху романтизма весьма знаменателен. Романтики и предромантики, отвергнув традиции своих непосредственных предшественников — писателей века Просвещения, обратились к литературе XVII в., заимствуя у нее многие из элементов своей поэтики. В этом процессе некоторую роль сыграли произведения Марино, особенно же его последняя поэма «Избиение младенцев».

Не было ни одного итальянского поэта, который с такой силой повлиял бы на европейскую литературу XVII столетия, как Марино. В самой Италии его слава жила до тех пор, пока не утвердилась в конце века новая школа (Аркадия), которая торжественно прокляла все наследие неаполитанского поэта.

Оторвавшись от Возрождения, поэзия Сеиченто несла с собой новое восприятие мира. Новое мироощущение не могло довольствоваться замкнутым кругом петраркистских образов и традиционных средств выражения. Поэты испытывали потребность в непрестанном обновлении своей палитры. Требование обновления поэзии, сформулированное мэтром школы, у эпигонов маринизма выродится в пустой формализм, весьма близкий по характеру модернистскому экспериментаторству конца XIX — начала XX в.

Сатирическая литература, получившая в XVII столетии большое развитие, боролась смехом с вырождающимися, но еще цепкими традициями петраркистской лирики и догматизированными канонами поэтики аристотеликов.

Одним из наиболее значительных маринистов был болонец Клаудио Акиллини (1574—1640). Акиллини преподавал гражданское право в Болонском университете, затем секретарствовал у прелатов, в том числе у монсиньора Людовизи, вступившего в 1621 г. на папский престол под именем Григория XV.

Подобно своему учителю Марино, Акиллини отличался умением остроумно комбинировать противоположные образы и любил парадоксальную игру воображения.

По своим политическим убеждениям Акиллини принадлежал к противникам испанского владычества в Италии.

Единственной реальной силой, способной противостоять испанцам в первой половине XVII в., была Франция, и Акиллини слагает гимны в честь военных побед Людовика XIII:

Трудись, огонь, и сотвори металлы!
Железо мощное, вонзись в Парос,
Дабы восстал из мрамора колосс
Людовика и восхитились галлы.

Ему покорны буйные вассалы.
Морской простор он превратил в покос;
Где прежде нереиды зелень кос
Плели, он бросил дерзкий мост на скалы.

Летя над Альпами средь вспышек дыма,
Он, как Астрея, распри усыпил.
Внушает страх, но власть его незрима.

Парижу Рим венец свой уступил.
Пришел, увидел, победил вождь Рима,
Людовик — не увидев, победил.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

В эпоху Рисорджименто, когда в Италии царил дух сопротивления всему иностранному, эти стихи подверглись осуждению как «антипатриотические».

Современники же Акиллини воспринимали их прежде всего как антииспанские.

Излюбленная тема болонского поэта — победа человека над стихией. Человек покоряет природу, заставляет служить себе огонь, бросает мосты через бездны, осушает болота, превращая их в цветущие пастбища, устанавливает длительный мир. Как и Марино, Акиллини часто заимствует свои сравнения из области музыки и изобразительных искусств:

Так мастер быстрым и живым резцом
Дал крылья мрамору, смущая ветер...

Акиллини сумел передать главную особенность стиля эпохи, равно свойственную мастерам резца, кисти и слова,— движение.

Эпигоны направления, усвоившие элементы поэтики барокко, в своем стремлении удивить и поразить читателей доходили нередко до абсурда. Так, например, у поэта из Вичецы Паоло Абриани идея единосущности поэзии и музыки превратилась в рабское подражание музыкальному сопровождению. Он настолько подчинил стихотворение музыке, что нашел нужным разделить слова на повторные слоги, указывая их длительность певцу:

Моя ду-ду-душа и свет моих о-очей,
О если я-я-я взгляну на лик чудесный,
Я по-па-ду в чертог любви-и-и небесный,
Исполнен стра-а-а-а-стью сладостных рече-е-е-й.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Лодовико Лепорео изобретал небывалые размеры и безмерно злоупотреблял игрой внутренними рифмами и повторами в стихах. Он даже объявил, что открыл «новую ритмическую прозу», которая, впрочем, была известна еще в средние века. Желание непременно найти новое и невиданное приводило к полной утрате чувства меры и результатам, прямо противоположным тем, к которым стремились третьестепенные барокко. Марио Беттини, иезуит из Пармы, пытался подражать звукам птичьего пения. Эта имитация являлась итальянской вставкой в латинском стихотворении:

Зпе, тиу, зкуà
Куорор пипи
тио, тио, тио, тио, тио, ти
тио, тио, тио, тио, тикс.

Зкуи, зий, куорè, тиотиò
Зпе, зпе, зпе, зпе,
зпе, зпе, зпе, зпè
пипипи кутиò куорикуорикитò.

Подобные звукоподражательные опыты проделывали итальянские модернисты, особенно же Д'Аннунцио, Пасколи и Альдо Палаццески. Таким образом, Марио Беттини можно с полным основанием признать предтечей многих декадентских новаций нашего столетия.

Гораздо талантливее этих последователей Марино, ударившихся в гротеск и желавших удивить, не имея достаточных поэтических средств, был Томмазо Стильяни (1573—1651). Несмотря на то, что после краткого периода дружбы с Марино Стильяни стал его ожесточенным противником и критиком, в своем творчестве он остался в общем в границах школы барокко. В полемике, которую вели соперничающие поэты, оба отличались крайней резкостью выражений и не скупились на взаимные обвинения. Каждый из них считал другого вторым (после себя) поэтом Италии.

XVII век был веком музыки. Осложнился контрапункт, увеличились размеры и возможности хоров и оркестров, барочные храмы наполнились чудесной музыкой. Знаменитые певцы, как, например, Адриана Базиле, сестра писателя, были окружены всеобщим поклонением, и эхо их славы доходило до Испании и Франции. В виртуозном стихотворении из «Канцоньере» (Парма, 1605) Стильяни представил пение одной из любимиц публики своего времени:

О этот взлет высокий,
О этот дерзкий строй,
О фуги бег жестокий,
Волненье и покой!
Так недоступна сладость, так далека,
И строгость так мила средь чувств потока.
В руке у дуэлянта
Не так блестит клинок,
Слепя, как луч бриллианта,
Стремительный, как рок,—
Не так он быстр в ритмическом движенье,
Как голос дивы в нежном упоенье.

(*«Певица»*.
Перевод И. Голенищева-Кутузова)

ГАБРИЕЛЛО КЬЯБРЕРА

Литературоведы XIX и начала XX в. противопоставляли «классического» Кьябрера «барочному» Марино, деля итальянскую поэзию Сеиченто на два обособленных и почти не сообщающихся между собой направления. Между тем при всех индивидуальных отличиях и разных степенях поэтической одаренности итальянская поэзия XVII столетия представляет собой единство и имеет общие тенденции и особенности. Как и Марино, Кьябрера во многом отличался от поэтов XVI в., и его поэтика была иной, чем поэтика Возрождения. Он не хотел следовать образцам, установленным Бембо, и отталкивался прежде всего от псевдопетраркистского сонета. Кьябрера был сыном своего века — экспериментатором, а не традиционалистом [1]. Внимание его

[1] *Girardi E. N.* Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera. Milano, 1950.

было обращено на поиски ритмического разнообразия, усиление музыкального начала стиха. Благодаря экспериментам Кьябрера (хотя не все из них были удачны) удалось преодолеть монотонность петраркистских поэтов XVI в.

Приемы его риторики также были восприняты итальянской поэзией последующих веков — до Кардуччи. В век Просвещения Кьябрера перешел в несколько «облегченном» виде, его метрические искания были или упрощены, или забыты.

Подобно В. Тредиаковскому, Габриелло Кьябрера был великим тружеником; он жил долго (1552—1638) и до глубокой старости неутомимо занимался стихотворством. Кьябрера откликался на все важные события своего времени. Его стихи на злободневные темы обильно уснащены мифологическими реминисценциями. Так, например, воспевая победу Эммануэля Филиберта Савойского, который в союзе с Филиппом Австрийским победил французов и усилил свое государство, Кьябрера довольно подробно пересказывает миф об аргонавтах.

Современники величали Кьябреру «Пиндаром нового времени». В салонах Аркадии начала XVIII в., а затем в эпоху романтиков эта зависимость Кьябреры от великого поэта древней Эллады была сильно преувеличена. На самом деле Кьябрера, учившийся в Риме у Альда Мануция и Спероне Сперони, был неплохим латинистом, но вовсе не знал греческой грамматики.

Некоторые приемы пиндарического стиля, усвоенные Кьябрерой, были им восприняты через посредство латинских и французских переводов, прежде всего Ронсара [2].

В огромном поэтическом наследии Кьябреры представлены едва ли не все лиро-эпические жанры: панегирики, дифирамбы, сатирические инвективы, героические поэмы, эпитафии, аллегорические и нравоучительные стихи, канцоны и небольшие песенки-канцонетты [3], оказавшиеся наиболее долговечными из всего им написанного:

Авроры краток час,
Она, оставив нас,
Летит стезей победной.
Все исчезает,
Цвет увядает
Фиалки бедной.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

1969

---

[2] *Neri N.* Il Chiabrera e la Pléiade francese. Torino, 1920.

[3] *Chiabrera G.* Canzonette, rime varie, dialoghi. A cura di *L. Negri.* Torino, 1968. См. также: *Manucci F. L.* La lirica di G. Chiabrera. Storia e caratteri. Napoli, 1925.

Кьябрера
Гравированный портрет из римского издания стихотворений 1718 г.

САТИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Сатирическая литература, получившая значительное развитие в XVII в., исходила из большой традиции ренессансного гротеска и бурлеска, идущего от Пульчи и Берни, но приобрела новые черты, по-своему отразив политические страсти, нравы и литературную борьбу своего времени.

Самым крупным сатириком Сеиченто был моденец Алессандро Тассони (1565—1635). Он получил образование в университетах Болоньи и Пизы, служил у Асканио Колонна, кардиналов Маурицио и Лудовизи, а в конце жизни — у герцога Модены Франческо I. Тассони много ездил по Италии и приобрел большой политический и житейский опыт. У него был независимый, задиристый нрав, и он часто ссорился со своими покровителями. Таланты Тассони были разнообразны; он выступал как лирик, литературный критик («Рассуждения о стихах Петрарки», 1609), политический памфлетист, автор обличительных статей против испанцев («Филиппики»), писатель-моралист и, наконец, поэт-сатирик [1].

Из всех произведений Тассони наибольшим успехом у современников пользовалась ироикомическая поэма «Похищенное ведро» («La secchia rapita»), изданная в Париже в 1622 г. За веселым, остроумным и живым повествованием таятся горестные раздумья над судьбами родины, раздираемой вечными войнами между республиками и тираниями, которые побуждаются к взаимной вражде то испанцами, то французами, то папским престолом.

Сюжет поэмы имеет реальную основу: долгую вражду и соперничество родного города автора, Модены, с Болоньей.

Содержание поэмы вкратце следующее: между моденцами и жителями Болоньи происходят стычки и перебранки, наконец, земляки поэта похищают у болонцев деревянное ведро. Ведро то отбивают свои, то снова похищают противники, пока моденцы не вешают его с торжеством как военный трофей в своем кафедральном соборе. Создается цепь комических ситуаций, эффект которых усиливается смешением высокопарного эпического стиля с буффонадой. В поэме содержится множество намеков на современные события, которые ускользают от читателя XX в. Слава о подвигах храбрых воителей доходит до Олимпа; о несчастье, приключившемся с ведром, докладывают Юпитеру, который немедля сзывает на совещание сонм олимпийцев. Боги спешат на совет.

Литературная пародия на сочинителей эпических поэм, злоупотребляющих мифологическими сюжетами и классическими реминисценциями, превращается в острую политическую сатиру. Выезд богов, одетых по испанской моде, вызывал ассоциации с торжественными появлениями светских и церковных владык XVII в. Двор Юпитера, с пышной свитой, слугами, пажами,

---

[1] *Tassoni A.* Rime. Bologna, 1880; Prose politiche e morale. A cura di G. Rossi. Bari, 1930; Opere. Prefazione di L. Fasso. Milano, 1942.

Алессандро Тассони. Гравированный портрет из моденского издания поэмы «Похищенное ведро» 1744 г.

каретами, скачущими рыцарями, автор «Похищенного ведра» уподобил ненавистному ему испанскому двору.

Вращаясь на светилах неба, вдруг
Конюший выволок на звон набата
Носилки. Много рысаков вокруг.
Чепрак расшит, уздечка их богата.
Юпитер окружен толпою слуг
В ливреях пышных. Ждет уж их палата.
И за оравою своих господ
Проходит в консисторию народ.
Делосский бог, любитель сильной власти,
В карете сельской первый прикатил.
Испанских шесть лошадок красной масти,
Летя, гремели в небе средь светил.
На шее Феб, из хвастовства отчасти,
Цепь короля испанского носил.
Двадцать четыре девы в сфере неба
Летели второпях путями Феба.

(*«Похищенное ведро»*, II, *29—30*.
Перевод М. Талова)

Образ одного из главных «героев» поэмы, графа Куланья, вобрал в себя отрицательные черты дворянского сословия. Тассони лишил своего сатирического героя всех рыцарских достоинств, которые озаряли последним светом прекрасный, но уже трагически не соответствующий новой эпохе образ Рыцаря Печального Образа Сервантеса. Куланья задуман как пародия на Дон-Кихота: он труслив, подл, фанфарон и хвастун — короче, совершенное ничтожество, не оставляющее на свой счет никаких иллюзий. И если Дон-Кихот вызывал сострадание и смех, то Куланья — только отвращение.

Приемы сатирической гиперболизации автора «Похищенного ведра» многообразны: он умело сталкивает, смешивает, чередует гротеск, пародию, буффонаду, патетику и просторечие. Стиль Тассони легок и гибок.

«Похищенное ведро» написано октавами — под «Неистового Орландо» Ариосто,— но движение стиха, структура и приемы создания образов в поэме Тассони созданы поэтикой барокко. Например, пажи с загоревшими до черноты руками и лицами сравниваются с мухами, упавшими в молоко,— образ для поэта XVI в. невозможный. Часто прибегает Тассони к любимым барочными авторами сравнениям с театром; даже осиянные лучами небожители появляются в «Ведре» «на сцене этого мира».

Тассони не скрывает своих политических пристрастий и антииспанской направленности сатирических выпадов «Похищенного ведра». Политическая острота поэмы наряду с литературными достоинствами и занимательностью способствовала ее большому успеху в эпоху Рисорджименто.

В незаконченной бурлескной поэме Франческо Браччолини (1566—1645) «Гнев богов» много выдумки, остроумия и забавных эпизодов, но нет единства замысла, остроты и тенденциозности Тассони. Прометей в поварском

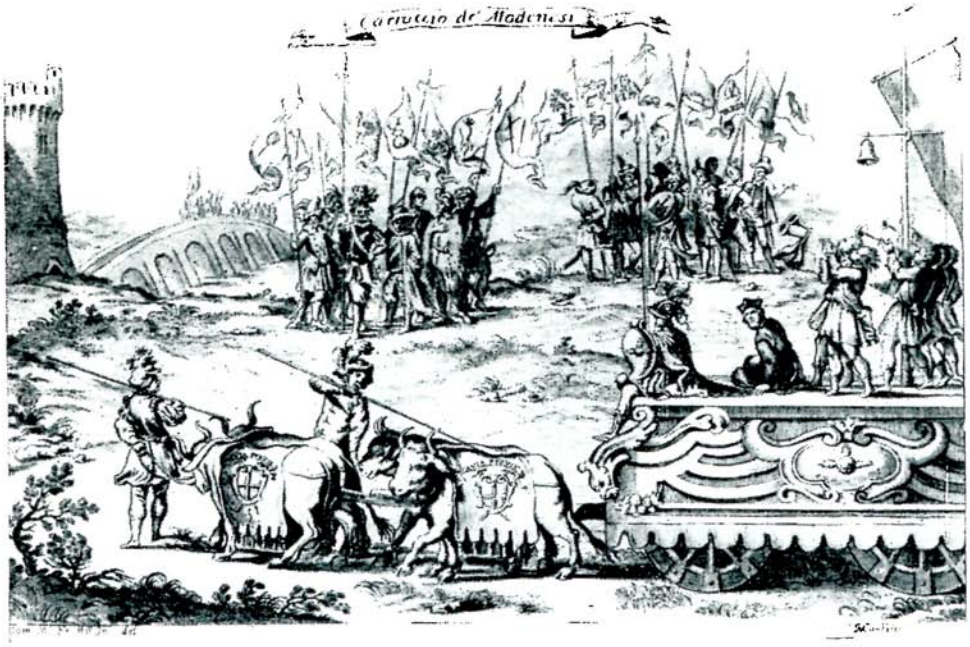


Иллюстрация к поэме А. Тассони «Похищенное ведро»
Модена, 1744

колпаке стряпает макароны солдатам Юпитера, дабы подкрепить их силы перед генеральным сражением; ревнивый Вулкан, самолично удостоверившись в любовных шашнях своей неверной супружницы Венеры, с позором выгоняет распутницу из дому, и т. д. в таком же роде. Браччолини осмеивает назойливые возвращения к избитым мифологическим сюжетам и увлечения классическими формами, обнаруживая изобретательность и владение искусством комической дегероизации, но мишени, по которым он бьет, являются уже пройденным этапом литературного развития.

К лучшим образцам литературной пародии Сеиченто принадлежат циклы Браччолини «Сонеты при жизни Лены-булочницы» и «Сонеты после смерти Лены-булочницы», шаржирующие деление стихотворений Петрарки, посвященных Лауре. В них вышучиваются каноны петраркистской лирики XVI в.

Когда ты, Лена, в миске месишь тесто,
Его взбиваешь, крутишь, рубишь, мнешь,
Его страдания ты не поймешь,
Нет милосердию в сей миске места!

Не так ли я, покорный, без протеста,
В руках твоих. Меня терзаешь, жмешь —
Я все снесу. Пусть мукам предаешь,
Мне брань твоя, как музыка оркестра.

О Лена, пусть пройдутся кулаки
Твои — моя спина их обожает.
И я, как тесто, от твоей руки

Утончусь, подымусь — мой дух дерзает,
И станут помыслы о Лене высоки,
И сердце с новой силой воспылает.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Излюбленный прием Браччолини — описывать события мелкие и смешные торжественным и высокопарным стилем, а о явлениях значительных и важных говорить языком обиходным, нарочито заниженным.

Знаменитый пейзажист и баталист Сальваторе Роза (1615—1673), мастер разнообразный и экспрессивный, блестяще владевший техникой живописи, пером и офортом, остался в истории итальянской литературы как автор стихотворных сатир на темы искусства. Друга Торичелли и Дати, человека, всю жизнь жадно стремившегося к знанию и независимости, Сальваторе Роза особенно возмущало невежество и самодовольство многих из его собратьев по ремеслу, а также их беспринципность и угодничество перед власть имущими.

Неаполитанец по рождению и темпераменту, Роза свободно владел диалектом и любил участвовать в народных празднествах, в импровизированных уличных представлениях неаполитанских масок. Характер художника был анархичен, полон противоречий и непоследовательности; по его собственным словам, он то преисполнялся желчью, то устремлялся к духовному. Эта беспорядочность духа отразилась на «Сатирах», несколько бесформенных, насыщенных резкими переходами, часто чрезмерно субъективными и категорическими заключениями, не всегда верными [2].

На протяжении всей своей жизни Сальваторе Роза находился не в ладах с церковью; его мятущаяся душа была как бы зеркалом того смятения, которое царило в умах и душах интеллигентов Сеиченто. Даже друзья не знали, кто он,— «схизматик, гугенот или лютеранин».

«Сатиры» отразили глубочайшее недовольство Розы состоянием современного ему искусства. Сальваторе не против разнообразия стилей или различного восприятия реальности, он против искусства, оторвавшегося от правды и истины. Эту правду и истину, за которые он ратует всегда, Роза понимает в духе, близком к Кампанелле, т. е. как правду отражения в искусстве народной жизни, истинных, а не мнимых потребностей угнетаемых:

---

[2] *Lopriore G. J.* Le «Satire» di Salvatore Rosa. Firenze, 1950; *Jannaco C.* S. Rosa e La Satira (Il Seicento. Milano, 1963, p. 386—399); *Caiazzo D.* Salvatore Rosa e Seicento. Roma, 1951.

Оставьте мифы у моих ворот,
Пусть стоны воплотит поэта лира
Вдовиц несчастных, нищих и сирот.

Скажите смело о страданьях мира.
Ограблены злодеями поля,
Занесена тиранами секира.

Леса и реки Крезов произвол
От бедных оградил везде запретом.
На голоде стоит их пышный стол.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Последняя строка почти дословно совпадает со строкой сонета Кампанеллы.

«Сатиры» не просто осмеивают и обличают, они содержат в себе положительный идеал, к которому должно стремиться искусство. Это утверждающее начало есть то новое, что принес Сальваторе Роза в сатирическую поэзию Сеиченто.

Роза резок в выражениях и не боится называть вещи своими именами. В первой сатире он советует вместо папских кастратов (певчих папского хора) завести соловья, ибо птичье пение будет более угодно богу. В сатире второй, посвященной поэзии, он мечет стрелы против поздних петраркистов, которые не перевелись еще и во второй половине века.

Болваны вы, и голос ваш противен.
Сравненья ваши вызывают смех.
Поете дам, а стиль ваш примитивен:

«Глаза, как звезды, поражают всех,
Взгляд дамы — молния, а брови — арки,
Уста прекрасной — ад и сад утех».

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Сатиры Розы отличаются большей категоричностью оценок и непримиримостью, чем литературные пародии Браччолини. С еще большим остервенением нападал Роза на поэтов-маринистов, утративших всякое чувство меры и утопающих в преувеличениях, необычных сравнениях и кончетто:

В упряжке конской души он повез,
Им предоставив праздное пространство —
Конюшню звезд и вечности овес...

То экивоки, то кончетто тянет
Клещами, рифмы лепит кое-как
И виршеплетствовать не перестанет...

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Сальваторе Роза. Автопортрет

Было бы, однако, неверно считать Сальваторе Роза противником и разоблачителем барокко и в строках, направленных против третьестепенных эпигонов Марино, усматривать противодействие сатирика всей поэзии барокко. Роза, так же как Даниеле Бартоли, восставал против злоупотреблений школы, против изысков в метафоре и пустого формализма, но не против основных принципов направления. Он говорит в третьей сатире (499—501):

...И тот велик,
Кто аналогии в себе охватит
И гениальный воплотит язык.

Сальваторе Роза утверждал, что сочинял стихи шутя, чтоб удовлетворить свой гений, но что при этом он старался следовать идеалам правды и справедливости.

ПОЭТЫ КОНЦА XVII ВЕКА

Во второй половине XVII столетия в итальянской поэзии не появилось ни одного имени, которое можно было бы поставить рядом с именами Марино, Тассони или даже Кьябрера.

Тем не менее краткое рассмотрение творчества трех поэтов этого периода (Реди, Филикайя и Магалотти), возвышающихся над общим, весьма невысоким уровнем, представляется нам важным для выявления основных тенденций последующего развития итальянской поэзии.

Медик и естествоиспытатель, Франческо Реди (1626—1698) поражал современников обширностью и разнообразием своей эрудиции. Он разыскивал редкостные растения, ставил физические опыты и превыше всего ценил экспериментальное знание. В сонетах и стихах для музыки Реди возвращается к традициям поэтов Тосканы, преимущественно «сладостного нового стиля», и проявляет несомненную склонность к французскому классицизму.

В 1666 г. после заседания флорентийской Академии делла Круска (членом которой он состоял вместе с Филикайя) Реди приступает к работе над поэмой «Вакх в Тоскане». Поэма почти бессюжетна: Вакх и Ариадна, сопутствуемые пышной свитой, останавливаются под Флоренцией на вилле Медичи. Во время пиршества языческий патрон виноделов произносит похвалу пятистам сортам тосканских вин и провозглашает лучшим из всех вино из Монтепульчано.

«Вакх в Тоскане» — произведение ученого, озабоченного судьбами отечественного виноделия. В это время в Италии все большее распространение получали новые экзотические напитки: чай, кофе, шоколад,— наносившие большой урон продукции тосканских виноградарей и виноделов. Реди уверял, что скорее выпьет кубок яда, чем отвратительную чашку черного кофе. В своей поэме Реди не устает восхвалять тонкий вкус и великолепные качества тосканских вин, которые он пытается возвеличить перед лицом опасных конкурентов, грозивших подорвать одну из главных опор тосканской экономики.

Стиль Реди, тяготеющий к простоте и ясности классических образцов, не свободен от игры слогами и созвучиями [1] и является как бы переходом к стилю итальянского классицизма следующего столетия [2].

Одной из любопытнейших фигур позднего Сеиченто был Лоренцо Магалотти (1637—1712), происходивший из флорентийской дворянской семьи. Энциклопедист по своим знаниям и интересам, Магалотти развивался под сильным влиянием Галилея, однако, умудренный трагическим опытом учителя, он старался не обострять отношений науки с церковью и написал письма против атеизма. От Магалотти остались эссеи об опытном познании природы, «Научные письма о благоухающей земле в Европе и Америке, называемой португальской глиной», стихи «Воображаемая дама» и «Анакреон-

---

[1] Например, в следующих строках из «Вакха в Тоскане»: Bella Arianna, con bianca mano Versa la manna di Montepulciano. (О Ариадна, нежною рукой Лиешь ты манну Монтепульчано).

[2] *Madrignani G. A.* La poetica di F. Redi.— «Belfagor», 1960, vol. 15, p. 402—414.

тические песенки» в духе Кьябрера [3]. Язык научной прозы Магалотти богат и выразителен, иногда несколько манерен.

В качестве дипломата Тосканского двора Магалотти побывал в Англии, Германии, Голландии, Испании, Франции, Скандинавии и Бельгии и был как бы посредником между Италией и остальной Европой. Он поддерживал отношения со многими выдающимися людьми своего времени, состоял в переписке с Лейбницем. В письмах, дневниках и других произведениях Магалотти встречаются живые описания современных ему событий и нравов.

Магалотти-политик не мог не чувствовать государственного унижения Италии, которое он пытался компенсировать сознанием культурного превосходства итальянцев. В одном из «Исторических анекдотов» он с грустным юмором рассказывает о кардинале Руберти, находившемся при французском дворе. Однажды король Франции спросил кардинала, нравятся ли ему декорации нового придворного представления. Итальянец презрительно фыркнул — ему ничто не нравилось: ни парижские красавицы, ни театры, ни танцы; он уверял, что крестьяне на его родине танцуют лучше. После довольно дерзких ответов на вопросы короля кардинал показал на двух людей — принца Конде и маршала Тюренна, знаменитых французских полководцев, и прибавил со вздохом: «Ваше величество, вот такого у нас в Италии, увы, не имеется, во всем же остальном мы превосходим Францию».

Магалотти называют первым поэтом обоняния в европейской литературе. Он предварил «поэзию запахов» второй половины XIX — начала XX в., одним из самых ярких адептов которой стал Бодлер. Магалотти создает «науку обоняния», восторженно описывает разные ароматические вещества, призывает учиться у восточных поэтов уменью тонко анализировать и воспевать ароматы. Он подыскивает названия для целой гаммы запахов, чаще всего обращаясь к сравнениям с красками. Знаменитый сонет Бодлера «Природы некий храм» кажется вольным переложением Магалотти:

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие царственны, в них роскошь и разврат,

Их не охватит мысль, их зыбкий мир безбрежен,—
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.

(*Перевод В. Левика*)

Итальянское литературоведение эпохи Рисорджименто возвеличивало Винченцо Филикайя (1642—1707) за то, что в годы политического упадка и разъединения страны он высоким слогом воспевал итальянское единство. В сущности оды, похвалы, стихи на случай Филикайи [4] не что иное, как пустая высокопарная риторика, причем без тени какой-либо новизны, так как форму он заимствовал у Кьябрера.

В сентябре 1683 г. армия польского короля Яна Собеского пришла на

[3] *Montano L.* Le più belle pagine di L. Magalotti. Milano, 1924.
[4] *Filicaia V.* Opere. Vol. 1—2. Napoli, 1824.

помощь осажденной турками Вены и одержала победу над войсками султана. Сражение это имело решающее значение для судеб Европы. Турки повернули вспять, и началось их отступление в Венгрии и на территории бывшей Австрии до Дуная. Придворный льстец Филикайя, восхваляя в патетической канцоне освобождение имперского города Вены и Священной империи (т. е. Австрийской), старается уделить как можно менее внимания истинным победителям — польским солдатам и полководцу союзных войск Яну Собескому.

Пой, громко пой, Эрато,
Великую хвалу ты богу мщенья
И ныне, как когда-то,
Венок сплети из оды величавой.
Не нам судить о воле провиденья.
Всевышний в битве правой
Шлет сына на отца, на брата — брата.
Смертельною стрелою
Магометан он по полю рассеял,
Смёл, сокрушил, развеял
И, превратив их в прах, сравнял с землею.
Всесильною рукою
Разносит он мятущиеся грады,
Карает нечестивых без пощады.

«На освобождение Вены от осады».
Перевод М. Талова)

Панегирики Филикайи уснащены античными именами, мифологическими и библейскими образами; сквозь этот риторический туман нелегко пробиться к реальной основе событий.

Филикайя принимал деятельное участие в работах флорентийской Академии делла Круска и впоследствии примкнул к Аркадии.

В 1690 г. в Риме начала свою деятельность новая академия «Аркадия». К концу XVII столетия ее филиалы покрыли всю Италию. Члены академии, называвшие себя «аркадскими пастухами», принимали греческие буколические имена. Этот маскарад символизировал «возвращение к истокам», загрязненным литераторами минувшего столетия.

Итальянские неоклассики не хотели отказаться полностью от наследия Возрождения, зато в отношении стиля своих непосредственных предшественников они были воинственно непримиримы. Из поэтов Сеиченто в чести у аркадийцев был один Кьябрера, песенкам которого подражали второстепенные поэты XVIII в. В моду опять вошел осмеянный барокистскими сатириками петраркизм.

В условиях политического застоя, государственной раздробленности страны, полной безнадежности и упадка общественной жизни итальянская поэзия мельчает, становится манерной и превращается в салонное развлечение; все более теряя оригинальность, она подпадает под влияние французской литературы рококо и вырождается в провинциальное ущербное искусство, против которого восстанут поэты и писатели итальянского предромантизма.

ИТАЛЬЯНСКАЯ БАРОЧНАЯ ПРОЗА

ИСТОРИК И ПАРОДИСТ ТРОЯНО БОККАЛИНИ

Трояно Боккалини (1556—1612) служил в папской курии, был известен как противник власти испанцев в Италии, с которыми он боролся как писатель и как политический деятель. По весьма правдоподобной версии, умер в Венеции, отравленный испанцами. Главным трудом Боккалини, над которым он неустанно работал, был двухтомный историко-политический трактат «Комментарий к Корнелию Тациту», изданный через 66 лет после смерти автора. Этим сочинением Боккалини хотел напомнить своим современникам о древних добродетелях. Тацит предстает в трактате как честнейший и благороднейший человек, преданный принципам высокой морали, праведной жизни и человеколюбия. Великий писатель античности восставал против зла в век, не уступавший, по мнению Боккалини, развращенностью нравов его собственному.

Возвращение в конце XVI — начале XVII столетия к Тациту, которого ранний Ренессанс ставил выше всех римских историков, объясняется, несомненно, влиянием контрреформации. Несмотря на то, что Тацит был убежденнейшим республиканцем, контрреформация предпочла его «безбожному и аморальному» Макьявелли.

У великого историка античности Боккалини научился обличать пороки современного ему общества. По своим политическим убеждениям он, как и Тацит, был республиканцем и уверял, что монархии и единовластное правление «заведены там, где люди глупы; там же, где есть люди образованные и талантливые, появляется республика». Боккалини не скрывал своих симпатий к Венецианской республике, единственной из итальянских государств сохранившей независимость. Его сатира в прозе «Вести с Парнаса» («Ragguagli di Parnaso», 1612) была воспринята современниками как произведение, направленное против испанской монархии. Книга имела необычайный успех; по подсчетам современного исследователя Л. Фирпо, подготовившего критическое издание сатиры [1], она выдержала в XVII в. 24 издания!

На Парнасе учрежден строгий порядок. Все входящее, исходящее и происходящее прилежно и беспристрастно регистрируется парнасским секретарем.

[1] *Boccalini T.* Ragguagli di Parnaso. Vol. 1—2. A cura di L. Firpo. Bari, 1948.

Канцлером Парнаса назначен знаменитый историк Гвиччардини. Лодовико Кастильоне (автор «Придворного») обличает монархов. Тит Ливий докладывает по вопросам историографии, а Тацит — политики. Ведение литературных дел доверено Лодовико Кастельветро, известнейшему теоретику литературы и критику XVI столетия.

Явившись на Парнас, Торквато Тассо предлагает Аполлону ученнейшую свою поэму «Освобожденный Иерусалим» и ходатайствует о даровании ему бессмертия. Дело Тассо передается на рассмотрение цензору и библиотекарю Парнаса Кастельветро. Сей ученый муж в течение нескольких месяцев разбирал творение просителя и обнаружил несоблюдение в оном правил великого Аристотеля, а посему решил, что, покуда Тассо не исправит свои ошибки, его произведению нет места в парнасской библиотеке. Обиженный Тассо отправился жаловаться самому Аполлону, уверяя, что он следовал всем правилам поэзии и считался с Аполлоном, а не с Аристотелем.

Бог поэзии и света, всегда требовавший свободы творчества, рассердился и велел призвать Аристотеля. Он давно любил Тассо и поэтому ополчился на несчастного философа. Бедняга Аристотель умоляет Аполлона не гневаться и, принимая во внимание его преклонный возраст, выслушать его оправдания. Аристотель божится, что никогда не предписывал никаких непреложных правил, а хотел только показать возможные пути творчества, но заблуждение невежд сделало из его советов предписания, обязательные для всех пишущих.

Сатира Боккалини, высмеяв критику, покоившуюся на догматизированных принципах Аристотеля, и взяв под свою защиту поклонников Тассо, тем самым открыла дорогу восторжествовавшему в начале XVII в. барокко. Отказ Боккалини от правил, поклонение гению, требование свободы творчества были идеями, которые развивала сначала эстетика барокко, затем Вико и, наконец, романтики.

КНИГА СКАЗОК «ПЕНТАМЕРОН» И ЕЕ АВТОР

В 1634 г. в Неаполе под псевдонимом-анаграммой Джан Алезио Аббатутис был издан сборник Джамбаттиста Базиле «Сказка сказок, или Пентамерон» — первое в Европе собрание народных сказок. Книга Шарля Перро «Сказки моей матери гусыни» появилась во Франции спустя шесть десятилетий. По мнению некоторых ученых конца XIX в., разделяемому исследователем творчества Базиле Б. Кроче, сборника, подобного «Сказке сказок», не имеет ни один из европейских народов. Такое утверждение могло возникнуть только при неведении фольклорного богатства славянских народов. Если подходить к книге неаполитанского писателя с позиций фольклориста, в ней выявится множество параллелей, сходных сюжетов и мотивов со сказками восточными, проникавшими в Италию из Испании и с Балкан, и со сказками других народов Европы.

Конечно, Базиле не является фольклористом в современном значении этого слова. Собрав народные сказки, использовав фольклорный материал, неаполитанский писатель подверг его литературной обработке и сообщил ему черты собственной творческой индивидуальности и стилевые особенности своего времени.

Проза «Пентамерона» — типично барочная проза, с торжественными оборотами, длинными перифразами, сложными сравнениями-метафорами. Можно подумать, что Базиле и его герои читали трактаты по поэтике Тезауро. В совершенно иной стилевой манере обработаны сказки Перро; проза их суше, сдержаннее, рациональнее. И хотя автор «Сказок гусыни» спорил с Буало, эти споры происходили внутри одного литературного направления — классицизма.

Джамбаттиста Базиле (1575—1632) родился в Неаполе в небогатой дворянской семье. Он был военным, придворным, управляющим имениями: служил в венецианских войсках на о. Крите, у князя Карафы, у вице-короля Неаполя герцога Альбы, у властителя Мантуи герцога Гонзага, от которого получил титул палатинского графа. Братья писателя также служили испанцам и итальянским князькам. Неаполитанский сказочник был в жизни человеком бескорыстным. Друзья корили его за «неуменье» составить себе состояние. Долгие годы Базиле управлял крупными имениями, в том числе государственными имениями испанской короны, через его руки прошли большие деньги — но писатель вернулся в Неаполь таким же бедняком, как и раньше.

Карьере Базиле немало способствовала слава его сестры Адрианы, признанной первой певицей Италии. Талантами Адрианы восхищался Мильтон, живший в Риме в конце 30-х годов, поэты посвящали ей сборники стихов. Базиле сочинял тексты для музыки, многие из которых предназначались для исполнения Адрианой и ее дочерью, тоже известной певицей. Писал Базиле и стихи, восхвалявшие аристократов, у которых он служил. Он овладел ремеслом версификации как на литературном итальянском, так и на испанском языках, но его длинная поэма в октавах «Феаген» и пасторальная драма «Злоключения с приключениями» не возвышаются над уровнем второстепенной маринистской литературы. Только обратившись к темам хорошо знакомой ему с детства действительности и к сокровищнице народного сказочного творчества и перейдя с литературного языка на диалект своей родины — Неаполя, Базиле создал самые значительные и оригинальные свои произведения — «Неаполитанская муза» и «Пентамерон».

Сборник «Неаполитанская муза» («La Musa Napoletana», 1635) [2] принес в итальянскую поэзию причудливый, полный контрастов мир большого города, заботы, печали и нужды городского плебса. В девяти эклогах-диалогах «Неаполитанской музы» ссорятся, сплетничают и беседуют торговки, авантюристы, проститутки, воры, городские кумушки, наивные юноши, пришедшие из деревни в столицу. Эклоги отмечены вниманием к повседневной, будничной жизни, знанием во всех мелочах быта разных слоев и сословий города.

Базиле обладал способностью народных сказочников преображать и поэтизировать быт. Сказочное и чудесное у него таится в самих людях и в самых простых и обыденных вещах. Четыре эклоги, которые включены в «Пентамерон», имеют названия предметов: «Чашечка ювелира», «Краска», употребляемая ремесленниками-красильщиками, «Колодезный крюк», «Жаровня». Предметы эти могут иметь множество употреблений, их названия обыгрываются во всех возможных вариациях значений.

---

[2] *Petrini M.* «La Musa Napoletana» di G. Basile.— «Belfagor», 1962, N 4, p. 405—431.

Джамбаттиста Базиле

Варвик Гобль
Иллюстрация к английскому переводу «Пентамерона» Базиле
Лондон, 1911

В жанровые рассказы вводятся сказочные мотивы, и оказывается, что волшебство заключается в умении проникать в сущность людей, явлений и предметов, в истину. Чудесное становится категорией моральной. Свои суждения моралиста, тонкие и проницательные, Базиле облекает в форму простонародных речений. Нравоучительные наставления и сентенции, которых в эклогах немало, неизменно сопровождаются легкой иронической усмешкой. Народный характер придает повествованию грубоватый образный язык горожан. Наряду с выражениями живой разговорной речи и характерными для неаполитанского диалекта испанизмами автор употребляет и ученые латинские слова.

В эклогах есть мотивы сатирические, есть мотивы, почерпнутые из рыцарских романов. Базиле потешается мимоходом над поэтами, которые вытаски-

Франс фон Байрос
Иллюстрация
к «Пентамерону» Базиле в переводе Ф. Лиебрехта
Мюнхен — Лейпциг, 1909

вают все, что можно, из Вергилия, Овидия и Горация, скромно называя свои вирши «имитацией», в то время как налицо самый настоящий плагиат. Образованность и начитанность автора маскируются внешней грубоватостью, мнимым простодушием и наивностью — Базиле повторяет слова Паоло Сарпи о том, что в наше время люди показывают не свои настоящие лица, а лишь скрывающие их маски. Стилизация Базиле имеет в себе элемент игры. Эклоги связаны со «Сказкой сказок» глубинным родством, единым авторским взглядом на мир.

«Пентамерон» («Il Pentamerone») состоит из пятидесяти сказок, разде-

ленных на пять дней и соединенных сказкой-обрамлением. Прием сюжетного обрамления стал традиционным в итальянской новеллистике со времен «Декамерона», этот же прием находим в сказочных сборниках, начиная от индийской «Панчатантры» и арабской «Тысячи и одной ночи».

Героиня обрамляющей сказки — принцесса-несмеяна Дзоза. Проклятая старухой, над которой она насмехалась, Дзоза отправляется на поиски своего зачарованного суженого, принца Таддео, который погружен в волшебный сон. Пробудить принца может только амфора, полная слез. Устав от долгого пути и рыданий, принцесса засыпает у склепа Таддео. Тогда смекалистая рабыня-мавританка «быстро доплакивает недостающую малость слез» и становится женой пробудившегося принца. Расколдованный герой тотчас попадает под башмак своей черной супруги. В угоду ей он созывает лучших сказочниц королевства.

И хотя действие обрамляющей сказки происходит за тридевять земель, слуги во дворце Таддео одеты в старинную неаполитанскую одежду, а гости распевают популярные неаполитанские песенки. Сказочное путешествие Дзозы начинается жанровой сценкой перебранки старухи с пажом. Старуха обрушивает на озорного мальчишку, угодившего камнем в ее кувшин с маслом, потоки отборных неаполитанских ругательств и получает в ответ такой же набор уличного красноречия.

Терпение обманутой Дзозы испытывается довольно долго — читателю приходится прочесть все пятьдесят сказок, прежде чем он узнает, чем оканчиваются злоключения несчастной героини главной сказки. Но терпение и добродетель, как и положено в сказках, торжествуют, а низость и вероломство наказуются (и довольно жестоко — арапку закапывают в землю живьем).

Базиле чуток к человеческому горю, его симпатии всегда на стороне гонимых и несправедливо обиженных. И хотя зло, подлость и вероломство нередко торжествуют в мире, но в конце концов после долгих испытаний и мучений добрые, терпеливые и слабые вознаграждаются.

Сказочный мир Базиле богат, чудесное и обыденное не отделены в нем непроходимой стеной, а, как добрые соседи, живут рядом. Чудовища, феи, ведьмы, говорящие кошки, домовые, мудрые сверчки, разумные мыши, колдуны и колдуньи представлены в «Пентамероне» по-домашнему добродушно. Людоед с женой сидят за ужином перед открытым окном — чтоб не было жарко, а поев, начинают бесконечные сплетни и пересуды. Принцы, короли и принцессы, хотя и живут побогаче прочих, по своим привычкам, интересам и даже умственному кругозору немногим отличаются от бедных жителей Неаполя. Как любопытных неаполитанцев, сказочных героев нельзя оторвать от окон — в узких улочках средневекового города через окна обычно узнавали обо всем, что происходит у соседей и на всем белом свете.

У Базиле неисчерпаемая способность выдумывать, комбинировать и модулировать темы, он редко повторяется, удивляя богатством сюжетов и ситуаций. Одной из главных особенностей «Пентамерона» является умелое соединение трагического и комического, иронии с нежностью, насмешливости и фамильярности. Неаполитанскому писателю в высшей степени присущи юмор и чувство меры, которых порой недостает немецким сказкам.

Варвик Гобль. Иллюстрация к «Пентамерону» Базиле
Лондон, 1911

Братья Гримм, указывая на эротические сцены и вольность выражений в «Пентамероне», выражали сомнение в том, что произведение неаполитанского сказочника пригодно для детского чтения. Не следует, конечно, забывать о нравах XVII столетия, на фоне которых сборник Базиле покажется более чем сдержанным. Сказки Базиле имели дидактические цели и предназначались для самой разнообразной аудитории, включая и детскую.

Как и в эклогах, речь героев и персонажей сказок, как, впрочем, и самого рассказчика, пересыпана пословицами и поговорками, ими же заканчивается обычно каждая сказка, например: «Мудрец склоняет к себе даже звезды» (V, VI); «За год порой случается больше, чем за сто лет» (III, V); «Кто плюет в небо, попадает себе в лицо» (III, X); «Корабль, управляемый искусным кормчим, редко разбивается о скалы»; «Лишь безумец спорит со звездами» (V, VI); «Собака, идущая на свадьбу без приглашения, должна ожидать, что вернется битой» (II, X). Некоторые из них встречаются и у других народов, но в этом народном достоянии много оригинального и специфически южноитальянского. Моральные сентенции Базиле не назойливы, само действие сказок должно убедить читателей в правильности народного опыта, обобщенного в пословицах и поговорках.

Язык «Пентамерона» изобилует барочными сравнениями и гиперболами. Изысканно метафоричны описания природы: «земля простирает большой черный картон, чтобы собрать воск, капающий со светильника ночи», «заря снимает покрывала и одеяла, чтобы вытряхнуть из них блох», а солнце, «как генуэзская дама, закрывает черной тафтою лицо».

Одержимые любовью принцы восторгаются красотой своих дам в выражениях, характерных для маринистской литературы. «О, бросься в огонь, Киприда; иди и повесься, Елена; вернись домой, о Флора!» — восклицает принц, пораженный красотой феи, ибо их красота ничто в сравнении с прелестью его любимой. Или: «Какая Индия прислала золото, чтоб сделать эти волосы, из какой Эфиопии прибыла слоновая кость, чтобы был сотворен этот лоб?!» и т. п. На губах сказочника бродит ироническая улыбка, насмешка и преувеличения уживаются с лирическими излияниями.

Базиле воспользовался в «Пентамероне» не только народными сказочными сюжетами, близкие варианты которых находим в сборниках Перро и у Гриммов (как, например, Золушка, Кот в сапогах, Спящая красавица, Принцесса-медведица), но и литературными мотивами, почерпнутыми из поэм Ариосто и Боярдо, стихотворений Фоленго и Пульчи.

«Пентамерон» возник в результате соединения скрытой глубоко в недрах народа сказочной традиции, городского говора Неаполя, не известных официальной литературе сюжетов и яркого индивидуального таланта.

Изданные посмертно, сказки Базиле за два года выдержали пять изданий. Однако круг их влияния и распространение их даже в Италии были ограничены неаполитанским диалектом, на котором они были написаны. Первый перевод на итальянский язык (анонимный и содержащий всего 8 сказок) вышел в Неаполе в 1754 г. Немногим ранее появился перевод на миланский диалект.

Благодаря театру Гоцци широкую известность в XVIII и XIX столетиях приобрели сказки «Любовь к трем апельсинам» и «Ворон», идущие на сценах театров и в наши дни. Некоторые мотивы Базиле находим у Гофмана. В Германии книгу Базиле прочли раньше, чем у него на родине,— первый полный перевод «Пентамерона» (без эклог) был сделан в 1846 г. Феликсом Либрехтом [3], специально ездившим на родину Базиле изучать неаполитанский. Этому изданию предпослано обширное предисловие Якоба Гримма. Английский перевод «Сказки сказок» Бартона увидел свет через два года после появления критического издания на языке оригинала, подготовленного Бенедетто Кроче. Перевод полного текста книги Базиле на литературный итальянский язык последовал только в 1925 г.[4] По-видимому, желая сохранить специфически неаполитанский колорит сказок, Кроче оставил непереведенными ряд диалектальных слов и выражений оригинала. Русский перевод «Пентамерона» — дело будущего, пока же русским читателям доступна всего одна сказка — «Солнце, Месяц и Талия» [5].

---

[3] *Basile G.* Das Pentameron. Überzetzt von Felix Liebrecht. Breslau, 1846.

[4] *Basile G.* Il Pentamerone ossia La Fiabe della Fiabe. Tradotta dell' antico dialetto Napoletano e corredata di note storiche da B. Croce. Vol. 1—2. Bari, 1925.

[5] Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. М., 1949, с. 53—57.

ГАЛИЛЕЙ-ПИСАТЕЛЬ

Один из основоположников новой науки и нового миросозерцания, Галилей вошел в историю литературы как мастер итальянской прозы, филолог, критик и поэт.

Галилео Галилей (1564—1642) родился в Пизе в семье обедневшего флорентийского патриция, занимавшегося теорией музыки и композицией более, нежели своими делами. Галилей получил разностороннее гуманистическое образование, был начитан в итальянской и античной литературе, умел рисовать и играть на музыкальных инструментах. В его научных сочинениях и письмах среди математических выкладок и рассуждений на астрономические темы можно неожиданно найти характеристику лирики Пиндара или воспоминания о том, как в сорокалетнем возрасте он принялся за перевод с греческого поэмы «Война мышей и лягушек».

Галилей был ученым-гуманистом, который стремился охватить мир с разных сторон. Он говорил, что изучению философии посвятил большее время, чем математике. Галилей открыл законы движения маятника и изобрел первый в мире телескоп, использовав найденный голландскими ремесленниками принцип двойных стекол. С помощью этого, с нашей точки зрения, примитивного инструмента Галилей впервые увидел горы и впадины на поверхности Луны, спутников Юпитера, открыл фазы Венеры и солнечные пятна. Галилей явился создателем теории относительности классической механики, от его работ ведут свое начало законы квантовой механики и общей теории относительности. Таким образом, современная физика идет не к отрицанию, а к обоснованию исходных постулатов Галилея [1].

Великий ученый пошел войной на догматическое мышление, вместо ссылок на авторитеты (Аристотеля в первую очередь) он поставил во главу угла опыт. Он не искал объяснения природы в старых фолиантах, а пытался найти его в самой природе. В заметках к «Диалогу о двух системах мира» читаем: «Многие похваляются тем, что могут привести большое число авторитетов в подтверждение своего мнения; я же хотел бы, чтобы мои теории были новыми, найденными мною самостоятельно» («il primo e solo a trovarle») [2].

---

[1] См.: Галилей и современная наука. М., 1964.

[2] Le opere di Galileo Galilei. Vol. 7. Firenze, 1933, p. 540.

Латинское сочинение Галилея «Звездный вестник» («Sidereus Nuntius», 1610) вызвало возмущенный ропот перипатетиков Европы, но произвело глубочайшее впечатление на поэтов. Кампанелла прислал автору восторженное письмо, в котором мысленно уносился к человеческим цивилизациям на других планетах. Идеи «Звездного вестника» поразили воображение Марино и отразились в поэме «Адонис».

Самоуверенным суждениям своих противников — схоластов и аристотеликов Галилей противопоставлял мысль об относительности научной истины, ограниченной временем и несовершенством нашего познания.» Il tempo è padre della verità» [3] (истина — дочь времени) — этот любимый Галилеем афоризм повторит вслед за ним Фрэнсис Бэкон. Как смеем мы, говорил Галилей, зная лишь крохотный уголок Вселенной, судить обо всем? Вселенная представлялась ему бесконечностью, таившей в себе множество тайн и неразгаданных загадок, полной парадоксов, которые противоречили показаниям наших чувств и данным непосредственного опыта. Разрабатывая отдельные области точных наук, Галилей никогда не забывал о том, что осваивает лишь малый участок океана неведомого. Истина, утверждал Галилей, раскрывается постепенно, новые истины добываются с помощью экспериментов и математических вычислений, а не цитат. С гордостью гуманиста он заявлял, что «небо, пространство, время, пустота были изучены для того, чтобы служить человеку».

Исходя из материала, накопленного наукой его времени, Галилей хотел создать (как Альберт Эйнштейн в XX столетии) универсальную философско-физическую картину мироздания, коперниканскую в основе. Эти попытки построить систему научного мировоззрения церковь расценила как вторжение в заповедную, подвластную ей одной область метафизических спекуляций. Учение Галилея, изложенное в «Диалогах о двух главнейших системах мира — Птоломеевой и Коперниковой» (1632), сочли более опасным, чем ересь Лютера и Кальвина. Старого ученого арестовали, подвергли унизительным и мучительным допросам в инквизиции и вынудили отречься от его идей. Полуслепой, больной Галилей был осужден на пожизненное заключение. По распоряжению высших церковных властей приговор и отречение Галилея были преданы самой широкой огласке — для устрашения и предостережения ученых католических стран. Экземпляры «Диалогов» конфисковывались и уничтожались. Эта акция опозорила церковь, но оказалась бессильной поставить преграду прогрессу науки. Галилей восторжествовал над своими преследователями, над мракобесием и невежеством, идеи его стали неразрывны от развития науки в последующие века.

Несколько консервативный в своих литературных вкусах, Галилей-писатель не сумел остаться в стороне от процессов, происходивших в итальянской литературе Сеиченто. Это сказалось в «орнаментальном» характере его стиля, во внимании к народной литературе на диалектах, в путях, какими он шел, создавая язык итальянской научной прозы.

В 1588 г. Галилей был приглашен флорентийской академией прочесть не-

[3] Le opere di G. Galilei. Vol. 6, 1933, p. 44.

сколько лекций о структуре и топографии Дантова «Ада». Молодой ученый показал себя отличным знатоком текста «Божественной Комедии» и трудов многочисленных комментаторов поэмы XIV—XVI столетий. Галилей выступил в защиту архитектонической схемы «Ада», предложенной флорентийским математиком Антонио Манетти, отвергнув более новую версию Веллутелло (1544). Свою локализацию «Ада» Галилей основывал на системе Птолемея, от которой он впоследствии отказался под влиянием идей Коперника. Лекции Галилея представляют одну из ранних попыток изучения литературного произведения методами точных наук.

В первый год преподавательской деятельности в Пизе Галилей сочинил «Сатиру на носящих мантию» («Capitolo contra il portar la toga», 1589) в духе бурлескных поэм флорентийца Ф. Берни[4]. Герою этого длинного шуточного стихотворения — молодому профессору глубоко чуждо самодовольство и чванство его преуспевающих коллег по университету, его забавляет напыщенная важность их манер и пышность облачений. Но и сам он в силу строгого предписания университетского начальства вынужден повсюду носить дорогую профессорскую мантию — знак своего академического достоинства. В сатире обыгрываются многочисленные курьезы и несообразности, возникающие от несоответствия торжественности одеяния реальным нуждам и скромному жизненному обиходу бедного молодого преподавателя. Комическое впечатление создается как комизмом самих ситуаций, так и смешением торжественных дантовских терцин, простонародной грубоватости выражений, мнимого глубокомыслия и элегических сетований, пародирующих модные пасторали.

Склонность к народной сатирической литературе побудила Галилея написать в соавторстве с одним из своих учеников диалог в манере популярного падуанского комедиографа Рудзанте, однако не на бытовую, а на научную тему. В связи с появлением в 1604 г. новой звезды, вызвавшей апокалиптические страхи в народе и противоречивые толки в ученой среде, астрономия вошла в моду. В диалоге Галилея два пастуха, изъясняясь на местном падуанском наречии, яростно спорят о положении, свойствах и яркости новой звезды и попутно, обильно уснащая свою речь крестьянскими поговорками, грубоватыми остротами, ругательствами и шутками, обсуждают проблемы разных наук и предлагаемые учеными мужами гипотезы. Затея веселая и дерзкая, настоящее литературное озорство — использовать любимую в народе форму комедийного действа на местном диалекте для пропаганды своих астрономических идей и высмеивания своих научных противников. Галилею были тесны рамки кабинета и университетской аудитории, ученый нового типа, он хотел сделать свои взгляды достоянием всех слоев народа.

В плане исканий Галилея в области литературной формы, способной вместить все многообразие его интересов и удовлетворить его темперамент борца и трибуна, представляют интерес наброски комедии, к которой, судя по сохранившимся либретто, списку действующих лиц и сценам из разных актов, он несколько раз возвращался, но которую так и не завершил. Здесь находим

[4] Там же, т. 9, 1933, с. 213—223.

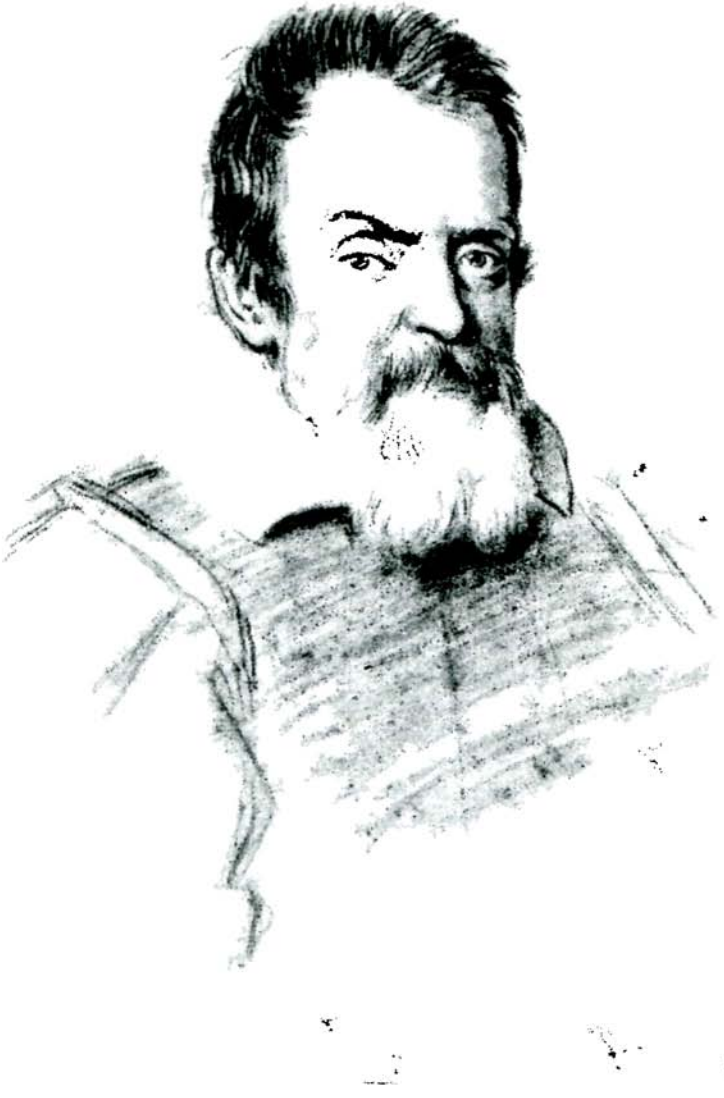
традиционные комедийные пары стариков, юных влюбленных и ловких слуг, а также привычные линии интриги, свидетельствующие о хорошем знакомстве Галилея с комедийным репертуаром и с персонажами комедии дель арте. Проза Галилея богатством выразительных средств и драматическими элементами во многом обязана стихотворным и драматургическим пробам ученого, вобравшим в себя опыт сатириков и комедиографов Возрождения и раннего барокко.

Любимой формой Галилея была диалогическая, он остался ей верен и в двух самых крупных и значительных своих произведениях — «Диалоге о двух главнейших системах мира — Птолемеевой и Коперниковой» (1532) и в «Беседах и математических доказательствах, касающихся двух новых наук» (1638). Она позволяла ему использовать свой литературный талант для острого и яркого сопоставления мнений, избегая при этом изложения собственных воззрений от первого лица. Научные трактаты облеклись в форму литературных произведений, где беседовали, спорили и ссорились литературные персонажи, а сам автор как бы отсутствовал и тем самым освобождался от ответственности за высказываемые ими суждения. Последнее обстоятельство отнюдь немаловажно, поскольку весь пафос деятельности Галилея заключался в нахождении доказательств истинности гелиоцентрической системы Коперника, защищать которую ему было запрещено римской курией. Укрывшись за персонажами своих книг, Галилей пытался игнорировать этот запрет.

Диалогическая форма давала возможность драматизировать повествование, вводить в него элементы борьбы, конфликта. С большим мастерством Галилей пользовался ею для пропаганды своих открытий и идей, а также в целях полемических. Он перенес в диалоги практиковавшийся им в устных дискуссиях прием, который заключался в том, чтобы сначала подкреплять возражения противников мнимо убедительными доводами (Л. Ольшки называет этот прием «симуляцией абсолютной объективности»), а затем выставить их в смешном виде. Впрочем, прием этот нередко был непосилен для страстной натуры Галилея. На допросе инквизиции 30 апреля 1633 г. Галилей заявил, что «из удовлетворения собственными остроумными находками (concetto) изменил своему первоначальному объективному замыслу и придал аргументам в пользу коперниканства более убедительный характер, чем намеревался» [5].

С писателями барокко Галилея сближало и пристрастие к изобилию материала, отсутствие строгих требований к архитектонике своих сочинений, допущение многочисленных отступлений и нежелание сдерживать полет своей мысли и фантазии. В предисловии к «Диалогу о двух главнейших системах мира» он писал, что форма диалога избрана им, в частности, и потому, что, «не требуя строгой последовательности математических доказательств, дает возможность делать отступления и касаться попутно предметов, не менее интересных, чем основная тема» [6]. Об особенностях и преимуществах жанра научно-философского диалога Галилей (Сальвиати) снова говорит в беседах второго дня: «Беседуя по своему вкусу, мы не связаны той строгостью, которая обязательна для рассуждающего ex professo [по-профессорски] методи-

[5] Le opere di G. Galilei. Vol. 19, 1938, p. 343.
[6] *Галилей.* Избранные труды в двух томах. Т. 1. М., «Наука», 1964, с. 102—103.



Оттавио Леони. Галилей
Флоренция, Библиотека Маручеллиана

чески об одном предмете... Я не хочу, чтобы наше произведение (Галилей называет его «poema») было настолько связано требованием единства, чтобы у нас не оставалось свободного места для эпизодов; для введения их нам должно быть достаточно малейшего повода, словно мы здесь собрались для того, чтобы рассказывать сказки» («a contar favole»)[7].

Увлекаемый писательским красноречием, Галилей нередко уклоняется от основной темы собеседования, вводит длинные ряды сравнений, гипербол, восклицательных и вопросительных оборотов. Под влиянием энтузиазма или в пылу спора манера изложения становится взволнованно-прерывистой. Пространные вставные рассказы нарушают целостность повествования. Эти излишества стиля раздражали суховатого Декарта, полагавшего, что они неуместны в сочинениях на научные темы. Между тем стиль Галилея определялся задачами, которые он ставил, публикуя свои сочинения на живом, общепонятном национальном языке. Он видел их не только в том, чтобы познакомить читателя с результатами своих научных изысканий, но заставляя внимательно следить за ходом рассуждений, выслушивать аргументы «за» и «против», наблюдать за явлениями, давшими импульс его творческой мысли, он учил читателя видеть и понимать, развивал его воображение и тем самым превращал в участника самого процесса научного познания.

В обоих главных диалогах Галилея собеседниками являются одни и те же персонажи, из которых двое (Сальвиати и Сагредо) носят имена умерших друзей автора, а третий — Симпличио (простак) — фигура вымышленная и состоящая в прямом родстве с учеными педантами комедий Аретино и Бруно. Сходство это подчеркивается и речью Симпличио, которая так же, как и у его литературных предтеч, изобилует латинскими оборотами и цитатами и резко контрастирует с естественной и ясной речью Филиппо Сальвиати, убежденного коперниканца, пропагандиста теорий и взглядов Галилея. На позициях нейтральных стоит Джованфранческо Сагредо, венецианский дипломат, в доме которого происходит собеседование. Он принадлежит к числу тех, кто способен усвоить новые идеи и кого писатель надеялся убедить и склонить на свою сторону. Экспозиция действующих лиц основана на контрастных противопоставлениях, на идеализации и карикатуре; участники диалога задуманы как символы противоборствующих начал.

Тупой и невежественный Симпличио не пробиваем никакими новыми фактами и доказательствами, с упорством фанатика придерживается он буквы «надежнейшего и непоколебимейшего учения, некогда им воспринятого»[8]. Под маской Симпличио узнали себя не только многие перипатетики Европы, но и сам папа Урбан VIII, сыгравший столь зловещую роль в судьбе автора «Диалога».

Самодовольной ограниченности Симпличио противостоит наделенный острым разумом Сальвиати — это любимое эпохой барокко понятие Галилей употребляет в своих сочинениях и письмах многократно, связывая его со способностью к изобретательности (concetto) и проницательностью ума. За-

[7] Le opere di G. Galilei. Vol. 7, 1933, p. 188.
[8] Там же, с. 488.

вершая беседу первого дня в «Диалоге о двух системах мира», Сагредо говорит, что «много размышлял о том, сколь велика острота человеческого гения (l'acutezza dell'ingegno umano)»[9]. Спустя шесть лет, в обращении к читателям своих «Бесед и математических доказательств» Галилей вновь будет возносить хвалы людям, «которые благодаря остроте своего ума внесли изменения в вещи уже известные, открыли неправильности или ошибочность положений, поддерживаемых немалым числом ученых и почитаемых повсеместно за правду»[10].

Выражая самую суть мировоззрения своего учителя, Сальвиати утверждает, «что человеческий ум (l'intelletto umano) понимает некоторые истины столь совершенно и сознает их столь безусловно, как это может сама природа». Познание истин, доступных человеческой мысли, не уступает, по его мнению, «в объективной достоверности божественному познанию»[11]. Высокое качество человеческого познания, утверждаемое Галилеем, не умаляется пониманием неисчерпаемости еще не познанных явлений и огромностью Вселенной. Если Марино мыслил творца в облике совершенного художника, в роли дирижера вселенского оркестра, то Галилей наделяет его бесконечным познанием совершенного ученого. Но причин для самоуничижения у человека нет, и в пределах, ему подвластных, человек равен и богу, и природе. Ренессансная вера в человека не была утрачена мыслителем новой эпохи, но приобрела бо́льшую глубину и конкретность.

Галилей-художник, Галилей-ученый-экспериментатор и Галилей-мыслитель всегда выступали в нерасторжимом единстве. При неразработанности основных понятий механики и скромных экспериментальных возможностях, какими располагал Галилей из-за несовершенства своих приборов, помощь в его научных построениях ему оказывало его неисчерпаемое и удивительное по силе воображение. Пробелы в экспериментальных данных можно было восполнить лишь путем смелых спекуляций, писал Альберт Эйнштейн в предисловии к английскому изданию «Диалога о двух главнейших системах мира» 1953 г. «Противопоставление эмпиризма рационализму не является предметом спора в трудах Галилея. Против дедуктивного метода Аристотеля и его последователей Галилей возражал лишь тогда, когда считал их предпосылки произвольными или несостоятельными, несовместимыми с эмпирическими данными, но не упрекал своих оппонентов в том, что они вообще применяют дедуктивные методы. У самого Галилея логическая индукция играет значительную роль»[12]. В прозе Галилея гармонически сочетались математика и литература, абстрактная мысль ученого и непосредственность восприятий художника.

В книге «История научной литературы на новых языках» Леонардо Ольшки справедливо заметил, что Галилей «один понял значение прозы в новое время, потому что наполнил ее содержанием, придававшим ее архитектуре четкую логическую структуру, и снабдил ее орнаментальными украшениями,

[9] Там же, с. 130.
[10] *Галилей.* Избранные труды в двух томах. Т. 2, с. 113.
[11] Le opere di G. Galilei. Vol. 7, 1933, p. 128—129.
[12] Вопросы истории естествознания и техники. Вып. 16. М., 1964, с. 29—33.

сообщившими ей еще более законченный вид» [13]. Эти «орнаментальные украшения» были данью стилистике барокко. Платонизирующий классицизм Галилея растворяет в себе кипящее жизненностью через край барокко, не убивая, но углубляя и расширяя его [14]. Именно потому, что сочинения Галилея были не только созданиями научной мысли, но и литературными произведениями, они выходили за пределы узкого круга ученых-специалистов и становились достоянием всего образованного общества его времени.

Галилей принес в науку живой разговорный язык, энергичный, образный, насмешливый язык Тосканы. Он справедливо опасался, что при переводе его трудов на латынь утратятся специфически итальянские особенности их стиля и языка. Даже в переписке со своими многочисленными иностранными корреспондентами Галилей предпочитал пользоваться родным языком, благодаря чему итальянский язык сделался в его время международным языком науки наравне с латынью. Он никогда не злоупотреблял латинскими и греческими словами. Развивая и обогащая язык итальянской прозы, Галилей шел не путем заимствований, а черпал из сокровищницы литературного языка и народных диалектов. Он создал научную прозу на итальянском языке, начало которой было положено «Пиром» Данте [15].

Если Галилей-писатель не избежал известного влияния литературного стиля барокко, то Галилей-критик остался верен милой его сердцу поэтике Возрождения [16]. Впрочем, и в физике Галилей исповедовал ренессансную веру в гармонию — именно она помешала ему понять гениальное решение Кеплером проблемы планетных орбит, которое подкрепляло учение Коперника. Эстетика и физика Галилея исходили из одних принципов: гармонической соразмерности, упорядоченности, ясности и представления о круге как самой совершенной форме (это последнее было унаследовано им от Платона, Аристотеля, Данте). Парадоксальное сочетание смелости новатора и консервативной ограниченности проявилось в том, что он не смог принять эллипсоидных орбит и неравномерного (с периодическими ускорениями и замедлениями) движения по ним планет, открытых Кеплером, ибо они разрушали самую структуру его концепции мироздания и самые основы его мышления и воображения [17]. Будучи в философских вопросах противником Аристотеля, Галилей

---

[13] *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. Т. 3. М.— Л., 1933, с. 198.

[14] Вопрос о «сеченти́зме» прозы Галилея исследуется в работах: *Colapietra R.* Caratteri del secentismo galileiano.— «Belfagor», 1953, N 8, p. 573—581; *Marzot G.* Variazioni barocche nella prosa del Galilei.— «Convivium», 1954, vol. 22, p. 678—689; 1955, vol. 23, p. 43—67. По мнению Марзота, Галилея «можно безусловно назвать писателем барокко, но барокко своеобразного, сочетающегося с сильным стремлением к классичности, иначе говоря, к гармонии между мыслью и формами ее выражения».

[15] См. также: *Spongano R.* La prosa di Galileo e altri scritti. Messina — Firenze, 1949, p. 93—115; *Sapegno N.* Galileo scrittore.— В кн.: *Sapegno N.* Pagine di storia letteraria. Palermo, 1960, p. 247—267; *Varanini G.* Galileo critico e prosatore. Verona, 1967; *Falqui E.* G. Galilie e la prosa scientifica del Seicento.— В кн.: Letteratura italiana. I minori. Vol. 2. Milano, 1969, p. 1523—1572.

[16] *Bosco U.* Gusto letterario primo-rinascimentale di Galileo.— В кн.: *Bosco U.* Saggi sul Rinascimento italiano. Firenze, 1970, p. 157—168.

[17] См.: *Panofsky E.* Galileo as a Critic of Arts. Hague, 1954. Русский перевод в кн.: У истоков классической науки. М., «Наука», 1968, с. 13—34.

не отрицал его Поэтики и учения об искусстве как подражании природе. Подобно Микеланджело, Галилей считал, что художник не копирует природу, но как бы открывает ее, освобождая от излишней материи скрытые в ней произведения искусства.

Эстетическую позицию Галилея можно назвать ренессансным классицизмом. Более всех итальянских поэтов он любил «божественного Ариосто», которого хвалил за гармонию и соразмерность, за жизнерадостность и психологическую убедительность. Галилей был внимательным и придирчивым критиком. Принадлежавшие ему экземпляры «Триумфов» Петрарки, «Неистового Орландо» Ариосто и «Освобожденного Иерусалима» Тассо испещрены поправками, замечаниями, критическими соображениями. Даже у своего любимца Ариосто Галилей поправляет целые стихи и заменяет части станц [18]. Произведенные Галилеем исправления и «улучшения» напоминают поправки Депорта Малербом и А. Фета И. С. Тургеневым и позволяют судить о вкусах самого редактора и тех требованиях, соблюдение которых он считал обязательным для поэтических произведений.

Маньеризм во всех его видах был для Галилея неприемлем. Он весьма проницательно усмотрел родство между поэзией Тассо и живописью Пармиджанино. В «Рассуждении о Тассо» [19] Галилей обрушивается на автора «Освобожденного Иерусалима» за ничтожность и бессмысленность фабулы, алогизм действия, «нагромождение хлама без всякой необходимости». Поэма Тассо напоминает Галилею картину «с неправильным и неясным смешением линий и красок, в которых едва можно угадать изображение рек, горных дорог, пустынных прибрежий, облаков или чудовищных химер». Когда же после несуразиц и туманных аллегорий Тассо — этого жалкого коллекционера устаревших мелочей автор «Рассуждения» углубляется в «Неистового Орландо», ему представляется, «как открывается сокровищница, некая трибуна или королевская галерея, украшенная сотнями античных статуй самых знаменитых ваятелей. Там я встречаю знаменитых художников; там я вижу вазы из хрусталя, агата и ляпис-лазури и другие драгоценности, ибо она полна вещей редчайших, высокоценимых, дивных и во всем превосходных» [20].

Любопытнейший парадокс: Галилей, не захотевший проникнуть в смысл совершающихся в искусстве его времени перемен и отвергнувший все, что уводило от милой его сердцу эстетики Возрождения, глубочайшим образом повлиял на внутренний мир поэтов, художников и музыкантов эпохи барокко. В своей писательской практике и литературных исканиях он был не так далек от литературного движения Сеиченто, как в своих ригористических суждениях о современной литературе.

1969

---

[18] Postille all'Ariosto.— Le opere di G. Galilei. Vol. 9. Firenze, 1933, p. 151—194.
[19] Considerazioni al Tasso.— Там же, с. 63—148.
[20] Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964, с. 616—617. Перевод И. Г.-К.

МЕЧТАТЕЛЬ, УЧЕНЫЙ, ПОЭТ
(Об авторе «Города Солнца»)

Поэт, мыслитель и теоретик литературы Томмазо Кампанелла (1568—1639) — одна из самых примечательных и трагических фигур в истории итальянской литературы. Кампанелла происходил из среды калабрийской городской бедноты и с детства обуреваем был жаждой знания, которая привела его подростком в доминиканский орден. Обучившись логике и латинской грамматике, он «самоучкой изучил все науки», с жадностью читал произведения отцов церкви и великих схоластов Альберта Великого и Фому Аквинского, книги по философии природы Бернардино Телезио, внесенные впоследствии в индекс. Система неаполитанского ученого, дававшая сенсуалистическое объяснение природы и человека, оказала сильнейшее влияние на весь строй мышления молодого монаха [1]. В 1689 г. Кампанелла без разрешения начальства покинул монастырь и направился в Неаполь, чтобы ближе познакомиться с учением Телезио и его последователей. В Неаполе брат Томмазо жил в доме аристократа-мецената Марио дель Туфо, где собиралось общество ученых, литераторов и искателей приключений. Круг интересов Кампанеллы в немалой степени определило знакомство с математиком, естествоиспытателем и драматургом Джамбаттиста Делла Порта, занимавшимся также астрологией и магией.

В 23 года начинается тюремная одиссея Кампанеллы: первый арест, конфискация рукописей юношеских произведений, высылка из Неаполя с приказанием вернуться в свой монастырь. Молодой философ дерзнул ослушаться и направился не в Калабрийский монастырь, а в Рим, затем во Флоренцию и в Падую, где его снова сажают и после пытки препровождают в тюрьму римской инквизиции. В римской церкви Санта Мария сопра Минерва Кампанеллу принудили публично отречься от своих философских убеждений. Купленная такой ценой свобода оказалась недолгой, вскоре его вновь арестовывают и предписывают немедленно возвратиться на родину.

Волевая натура Кампанеллы не довольствовалась философскими специ-

[1] О своем пристрастии к философии Б. Телезио Кампанелла говорит в предисловии к своему первому печатному труду «Философия, доказанная при помощи чувств» (1591). Его итальянский перевод дан в статье: *Firpo L.* Il metodo nuovo di T. Campanella.— «Rivista di filosofia», Milano, 1949, vol. 40, p. 182—205.

ляциями, он рвался к действию, он хотел лично участвовать в реализации возникавших в его голове планов переустройства общества на справедливых началах. Кампанелла принимал близко к сердцу беды народа своей угнетенной родины и всего итальянского Юга. Основываясь на астрологических соображениях и предсказаниях, он ожидал, что в первом году наступающего столетия должен произойти вселенский переворот и обновление времен, едва ли не конец света. Эта наивная вера заставила его именно к концу 1600 г. приурочить начало подготовлявшегося им восстания против испанского владычества в Калабрии. Поражение и разгром восстания были неизбежны, ибо слишком неравными оказались силы, вступившие в единоборство, к тому же калабрийские крестьяне с недоверием отнеслись к целям восстания и к идеям Кампанеллы. Кампанелла был схвачен и вместе с другими заговорщиками в цепях отвезен в Неаполь. В тюрьме он пишет исполненное гнева и горечи стихотворение, в котором клянет народ, не знающий цены собственным силам и отвергающий тех, кто готов прийти к нему на помощь:

Народ изменчивый, как глупый скот,
Не зная, что силен, дробит он скалы,
Таскает бревна, и ребенок малый
Ему приказы властно отдает.

Свалить он мог бы власти шаткий свод,
Но он боится, служит раб усталый,
Не зная, как его боятся; маг бывалый
Его зачаровал: он слеп, как крот.

Он вешает, и он в тюрьму сажает,
Воюет за других, крушит, ревет —
За грош и королю тот грош дает.

Что всё его под небом — он не знает.
А тех, кто вызволить его желает,
Дубиной колошматит и убьет.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

После трагического финала своего политического эксперимента Кампанелла создает один за другим грандиозные планы объединения человечества в едином государстве то под эгидой римского первосвященника, то во главе с германским императором или даже со своим былым врагом — испанским королем. Следуя примеру Данте, он обращается с посланиями к папе Павлу V, Филиппу III и Рудольфу II, засыпает жалобами и ходатайствами кардиналов Альдобрандини и Фарнезе и великого инквизитора.

В тюрьме Кампанелла обнаружил необычайную, почти титаническую стойкость и удивительное мужество. Его мучили страшными пытками, но он ни в чем не сознавался. Чтоб избежать костра и плахи, он долго симулировал сумасшествие. Опасного государственного преступника, к тому еще и еретика, переводили из одной тюрьмы в другую, держали в сырых подвалах, которые

заливала морская вода, морили голодом и пытали бессонницей,— он выдержал все. В 1608 г. режим был несколько смягчен, узнику разрешили получать книги, одежду, иногда еду от своих почитателей.

В тюрьмах Кампанелла восстановил по памяти отобранные у него сочинения и написал «Город Солнца» (1602), который лист за листом переправлял на волю друзьям. «Теология», «Монархия Мессии», «Астрология», а также значительная часть стихотворений были написаны в заключении.

В 1626 г. по приказу папы Урбана VIII, высоко ценившего астрологические познания Кампанеллы, его переводят из Неаполя в Рим, в тюрьму инквизиции.

Выпущенный из застенка старым, больным, измученным человеком, неукротимый Кампанелла снова возвращается к активной политической деятельности. После раскрытия нового заговора в Неаполитанском королевстве испанские власти требуют выдачи Кампанеллы. По совету Урбана VIII и с помощью французского посла в Риме Кампанелла, переодетый в одежду другого ордена и под чужим именем, бежит во Францию. Последние годы жизни (1634—1639) Кампанелла проводит в Париже в интенсивных трудах — Сорбонна разрешила ему продолжать писательскую деятельность. В течение этого пятилетия он приводит в порядок и подготавливает к изданию свое огромное по объему литературное наследие (примерно 30 тысяч страниц), создает новые редакции старых книг («Города Солнца», «Побежденного атеизма», «Рациональной философии»), завершает «Метафизику».

Ни напряженные литературные труды, ни бурная миссионерская деятельность, развитая им во Франции и приведшая к обращению в католицизм весьма влиятельных гугенотов, не могут утишить его дум о судьбах Италии. Как всегда, у Кампанеллы раздумья претворяются в действия: из Парижа неуемный мечтатель шлет послания на родину — в Геную, к савойскому герцогу Виктору Амедею I и государю Тосканы Фердинанду II Медичи[2]. Он призывает их объединить свои усилия и, опираясь на помощь Франции, свергнуть ненавистное испанское иго. Обнаруживая большую осведомленность как в общих, так и в региональных итальянских делах, Кампанелла предлагает ряд мер, которые бы способствовали преодолению политической раздробленности страны и исключили в будущем какую-либо возможность иностранного вторжения. Политическая мысль Кампанеллы, настойчиво бившаяся в поисках выхода из трагического положения родины, видела его не в одной лишь внешней поддержке, но пришла к осознанию необходимости совместных действий республик и синьорий страны. Идея объединения Италии обрела у калабрийца бóльшую определенность и конкретность, чем у политических мыслителей XVI столетия (Макьявелли, Гвиччардини, Джанотти).

Космические проблемы, которые занимали Кампанеллу всю жизнь, интересовали его прежде всего с точки зрения его практических занятий астро-

[2] Эти послания, относящиеся к последним годам жизни Кампанеллы, считались утраченными и были в 1961 г. случайно обнаружены Луиджи Фирпо в рукописном сборнике XVII в. вместе с еще четырьмя публицистическими текстами калабрийского мыслителя, также оставшимися неизвестными. См.: «Rivista storica italiana, Napoli, 1961, fasc. 4, p. 772—801.

Кампанелла. Портрет работы неизвестного художника
Лилль, Городская библиотека, cod. 463

логией. У современников Кампанелла пользовался славой великого мага и астролога. Он знал труды Коперника и внимательно следил за открытиями Галилея, хотя интерпретировал их весьма своеобразно, в рамках своей системы воззрений.

С философской мыслью Возрождения Кампанеллу сближало обращение к Платону и решительный отказ от признания в какой-либо области авторитета Аристотеля, которого Кампанелла довольно презрительно именует «не философом, а логиком». Сближает его с гуманистами и восторженное отношение к идеям и личности Пико делла Мирандола, который являлся для Кампанеллы образцом ученого [3].

[3] О влиянии идей Пико на Кампанеллу см. исследования Л. Фирпо и Н. Бадалони

Автор «Города Солнца» знаком не только с Платоновой космогонией (диалогом «Тимей»), но и с политической доктриной Платона. Приступая к решению важнейшей проблемы о том, «что более соответствует природе и является полезным для упрочения и процветания государств и частных лиц — общность материальных благ или их раздельность», Кампанелла следует за Сократом и Платоном, призывавшими к упразднению частной собственности. Кампанелла отлично знал аргументы, которые приводил Аристотель (Политика, II, II) в опровержение идей Платона об общности предметов потребления и жен в идеальном государстве, однако они его не убедили.

Возражая критикам, утверждавшим, что предложенный им проект социального переустройства общества противоречит человеческой природе и не имеет прецедентов в истории, Кампанелла ссылался на авторитет «недавнего мученика Томаса Мора, который описал вымышленное государство Утопии с той целью, чтобы мы по его образцу создали свое государство или, по крайней мере, его отдельные устои» [4].

Несмотря на признание автором «Города Солнца» зависимости от «Утопии», различия между обоими произведениями едва ли не большие, чем их сходство. Главная причина непохожести коренится прежде всего в различном жизненном опыте их создателей. Человек необычайно развитого душевного мира, наделенный тонким художественным вкусом, Мор познал жизнь во всех ее видах. В юности он был бедным студентом, затем несколько лет вел полумонашеский образ жизни. У него были любовные привязанности, семья, дети, которых он умело воспитывал. Будучи адвокатом лондонского суда, а позднее канцлером королевства, Мор близко соприкасался с нуждами всех сословий английского общества. Модель будущего английского гуманиста возникла на базе всестороннего познания своего времени: рассказ о государстве утопийцев Мор предварил обстоятельным анализом экономического состояния Англии. Жизненный опыт Кампанеллы был ограничен с отроческих лет стенами доминиканских монастырей и тюремных застенков, в которых он был осужден провести около тридцати лет. События реальной жизни доходили до него лишь урывками, как доходят к узникам записки, скрытые в одежде или запеченные в хлеб. Поэтому Город Солнца кажется порой абстракцией, он не приспособлен к истинным нуждам людей и исходит от отвлеченных представлений об идеальном человеке. Отсюда проистекает и разница в стиле обоих произведений: образного и живого — Томаса Мора и суховатого, лишенного красок — Кампанеллы. В смысле литературных достоинств диалог английского гуманиста выше, чем произведение его итальянского ученика.

Город Солнца, о котором рассказывает генуэзский мореплаватель, находится на острове Тапробане в Индийском океане, т. е. в тех же краях, что и государство утопийцев. Внешний облик Города Солнца не похож на европейские города XVI в. Ни частных владений, ни домов, отдаваемых во временное

в трудах международной конференции в Мирандола 1963 г.: L'opera e il pensiero di G. Pico della Mirandola nella storia dell' Umanesimo. Vol. 2. Firenze, 1965, p. 363—388.

[4] *Кампанелла.* Город Солнца. Перевод Ф. А. Петровского. М., 1953, с. 133.

пользование каждой семье (как у Мора), у Кампанеллы нет, поскольку у него вообще не существует ни семьи, ни частной собственности. Живут солярии в общежитиях на манер монастырских, женщины и мужчины отдельно. Все обитатели идеального города преисполнены «общинным духом», им чужды дурные наклонности и частнособственнические инстинкты, так же как и проявления индивидуализма.

Отталкивающие черты в бытовом укладе соляриев, полное пренебрежение к эмоциональной стороне человеческой жизни, характерное для многих еретических народных движений средневековья и плебейских сект эпохи Реформации (например, анабаптистов), не должны помешать увидеть главное в «Городе Солнца»: острую, с проблесками гениальности мысль, ищущую выхода из социальных антагонизмов собственнического мира. Калабрийский философ мечтал устранить все пороки, «которые порождаются двумя противоположными злами — богатством и бедностью», мечтал об обществе, в котором все будут трудиться и где не будет места «произволу должностных лиц, их своеволию» и своекорыстию, где будет ликвидирована «бедность и чрезмерное унижение народа, а также пренебрежение к нему» [5]. Общество, в котором «господствуют негодяи», Кампанелла хотел заменить союзом граждан, воспитанных мудрыми и мужественными. Не на честолюбии и алчности, а на устоях добра, нравственности и справедливости покоится Город Солнца. Конечно, только с оговорками можно говорить о коммунизме Кампанеллы; пользуясь словами Энгельса, его следовало бы охарактеризовать как «еще плохо отесанный, лишь инстинктивный, во многом грубоватый коммунизм» [6].

Было бы антиисторично замалчивать средневековые элементы утопии Кампанеллы. Он делает даже шаг назад от «Монархии» Данте, в которой великий флорентиец ратовал за эмансипацию от церкви светской власти. Идеал Кампанеллы — теократическое мировое государство, призванное «соединить жителей земли в единую паству». В этом едином мировом государстве, освобожденном от угрозы войн и голода и устроенном в соответствии с «законом природы», т. е. без частной собственности, процветут науки и просвещение, которые станут общим достоянием. Идеологическое единство этого государства зиждется на христианской религии, однако очищенной от искажений и позаимствовавшей многие из своих представлений и элементов культа от ренессансной натурфилософии. Религия соляриев весьма отличается от современного Кампанелле ортодоксального католицизма.

Главные положения своей философско-политической доктрины Кампанелла развивал в «Монархии Мессии» (1605, издана в 1633 г.) [7] и в трактате «О царстве божием» (1637), являющихся сокращенными вариантами его

---

[5] Там же, с. 136.

[6] *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 22, с. 62.

[7] *Примеч. составителя.* Экземпляр печатного издания «Монархии Мессии» 1633 г. с авторскими исправлениями опечаток, дарственной надписью маркизу д'Ассераку и небольшим рукописным дополнением к XII главе хранится в Москве в биб-ке Института марксизма-ленинизма. См.: *Горфункель А. Х.* Неизвестный автограф Т. Кампанеллы.— В кн.: Европа в средние века. М., 1972, с. 355—364.

погибшего труда «О христианской монархии» (1593), а также в «Политических афоризмах» (1601), в обширном богословском сочинении, в комментарии к псалму «Вспомнят и обратятся к Господу все концы земли», в других своих трудах и многочисленных посланиях.

Незадолго до смерти (в день своего 70-летия) Кампанелла вновь подтвердил верность идеям «Города Солнца». В посвящении своей латинской поэмы только что родившемуся наследнику французского престола Людовику XIV он писал о государстве, в котором «тираны научатся править для блага народа», где «работа будет справедливо поделена между всеми и труд из тяжелой повинности превратится в удовольствие» [8].

Голос человека Сеиченто внятно слышится в «Городе Солнца», особенно в тех местах, где речь идет о методах обучения и о техническом прогрессе соляриев. Педагогические идеи «Города Солнца» явились подготовкой революции, которую произвел в педагогике великий чешский мыслитель Ян Амос Коменский (1592—1670).

Кампанелле видятся времена, когда земляне по примеру жителей города Солнца изобретут «искусство летать», создадут «подзорные трубы, при помощи которых станут видимы скрытые звезды, и трубы слуховые, посредством которых станет слышна гармония неба». Фра Томмазо был одарен воображением научного фантаста. Под впечатлением прочитанного «Звездного вестника» Галилея он пишет великому астроному письмо из неаполитанской тюрьмы. Перед мысленным взором пленника темниц возникает видение Вселенной со множеством обитаемых миров.

Перед тем как перейти к творчеству Кампанеллы — поэта и теоретика литературы, рассмотрим те требования, которые предъявляет к поэзии и поэтам автор «Города Солнца». Они весьма суровы и определяются сознанием гражданской ответственности писателей за их труд, пониманием силы воздействия литературы на общественную жизнь. Именно поэтому принцип подавления всякого личного своеволия у соляриев распространяется и на поэтов: государство регламентирует (в интересах общего блага) даже формы, в которые надлежит писателям облекать их вдохновение. По мнению Кампанеллы, «имени поэта недостоин тот, кто занимается ложными вымыслами». Велика власть поэзии над душами, поэтому солярии очень строги к «распущенности» стихотворцев, которая может стать «гибельной для всего человеческого рода». Назначение поэзии — сочинять панегирики и поучать. Воспевая славных полководцев города Солнца и их победы, поэты не должны увлекаться домыслами и давать волю полету фантазии; те же, кто дерзнет «присочинить что-либо от себя, подвергаются наказанию». Только при непременном соблюдении этих условий терпят поэтов в Городе Солнца. Заметим, что Платон был более решителен и вообще не допускал поэтов в свое государство.

Стихи Кампанеллы, в значительной своей части сочинявшиеся в тюремных застенках, распространялись среди его почитателей в рукописных списках (впервые напечатаны в Германии в 1622 г.). Интерес к ним возродился

---

[8] *Campanella T.* Tutte le opere. A cura di L. Firpo. Vol. 1. Milano, 1954, p. 281—313.

в XIX в. стараниями итальянских литературоведов. Лучшим критическим изданием стихотворений является второе издание Джентиле (Флоренция, 1939).

Де Санктис, отмечавший гражданственность и социальную направленность стихов Кампанеллы, считал, что главный их интерес в содержании, но что форма их примитивна, не выработана и свидетельствует о «полном пренебрежении формальной стороной» [9]. Мнение это разделял и ученик Де Санктиса Кроче, который противопоставлял совершенному мастерству Торквато Тассо «нескладную (in condita), но мощную — подобно стихам брата Якопоне — поэзию Кампанеллы» [10]. Изучение стихотворений и недавно изданного полного текста «Поэтики» показывает неосновательность суждений о «неумелой музе» Кампанеллы, стихийности и некультурности его поэтического дарования.

Калабрийский поэт был в XVII в. едва ли не единственным последователем Данте, с которым его сближали не только идейная общность и сходство темпераментов, но и преемственность поэтической техники. Кампанелле нравились страстные филиппики Данте против погрязшей в пороках церкви. Подобно великому флорентийцу, Кампанелла-поэт был учителем истины, проповедником своих политических и философских идей, борцом за то, что казалось ему справедливым. Кампанелла изучал поэтику Данте, его рифмы зрелого периода творчества, приемы беспощадной Дантовой сатиры, структуру его обличительного, гневного стиха. В поэтическом наследии Кампанеллы немало строк, навеянных «Божественной Комедией». Стиль Кампанеллы, звучанье его стиха, любовь к «резким и острым» рифмам, экспрессивность и сила были выработаны в школе великого флорентийца.

Широкая начитанность калабрийского поэта, включавшая наряду с классическими латинскими авторами также Петрарку, Ариосто и поэзию XVI в., помогла ему создать свой оригинальный стих, суровый, обличительный, часто сатирический и неизменно стремящийся к поучению. Как показали современные исследователи творчества Кампанеллы Л. Фирпо и А. Серони [11], калабриец был тонким знатоком поэзии, и его поэтическая техника носила глубоко продуманный характер.

Порой стихотворения Кампанеллы превращаются в маленькие трактаты и теряют экспрессивную силу, но и в этих порожденных интеллектом стихах всплывают резкие, отточенные строки. При всем своем трагизме поэзии Кампанеллы полна жизнеутверждения и пронизана светом. Статистический подсчет показал бы, что самые употребительные слова в его стихах — солнце, лучи, свет, жизнь и надежда. Подобно гуманистам Возрождения, фра Томмазо создал настоящий культ солнца [12]. «Солнечный цикл» занимает самое

---

[9] История итальянской литературы. Т. 2. М., 1964, с. 339.

[10] *Croce B.* Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1957, p. 250.

[11] *Seroni A.* La poesia di Tommaso Campanella.— «Paragone», Firenze, 1955, N 64, p. 52—62.

[12] О культе Солнца в эпоху Ренессанса и у Кампанеллы см. труды международного коллоквиума: Le Soleil à la Renessance. Sciences et mythes. Bruxelles — Paris, 1965 (p. 325—340).

большое место среди тюремных стихов Кампанеллы:

Вышнее, мир обнови, призывая на празднество света
Всё, что таилось скорбя, темным охвачено сном.
О, оживи и меня, божество, во мраке страдаю.
Солнце в лазури небес я возлюбил и воспел.
Если сильнее других тебя почитаю, светило,
О, почему я один в мраке холодном дрожу!
Выйду ли я из темницы туда, где лучи животворны?
Корни глубоко во тьме, к свету стремится росток.

(*«Гимн Солнцу».*
Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Эта устремленность ввысь, к солнцу, эти гимны жизни и всему живущему вырывались из души поэта, погребенного заживо во мраке каменных мешков, в сырости и мраке, в условиях, которые не выдержало бы ни одно живое существо.

Любимое время года узника — весна, он радуется пробуждению природы, перед его мысленным взором возникает оживающий лес, птицы и звери:

Скрытые силы в стволах деревьев стремятся к вершинам,
В цвет претворяясь, они новое племя таят.
Мерзлые вены земли превращаются в быструю воду.
Радостно воды поют, землю они увлажнят.
Белка и соня барсук проснулись от спячки глубокой.
Даже малым червям, солнце, движенье даешь.
Мертвые змеи твоим лучом оживают, клубятся.
С ними зависть и злость, войско опасное их.
Мрут в Ирландии птицы, их месяцев пять не увидим.
Все же к солнцу весной ввысь устремляют полет [13].

(*Из элегии «К Солнцу».*
Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Форма никогда не была для Кампанеллы самоцелью, но мастерство калабрийца, столь отличное от приемов письма современных ему поэтов, оригинально и находится в единстве с социальным пафосом его поэзии. Целью своей жизни Кампанелла считал борьбу с силами зла (он символизирует их в образе сатанинской троицы), которые подчинили себе власть политическую, область мысли и религию:

Родился я с тройным бороться злом:
С тиранами, софистами, ханжами.
Да оградит меня святое племя
Любовью, Мудростью и Мощью, как щитом.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

[13] «Длинный размер» Кампанеллы мы передали дистихом.

«Поэтика» Кампанеллы существует в двух редакциях: первоначальной, написанной в 1606 г. на итальянском языке, и в сокращенной латинской авторской переработке, изданной в Париже в 1638 г. Автограф итальянского текста «Поэтики» в 1866 г. купил русский коллекционер, писатель и путешественник Авраам Норов у парижского антиквария Эдвина Тросса (напомним, что в собрании Норова находилась также рукопись-автограф неизвестных произведений Джордано Бруно) [14]. Неизвестно, каким образом рукопись «Поэтики» в 1871 г. попала в библиотеку Страсбургского университета, где хранится и в настоящее время; издана в 1944 г. Л. Фирпо [15].

В «Поэтике» Кампанелла развивает идеи, высказанные впервые в «Городе Солнца». Он снова ополчается против вымысла и выдумок поэтов, признавая исключительно учительную поэзию. Влияние греческой литературы на лучшие умы Запада Кампанелла объявляет пагубным. К сочинениям, причинившим европейской литературе наибольший вред, он прежде всего причисляет «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, «Песнь о Роланде» и другие легенды о паладинах Карла Великого, ибо все они исказили историческую истину, заменив ее соблазнительными баснями и пустыми домыслами. Прав был Платон, утверждает автор «Поэтики», не допустивший поэтов в свою республику. Всей греческой литературе Кампанелла предпочитает Лукреция, поэта научных истин.

Таким образом, Кампанелла отрицает то, чему поклонялось Возрождение, и ограничивает круг полезного чтения именами нескольких латинских и итальянских писателей. Латинский язык «Поэтики» жив и выразителен, сохраняя многие особенности средневековой латыни, в нем нет и следа изысканного стиля гуманистов.

Из итальянских поэтов Кампанелла на первое место ставит Данте, в сравнении с которым остальные поэты не более «чем гондолы в сравнении с боевым кораблем». По-видимому, произведения Данте Кампанелла цитировал наизусть, полагаясь исключительно на свою необыкновенную память. Терцины из «Ада» приводятся в «Поэтике» 19 раз, из «Чистилища»— 6, из «Рая»— 8, все в собственных и довольно точных латинских переводах автора. В нескольких местах «Поэтики» находим ссылки на трактат «О народном красноречии». Большое значение придает Кампанелла искусству звукописи и музыкальности стиха; для характеристики особенностей дантовских рифм («острых, жестких и пронзительных») Кампанелла приводит вторую канцону цикла «О Каменной даме».

Идеалом Кампанеллы является поэт-политик, поэт-борец, поэт-проповедник. Наиболее совершенным воплощением этого идеала является, по его мнению, великий флорентиец, «ибо он превозносил добро и был великим ругателем зла. Кроме того, его необходимо почитать как человека, совершенно понимающего вопросы политики» [16]. Нечестивым поэтам античности Гомеру,

[14] *Noroff A.* Notice bibliographique sur un manuscrit autographe des oeuvres inédites de Giordano Bruno Nolano, tirée du Catalog de la Bibliothèque. St.-Petersbourg, 1868.
[15] *Campanella Tommaso.* Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino. A cura di L. Firpo. Roma, 1944.
[16] Там же, с. 91.

Катуллу, Вергилию, а также Макьявелли и Аретино, чьи произведения попали в индекс запрещенных книг еще во время Тридентского собора, Кампанелла противопоставляет Данте и древнееврейских поэтов Соломона и Давида. Кампанелла не отвергает Петрарку, одобряя «достойный характер» его любовной лирики. Но более всего написанного Петраркой автор «Поэтики» хвалит канцону «Италии», в «которой говорится о причинах разорения нашей страны», впрочем тут же добавляя, что «мысли Петрарки заимствованы у Данте».

Вынуждаемый обстоятельствами, Кампанелла порой менял свою политическую ориентацию, но в вопросах литературы он обнаруживает удивительное постоянство и верность раз навсегда выбранным идеалам. Гражданственность, историческая достоверность и реалистичность являются теми главными качествами, которые Кампанелла-теоретик превыше всего ценил в поэзии. Он мечтал о поэзии, которая бы активно вторгалась в жизнь и в годы народных бедствий и разорения родной земли звала к борьбе, воспитывала и поучала.

«Поэтика» Кампанеллы знаменует полный разрыв с воззрениями на литературу XVI столетия. В этом отношении ее автор вполне принадлежит эпохе Сеиченто [17]. Однако стиль Кампанеллы самобытен и не имеет ничего общего со стилем Марино и его школы, свидетельствуя о многообразии литературного развития итальянского XVII века.

1969

---

[17] Об отношении Кампанеллы к поэзии Тассо, маньеризму и маринизму см.: *Ducros F.* Tommaso Campanella, poète. Montpellier, 1969, p. 453—484.

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ СЕИЧЕНТО

КОМЕДИЯ МАСОК

В XVII в. в Италии окончательно сложился светский профессиональный театр, получивший название commedia dell'arte, или комедия масок. Он возник как выражение социальных запросов нового исторического периода в жизни итальянского общества [1].

Начало комедии масок восходит к венецианским карнавалам и к народным фарсам XV—XVI столетий. Современное театроведение отказалось от поисков более отдаленных предшественников комедии дель арте, придя к заключению, что отличие итальянского театра от мимов классического Рима и средневековых жонглеров несравнимо больше эфемерного сходства.

Элементы комедии дель арте можно найти в театральных экспериментах падуанского комедиографа и актера Анджело Беолько (1502—1542); именно Рудзанте (театральное имя Беолько) следует признать непосредственным предтечей нового театра. Внебрачный сын патриция и крестьянки, Беолько получил хорошее образование и, управляя в молодости отцовскими имениями, основательно изучил деревенскую жизнь. Наблюдения над бытом деревни и крестьянской психологией дали ему материал для большинства его комедий. Он создавал постоянные типы, главным образом мужиков и простолюдинов, перекочевывающие из одной пьесы в другую. К своим персонажам Рудзанте относился юмористически; черты откровенно натуралистические уживались в его произведениях со стилизацией, а комическое оборачивалось порой трагическим и скорбным [2]. Именно эти особенности пьес падуанского комедиографа, так же как и введение им диалекта, оказались наиболее важными для становления комедии масок.

Возникнув во второй половине XVI в., комедия масок с поразительной быстротой распространилась по Италии, сначала в северных и средних областях, а затем и на Юге. Ее сопровождал шумный успех во всех сословиях итальянского общества, кроме клерикального. Столь же триумфальным было шествие нового итальянского театра по странам Европы, не прекращавшееся

[1] *Croce B.* Poesia popolare e poesia d'arte. Bari, 1957, p. 505.
[2] *Mortier A.* Ruzzante. Vol. 1—2. Paris, 1925—1926.

в течение двух столетий. Комедия дель арте оказала сильнейшее влияние на зарождавшиеся национальные театры и драматургию Германии, Франции, Испании и Англии.

Особенностью комедии масок было наличие персонажей-типов, постоянных актерских амплуа, благодаря которым в разных спектаклях сохранялся неприкосновенным общий рисунок роли и верность определенному социальному характеру. Комедия дель арте возникла как театр импровизации, театр без обязательного сценического текста. Строгое разделение масок не вело к однотонности — даже в двух представлениях одной пьесы актер говорил по-разному, сообразуясь прежде всего с той аудиторией, для которой он играл в данный момент.

Канон масок, сложившийся в разных областях, при незначительных местных особенностях, поражает внутренним единством. Он включает в себя маски дзани — простолюдинов и слуг, обычно крестьянского происхождения (от венецианского произношения имени Джованни — ваньки). Дзани делятся на страших и младших (первых и вторых); старший именуется на Севере Бригеллой, на Юге — Ковиелло, младший соответственно — Арлекином или Пульчинеллой (во Франции получил имя Полишинеля). Эти маски долее всего сохраняют связь с фарсовой буффонной традицией народных зрелищ.

Трудно сказать, где возникла гротескно-сатирическая маска Капитана, олицетворявшая ненавистного народу испанского вояку matamores — «убийцу мавров». Не исключено, что эта фигура восходит через испанский театр к «славному воину» (miles gloriosus) латинской комедии. Маска капитана необычайно разнообразна на Юге, находившемся под испанским гнетом. Рисунки Калло, сделанные в начале XVII в., увековечили Капитана — Разбей горы, Капитана Бомбардона, Капитана — Ужаса адской долины и др. Фанфароны, хвастуны, наделенные длиннейшими именами, все эти Родомонте, Базилиски, Риночеронте с изрубленными кафтанами и затянутыми паутиной шпагами, похваляющиеся своими подвигами и удивительными похождениями, вызывали хохот зрителей и давали выход антииспанским настроениям толпы.

Юг создал в XVII в. также маски Скарамуша (Scaramuccia), любимого Мольером, и Тартальи, вобравшего в себя черты многочисленных мелких служащих испанской администрации. Впрочем, амплуа Тартальи точно не определено; он может быть и мелким чиновником, и богатым и влиятельным советником. Со временем Тарталья все более солиднел и в более поздних комедиях (XVIII в.) приобрел уже господскую осанку. Недостаток Тартальи — заиканье — порождает множество комических ситуаций, особенно когда он выступает в роли судьи.

Людьми со средствами и положением являлась пара пожилых персонажей — Панталоне и Доктор, носивший обычно имя Грациана. Эти господа не отличались, как правило, большим умом и часто оказывались на поводу у ловких, предприимчивых и житейски искушенных дзани.

Наряду с перечисленными сатирическими масками непременными участниками труппы комедии дель арте должны были быть две пары молодых влюбленных. Женщины носили имена Изабеллы, Фламинии, Виттории, Розауры. Молодые люди воспользовались именами любовников классической

Сцена из комедии дель арте. Панталоне и Арлекин

комедии и назывались Лелиями, Леандрами, Флавиями и т. п. В то время как костюмы сатирических персонажей не отличались роскошью, влюбленные одевались, следуя моде богатых людей. Исполнители этих лирических партий часто переодевались, но масок не носили.

Театр масок не принял тосканского литературного языка, а широко пользовался диалектами различных областей Италии. В языковом отношении каждый спектакль театра как бы символизировал разобщенную чужеземными завоевателями и все же единую Италию.

Действие в комедии дель арте вызывалось простой встречей двух персонажей, между которыми начинался живой, остроумный, иногда не совсем пристойный диалог. Диалог сопровождался пируэтами, скачками, прыжками, пением и танцами. У каждой маски были свои излюбленные номера — лацци, например у капитана — похвальба, у Арлекина — акробатические трюки.

Сцена обычно представляла собой городскую площадь; на противоположных ее сторонах были расположены дома Панталоне и Доктора Грациана. От этого соседства возникал ток сценического действия, схема которого, варьируясь в деталях интриги, обнаруживала в разных пьесах удивительное постоянство. Так, например, дочь Панталоне влюблена в сына Доктора, но родители препятствуют любви детей, так как Доктор с согласия Панталоне хочет сам жениться на его дочери. Молодые в отчаянии, но в дело вмешиваются умные слуги, которые помогают юным влюбленным и оставляют в дураках стариков. Дзани ловко пользуются пороками своих господ: скупостью, жадностью или похотливостью,— запутывают их в сети интриги и вынуждают поступать вопреки их намерениям. Действие кончается весело и счастливо к всеобщему удовольствию.

Комедию дель арте принято называть театром импровизации. При этом, однако, не следует забывать, что в течение двухсот лет своего существования комедия масок претерпевала изменения; в зависимости от времени, среды и запросов публики изменялся ее репертуар и значение импровизации, удельный вес которой в спектаклях медленно, но неуклонно падал. Первоначально основу спектакля составлял сценарий, в котором излагались краткое содержание, последовательность сцен, имена действующих лиц и ход интриги. По этой суровой канве актерам предстояло вытkать пестрые узоры, сообразно со своими амплуа. По мнению знаменитой актрисы Изабеллы Андреини, актер, играющий по писаному тексту, похож на попугая, в то время как актер-импровизатор подобен соловью[3]. Очень скоро, однако, актеры придумали приемы, облегчающие импровизацию. Они заучивали наизусть целые монологи, а также отдельные выражения и куски текста, отвечающие характеру их маски, которые затем комбинировали, приспособляя к конкретным обстоятельствам каждого спектакля. Техника эта во многом сходна с техникой народных певцов и сказителей, которые хранят в памяти множество типических характеристик, ситуаций, оборотов и готовых стихов, перенося их из произведения в произведение в различных комбинациях. Большую помощь в импровизационной игре оказывали также сложившиеся традиции

[3] *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. М., 1962, с. 189.

и приемы создания роли-типа. С конца XVI в. стали появляться монографии об отдельных ролях, написанные выдающимися артистами комедии масок. Так, например, Франческо Андреини (муж Изабеллы), игравший капитана, издал книгу «Бравады Капитана Ужаса» («Le bravure del Capitan Spavento»).

К началу века труппы итальянских комедиантов имели сложившийся репертуарный канон, представление о котором можно составить по первому известному сборнику сценариев, опубликованному в 1611 г. Фламинио Скала [4]. Несмотря на краткость, собранные Ф. Скала 50 сценариев дают возможность судить о литературных вкусах времени, подвергшихся влиянию барокко, о жанровом богатстве репертуара театра комедии масок, учитывавшего социальные тенденции и потребности своей многосословной публики [5]. До сих пор лучшим собранием сценариев комедии дель арте остается сборник русского театроведа Константина Миклашевского [6].

Возникновение первых трупп комедии дель арте датируют 70-ми годами XVI столетия. В это время в Ферраре играла труппа «Дзани», а в Баварии итальянские артисты представили перед герцогом Вильгельмом и его придворными комедию, сценарий которой (самый старый из нам известных) сохранился в «Разговорах» придворного музыканта баварского двора неаполитанца Массимо Трояно. Память об этом представлении хранят и фрески замка Траусниц, изображающие Панталоне, его слугу и красавицу, в которую старый венецианец влюблен. Кроме них в комедии участвовали капитан, дзани, молодой Полидоро и куртизанка [7]. В 1567 г. труппа венецианца Сперинди и Алессандро из Польши выступает в Страсбурге, в 1569 г. итальянские комедианты во главе с Иакопо из Венеции дают спектакли в Аугсбурге.

В период с 1565 по 1575 г. труппы комедии масок появляются во многих городах Италии; в эти годы складываются роли, приемы игры, репертуар комедии дель арте. Артистам покровительствуют герцоги Феррары и Мантуи, баварский герцог. Однако новый театр ищет успеха не только при княжеских дворах, но также в массах горожан.

В 1572 г. труппа комедии масок гастролирует во Франции. Флорентиец Сольдино с одиннадцатью товарищами именуют себя «комедиантами короля» (comediens à la suite de Sa Majeste). В начале 90-х годов итальянские артисты появляются в Мадриде. Таким образом, уже в течение первого двадцатилетия своего существования комедия дель арте, перевалив через Альпы, проникает в Германию, Австрию, Францию, Испанию и Англию.

Самыми значительными из постоянных трупп раннего периода были «Gelosi» («Ревнители»), «Confidenti» («Доверенные»), «Uniti» («Объединенные»), компании Виттории Писсими и Альберто Назелли (театральное имя Дзан Ганасса). Наибольшей известностью пользовалась труппа «Джелози», просуществовавшая около четырех десятилетий и несколько раз омола-

[4] *Scala F.* Il teatro delle favola rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica. Venezia, 1611.
[5] *Apollonio M.* Storia della Commedia dell'arte. Roma — Milano, 1930, p. 117—118.
[6] *Mic C.* La commedia dell'arte. Paris, 1927.
[7] *Pandolfi V.* La commedia dell'arte. Storia e testo. Vol. 2. Firenze, 1957, p. 79—83.

живавшая свой состав. Она образовалась в Милане в 1568 г. Спустя три года «Джелози» играют в Париже во дворце герцога Неверского в присутствии короля Карла IX и в замках других французских сеньоров. «Джелози» гастролировали в Милане, Флоренции, Генуе, Венеции, а затем вновь направились во Францию — в Блуа, куда их пригласил Генрих III, присутствовавший на их спектаклях в Венеции.

В начале 80-х годов прославленную труппу захотели видеть мантуанские герцоги Гульельмо Гонзага и его сын и соправитель Винченцо. В 1582 г. «Джелози» играли перед ними и их женами Элеонорой де Медичи и Элеонорой Австрийской. Как рассказывается в анонимном дипломатическом донесении из Мантуи, все комедианты вышли на сцену с набивными горбами. Герцогское семейство очень смеялось, и более всех горбун — старый герцог. После представления он полюбопытствовал узнать, кому пришла в голову такая прекрасная мысль — сделать всех действующих лиц горбатыми. Ожидая награды, выдумщиками объявились Панталоне, Дзани и Доктор. Горбун приказал заточить их в тюрьму и повесить. Несчастные артисты должны были собственноручно изготовить веревки для виселицы. Во время казни тонкие бечевки оборвались, и повешенные рухнули наземь с сильными повреждениями. Народ, собравшийся поглазеть на казнь, закричал: «Милости! Милости!» И хотя свирепый горбун собирался вешать артистов еще раз, настояниями придворных дам их отпустили на свободу [8].

Само собой разумеется, что после подобных уроков артисты комедии дель арте остерегались распускать языки перед владетельными сеньорами и делать объектом своих шуток сильных мира сего.

Несмотря на такие трагические инциденты, артисты комедии масок не могли не дорожить покровительством, оказываемым театру мантуанскими и феррарскими герцогами, часто приглашавшими «Джелози» в свои палаццо. Маршруты гастролей труппы проходили главным образом по городам Северной Италии. В мае 1589 г. по случаю свадьбы великого герцога Тосканы Фердинанда Медичи с принцессой Кристиной Лоренской труппа представила «Сумасшествие Изабеллы». В 1603 г. она играет в Фонтенебло при дворе Генриха IV. Летом 1603 г. по дороге в Италию умирает от родов директриса «Джелози» Изабелла Андреини, а ее муж, Франческо Андреини (Капитан Ужас), бросает сцену. Со смертью Изабеллы, талантливой артистки, чье имя стало нарицательным для примадонн комедии масок, труппа «Джелози» распалась.

Почти столь же популярна, как «Джелози», была труппа «Confidenti», организовавшаяся в 1574 г. и игравшая в XVII в. на испанской и французской сценах. После тринадцатилетнего перерыва труппу возобновил в 1612 г. Фламинио Скала, нобиль по происхождению, пользовавшийся покровительством герцога Джованни де Медичи. «Конфиденти» просуществовали до 1639 г. и с неизменным успехом выступали при итальянизированном дворе Людовика XIII.

---

[8] Документ из архива Мантуи. Опубликован в кн.: *Pandolfi V.* La commedia dell'arte. Vol. 1, p. 368.

Джамбаттиста Андреини (1620)

Остальные труппы были менее прочны и долголетни, чаще меняли свой состав и после нескольких гастрольных турне распадались. Упомянем из них компанию Дзан Ганасса, игравшего в начале 70-х годов в Париже, а через несколько лет обосновавшегося в Испании (1579—1584).

Среди артистов комедии масок было немало людей образованных, соединявших в себе разнообразные дарования, подобно Джамбаттиста Андреини, сыну прославленной четы артистов. Андреини-младший работал в театре масок как актер (Лелио), художник, музыкант и драматург. Его комедиям, в особенности «Венецианке», много обязан Гольдони. Родом флорентиец, Джамбаттиста хорошо владел венецианским диалектом. Действующие в его пьесах гондольеры, факини (носильщики) («Венецианка»), а также введенные, помимо масок, переодетые разбойники, ювелиры, евреи, бедные дворяне, начальник полиции («Молодая невольница») показаны реалистически, со

знанием действительной жизни. Быть может, именно вторжение в среду условных масок реалистических персонажей и послужило причиной популярности «Невольницы» («La Schiavetta», 1620), комедии с романтическим сюжетом, пользовавшейся наибольшим успехом из пьес Андреини.

Как Фламинио Скала и Джамбаттиста Андреини, был драматургом и блиставший во Франции Никколо Барбьери (Бельтраме), замечательный комедийный актер и человек редкого ума. Людовик XIII наградил его несколькими орденами французской короны.

Труппа Джузеппе Бьянки, в которой играл Тиберио Фиорелли (Скарамуш, итал. Скарамучча), обосновавшаяся во Франции, стала постоянным театром — «Итальянской комедией» и постепенно перешла с итальянского на французский язык. По распоряжению Людовика XIII (1684) труппа должна была состоять из 12 актеров, носивших традиционные имена: Изабелла (примадонна) и ее партнерша Эулария, Оттавио и Чинтио — первый и второй любовники, Скарамуш и Арлекин (дзани), Медзетин и Паскариелло, Панталоне и Доктор. Любопытно, что антииспанских масок Капитана и Тартальи в «Итальянской комедии» не было. Подверглись значительной трансформации маски Скарамуша (Тиберио Фиорелли) и Арлекина (Доменико Бьянколелли), которые приобрели черты, приблизившие их к запросам французской публики. Во Франции артистом Джузеппе Джератони (фр.— Жератон) была создана и новая маска Пьеро, скоро ставшая чрезвычайно популярной.

Центром комедии масок в XVII столетии стала Мантуя (в XVI была Венеция), где возникло нечто вроде школы сценического искусства. В XVII в. усиливается процесс взаимовлияния театра масок и драматургической литературы. Потребности театра масок были велики, так как каждая труппа имела свой репертуар, насчитывающий не менее 40 пьес [9]. Сборник Фламинио Скала (Венеция, 1611) и представлял собой репертуар труппы мантуанского герцога. Собранные в нем комедии, пасторали, трагедии ужасов и псевдоисторические драмы были рассчитаны на пятидесятидневные гастроли.

В первой половине XVII в. Верджилио Веруччи, римский нобиль (gentil huomo Romano), состоявший членом одной из многочисленных академий, расплодившихся в XVII столетии,— «Академии пришедших в замешательство» (Intrigati), напечатал с десяток комедий в стиле театра масок. Его герои говорят на нескольких языках и на пяти-шести итальянских диалектах. Веруччи владеет техникой стиха и умело оживляет традиционные образы Панталоне (в комедиях «Эрсилия» и «Влюбленный Панталоне»), Коломбины, Пульчинеллы и других дзани. На пьесах Веруччи ощутимо влияние испанской комедии.

Другой римлянин, Джованни Бриччо (1581—1646), именующий себя художником, сочинял комедии в стихах и прозе. В одной из его ранних пьес «Тартарея, адская комедия» (1614) наряду с реалистическими персонажами и масками появляются фантастические инфернальные силы. В других комедиях Бриччо можно встретить неаполитанских разбойников, дзани, мифоло-

---

[9] О репертуаре XVII века см.: *Pandolfi V.* La commedia dell'arte. Vol. 3, 1958, p. 23—224.

гические персонажи, обитающие в Сицилии, близ Этны. В комедии «Втюрившийся Панталоне» («Pantalone imbertonato», 1617) действие переносится в Венецию. «Остерия в Веллетри, или Меланхолическая девица» написана прозой на венецианском диалекте. Этот римский комедиограф, не чуждавшийся стилистических приемов барокко и также испытавший влияние испанцев, много заимствовал от театра масок.

Во второй половине XVII в. под все возрастающим влиянием испанской сцены в театр масок вторгается трагедия. Пьесы «высокого стиля» поставлял труппам комедии дель арте Никколо Бьянколелли. В трагедии «Убийца самого себя» («Il Carnefice di se stesso», Болонья, 1664) действие происходит в Англии, однако герои, среди которых есть «король македонский» (!) и Коломбина, носят итальянские имена. Во второй трагедии Бьянколелли «Королева-правительница» («La Regina Statista», 1674), кроме дофина Франции, которому в конце концов достается английский престол, участвует и некий маркиз Дураццо, родственный персонажам комедии дель арте. Речь умирающей королевы изобилует образами и именами из античной мифологии. В начале и конце действия появляются аллегорические Гений, Суровость и Смерть, произносящие монологи в семисложных стихах.

Расширение репертуара комедии дель арте требовало образованных авторов, знающих мифологию и владеющих стихом. Обычно они находились в среде самих актеров, многие из которых были интеллигентами, выходцами из семей зажиточных горожан и нобилей. В предисловии к сборнику сценариев своего друга Ф. Скала Франческо Андреини писал, что, «став артистом, автор не запятнал этим своего дворянского происхождения».

Несмотря на увеличение числа трагедий и пасторалей в репертуаре театра масок, ведущим жанром в нем все же остается комедия.

В конце XVII в. для театра масок писал еще один интересный драматург — Симоне Томадони. Пьесу Томадони «Панталоне — обанкротившийся купец» (Венеция, 1693) Гольдони положил в основу комедии «Банкрот», что не помешало ему в предисловии к пьесе жестоко изругать своего предшественника. В десятой сцене третьего акта комедии Томадони Панталоне поет легкомысленную песенку на венецианском диалекте, пересыпанном французскими словечками. В пьесе появляется и неизменный собеседник Панталоне — Доктор Грациан.

Наши представления о репертуаре комедии дель арте и его связях с литературой XVII столетия коренным образом изменились после опубликования фундаментального шеститомного труда Вито Пандольфи «La Commedia dell'Arte. Storia e testi» (Firenze, 1957—1961). До того были известны лишь краткие сценарии, по которым трудно было судить о характере, содержании и стилистике пьес, разыгрывавшихся на подмостках театра масок.

В издании Пандольфи содержатся также обширные, впервые вводимые в научное обращение, материалы об отношениях между театром масок и церковью [10]. Конфликт между ними начался в первые годы существования комедии дель арте. Преследования против театра масок начал кардинал Карло

[10] См. там же, с. 327—469.

Борромео (1538—1584), миланский архиепископ, впоследствии канонизированный. Одержимый духом контрреформации, кардинал обрушился на артистов в гневных проповедях и посланиях, коря их «за распущенность и богохульство». «Князь мира сего,— писал Борромео в 1574 г.,— укрывшись под маской змия, обманул наших прародителей. Таким образом, маска явилась причиной падения и несчастий всего рода человеческого». Неистовый прелат не желал считаться с потребностями горожан и аристократии, жаждавших светского театра, секуляризированного от церкви. Контрреформации оказалось не под силу остановить процесс высвобождения человеческих чувств из-под контроля церкви. Выражением этих новых потребностей и явилась комедия дель арте.

Ощущая за собой поддержку всего общества и покровительствовавших театру итальянских синьоров и французских королей, артисты организовали длительную и хорошо продуманную защиту.

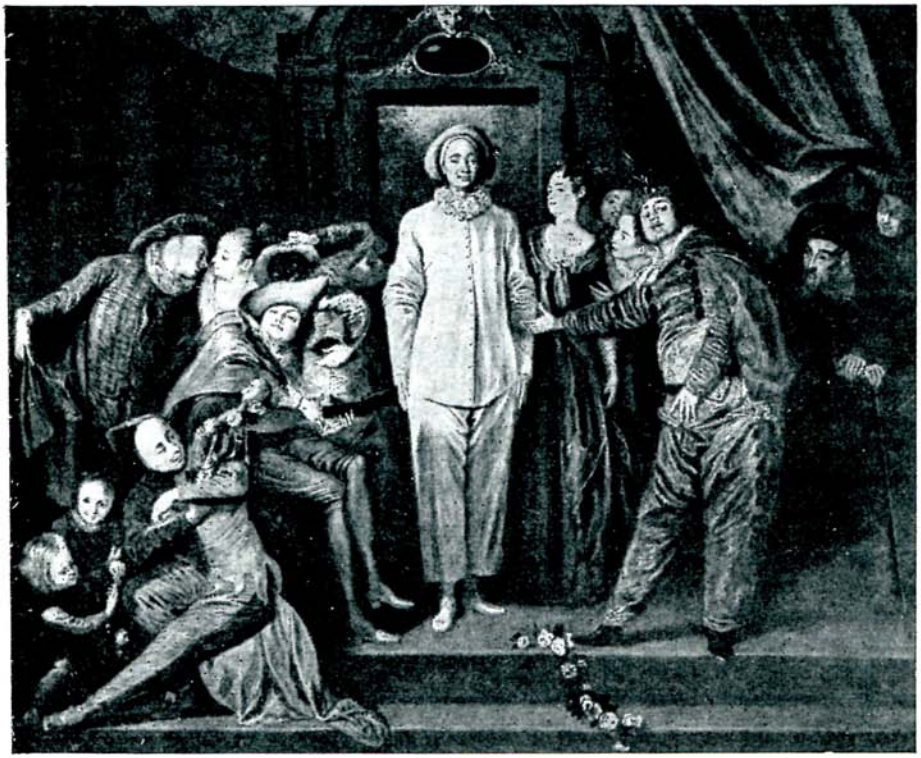
Теолог Андреини, ближайший родственник прославленной артистической фамилии, написал в защиту театра «Трактат о комическом искусстве» (Флоренция, 1604), где цитатами из евангелистов, апостолов, Фомы Аквинского и других учителей церкви доказывал, что они благосклонно относились к сценическому искусству. Заключение ученого богослова сводилось к тому, что «игра артистов, ежели она ведется с умеренностью, вполне дозволена и осуждению не подлежит» [11].

Андреини-младший, наделенный, помимо артистического, и литературным талантом, вступается за комедию масок в сочинении «Зерцало», посвященном герцогу Немурскому, «своему всемилостивейшему патрону» (Париж, 1625). Автор называет комедию дель арте «доподлинным зерцалом нашей жизни». От нападок клириков Андреини защищает театр масок и в «Размышлениях», адресованных послу Венецианской республики в Париже Марко Антонио Морозини (1625). Это произведение, как и все другие, вышедшие из-под пера Джамбаттиста Андреини, является восторженной апологией комедии дель арте. «О Комедия! О несравненная красота и благороднейшее искусство Театра, которому нет равных!» — восклицает автор. Театр — не только источник наслаждений и радости, но «истинная книга нравов», призвание сцены — обнаруживать пороки людей. В сонетах «Небесного театра», изданного с посвящением всемогущему правителю Франции кардиналу Ришелье, Андреини поминает комических артистов первых времен христианства, приобщенных церковью к лику мучеников и святых: гистрионов Сильвана и Пафнутия, Ардалиона и Гинезия [12].

«Комедия необходима для совершенствования человеческой жизни» — таково было мнение Фомы Аквинского и других отцов церкви, уверяет Пьер Мариа Чеккини в «Рассуждении о Комедии», напечатанном в Виченце в 1614 г. С преувеличениями барочной прозы актер, влюбленный в свое искусство и гордящийся им, возносит Комедию в заоблачные выси: «Болтливый Гистрион времени, не ограниченный пространством, представляет на

---

[11] «Trattato sopra l'arte comica».— В цит. кн. В. Пандольфи, т. 3, с. 331—339.
[12] Там же, с. 339—345.



Ватто. Артисты итальянской комедии (1720)
Вашингтон, Национальная галерея

Сцене мира композиции, даже не разделенные на акты; действие там столь стремительно, что персонажи не успевают надевать маски» [13].

Одним из самых энергических защитников комедии дель арте был актер Никколо Барбьери. Его комедия «Неосмотрительный» («Inavertito») была переделана Мольером. В «Фамильярной речи» Барбьери перечисляет почетные звания и награды, дарованные его коллегам и ему самому австрийским императором, королем Франции и итальянскими князьями за сценические труды и талант. Барбьери отлично знает все доводы, которые представили в XVII в. театральные деятели против нападок на театр масок не в меру рьяных теологов. Весьма важным аргументом в защиту комедии дель арте Барбьери считает позицию обычно строгих отцов иезуитов. Умные падре, действительно, не могли не учитывать повсеместной и растущей популяр-

[13] Там же, с. 357.

ности светского театра и посчитали за лучшее не идти против рожна, дабы не упустить эту важнейшую область влияния на души и чувства людей и на общественную жизнь из-под контроля церкви. Выражением этих тенденций явился трактат иезуита Доменико Оттонелли «О христианской умеренности в театре» (Флоренция, 1646). Здесь мы найдем неоднократно цитировавшееся апологетами комедии дель арте мнение Фомы Аквинского о непредосудительности актерской деятельности при условии соблюдения «умеренности» («Histriones moderate ludo utantur»).

Полемика между противниками и защитниками театра масок не прекращалась и в XVIII столетии; наиболее яростными среди врагов театра были доминиканцы [14], самым талантливым и деятельным из поклонников комедии — писатель Шипионе Мафеи (1675—1755).

В XVIII в. комедия дель арте продолжала господствовать на итальянской сцене. Гольдони старался заполучить в свой театр известных исполнителей ролей-масок и был очень рад, когда в Венецию для участия в его пьесах приехал знаменитый Арлекин — Сакки [15]. Со второй половины XVII в. усиливается процесс перехода от импровизации к постоянному тексту. Такие несхожие и даже враждебные по своим творческим установкам драматурги, как Гольдони и Гоцци, были единодушны в одном: они заставляли артистов комедии масок играть по написанному тексту.

Во Франции комедия дель арте утратила некоторые из национальных традиций (например, диалектальную пестроту) и немало позаимствовала от своих французских коллег, главное же, ей пришлось перейти на французский язык. Переход этот совершился не сразу, но стал обязательным условием для успешной деятельности приезжавших во Францию итальянских артистов. Запрещенная при Людовике XIV комедия дель арте вновь появляется в Париже в период регентства Филиппа Орлеанского, который выписал из Италии замечательного артиста (Лелио) и выдающегося теоретика театра Луиджи Риккобони, автора «Истории итальянского театра» [16].

В XVIII в. труппы комедии дель арте устремляются в славянские страны. В 1733—1735 гг. итальянские артисты дают представления в Петербурге при дворе Анны Иоанновны [17]. Из Вены труппы театра масок направляются в Прагу, а оттуда в поместья чешской аристократии. На великолепных фресках иллюзионистической кисти в замке Крумлове мы узнаем знакомых персонажей: Панталоне, Пульчинеллу, Арлекина, прекрасных любовников, окруженных господами в костюмах XVIII столетия и девушками в народной чешской одежде [18].

В век Вольтера производство комедий для театра масок значительно сократилось; упомянем лишь драматурга Григорио Манчинелли, в пьесе кото-

---

[14] Доминиканец Кончина выступил как обвинитель театра в сочинении «О театрах древних и современных».

[15] *Гольдони.* Мемуары. Т. 1. М.— Л., 1930, с. 377—385.

[16] *Riccoboni L.* Histoire du théâtre italien. Paris, 1728.

[17] Игранные во время гастролей комедии и интермедии изданы В. Н. Перетцем в 1917 г.

[18] Воспроизведены в т. 3 В. Пандольфи на с. 320—321 и 328—329.

рого, изданной в Риме в 1769 г., действуют принц, переодетый помощником заклинателя духов, маги, князь Салерно и его прекрасная племянница и, наконец, традиционные маски дзани — Ковиелло и Пульчинелла. Комедия Манчинелли несколько напоминает фьябы Карло Гоцци. Этот замечательный фантаст был последним и самым значительным автором, в пьесах которого нашли прибежище венецианские артисты театра масок. Затем наступило падение Венецианской республики, выпестовавшей комедию дель арте, отзвучали последние лацци северных дзани

И, выгнан из дворца, как Панталоне.
Злодеем Лелием, уходит дож... [19]

В эпоху карбонариев и романтиков театр масок закончил свое существование.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМЕДИЯ

Если оставить в стороне комедиографов, которые входят в круг комедии дель арте, как Веруччи, Бриччо или Фламинио Скала, и обратиться к комедиографам-литераторам, то крупнейшим из них следует признать внука великого скульптора и его тезку Микеланджело Буонаротти (1568—1642).

Из комедий, написанных Буонаротти Младшим для представления при дворе великого герцога Тосканы Козимо II Медичи, лучшая — «Танча» («Tancia», 1611). Юмористически изображая в ней деревенскую жизнь, автор следует по стопам Рудзанте и сиенской школы. Однако, в сравнении со своими предшественниками, драматург Сеиченто более мягок и душевен. Сюжет пьесы несложен: старый Джованни согласен выдать дочку за горожанина Пьетро, он и сам не прочь бы стать «господином». Мечтам этим не суждено сбыться: семья жениха противится браку Пьетро с крестьянской девушкой, и Танча, к великой своей радости, выходит замуж за любимого ею сельского парня.

Буонаротти любил живую народную речь и без страха (а порой и без меры) вводил в литературный язык диалектальные слова и разговорные формы. В продолжение многих лет он собирал материалы для словаря итальянского языка Академии делла Круска и в своей драматургической практике немалое внимание уделял языковым экспериментам (значение их несколько преувеличивается итальянскими литературоведами, например Ф. Флорой).

Комедия Буонаротти «Ярмарка» («La Fiera», 1618) представляет собой цикл из пяти комедий и, по-видимому, предназначалась для какой-либо странствующей труппы. В «Ярмарке» нет ни запутанной интриги, ни сколь-либо стройного сюжета, обязательных в комедии дель арте. Это в сущности сцены с множеством действующих лиц, образующих шумную итальянскую

[19] *Кардуччи Дж.* Избранное. М., 1958, с. 263. Перевод И. Голенищева-Кутузова.

толпу в предпраздничные ярмарочные дни. Среди них красочно и с большой энергией выписаны образы актеров, играющих на площади. В эпизоде спектакля занят весь традиционный ансамбль масок, включая «Капитана — Ужаса адской долины». Бравый вояка заживо съедает хозяина преисподней, макая его вместо подливки в болото Стикса. Стремясь наиболее полно представить картину современного общества, драматург выводит на сцену персонификации Бедности, Жадности, Обмана, Лицемерия. Над всеми властвует Корысть со своими приспешниками и ее подручная — Монополия. Монополия заявляет в монологе, «что она не заключит ни одной сделки, если не будет рассчитывать на огромный барыш». Острее, чем в других пьесах Буонаротти, в «Ярмарке» передано ощущение социальной несправедливости, царящей в обществе [20]. Но никакими плутнями и посулами Богатство не может подчинить своей воле поэта и воспрепятствовать ему обличать зло. Как символ веры торжественно звучат слова: «Поэзию нельзя замкнуть стенами городов и предписать пути, какими она должна следовать. Нет пут, которые могли бы задержать ее шествие в избранном ею направлении. Поэзия идет туда, куда хочет, туда, куда влечет ее разум, куда смелая мысль подымает ее для полета».

Живописность, резкие контрасты, гиперболизированные аллегорические образы наряду с живыми фигурами, выхваченными из народной толпы, энергичный, с разговорными интонациями и народными выражениями язык, нагромождение персонажей при сбивчивости и беспорядочности действия — таковы особенности «Ярмарки», самой интересной из социальных комедий эпохи барокко.

Плодовитый и весьма популярный в Италии своего времени драматург Джанчинтио Андреа Чиконьини (1606—1660) находился под сильным испанским влиянием. Сюжеты для своих 50 пьес он брал у Кальдерона и Тирсо да Молина, Соррилья и Вильегаса, не забывая, впрочем, и отечественной новеллы Возрождения. Чиконьини переделал «Жизнь есть сон» Кальдерона в прозаическую и не очень складную пьесу «La vita è un sogno». Стиль его был стилем времени, он старательно подражал манере поэтов и комедиографов барокко.

Отпечаток изменившихся вкусов публики второй половины XVII в. носит творчество драматурга и поэта из Милана Карло Мариа Маджи (1630—1699). Профессор латинской и греческой элоквенции в Палатинской школе и академик делла Круска [21], Маджи стал членом «Аркадии» и стяжал похвалы ее видных деятелей Крешимбени и Муратори. Его комедия «Ложный философ» варьирует тему мольеровского «Тартюфа». Из комедии масок Маджи позаимствовал образ миланского дзани Менегино («Советы Менегино»). В манере аркадских пастухов выдержаны в этой комедии лирические партии, например меланхолический монолог Ансельмо, проникнутый настроениями горести и разочарования.

---

[20] *C. Jannaco.* Il Seicento. Milano, 1963, p. 328—329.
[21] *Marzot G.* L'ingenio e il genio del Seicento. Firenze, 1944, p. 228—230.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА

Итальянская культура Сеиченто породила новый жанр театральных представлений, равно зависимый от музыки и литературного текста. Так же как комедия дель арте, музыкальная драма, возникшая на национальной почве в самом конце XVI в., очень скоро приобрела общеевропейское значение [22].

Первые музыкальные драмы были созданы одареннейшим либреттистом Оттавио Ринуччини (1562—1621) в содружестве с выдающимися итальянскими композиторами Перри, Каччини («Сказание о Дафне», 1594), Корси («Эвридика», 1600) и Клаудио Монтеверди («Ариадна», 1607).

Кроме драм, Ринуччини писал лирические стихотворения (изданы во Флоренции в 1622 г.). Подобно другим лирикам барокко, Ринуччини был необыкновенно чувствителен к музыкальной стихии поэзии. Мелодический строй его стихов совершенен. Сцена превращения Дафны в лавровое дерево в первой из драм Ринуччини выдержана в ритмах, вызывающих ассоциации с Дафной, изваянной Борромини. Любимую поэтами Возрождения тему Орфея и Эвридики (идущую от Полициано) поэт Сеиченто решил совершенно в ином музыкальном ключе. Певучи и богаты по звучанию монологи Орфея:

Вооруженный плектром
И золотой кифарой
Жалобным молит метром
Любовник, сраженный карой,
Чтоб, как волна залива,
На берег вернулась дива.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Б. Кроче сравнивал Ринуччини с античными лириками и полагал, что творчество этого замечательного поэта и драматурга еще не оценено в должной степени [23].

Из музыкальной драмы, порожденной эпохой барокко, возникла опера, завоевавшая европейскую сцену в пору расцвета классицизма. Король оперных либреттистов XVIII в. Метастазио был учеником и продолжателем первого либреттиста музыкального театра — Оттавио Ринуччини.

ТРАГЕДИЯ

Трагедии, как уже говорилось, представляли иногда артисты театра масок, но в первой половине века перевес явно оставался на стороне комедий. Отчасти под влиянием испанского театра, а в конце XVII в.— также французского, итальянская трагедия не отказалась от кровавых сцен в духе возрожденческого Сенеки и в национальных своих истоках восходила к Сперопе Сперони.

---

[22] *Della Corte A.* Drammi per musica. Torino, 1926.
[23] *Croce B.* Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1957, p. 350—357.

Самыми одаренными авторами итальянского трагического театра Сейченто были Федерико Делла Валле (1560—1628) и Карло де'Доттори (1618—1685). Только с 30-х годов нашего столетия, благодаря трудам Бенедетто Кроче, «открывшего» Делла Валле после трехсотлетнего забвения, поэт и драматург из Асти занял подобающее ему место в историях итальянской литературы.

В 1595 г. в Турине при дворе Савойских герцогов была впервые представлена «Аделоида из Фригии», пользовавшаяся большим успехом у современников и затмившая более поздние и совершенные трагедии Делла Валле. Пьеса эта — в сущности пастораль на манер «Верного пастуха» Баттиста Гварини. Источником «Аделоиды» послужила «Ифигения в Тавриде», однако правильность линий и чистоту рисунка трагедии Еврипида Делла Валле нарушил морализмом контрреформации.

Любимая тема драматурга — трагические судьбы великих женщин. Делла Валле стремился освободиться от риторики, столь обычной на сцене XVI в. О подвигах, страданиях и гибели своих героинь он повествует с глубоким лирическим волнением. Эта авторская взволнованность сообщает свежесть пьесам Делла Валле на традиционные библейские сюжеты («Юдифь» и «Эсфирь»), бесчисленное множество раз обработанные в стихах, прозе, живописи и скульптуре эпохи Ренессанса. Делла Валле избегает запутанной интриги, нагромождения действующих лиц. Построение его трагедий строго и просто. Он владеет мастерством сценической динамики. Идеал драматурга — героизм, отрешенный от всего личного. Жертвенную решимость Юдифи, Эсфири, Марии автор воспевает в стихах, близких по звучанию стиху Ринуччини. Он предпочитает короткий (семисложный) стих, иногда рифмованный, чаще белый.

В 1591 г. Делла Валле начал трагедию на материале современных, еще не утративших злободневности событий — о казни Елизаветой Английской Марии Стюарт (1587). Известие о гибели претендовавшей на английский престол, поддерживаемой католиками шотландской королевы произвело тягостное впечатление на не подвергшиеся Реформации западноевропейские страны.

В трагедии Делла Валле «Королева Шотландская» (окончательная редакция 1595 г.) [24] много лирических партий, напоминающих греческие хоры. Служанки, не покинувшие королеву в тюрьме и состарившиеся вместе с ней, говорят о радостном будущем, о торжестве освобождения. Внимая их словам, Мария готова поверить в несбыточное, но это лишь мгновенная слабость,— отвергнув надежды, она склоняется перед неизбежным. При несомненных симпатиях автора к героине и элементах идеализации внешний рисунок образа реалистически достоверен. Мария Стюарт изображена пожилой, изнуренной женщиной, замученной двадцатилетним заключением. Образ, созданный итальянским драматургом, несравнимо ближе к исторической истине, чем идеализированный образ прекрасной пленницы в написанной спустя двести лет трагедии Фридриха Шиллера.

---

[24] *Della Valle F.* La Reina di Scotia. A cura di B. Croce. Bologna, 1930.

Падуанец Карло де'Доттори начал литературную деятельность как автор бурлескных стихов и иронических поэм. Сатирические его произведения «Парнас» [25] и «Осел» отмечены сильным влиянием А. Тассони. В молодости «за сочинение злостных пашквилей» против неких отменных синьоров и синьор Падуи поэт был на семь месяцев заточен в тюрьму.

Наряду с большим чувством юмора Доттори был наделен ощущением трагического. В иронической поэме «Осел» («L'Asino», 1652) он вводит проникнутые подлинным драматизмом эпизоды, как, например, поединок жестокого тирана XIII в. Эццелино да Романо и его отвергнутой жены Десманизмы, переодетой в рыцарские доспехи. Монолог поверженной с коня, смертельно раненной Десманизмы представляет собой, по словам Б. Кроче, характерный образчик трагической поэзии Сеиченто [26].

О Эццелин, гляди, как умирает
У ног твоих забытая жена.
Утешенная умираю я,
Не презрена никем и не тобой.
Уже прошедшее скрывает мрак,
Я сладостную отвергаю месть.
Прости же духу гордому, и в мысли
Твои, в воспоминания минувших лет
Лишь светлое пускай проникнет. Буду
Женой невинной и тобой любимой,
Многострадальной в памяти твоей.
Покрой меня бесчувственной землей,
Спокойно отойдет моя душа.
С умершими ты не ведешь войны,
И мир твой обретет усопшей тень.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Далее автор, следуя старинной пизанской легенде, изображает раскаявшегося, ставшего монахом Эццелино. Эта и некоторые другие сцены «Осла» проникнуты тем возвышенным чувством, тем sublime, которое так высоко ценили драматурги французского классицизма. Заметим, что Расин писал позже, чем итальянский поэт.

Наиболее полно трагический талант Доттори раскрылся в трагедии «Аристодемо» («Aristodemo») [27]. Действие происходит в древнем Пелопоннесе. Не зная, как спастись от гнева богов и оружия их мести — спартанцев, жители Мессении обращаются за советом к дельфийскому оракулу. Девушку-невесту, гласит ответ пифии, надлежит принести в жертву, чтобы умилостивить всевышних, при этом она должна происходить из царственного рода. Таких — две: дочь Аристодема Меропа и Арена, дочь Ликиска. Они тянут жребий, он выпадает Арене. Мать Меропы Амория плачет от радости, ликует также

[25] *De'Dottori Carlo.* Il Parnasso. Ed. by C. L. Golino. Berkeley and Los Angeles, 1957.
[26] *Croce B.* Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1957, p. 359—360.
[27] Издана Б. Кроче (Firenze, 1948).

жених Меропы Поликар. Только спасенная от жестокой участи Меропа не знает, радоваться или печалиться: она приучила себя к мысли о смерти, о долге перед родиной.

По сути дела, истинная героиня трагедии — она, а не ее жестокий отец. Более, чем радости брака, манит ее честь погибнуть ради счастья своих сограждан. Внутренне она готова пожертвовать жизнью для спасения других. Она живет уже в окружении летейских теней. Старой няньке Меропы кажется, что девушка искушает богов. Когда из города вместе с родителями убегает, спасая свою жизнь, Арена, Меропа волею Аристодема осуждается на жертву. В белых одеждах, с кипарисовой ветвью в руках идет на заклание Меропа, окруженная жрецами. Звучат напутственные голоса хора:

О Меропа, займи
Средь славнейших героев место,
За родину жизнь отдавших.
Греция славится ими.
Ты, от дел людских отрешенная,
Говоришь со своими мыслями,
О земном не печалишься.
Близок час роковой, ты молчишь,
От всех огражденная, в горнице
Отвыкая от чувств земных.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Меропа примирилась со своей судьбой, но ее жених не хочет мириться с ее смертью:

Твое мне дорого тело
И душа, в нем заключенная.
Я человек, а не тень.
Над земною любовью я плачу.

Чтобы спасти невесту, Поликаро говорит, что Меропа ему принадлежала, а боги желали девственной жертвы. Гордый Аристодемо, видя, что рухнули его честолюбивые помышления, а его царственный род поруган, закалывает дочь. Он распарывает чрево Меропы, напрасно ища доказательств виновности в утробе убитой. Эта варварская сцена была бы недопустима в классицистическом французском театре. Она восходит к ужасам падуанского профессора Сперопе Сперони (трагедия «Каначе») и к кровавым новеллам XVI столетия Джиральди Чинтио.

Таким образом, творчество Доттори занимает как бы промежуточное положение между ренессансной трагедией и классицистическим театром. Падуанский поэт не избег влияния испанских драматургов и итальянской музыкальной драмы. Драматургические его произведения исполнены трагической напряженности и подлинной поэзии.

Комедия дель арте, музыкальная драма, несколько талантливых трагедий Доттори и Делла Валле и, наконец, сценическая музыка — таков был вклад итальянского театра эпохи барокко в общеевропейскую культуру.

1969

ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В первые десятилетия XVII в. в литературах европейских стран утвердились родственные течения: гонгоризм и культеранизм (или культизм) в Испании, маринизм в Италии, метафизическая поэзия в Англии и прециозный стиль во Франции. Поэтика этих направлений основывалась на сходных принципах. В Италии сторонники маринизма называли свое направление «новым искусством» (arte nuova), а свои художественные приемы — «современным стилем» (stile moderno).

Теория барокко возникла как обобщение опыта уже существующей литературы. Она шла вслед за литературной практикой. «Многие ораторские, эпические, лирические и театральные произведения изящно разукрашены цветами остроумия, однако авторы, проявляющие быстроту и проницательность ума, не знают, что такое Остроумие. Так, по преданию, слепой Гомер, понимая, что такое розовое, не ведал о розе»,— писал главный теоретик маринизма Тезауро. Попытки теоретически осмыслить произошедшие в литературе изменения возникают почти одновременно в разных областях Италии и в Испании.

Удивительна не только синхронность появления сочинений по поэтике барокко, удивительна их идейная и терминологическая близость. Невозможно установить, кому принадлежит первенство в формулировании особенностей метода и стиля нового направления. Первым издал книгу по поэтике барокко (в 1639 г.) Перегрини, через три года увидело свет сочинение Грасиана «Остроумие», и хотя Тезауро напечатал свою «Подзорную трубу Аристотеля» только в 1655 г., основные идеи и план трактата возникли у него в начале 30-х годов [1].

[1] В предисловии к «Il Cannochiale Aristotelico» Тезауро писал, что он еще в «молодые годы принялся исследовать предмет, столь благородный и высокоумный, дабы приготовить сие последнее украшение гуманистической литературы (!), которая в наш век высокими дарованиями моей родины счастливо вознесена к вершинам столь великой славы». Здесь и далее привожу тексты Тезауро в моих переводах, частично опубликованных во втором томе «Памятников мировой эстетической мысли» (М., 1964, с. 624—630).

БУАЛО БАРОККО
(Эмануэле Тезауро)

Знаменитый теоретик «новой поэзии» Эмануэле Тезауро (1591—1675) принадлежал по рождению к знатному дворянскому роду Северной Италии. Семья Тезауро жила литературными и научными интересами. Отец, граф Алессандро, придворный герцогов Пьемонтских, писал дидактические стихи. Известна его поэма, весьма ученая и не бесталанная, о шелке и шелковичных червях. Брат Эмануэле, Лодовико, близкий друг и почитатель Марино, защищал неаполитанского поэта в статьях и письмах от нападок врагов. Эмануэле Тезауро вырос в атмосфере интеллектуальных интересов и получил тщательное и всестороннее образование, владел древними и новыми языками.

Диапазон таланта Тезауро не менее широк, чем у Грасиана: он был не только теоретиком искусства и литературы, но также историком и философом-моралистом, драматургом и поэтом. Тезауро свободно писал на латинском языке. Его трагедии «Ипполит», «Эдип», «Эрменгильд» сначала были написаны по-латыни; спустя много лет (в 1661 г.) сам автор после основательной переработки перевел их на итальянский. Также по-латыни были набросаны план и некоторые части «Подзорной трубы Аристотеля». Это сочинение Тезауро совершенствовал в течение четырех десятилетий и также переписал его по-итальянски. Очевидно, он придавал очень большое значение своему трактату об остроумии и считал его главным трудом своей жизни. Не удовлетворившись первым печатным текстом 1655 г., он внес во второе издание (1670) значительные исправления. «Подзорная труба Аристотеля» выдержала с 1655 до 1704 г. шесть изданий, не считая двух переводов на латынь (второй перевод сделан в 1714 г.).

С 1631 г. Тезауро преподавал в доме князей Савойя-Карильяно и стал доверенным лицом Савойской династии, которую он защищал в своих исторических сочинениях, проявляя антииспанские настроения и итальянский патриотизм, редкий в эпоху государственного унижения и разобщения Италии. В свите князя Тезауро побывал во Франции и во Фландрии, незадолго до того завоевавшей свою независимость от Испанской монархии. До сорока четырех лет Тезауро состоял в ордене иезуитов, но затем покинул его и сделался обычным светским священником. Иезуиты не посмели удерживать в ордене влиятельного воспитателя наследного Савойского принца. Только обретя независимость, Тезауро начал издавать свои сочинения. В «Панегириках» («Panegirici sacri», Турин, 1633) Тезауро набросал свои мысли о поэтике, более основательно и систематически разработанные затем в «Подзорной трубе Аристотеля» [2].

Для теории литературы барокко трактат Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» столь же важен, как «Поэтическое искусство» Буало для француз-

---

[2] Сравнительный анализ обоих трактатов, сделанный Раймонди, выявил наличие в них многих близких мыслей и схожих мест. См.: *Raimondi E.* Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano. Firenze, 1961, p. 51—75.

ского классицизма. Как явствует уже из самого заглавия, Тезауро опирался на авторитет Аристотеля. Однако он с еще большей ясностью, чем Грасиан, показал, что следует ссылаться не на Поэтику Стагирита, а на его Риторику. Впрочем, и Риторика Аристотеля для него лишь отправной пункт. Античную поэтику Тезауро и Грасиан стремились заменить новой, не догматизируя, а основываясь на богатом опыте уже существующей литературы.

Тезауро настойчиво повторяет, что искусство быстрого разума независимо от логики и логических построений. Мир поэтических созданий, порожденных фантазией, живет своими особыми законами, отличными от законов мышления [3]. Тезауро создал довольно стройное учение об Остроумии, «о его корнях, о высшем его роде, а также о главных его ответвлениях и видах».

Важно найти истоки остроумия и показать «почву, его породившую». Цель своего исследования Тезауро видел в том, чтобы «до тонкости определить причины, по которым одни произведения прекрасны, другие же полны недостатков, и показать, почему одни порождают отвращение, а другие вызывают аплодисменты». Переводя его мысль на язык современной эстетики, мы бы сказали, что итальянский теоретик Сеиченто хотел определить содержание категорий прекрасного и отвратительного и сформулировать понятие эстетического идеала своего времени.

Остроумие, создавшее произведения мастеров «нового искусства», Тезауро понимает как одно из проявлений Разума. Из двух главных качеств Остроумия — Прозорливости и Многосторонности — Тезауро особенно ценил последнее. Прозорливость проникает в затаенные свойства предметов: «в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также в эмблемы, собственные имена или псевдонимы». Многосторонность же быстро схватывает все эти сущности и их соотношения, она «их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого». Тезауро решается сравнить этот процесс с искусством фокусника. Все эти свойства присущи Метафоре, которая является «матерью Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов».

---

[3] Взгляды Бенедетто Кроче на значение эстетических идей Тезауро и других теоретиков барокко претерпели основательные изменения, эволюционируя вместе с его собственными представлениями о рядах познания, соотношениях интуиции и логического мышления. В «Проблемах эстетики» неаполитанский философ и историк литературы заявляет, что именно Тезауро и Грасиан заложили основы идеалистической эстетики XVIII и XIX столетий, именно они первые отделили логическое утверждение от формы литературного выражения (идентифицируемого Кроче с лежащей в основе эстетического освоения действительности интуицией). На странице 342 (издания 1957 г.) читаем: «Подобно тому, как Тезауро был прав по сравнению со Сфорца Паллавичини, Орси и Муратори, так же он прав против мнения Менендеса-и-Пелайо и против меня».

Забытый в XIX в. Тезауро в последние 30—40 лет попал в центр внимания исследователей литературы барокко. См.: *Anceschi L.* Le poetiche del Barocco letterario in Europa.— В кн.: Momenti e problemi di storia dell' Estetica. Parte prima. Milano, 1959, p. 435—546; *Donato E.* Tesauro's poetics: through the looking glass.— «Modern language notes», Baltimore, 1963, vol. 78, N 1, p. 15—30.

Эмануэле Тезауро
Гравированный портрет из венецианского издания
«Об Итальянском государстве» 1667 г.

Люди, наделенные быстрым разумом, «кроме чудесных исключений, обычно несчастливы». И если житейски искушенная Прозорливость «ведет людей к важным должностям и благоденствию» — «острота ума отправляет их в богадельни» (а то и на костры и в застенки инквизиции,— добавим мы). И тем не менее, продолжает свои рассуждения Тезауро, «многие предпочитают славу Остроумия всем благам Фортуны».

Система быстрого разума и вся поэтика Тезауро держатся на Метафоре. В ее высшем символическом значении Метафора становится последней целью Остроумия, которому приходят на помощь другие риторические фигуры, и прежде всего кончетто — уменье сводить несхожее. Пытаясь установить различные виды и роды Метафор и найти некую метафорическую иерархию, Тезауро обращается не только к литературе, но и к современному зодчеству. Простое подражание симметрии природных тел не способно вызвать к жизни гениальные картины или скульптуры. Только те создания заслуживают «титла гениальных», которые являются «плодом острого разума». Это проявление Остроумия наблюдается в необычных украшениях на фасадах зданий, в капителях колонн... и Тезауро перечисляет признаки барочного стиля в архитектуре: «капители, изобилующие листьями, фригийские узоры, триглифы, фризы на колоннах дорического ордена, большие маски, карнатиды...». Он называет их «метафорами из камня, молчаливыми символами, которые способствуют прелести творенья, придавая ему таинственность». Остроумная изощренность архитекторов заставляет саму Природу завидовать созданиям их рук. Таким образом, украшения ведут человека к постижению символической метафоры, но это только первый шаг. Украшения переходят в большую архитектуру, составляют с ней одно неразрывное целое.

Атрибуты вооружения эпохи барокко, призванные изумлять и устрашать противника, Тезауро называет «жестокими метафорами человекоубийства».

Вкус эпохи сказывается в любовании автора деталями убранства интерьеров, мелкими украшениями, не связанными непосредственно с зодчеством, фигурной чеканкой на золотых и серебряных вазах, узорным шитьем драпировок, инкрустациями, резьбой по камню, даже формой и узорами блях на сбруе лошадей, если они исполнены рукою мастера. Перефразируя слова Пастернака, можно было бы сказать, что Тезауро возлюбил «бога деталей».

Тезауро произносит похвалу эмблемам, к которым он причисляет также египетские иероглифы. Эмблемы представляют еще одну из ступеней, ведущих к постижению символической Метафоры, Эмблемы, имеющие глубокий моральный смысл, надо использовать как воспитательное средство, их следует выставлять всюду, где бывает большое стечение народа: во дворцах, в общественных местах, на галереях и площадях. Этому совету последовал Петр Великий, выставляя эмблемы с объяснениями — для общей пользы, поучения и просвещения (например, в Летнем саду). Впрочем, Петр считал эмблемами и мифологических богинь. Эта практика Петра, как и любовь русского XVIII века к эмблематике, уходит корнями в эпоху барокко [4].

---

[4] Еще в 30-х годах XIX в. И. С. Тургенев зачитывался книгой «Эмблемы и символы», напечатанной по заказу Петра в Голландии в 1704 г. и переизданной Н. М. Макси-

Остроумный замысел (кончетто) Тезауро объявляет божественным, так же как и «быстрых разумом» творцов искусства. «Из несуществующего они творят существующее, из невещественного — бытующее, и вот — лев становится человеком, орел городом. Они сливают женщину с обличьем рыбы и создают сирену как символ ласкательства, соединяют туловище козы со змеей и образуют химеру — иероглиф, обозначающий безумие».

Внешние изображения должны способствовать выражению разнообразных душевных состояний и открывать разуму новые проблемы. Этому служат немые произведения живописцев и скульпторов, затем драма, где эффект выразительности усиливается словом и жестом, картина, сопровождаемая девизом или иным объяснением, и, наконец, пантомима. Жизнь не только сон, считает Тезауро, она — театральное действо. Отсюда проистекает требование в искусстве декоративности, яркости, неожиданности, воздействующих на все чувства человека.

Тезауро стремился построить теорию искусства, которая вела бы к постижению всемирного символа, Божественной Метафоры, восходя по ступеням познания от видимого к ощущаемому, от ощущаемого к произнесенному слову и музыкальной фразе, от внешнего к сокровенному. Вершиной искусства следует считать звучащее слово, которое Тезауро торжественно называет «поэмой бога». Эта идея восходит к неоплатонику Плотину. Марино, так же как Тезауро, уверял, что слово — поэма и что ангелы говорят только стихами (напомним, что Данте вообще не наделяет ангелов даром речи).

Быстрый разум, или гений, Тезауро понимает как способность, аналогичную творческой способности бога. Подобно богу, гений творит образы и миры. Не есть ли сам вседержитель — «остроумный оратор», который смеется над людьми и над ангелами, предлагая разные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои кончетто? — вопрошает Тезауро. Гениальность свойственна не только людям, она заложена и в природе. Одаренная гениальными мыслями, природа изображает на огромном голубом щите небес символы и остроумные свои тайны. Посвященный в тайны природы постигает ее остроумные замыслы, выраженные в числах, то звучащие, то немые.

Сам господь бог создает мир метафор, аналогий и кончетто, которые представляются непосвященным простыми украшениями, в то время как речь идет о сотворении мира! Эти сравнения, метафоры и кончетто почерпнуты из неисчерпаемых запасов мировой аналогии. Мы видим, таким образом, что Метафора Тезауро имеет мало общего со значением этого слова в эпоху Ренессанса. В философии Тезауро качествами бога нередко наделяется природа, вообще его представления гораздо ближе к античному пантеизму и неоплатонизму, чем к средневековому христианству. Нельзя не отметить удивительной идеологической близости Тезауро и Марино. Бог для них — искусный ритор, дирижер, художник, рядом с которым становятся

мовичем-Амбодиком в 1788 и в 1809 гг. по образцу барочных сочинений на эту тему. Описание этой книги Тургенев дает в письме А. Бакунину и А. П. Ефремову от 15 сентября 1840 г. и в XI главе «Дворянского гнезда». Сочинения по эмблематике XVII—XVIII столетий, в свою очередь, восходят к трактату Андреа Альчиати «Emblemata» (1531), выдержавшему более 150 изданий.

наделенные острым разумом мастера искусств. Человек — природа — бог становятся как бы в один ряд, все они божественны, все они способны к творчеству и наделены гениальностью. Ощущение этого слияния, этого единства, этих взаимных переходов — ибо между богом, природой и человеком исчезают границы — является характерной особенностью философской мысли Сеиченто. Из подобных концепций рождалось творчество итальянских маринистов и английских поэтов метафизической школы.

Наиболее последовательно из всех теоретиков барокко Тезауро разработал учение о сходимости несходимого, о Метафоре, связывающей силою творческого Остроумия предметы или идеи, кажущиеся бесконечно далекими. Тезауро привлекало все, что может удивить неожиданностью, и, конечно, научные открытия его времени. В «Подзорной трубе Аристотеля» он пишет: «Я не знаю, был ли ангелом или человеком тот голландец, который в наше время при помощи двух шлифованных стекол — малых зеркал, вставленных в высверленный тростник, перенес этими крылатыми стеклами человеческое зрение туда, куда не может долететь и птица. С ними мы пересекаем моря без парусов, и при помощи их мы видим корабли, леса и города, избегавшие ранее наших своевольных зрачков. Взлетев на небо со скоростью молнии, через это стекло мы наблюдаем солнечные пятна, нам открываются рога вулканов на теле Венеры, нас изумляют горы и моря на Лунном шаре, мы считаем малышей Юпитера. То, что бог от нас скрыл, открывает нам маленькое стеклышко!» Так восторженно говорит Тезауро о победе человеческой мысли и изобретательности над пространством и проникновении с помощью телескопа в загадки нашей солнечной системы. Открытия астрономов конца XVI — начала XVII в. поражали воображение не одного Тезауро, но многих писателей и художников Сеиченто. Новые научные представления претворялись в художественные образы у Марино («Адонис»), у флорентийского живописца Лодовико Чиголи (фреска «Ассунта» в Санта-Мария Маджоре), в поэме Томмазо Кампаилли «Адам» (Рим, 1637) и других произведениях пера, резца и кисти.

В трактате «Моральная философия» Тезауро снова возвращается к проблеме Остроумия. Одним из свойств Остроумия объявляется иносказание: «Чтобы проявить Остроумие, следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, то есть новым и нежданным способом. Подобное выражение присуще поэтическим замыслам: они не истинны, но подражают истине».

Способность соединять важное и забавное, смешное и печальное Тезауро объявляет также одним из главных признаков Остроумия: «Ты скажешь, если остроумное противополагается серьезному, и одно вызывает веселость, а другое — меланхолию, как может остроумие быть серьезным и серьезность насмешливой? На это я отвечу, что не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку и по форме и по содержанию» [5]. Мы уже говорили о сочетании

[5] La filosofia morale derivata dell'alto Fonte del grande Aristotele Stagirita... In Trevigi, 1704, p. 316.

трагического и комического в произведениях писателей позднего Ренессанса и Сеиченто. Напомним, что Тезауро писал тогда, когда творческая деятельность Шекспира и Сервантеса была закончена. Он оправдал то, что уже существовало, но первый заметил эти явления как теоретик.

Любопытно, что, приводя в «Моральной философии» примеры разнообразной стилистической подачи одной мысли, Тезауро обращается к «астрономической тематике» и научным представлениям своего века о Вселенной. Нижеследующий пассаж можно рассматривать как руководство поэтам и писателям «нового искусства» и как образчик жанровых возможностей и богатства стилевых приемов барокко: «Есть ли более серьезное и возвышенное явление на свете, чем звезды небесные? Можно ли высказать более серьезную и поучительную мысль, чем следующая: звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которые, отражая лучи солнца, становятся светящимися. Вот пример ученого предложения, однако не остроумного. Если же ты скажешь: звезды — это зеркала эфира, которые, хотя и не оставляют светящегося следа, становятся ночными солнцами лишь тогда, когда солнце расточает им свои любезности,— это та же доктрина, однако до некоторой степени выраженная метафорически как по форме, так и по содержанию, и чем более форма удаляется от прямого выражения, тем она становится изящнее, но в конце концов переходит в забавное. Остроумно и в то же время серьезно следующее предложение: звезды — священные лампады вечного храма божия. Прекрасна следующая сентенция: звезды — драгоценные узоры небесного павильона. Радостью исполнена фраза: звезды — блестящие цветы садов блаженных. Учена фраза: звезды — глаза небесного Аргуса, всю ночь следящего за смертными. Ужасающа фраза: звезды — небесные фурии, в чьих волосах вплетены сияющие змеи для того, чтобы не допустить злых на небо. Скорбью дышит фраза: звезды — печальные лики пылающей огнями траурной капеллы на погребении солнца. Напротив, забавным будет следующее речение: звезды — светлячки, порхающие в синеве небес. Еще забавнее сказать: звезды — фонари богов, всюду блуждающих ночью. Еще занятнее выражение: звезды — огарки, падающие с канделябра солнца. И, наконец, если ты превратишь небо в решето, то вместе со Стильяни ты скажешь в духе буффонады о звездах: светящиеся дыры небесного решета. На этих примерах ты можешь убедиться в том, что все эти предложения возможны лишь благодаря приданной им остроумной форме, то есть с помощью Метафоры Пропорции, которая сходное заменяет сходным, но различным по содержанию; содержание это может быть в одних случаях более благородным, в других более низменным, в некоторых фразах прекрасным, в иных же безобидным» [6].

Форма выражения и содержание связаны неразрывно; когда меняется одно, неизбежно изменяется и другое. Не пустую игру риторическими фигурами, не мастерство ради мастерства, кончетто ради кончетто декларирует автор «Моральной философии». Выбирая систему выражений, писатель дол-

---

[6] La filosofia morale derivata dall'alto Fonte del grande Aristotele Stagirita..., p. 316—317.

жен думать, пригодна ли она для того содержания, для той эмоциональной тональности, которые он хочет передать, соответствует ли жанру данного конкретного произведения.

Эстетические идеи и наблюдения рассыпаны и в других произведениях Тезауро, написанных красочным, образным языком. Как прозаик Тезауро следует рецептам, им же самим составленным.

В Италии XVII столетия Тезауро пользовался большой известностью. Когда же в конце столетия восторжествовала новая литературная школа — Аркадия, объявившая войну всем проявлениям барокко, Тезауро был забыт на родине; быть может, только в Турине, столице Сардинского королевства, еще читали старого мыслителя. В моду вошли легкомысленные божки Аркадии, вдохновлявшие стихотворцев на довольно посредственные сонеты и полные ложного пафоса оды во вкусе Кьябрера. Все же в 1704 г. в Тревизо (Венецианская область) вышла шестым изданием книга Тезауро «Моральная философия, происходящая из высокого источника великого Аристотеля Стагирита». Вероятно, с этого издания был сделан в 60-х годах XVIII в. русский перевод Стефана Писарева и Георгия Дандола, напечатанный в типографии Академии наук [7].

Примечательно, что «Моральная философия» переводилась непосредственно с оригинала двумя переводчиками: русским и итальянцем. В предисловии к первому тому Писарев пишет, что перевод сочинения знаменитого Тезауро осуществлен во исполнение заветов Петра, который говорил в 1714 г. при спуске на воду военного судна: «Историки доказывают, что первый и начальный наук Престол был в Греции, откуда, по несчастью, принуждены они были убежать и скрыться в Италии, а по малом времени рассеялись по всей Европе; но нерадение наших предков им воспрепятствовало и далее Польши пройти их не допустило...». После этого упрека предкам, по чьей вине в России не было Возрождения, Петр сказал: «...я чувствую некоторое в сердце моем предуведение, что оные науки убегут когда-нибудь из Англии, Франции и Германии и перейдут для обитания между нами на многие веки». Переводчик выражает надежду, что книга Тезауро, по всей Европе прославленная, принесет большую пользу русским людям, наставляя, как следует «разумно рассуждать, пристойно говорить и честно поступать», и окажется весьма нужной для воспитания наследника престола цесаревича Павла.

Таким образом, как мы видим, интерес к итальянским и испанским писателям барокко прочно держится в России с конца 30-х годов XVIII в., возрастая по мере приближения предромантической поры. Мы думаем, что изучение судеб испанской и итальянской литературы в России (Грасиана, Тассо, Метастазио, Марино, Тезауро) изменит картину всеобъемлющего русского классицизма XVIII столетия, созданную воображением некоторых наших литературоведов.

[7] Философия нравоучительная, сочиненная графом и Большого Креста Малтизским кавалером Эммануилом Тезауром. Переведена с итальянского языка статским советником Стефаном Писаревым и коллежским ассесором Георгием Дандолом. Ч. 1—2. СПб., при Имп. акад. наук, 1764—1765. Напечатана на счет С. И. Писарева. Тираж первой части — 2003, второй — 1030 — по тем временам немалый.

ТЕОРЕТИКИ УМЕРЕННОГО БАРОККО
(Перегрини, Паллавичини, Бартоли)

Около полувека тому назад Бенедетто Кроче, занимаясь проблемами барокко, обратил внимание на работы забытого теоретика литературы XVII в. Маттео Перегрини (или Пеллегрини) [8]. Перегрини родился в горном селении Лиано, близ Болоньи, около 1595 г. После усиленных занятий философией и теологией он занял в Болонском университете кафедру логики. Сопровождая кардинала Антонио Барберини, Перегрини посетил многие города Италии. В 1637 г. его пригласили на должность советника Генуэзской республики. В 1649 г. Перегрини вернулся в Болонью, получив по конкурсу место первого секретаря Болонского сената. В конце жизни он стал хранителем ватиканской библиотеки. Умер в Риме в 1652 г.

Перегрини опубликовал несколько книг по вопросам политики и морали. Нас интересует главным образом его «Трактат об Остроумии» («Trattato delle Acutezze»), изданный в Генуе в 1639 г. В предисловии к книге своего друга Грасиана «El Discreto» («Осмотрительный») Дон Висенте Хуан де Ластаноса писал, что идеи Грасиана об остроумии так понравились одному генуэзцу, что он перевел это сочинение с испанского на итальянский, выдав за свое собственное. «Мало того, что генуэзцы вытягивают из Испании ее золото и серебро,— восклицает возмущенный меценат писателя,— они начали присваивать и наши таланты!»

Поняв в чей адрес направлял испанец свои намеки, Маттео Перегрини не остался в долгу и напал на Грасиана. После исследований Ф. Кроче, Е. Сармиенто и др. [9] выяснилась полная неосновательность попыток очернить авторскую самостоятельность итальянца, чей трактат появился на несколько лет раньше, чем сочинение Грасиана. Что же касается Грасиана, то и его нельзя обвинить в литературной краже, так как содержание его книги не совпадает с мыслями итальянца, а нередко и противоречит им. Взаимная полемическая запальчивость и ожесточение явились следствием недостаточно углубленного ознакомления с произведением соперника.

Перегрини отнюдь не был противником новой школы. Он высоко ценил Марино, почитая его новатором, и уверял, что в античной литературе нельзя найти ни одного поэта, которого можно было бы назвать предтечей Марино [10]. В настоящее время мы можем усомниться в столь категорическом заключении автора «Трактата об остроумии», который либо не знал достаточно, либо не принял во внимание Клавдиана, Авзония и других позднеримских поэтов IV—V вв. Однако Перегрини критиковал крайние проявле-

---

[8] *Croce B.* Problemi di estetica. Bari, 1923, p. 621—622.

[9] *Croce Franco.* I critici moderato-barocchi. 2. Matteo Peregrini.— «La rassegna della letteratura italiana», Genova, 1956, april — guigno, anno 60, Serie 7, N 2, p. 284—298; см. также: *Gracian B.* El Discreto. Buenos-Aires, 1959, p. 13.

[10] *Pellegrini M.* Delle acutezze. Genova e Bologna, 1639, p. 156.

ния барокко. Чрезмерное увлечение проблемой остроумия, ставшее почти модой, сетует он, мало способствует серьезному проникновению в проблему и ее теоретическому обоснованию. Красноречие рискует обратиться в «благородную буффонаду». Действительно, нельзя не признать, что первое впечатление от книг, написанных в стиле остроумия, блистательно и ошеломляюще, но при ближайшем рассмотрении оно значительно тускнеет. Остроумие, по его мнению, не принадлежит к области мысли, но относится или к Прекрасному, или к Развлекательному. Остроумие, полагал он, является ухищрением внешнего порядка и бывает лишено определенного содержания. Он допускал все же, что существует некое Чудесное Остроумие, представляющее плод художества, а не мыслительной деятельности. Перегрини не пришел, как другие теоретики барокко, к резкому разграничению логического и эстетического, мысли и художественного творчества. Его критика излишеств барокко — перегруженности деталями, чрезмерного изобилия метафор, злоупотребления сравнениями — была справедливой, особенно в отношении эпигонов направления — второстепенных и весьма многочисленных поэтов Сеиченто.

Сфорца Паллавичини (1607—1667), родом римлянин, учился в высших католических учебных заведениях и получил степени доктора права и доктора богословия. В 1637 г. вступил в орден иезуитов. Известен, главным образом, как автор обширной «Истории Тридентского собора», направленной против сочинений на ту же тему венецианца Паоло Сарпи и протестантов. Получил от папы кардинальскую шапку.

Паллавичини живо интересовался также вопросами литературы и лингвистики. На досуге от исторических и теологических штудий кардинал писал стихи, трагедии и письма, которые он тщательно стилистически отделывал. Для теории литературы представляют интерес две книги ученого прелата: «Размышления об искусстве стиля и диалога» (1646) [11] и «О добре» (1644) [12], большой раздел которой посвящен литературе.

Верный сын римской церкви, достигший высших ступеней в ее иерархии, Паллавичини был откровенным эпикурейцем. Почему бы не радоваться жизни и не вкушать от ее благ, ниспосланных богом; важно лишь не выходить из границ пристойного и соблюдать известную воздержанность. Кардинал любил пышные пиры, изысканные яства, старые вина. Пессимизм этот великий жизнелюбец почитал тягчайшим грехом, не достойным христианина, поскольку он ведет к унынию. Естественно, что кардиналу приходилось умерять свой эпикуреизм и быть осмотрительным в суждениях о литературе и искусстве. Паллавичини любил изысканный прекрасный стиль и не прочь был украсить домыслами быстрого разума свои сочинения не только светского характера, но и теологические.

Рассуждения Паллавичини о природе поэтического творчества заслуживают внимания. «В наше время мы знаем,— писал он,— что Торквато Тассо,

---

[11] *Pallavicini Sforza.* Trattato del dialogo e stile. Modena, 1818 (1-е изд. Рим., 1646).
[12] Del bene. Milano, 1831 (1-е изд. Рим, 1644).

сочиняя, приходил в такое волнение, что походил на одержимого». Не теория, но вдохновение рождает творения поэта и музыканта. Паллавичини приближался к идее, сформулированной впоследствии Вико, о том, что поэзия является первоначальной формой человеческого сознания (дологической его стадией, как скажет Вико). Но впечатления поэтов, музыкантов, художников, запечатленные в их произведениях, не являются ни истинными, ни ложными. Таким образом, критерии морали неприложимы к искусству, эстетическое и нравственное не тождественны. Для искусства существует лишь один закон: «чем оно живее, тем совершеннее». Во многих своих идеях Паллавичини обнаруживает близость к эстетике барокко. Единственной целью поэтического произведения является, по его мнению, украшение нашего разума образами, пышными, новыми и чудесными понятиями. Поэзия, бесспорно, должна быть правдоподобна, но правдоподобие ее заключается в живости образов и отлично от исторической истины.

Одним из основных требований, которое Паллавичини предъявлял не только к поэзии, но и к прозе, была музыкальность. Писатель должен заботиться о периодах, кадансах, повторениях. Паллавичини-писатель следовал требованиям, которые он выдвигал как теоретик. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить стиль двух «Историй Тридентского собора»: простой, ясный, логически стройный — Паоло Сарпи и украшенный риторическими фигурами, насыщенными музыкальными сочетаниями, переходящими в ритмическую прозу,— Паллавичини.

Метафору Паллавичини определял как «чудесное наблюдение, выраженное в краткой форме». Б. Кроче справедливо полагал, что взгляды на поэзию и искусство Сфорца Паллавичини (особенно трактата «О добре») подготовили многие положения идеалистической эстетики XVIII—XIX столетий.

Паллавичини развивает теорию о сближении силою быстрого разума предметов и явлений, кажущихся совершенно различными, которую находим у Грасиана и Тезауро [13]. «Тот дар, который мы называем гениальностью, состоит в способности соединять понятия и предметы, кажущиеся несоединимыми, находя в них скрытые реликты дружбы между этими противоположностями, не замечавшееся ранее единство и особое сходство при большом несходстве. Мы замечаем некое звено, некую общность, некую конфедерацию, о которых другие люди никогда не подозревали»[14]. Орудием для нахождения этого скрытого родства и является кончетто — дар быстрого разума.

Даниеле Бартоли (1608—1685) является одним из лучших прозаиков итальянского барокко. Его произведения читаются и переиздаются и в наши дни. Проза Бартоли красочна, музыкальна и пластична. Бартоли владеет не только искусством охвата целого, но является и прекрасным мастером детали. Фантазия его неистощима, рассказ всегда сдержанно спокоен. Он пользуется всеми богатствами итальянского языка и его разнообразными стилевыми воз-

---

[13] *Mazzeo J. A.* Renaissance and Seventeenth-Century Studies. New York — London, 1964, p. 36—37, 55.

[14] Del Bene, libro 3, parte 2.

Даниеле Бартоли
Гравированный портрет
из болонского издания «Избранной прозы» 1826 г.

можностями. Со времен романтизма, когда после некоторого забвения талант Бартоли был снова высоко оценен, отрывки из его сочинений (например, описания фонтана Тиволи и других достопримечательностей Италии) не сходят со страниц хрестоматий. О выразительности и ясности слога Бартоли писали Леопарди и Кардуччи.

Бартоли был иезуитом. Мечтая попасть проповедником на Дальний Восток, он долго и тщательно готовился к этой миссии: знакомился с восточными языками, читал дневники и письма путешественников, изучал маршруты их странствий. В архивах иезуитского ордена он нашел много интересных материалов о миссионерах, которые насадили христианство в Японии, подолгу жили в Китае, проникли в труднодоступные области Индии. Привлекал Бартоли и мало известный европейцам мир арабской культуры. Но Бартоли на-

значили историографом ордена и не пустили в дальние страны. Пришлось смириться и писать о иезуитских миссиях к Великому Моголу [15], в Японию и Китай, а затем историю ордена в Англии и Италии. Бартоли оказался необычайно даровитым писателем приключенческого жанра. Неуемная страсть к путешествиям, владевшая сердцем Бартоли и подавленная властью орденского начальства, нашла выход в его книгах. Силою своего воображения Бартоли переносился за тридевять земель, и под его пером оживали джунгли, чинно двигались придворные во дворце микадо, мчались всадники в остроугольных шапках. Он умел отыскивать поражающие сопоставления, заинтересовывать и держать в напряжении читателя. Живость и убедительность его рассказов многих ввела в заблуждение — казалось невероятным, что автор никогда не видел собственными глазами того, что описывал. Географические и исторические сочинения Бартоли читаются, как захватывающие романы, которые можно рассматривать в одном ряду с литературой путешествий XVII в., со Свифтом и Дефо.

Для истории литературных идей XVII столетия важны книги Бартоли «Литератор» (1645) и «Досуги мудреца» (1659). Хотя его музыкально-теоретический трактат «О звуке и слухе» не был написан на уровне физических знаний своего времени, он не утратил интереса для музыковедов.

Бартоли принадлежал к сторонникам умеренного барокко, поэтому, когда итальянские неоклассики начали гонение на барокко-истов, он не подвергся остракизму — его продолжали читать. Сочинения Бартоли не перегружены метафорами, аллегориями, гиперболами и отличаются простотой и ясностью синтаксических конструкций. Бартоли видел недостатки современной ему литературы и вместе с тем был неотделим от ее поэтики. В книге «Литератор», после того как он рассмотрел стили разных времен, начиная от античности, автор уверяет читателя, что забыл или, вернее, умолчал о так называемом «замысловатом стиле»: «Этот стиль в настоящее время используют многие, стяжавшие похвалы быстрого ума». Кто владеет этим стилем? Конечно, утверждает Бартоли, умы проницательные, творчески одаренные. «Этот стиль,— продолжает он,— удел душ возвышенных, так как, подобно индийской птице, названной райской, он никогда не прикасается ногою к земле, никогда не снижается, но вечно парит в небесах, ясных и великолепных». Только перо, владеющее замысловатым стилем, способно живо выразить то, что видит или переживает автор, полагает Бартоли, ибо наша культура утончилась и мы уже забыли о тех временах, когда люди вместо конфет ели желуди. «Литератор в настоящее время одарен столь изощренным вкусом, что желает не только, чтобы драгоценным был сладостный напиток, который он пьет ушами (ибо уши — уста души), но чтобы и сосуд, в котором ему подносят это питье, и сама манера наливать его были бы его достойны».

Бартоли считает, что к собственному взгляду на вещи можно прийти, только выслушав разные мнения, в том числе и противников барокко, наста-

---

[15] Недавно переиздана: La Missione al gran Mogor del P. Ridolfo Aquaviva. A cura di G. Marzot. Milano, 1945; то же в кн.: *Bartoli D.* Prose scelte. Torino, 1967, p. 279–305.

ивающих на том, что писать следует правдиво и ясно, стилем, завещанным Квинтилианом. Автор «Литератора» весьма скептически относится к эпигонам барочного стиля. Многие мучаются и фантазируют денно и нощно, пытаясь найти остроумные выражения, иронизирует Бартоли, другие трудятся в поте лица, но замыслы их оказываются мертворожденными. Труды этих мучеников он уподобляет вещицам из стекла, сработанным при слабом свете светильника,— стоит прикоснуться к ним или просто взглянуть на них, чтобы они разбились вдребезги. Ценность этих непрочных поделок сомнительна.

Многие места трактата Бартоли представляют собой своеобразную критику барокко. Он говорит об авторах, чьи сочинения содержат «предметы увеселяющие и услаждающие», однако напоминают «сновидения больных, быстро переходят из одного состояния в другое, тем самым доказывая, что замыслы эти лишь молнии, лишь зарницы быстрого ума. Они возникают, существуют, исчезают почти одновременно, охватывая в одно мгновение пространства от Востока до Запада». Их произведения «подобны хвосту павлина, о котором говорит Тертуллиан, распущенному на солнце, который ослепляет разнообразием красок, но не удобен для движения. И так как многие авторы полагают, что их манера изложения напоминает плетение цветочной гирлянды, нравящейся лишь своей пестротой, они вставляют все, что может, и все, что не может туда войти».

Остроумный замысел, по мнению Бартоли, «должен быть реальным, а не ложным, не беспорядочным, а лишь дерзновенным и, главное, всегда уместным». Быстрый ум не должен принимать кристаллы за алмазы, суждение не должно вталкивать замыслы насильно туда, куда они не могут войти, «подобно тому как варвары Запада, надрезающие кожу на лице, чтобы вставить туда драгоценности, не соображают, что только уродуют себя, а не украшают». Не следует злоупотреблять украшениями и хитроумными мыслями, «ибо в богатстве быстрого разума может таиться бедность силы суждения» [16].

Критикуя излишества стилистики барокко, Бартоли сам прибегал порой в своей прозе к изысканным выражениям, но соблюдал меру в пользовании метафорами. Он не отрицал некоторых достижений барокко, главным образом идеи быстрого разума, охватывающего мгновенно разнообразные явления и способного открывать в них общее.

Бартоли повезло, может быть, больше, чем другим представителям барокко: его не проклинали в XVIII в., переиздавали в XIX и XX. Успеху Бартоли способствовали его осторожность, тактичность и умеренность. Его не забыли благодаря прекрасному стилю и несчастной любви к музе дальних странствий.

Романтики заимствовали у Бартоли идеи о красоте, о выразительности, о грации. Будучи прирожденным литератором, Бартоли превыше всего ставил «блаженство вкуса» — наслаждение писателя. Удачно найденное выражение

---

[16] Prose scelte di D. Bartoli Ferrarese. Bologna, 1826, p. 177—188. Новое издание — Torino, 1967.

он уподоблял божественному нектару. Бартоли был одним из тех, кто ввел в европейскую литературу понятие «вкуса», столь распространенное в XVIII в. (вспомним хотя бы «Критику способности суждения» Канта), и передал XVIII и XIX столетиям термин «гений».

Так же как Тезауро и Грасиан, Бартоли разграничил область разума и логических идей от вдохновения и поэтического гения, эстетическое и рациональное. Это разграничение, как заметил в своей книге о барокко Лучано Анчески, проводил и Паскаль. В рассуждении о страстях любви великий французский мыслитель XVII в. писал: «Есть два вида разума: один геометрический и другой, который можно назвать тонкостью восприятий. Первый размышляет медленно и твердо, он несгибаем. Второй же обладает чрезвычайной гибкостью мысли, которую он может применить одновременно к различным явлениями, ему милым...» [17].

Бартоли настаивает на том, что не следует предписывать правил и точно означать границы и пути творчества. Гомера, Колумба и Галилея он хвалит за то новое, что они создали, преступив границы установленного. Быть может, Бартоли боролся с тяжелой эгидой Буало над литературой французского классицизма, когда говорил: «Есть люди, стремящиеся обозначить время и ограничить цель свободному полету гениев, заключая их в тесноту того, что уже найдено, как будто ничего другого и нельзя найти». Этот творческий гений, свободу которого защищает Бартоли, вспыхнет с новой силой в эстетике романтизма.

1969

---

[17] *Anceschi Luciano.* Del barocco ed altre prove. Firenze, 1953, p. 14—16.

ОТ
ВЕКА КЛАССИЦИЗМА
К
ДВАДЦАТОМУ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕОРИИ ИТАЛИИ XVII—XIX ВЕКОВ

В настоящее время у нас наблюдается повышенный интерес к проблемам барокко и классицизма. В журнале «Русская литература» скрестили копья сторонники «реального существования» барокко в отечественной литературе XVII—XVIII вв. с теми, кто с не меньшим упорством отрицает даже малейшее проявление пагубного влияния этого направления [1]. Заметим, что вопрос барокко все более и более волнует наших исследователей, приступивших к «Истории всемирной литературы». Становится ясным, что для анализа творчества Сервантеса, Шекспира, Мильтона, а также Корнеля, Расина и Мольера уже недостаточно старых терминов и что следует обратиться для обновления наших знаний к литературным теориям и взглядам XVII, а также XVIII столетий.

М. А. Гуковский заметил недавно не без горечи: «Приходится только удивляться тому, что так мало до настоящего времени в нашей стране думали и писали о существе таких понятий, как «Возрождение», «маньеризм» и «барокко», и о применимости этих понятий к различным сторонам русской культуры». Он справедливо указал на то, что такое пренебрежение придает русской культуре XVII—XVIII вв. провинциальный характер — как будто Россия не участвовала в этот период в общем развитии Европы [2].

Известно, что составители наших учебников, за редким исключением, опасливо избегают определения «барокко». В общераспространенных справочниках и словарях термин «барокко» также не в чести. Любознательный читатель в первом томе «Краткой литературной энциклопедии» (М., 1962) может лишь осведомиться о том, что термин «барокко» в литературоведении действительно существует и что он является предметом споров. Заметим также, что библиография вопроса в статье КЛЭ кончается на исследованиях 1930 г. и что славянские литературы обойдены молчанием.

---

[1] *Морозов А.* Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения.) — «Русская литература», 1962, № 3, с. 3—38.

[2] *Гуковский М.* Еще к вопросу о русском барокко.— «Русская литература», 1963, № 2, с. 108.

Необходимо напомнить, что на IV Международном съезде славистов в Москве (1958) рассматривалась также проблема барокко в славянских странах. На эту тему высказали свои суждения П. Берков, автор этой книги, И. Еремин, А. Морозов (СССР), Й. Грабак, Я. Мишианик (Чехословакия) и др.[3] Обсуждение это было широко отмечено в славистических журналах Европы и Америки. В 1961 г. о славянском барокко вышла интересная монография венгерского литературоведа и искусствоведа Андреаса Андьяла[4]. Особенно ценна пятая глава его книги — об эпическом и народном барокко в славянских странах. Работа Андьяла побудила ленинградских ученых к упомянутым полемическим выступлениям, важным для развития нашей литературоведческой мысли.

Отметим также, что в первом томе «Истории немецкой литературы», изданной ИМЛИ (М., 1962), весьма подробно рассматриваются проблемы барокко в Германии в главах, написанных Л. Пумпянским и А. Морозовым. Все же на страницах введения к разделу «Литература XVII века» Шекспир, Сервантес и Лопе де Вега ограждены от всего, что напоминает барокко или маньеризм.

В этой главе мы прежде всего обращаемся к теории барокко в Италии, откуда в течение многих веков культурное влияние распространялось на всю Европу. Мы рассматриваем литературные теории, возникшие в Италии XVII—XIX вв., настаивая на непрерывной связи разных, часто противоречивых течений эстетической мысли новейшего времени. Особую важность мы придаем теоретическим высказываниям Эмануэле Тезауро, которого читали в России XVIII в., но затем забыли. Тезауро был предан забвению и в самой Италии; повышенный интерес к его произведениям обнаруживается у него на родине лишь в последние десятилетия. Вряд ли приходится настаивать на том, что для ознакомления с эстетикой новейшего времени необходимо тщательным образом изучить философскую систему Вико, оказавшего на европейскую мысль от времен романтизма до наших дней значительное влияние.

Теоретические воззрения XVIII в. не являются единой системой, и, только не боясь упростительства, можно говорить о всепоглощающем «классицизме» века Просвещения. В действительности мы наблюдаем, как появляются, сосуществуют, сменяются различнейшие философские и эстетические системы. В самом «классицизме» (который в чистом виде существует только в поэтике Буало и в некоторых наших учебниках) боролось несколько эстетических направлений, разрушая его как единую систему. Мы полагаем, что историкам литературы весьма полезно обратиться не только к французским и немецким поэтикам классицизма, но также к воззрениям итальянской Аркадии. В теоретических построениях итальянских классицистов рецепты степенного Буало уживались с барочными вкусами, не до конца преодоленными. «Пастухи» Аркадии не отказались ни от Кьябрера, ни от Тассо, развенчанных французами. Быть может, тогда в несколько ином свете предстанет нам и

[3] См. в кн.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958, с. 75—92; Материалы к IV Международному съезду славистов.— «Известия АН СССР. Отд. литературы и языка», М., 1958, т. 17, вып. 2, с. 186—204.

[4] *Angyal A.* Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.

русский «классицизм» XVIII в., зачинателями которого были Кантемир, увлекавшийся театром итальянского барокко, и Тредиаковский, который адаптировал прециозную «Езду на остров Любви» Поля Тальмана. Напомним, что Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» советовал русским писателям не следовать «нынешним италианским авторам, которые, силясь писать всегда витиевато и не пропустить ни единой строки без острой мысли, нередко завираются» (§ 130). А в знаменитых стихах о грядущей славе просвещенной России Ломоносов сам употребит барочный термин «быстрый разум». Мы утверждаем также, что одический жанр распространился в Европе не только из Франции, но также из Италии, где еще не отзвучали в XVIII в. пиитические восторги барочного Кьябрера.

Не следует также забывать, что в России на рубеже XVIII и XIX вв. писатели обратились к поэтам и мыслителям Сеиченто, особенно к полузабытому кавалеру Марино. До сих пор не исследованным остается влияние на литературу этого периода не только великого итальянского мыслителя Вико, но также Тезауро, Бартоли и Перегрини. Подчеркнем, что становление романтизма как в Западной Европе, так и в России нельзя понять, игнорируя теоретические взгляды на литературу предшествовавших столетий. Эстетика романтизма возникла не только из отрицания классических канонов — она многим обязана возврату к идеям XVII столетия.

БАРОККО [5]

В конце XVI и в первой половине XVII в. в литературе, музыке, живописи, скульптуре и архитектуре Италии преобладало направление, которое его сторонники называли «новым искусством», а его художественные приемы — «современным стилем» (arte nuova, stile moderno). В XVIII в. противники Сеиченто — неоклассики — стали презрительно называть «барокко» причудливую игру образов в искусстве и литературе своих предшественников. Франческо Милиция не отделял литературу Сеиченто от искусства; он писал: «Борромини в архитектуре, Бернини в скульптуре, Пьетро да Кортона в живописи, кавалер Марино в поэзии — чума для хорошего вкуса».

Представители «эпохи барокко» утверждали также «новый стиль» во всех видах искусства и во всех жанрах литературы. Так Марино говорил о неразрывной связи музыки, слова и живописи, а Эмануэле Тезауро распространял свою теорию метафоры на все проявления художественного творчества. Историки культуры XIX в. сузили понятие «барокко», ограничив его изобразительными искусствами; в XX в. этот термин стал применяться и к литературе. Следует заметить, что он охватывает и связывает различные родственные течения Сеиченто: гонгоризм и культеранизм в Испании, маринизм

[5] *Примеч. составителя.* Исследование литературы и теории барокко (итальянского и испанского) И. Н. Голенищев-Кутузов продолжил и углубил в цикле работ 1967—1969 гг., которые публикуются в настоящей книге. В этом разделе статьи, написанной в 1964 г., представлена краткая экспозиция основных идей барокко, оказавших влияние на последующее развитие эстетики и теории литературы.

в Италии, метафизическую поэзию в Англии и прециозную литературу во Франции. Поэтика этих направлений основана на сходных принципах, которые легче определить, чем, например, принципы романтизма.

Во второй половине XVI в. произошли значительнейшие перемены в культуре Возрождения. Эти сдвиги не следует приписывать всецело влиянию контрреформации хотя бы потому, что сходные явления можно наблюдать и в протестантских странах, прежде всего в Англии. В XVI в. Ренессанс перестал быть только итальянским, он стал общеевропейским. Нельзя не заметить, что после Микеланджело изменился и потемнел фон, на котором появляются фигуры у живописцев позднего Возрождения. Однако следует говорить не об «упадке Ренессанса», а лишь о новой его фазе. В это время нарушена была гармония разума и затуманена радость чувств, поколебалась стройность форм, «порвалась связь времен», и на поверхности проступили шекспировские пузыри земли, из которых возникли странные видения. В манерном языке, на котором нередко выражаются герои драм и романов второй половины XVI столетия, обнаруживаются стилистические особенности поздней римской риторики. Анализ вскрывает у поэтов XV и XVI вв. тропы и фигуры, излюбленные Авзонием, Клавдианом, Пруденцием, Драконтием, встречающиеся порой у Марциала и Апулея. В настоящее время ясно, что поэтика позднего Возрождения, особенно в Англии и Испании, связана также с риторикой XII в. Известно, что латинские поэты позднего средневековья изучали не только Овидия и Вергилия, но и авторов времен упадка Римской империи.

Религиозные войны, иноземные вторжения, обострившиеся социальные противоречия, суровость поборников контрреформации и нетерпимость протестантов всех толков способствовали появлению людей, сочетавших в себе ироническое и трагическое начала, усомнившихся во всех истинах. Прочность и незыблемость мира были нарушены в эту эпоху. Земля поколебалась под ногами человека нового времени. Представим себе гуманиста Кватроченто посреди ренессансной площади. Перед ним — прямые гармонические линии зданий; их контуры четко отделяют созданное руками человека от хаотических форм Природы. Земля — еще центр Вселенной. Солнце и созвездия вращаются вокруг человека и творений его рук. Коперник, Бруно, затем Галилей расшатали стройную и обманчивую систему мироздания. Земля «пришла в движение», и движение это нарушило прямолинейность и законченность классических форм. Даже те писатели барокко, которые покорно следовали учению церкви, чувствовали, что произошло что-то неладное с привычным геоцентрическим миром. Сама идея бренности Вселенной, иллюзорности земной жизни, вытащенная из средневековых фолиантов, странно сочеталась с наукой нового времени.

Испанский философ и критик Эухенио д'Орсо пришел к несколько поспешным, исторически не обоснованным заключениям, что барокко — вневременное явление, вечный антитезис классицизму. Свобода творчества, таким образом, противопоставляется правилам, фантазия — реализму, ощущение безмерности и незаконченности всего сущего — строго ограниченным формам. Эти идеи в течение последнего времени довольно красноречиво раз-

вивали Лучано Анчески в Италии и Рене Хокке в Западной Германии. Мы считаем, что ни одно литературное явление не повторяется в веках, хотя на расстоянии нескольких столетий можно обнаружить общие элементы стиля и родственные идеи. Всякий «возврат» — всегда подготовка для создания нового; это новое должно соответствовать изменившимся социальным и общественным условиям. Бесспорно, в латинской поэзии IV—VI столетий н. э., в патристике, у Марциала, в древнегреческой антологии авторы барокко находили родственные черты, заимствовали известные стилистические приемы, и все же они утверждали «новое искусство», основанное на «новом стиле». Это искусство, этот стиль, ограниченные эпохой, неотделимы от конца XVI и почти всего XVII в.

Писатели и теоретики барокко не отрекались от гуманистов, ощущали связь с XVI в. и в то же время повторяли, что несут иное восприятие мира, отличное и от ренессансного и от античного.

Эмануэле Тезауро в предисловии к своему трактату об Остроумии возводит свои идеи к Аристотелю, но поэтика Стагирита для него лишь отправной пункт. Тезауро полагает, что даже наиболее искусные риторы древности не постигли сущности Остроумия, хотя и владели в совершенстве мастерством речи. Он уподобляет Остроумие Нилу, берега которого известны, а истоки скрыты. Для итальянца Тезауро, высказавшего свои основные мысли еще в 30-х годах XVII в., и для испанца Грасиана, опубликовавшего трактат об Остроумии в 1642 г., античная риторика не была достаточно совершенной. Они стремились заменить ее новой, не догматизируя, а основываясь на богатом опыте уже существовавшей литературы [6].

Основа поэзии и всех искусств для теоретиков барокко — метафора. Риторика превращается под их пером в философию и граничит с теорией познания (вернее, с интуицией). Орудуя метафорами, гений стремился охватить в одно мгновение, вспыхнув, подобно молнии, пределы от Востока до Запада (писал Даниеле Бартоли). Весь мир казался поэту или художнику эпохи барокко узором сложных сравнений и сопоставлений, клубком неразгаданных связей. Украшения становились иероглифами, знаками; эмблемы постепенно переходили в аллегории, аллегории возвышались наконец до «Символической Метафоры». Мир и был в их представлении метафорой, непрестанно открывавшей новое своим адептам; но остроумные замыслы архитекторов превосходили природу и заставляли ее «завидовать человеку», утверждал Тезауро. Произведения искусства заслуживают, по его мнению, титула гениальности, лишь поскольку в них проявляется острота разума, сочетающая нежданное и необычайное. Недаром Марино сказал, что поэт, не способный удивить, должен взять скребницу и отправиться на конюшню.

Вельфлин в конце прошлого века предложил несколько основных принципов для понимания искусства барокко. У художников и скульпторов он видел переход от «линейного» изображения к живописному. В их произведениях контуры сливаются с окружающим. Само ощущение форм переходит

---

[6] Следует также упомянуть Маттео Перегрини, который в 1639 г. издал в Генуе трактат на ту же тему.

с поверхности предметов в глубину, сливаясь с бесконечностью. В классическом Ренессансе части не были связаны одна с другой, XVII век противополагает этой автономии связанность всех деталей, хотя исходит из нескольких центров. К этому следует добавить, что в художестве барокко нарушается прямая линия, восприятие плоскости исчезает, изогнутая линия стремится к бесконечности. Это мир не Птолемея, а Бруно. Искусства XVII столетия как бы приводят «мрамор в движение». Действительно, скульптура барокко отличается от застывших в сиянии вечной красоты слепков Древней Греции, которые были образцами для художников Возрождения. Считается, что новую манеру в скульптуре ввел Микеланджело; это нарушение классических норм было резко осуждено теоретиками XVIII в. Однако не Микеланджело был предтечей скульптуры барокко, и на него нельзя взвалить всю ответственность за пляски и жестикуляции барочных святых. Наряду с ренессансным искусством в XV в. процветала полународная скульптура, восходящая к поздней готике. Ей свойственна была патетичность и мимика. Представителем этого направления был в Италии Никколо из Бари. Что же касается пляшущих ангелов и святых, их можно наблюдать в Пармском соборе на знаменитых фресках Корреджо.

Осложненность барокко, его многотемность и многозначность нашли свое выражение и в музыке. Композитор Сеиченто вызывал изумление и восторг, удаляясь от простоты. Среди произведений многих искусных музыкантов этого периода композиции Орацио Беневоли, чья деятельность протекала главным образом в Риме, выделялись сложнейшим контрапунктом. Беневоли стремился к величественному и грандиозному, к «музыкальным метафорам», которые соединяют несоединимые противоположности.

Главные положения поэтики барокко, несомненно повлиявшие и на изобразительные искусства, сводятся в основном к следующему. Метафора способствует познанию всех явлений мира. Утверждено постепенное восхождение от орнаментов и деталей к эмблемам, от эмблем к аллегориям, от аллегорий к символу. Этот процесс сочетается с ви́дением мира как метаморфозы; поэт должен проникнуть в тайны непрестанных изменений, понять многоликость Протея.

Остроумие (acutezza) понимается не только как острословие, породившее весьма развитой жанр эпиграммы, но прежде всего как свободная игра образами и мыслями самого различного содержания — от гротескных до трагических. Чередование забавного и услаждающего с важным и возвышенным также является одним из основных качеств барокко — так в некоторых стихах Марино поэтика барокко узаконила смешение радости и страдания, комического и трагического, свойственного Шекспиру и драматургам Испании. Тезауро писал: «Как может быть острословие серьезным и серьезность насмешливой? Как может быть веселость грустной и грусть веселой? На это я отвечу, что не существует явления ни столь серьезного, ни столь печального, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку». Эти мысли подхватят из старых трактатов романтики вместе с теорией о творческом гении, который освещает в одно мгновение разнообразнейшие события. Сведе́ние противоположностей, как известно, было осуждено фран-

цузским классицизмом. Буало строго и педантично разграничил жанры в своем «Поэтическом искусстве» и запретил комическим персонажам появляться на торжественной сцене Трагедии.

Само понятие conceptus (замысел), откуда происходит итальянское concetto, понималось в XVII в. как связь между двумя, часто весьма удаленными, предметами. Противник эвфуизма доктор Джонсон указывал на «discordia concors» у поэтов XVI и XVII вв., т. е. на соединение неожиданного, непредвиденного по некоей связи, созвучности и схожести.

Теоретики барокко прекрасно понимали, что игра образами, которую Тезауро уподоблял искусству фокусника, может легко превратиться в абстракцию, в острословие блистательное, но не имеющее реального содержания. Поэтому из недр Риторики они извлекли Суждение и Проницательность, которые должны были направлять полеты фантазии, ибо невоздержанное проявление Остроумия может довести до безумия. Быстрый разум, ничем не ограниченный, строит несуществующие миры и, подобно Дон-Кихоту (это сравнение находим у Тезауро), принимает мельницы за великанов. Поэтому осторожный Бартоли, представитель «умеренного барокко» конца XVII в., писал, что слишком утонченные сравнения поэтов его времени напоминают сновидения больных. Хуан де Вальдес уже в XVI в. утверждал, что суждение должно выбирать лучшее среди находок острого разума (ingenio) и определять им соответствующее место. Вальдес восходит к Цицерону и Квинтилиану. Эта мысль известна была и Данте («О народном красноречии»).

Стиль барокко процветал первоначально в замках фрондирующих рыцарей, в среде провинциальных кавалеров, состоявших при маленьких европейских дворах, в имениях «сарматских панов» в Польше, относившихся враждебно к абсолютной монархии. Постепенно он проник в столицы больших государств и стал общеевропейским явлением. Барокко продолжало влиять и в XVIII в., когда «быстрый разум» вышел из моды и был проклят ригористическими последователями буржуазного Буало и не менее буржуазного Гравины.

Мы утверждаем, что эстетические теории барокко и классицизма равным образом ведут свое происхождение от идей Ренессанса. Верно также, что оба направления были бы невозможны, если бы не произошла интеллектуальная революция XVII в.— от Бэкона и Галилея до Декарта, Спинозы и Лейбница.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ВИКО

Между барокко и неоклассицизмом, вернее, одновременно с этими течениями (одно еще не умерло, другое нарождалось) появился в Неаполе гениальный мыслитель, которого итальянцы почитают отцом новейшей эстетики (мнение это разделял и Гёте). Не понятый своим временем, Джамбаттиста Вико (1668—1744) с начала XIX в. до наших дней оказал сильное влияние на европейскую философскую мысль.

Те, кто ищет в его архаически построенном сочинении «Основание новой науки» элементы поэтики барокко, несомненно, их найдут, но вскоре убе-

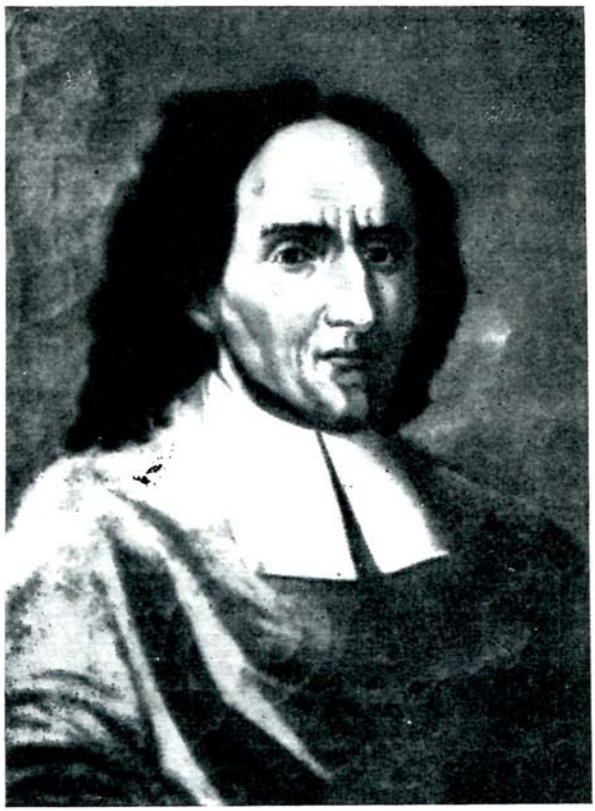
дятся в том, что эстетические идеи XVII столетия у Вико переосмыслены и что им придано более глубокое значение. В добавлениях к разделу «Поэтическая логика» Вико пишет о том, что метафора — самый блестящий и в то же время самый необходимый троп. Каждая метафора — малый миф. Кто создает метафоры? Ученые, поэты, искусные риторы? Но до их изобретений и домыслов метафоры, метонимии, синекдохи встречались в языке народа. Крестьянский язык полон древнейших образных выражений, в нем заключена неисчерпаемая сокровищница тропов, восходящих к эпохе детства человечества. Об этом свидетельствует Гомер, который был великим поэтом героической эпохи, сменившей первоначальную эпоху богов. Гомер не был философом или ученым, сведения о нем, спор о его происхождении между греческими городами «заставляют нас сильно подозревать,— пишет Вико,— не был ли он на самом деле простолюдином». Быть может, Гомер не существовал как историческая личность, был воображаемым поэтом, имя которого охватывает коллектив странствующих народных певцов. В их языке — истоки поэзии, ибо поэзия предшествовала прозе, а не является позднейшим хитроумным изобретением риторов.

Поэтический язык и есть язык первоначального человечества. Отсюда можно заключить, что лингвистика — основа не только поэтики, но и философии. Такое развитие мысль Вико получила у романтиков (У. Фосколо, Де Санктиса) и особенно в системах итальянских неогегельянцев на рубеже XIX и XX вв.

Логическая мысль, научное заключение могли возникнуть только в третьей эпохе развития — человеческой, когда миновали времена богов и героев. Если рациональная метафизика учит, что «человек, разумея, творит всё», то «фантастическая метафизика» (т. е. философия языка и поэтика) указывает, что «человек, не разумея, творит всё», Примитивный человек «делает самого себя правилом Вселенной», так как логические понятия еще не прояснили его ум; он творил вещи из самого себя «и, превращаясь в них, становился ими самими».

Путь первоначального познания мира и есть поэтическая интуиция, связанная с чувствами. Вико пишет: «Человеческая природа в силу ее общности со звериной такова, что единственным путем познания для нее является чувство». Восходя от чувственного к рациональному в круговороте времен, человечество продолжает выражаться на языке седой древности, богатом поэтическими фигурами, еще не дисциплинированном логикой. Не следует забывать, что эти мысли были высказаны до Канта, Гегеля и Гердера.

Если мы обратимся к основным тропам, говорит Вико, к метафоре, метонимии и синекдохе, мы встретимся с выражениями, присущими простонародному языку. Метонимия зародилась потому, что люди еще не умели абстрагировать формы и качества от субъекта. Люди мыслили мифами и представляли причины в виде женщин. Так, например: Безобразная Бедность, Печальная Старость, Бледная Смерть. Синекдоха указывает на дальнейшее развитие мысли. Люди, развиваясь, научились возвышать частное до всеобщности, сопоставлять одни части с другими. Так, крыша стала означать дом, железо — меч, жатва — год, голова — человека.



Джамбаттиста Вико. С портрета Франческо Солимена

Наконец, в более позднее время появилась ирония, когда ложь стала прикрываться личиной правды. В древнейшее время люди не знали иронии, были правдивы, непосредственны; их мифы не были ложью, но первоначальной системой понимания мира, а муза, как определил Гомер, олицетворяла науку о добре и зле.

Таким образом, абстрактная игра «быстрого разума» барокко, интуитивно охватывающего «субстанции», была низведена на землю, подчинена в системе Вико реальным историческим условиям. Великолепный фейерверк барочного остроумия мог возникнуть лишь на высшей, рационалистической ступени человеческого развития. Образы барокко были замкнуты в себе, слишком литературны; они легко вырождались в прециозность и претенциозность.

Идеи Вико для его времени были необычны. В них можно обнаружить и традицию Возрождения, и углубленную, переосмысленную риторику барокко, и, что самое главное, в них блещут новые открытия в области лингвистики, поэтики и фольклора. Абстрактности метафизики Декарта Вико противополагал диалектику, историю и своеобразную лингвистическую эстетику. Он атаковал основные исходные позиции Декарта (в том числе его известное положение: «Я мыслю, следовательно, я существую»). Тем самым Вико оградился от первых теоретиков классицизма во Франции и в Италии, за что и подвергся нападениям венецианских картезианцев. Не понятый и полузабытый последующими поколениями, Вико был воскрешен в эпоху романтизма и положил основание новой эстетической мысли в Италии.

АРКАДИЯ И ПРЕДРОМАНТИЗМ

Декарт и Буало на рубеже XVII и XVIII столетий произвели переворот в умах не только своей родины, но и в Италии. Считается, что авантюристическая королева Христина, дочь прославленного Густава Вазы, положила в Риме основание новой литературной академии — Аркадии. Однако Аркадия начала свою деятельность 5 октября 1690 г., после смерти Христины (1689). К концу XVII в. филиалы Аркадии покрыли всю Италию, а в начале XVIII в. они распространились по многим странам Европы и оказали значительнейшее влияние на развитие европейской литературы эпохи Просвещения.

«Пастухи» Аркадии провозгласили, что они призваны восстановить итальянскую поэзию, «почти совершенно разрушенную варварством последнего (то есть XVII) века, искоренить плохой вкус и сделать так, чтобы этот вкус никогда более не возродился, преследуя его непрестанно, где бы он ни угнездился или сокрылся». Сторонники декартовского разума и строгих правил Горация, «аркадские пастухи» отвергали барокко во всех его видах и проявлениях.

Однако они в значительной степени отличались от французских последователей Буало. В то время как Буало осудил почти всю ренессансную литературу, изгнав с Парнаса Ронсара и Рабле вместе с Тассо и Ариосто, итальянские неоклассики не хотели и не могли отказаться от наследия Возрождения. Они вступили в спор с французами; спор этот продолжался в течение всего XVIII в.

Муратори ставил французам в заслугу, что они очистили литературу «от ошибочных воззрений, хитросплетений и жеманства», но в трактате «О совершенной итальянской поэзии» он подчеркнул, что его соотечественники, ведомые Разумом, поступили так же. Он писал о том, что до середины XVII столетия поэтов «с большим вкусом» во Франции было очень мало, в то время как в Италии XVI в. процветали писатели, которых можно поставить себе в образец наряду с авторами древности. Муратори у самого Расина находит вычурные стихи, напоминающие изысканный стиль прециозной школы. Что же касается Корнеля, то сей трагический поэт грешил против правил, не изучал достаточно древних, не обладал чистотой слога, был лишен тон-

кости и рассудительности, а Лафонтен писал побасенки, вредные для хорошего вкуса. Еще хуже был Мольер, чьи комедии действуют развращающе на народ и учат порокам молодежь. «Его театр,— замечает Муратори,— школа самого отвратительного волокитства». Радость, которую доставляет искусство, неотделима от здоровья, пользы и благопристойности.

И Гравина, и Муратори были моралистами. Французы из двух начал Горация (поэзия услаждает и приносит пользу) втайне предпочитали услаждающее, итальянские деятели культуры начала XVIII в. явно склонялись к полезному. Гравина не признавал никаких субъективных восприятий; если четырехугольная башня кажется нам издали круглой, то надлежит изображать ее таковой, какая она есть на самом деле. Гравина был весьма солидным ученым и писал плохие трагедии. Муратори возмущался вольностью простонародной сцены и воздвиг гонение на Арлекина, Панталоне, Пульчинеллу и прочих персонажей комедии дель арте.

Так важно рассуждали теоретики; в это время поэты Аркадии сочиняли стихи не без манерности и жеманности, правда рационализированной. Возникал стиль, названный «рококо». Состав Аркадии был весьма разнообразен. Литературное общество включало одописцев, подражавших неистовствам Пиндара и рассчитанным дерзновениям Кьябрера (этот поэт Сеиченто не вошел в черный список последователей «дурного вкуса»). Но большинство поэтов Аркадии предпочли Анакреона и лирику Кьябрера. Петраркисты снова наводнили Италию сонетами, скорее в духе Бембо и ди Костанцо, чем певца Лауры. Трагедия, на которую Гравина прыснул мертвою водою, ожила лишь во второй половине века, когда появился полуромантический Альфьери.

Легкий жанр мелодрамы нашел в Метастазио своего самого яркого выразителя. Метастазио был учеником картезианских мыслителей, переводил Горация, истолковал (впрочем, довольно свободно) поэтику Аристотеля. Несмотря на свое классическое образование и привитый ему в отрочестве «хороший вкус», этот автор, прославленный на всю Европу, стремился стряхнуть ярмо пресловутых правил трех единств. Музыкальная стихия в нем была зачастую сильнее рационального начала, ритмика нарушала рассудочность. Черпая свои сюжеты не только из античности, но также из «романтических» поэм XVI в., Метастазио способствовал проникновению новых сюжетов на сцены европейских столиц.

В середине XVIII в. итальянские эстетические воззрения испытали влияния не только французского рационализма, но также английского эмпиризма. Оба направления пользовались понятием «вкуса», которое восходит к Грасиану и встречается у Лабрюйера, Буало и других французских писателей конца XVII в. В эстетических воззрениях эмпириков «вкус» приобрел некое физиологическое основание, превратясь затем в психофизиологический комплекс, наконец в суждение, не считающееся с правилами (так у Юма). Буало и Гравина, полагая, что вкус есть нечто абсолютное, соответствующее началам Разума, спора не допускали. Правдоподобие и ясность, последовательность и соразмерность являлись для неоклассиков критериями «хорошего вкуса», который и подсказывал поэту правильный выбор (подобно тому как в эстетике барокко суждение регулировало игру быстрого разума). Предста-

вители английского эмпиризма полагали, что «вкус» является гармоническим началом человеческой природы, в какой-то степени совпадает с нравственностью, не зависит от ума, индивидуален. Известно, что Кант стремился преодолеть субъективизм вкуса последователей эмпиризма и догматизм французских рационалистов в «Критике способности суждения», однако противоречия (антиномии) не разрешил. От Канта спор перешел к романтикам.

Более чем вероятно, что термин *ingenium* («быстрый разум»), встречающийся и у рационалистов, и у эмпириков, привился во Франции во времена споров между «древними» и «новыми». Трудолюбивое подражание совершенным образцам античности противопоставлялось «быстрому холоду вдохновения». Заметим, что в этих идеях по существу мало нового. Вспомним, что писали о «поэтическом неистовстве» Патрицио и Бруно еще в XVI в.

Эмпирики стремились объяснить природу «гения» психологически, освободив его от сверхъестественного: гениальность возникает благодаря особо счастливому составу душевных и телесных качеств. Таким образом, «ingenium» ума рассматривается ими не как чистая интеллектуальная сила, но скорее как изобретательная способность, тесно связанная с чувствами и ощущениями. В Германии второй половины XVIII в. «гений» снова приобрел метафизические свойства в воображении поэтов «Бури и натиска». Эмпиризм переосмыслил эстетические взгляды прошлого, пробил брешь в стене классицизма. Гравина и Муратори к середине XVIII в. утеряли в Италии свой авторитет вместе с Буало. Английское влияние на итальянцев становилось все ощутимее. Самой значительной фигурой переходного периода между классицизмом и романтизмом был Джузеппе Парини.

Парини как теоретик литературы утверждал первенство «хорошего вкуса» (bongusto). Это качество образуется изучением высоких образцов искусства и поэзии; особенно следует неофиту воспользоваться уроками древних греков. «Хороший вкус» пробуждает *гения* (*il genio* — говорит Парини, а не l'ingenio). Прекрасное воспринимается зрением и слухом; его источники, следовательно,— наши чувства. Однако Парини допускает «чувство прекрасного» как некий орган, сокрытый в человеке, приспособленный к особому восприятию впечатлений внешнего мира. Художник, музыкант, поэт расширяют и углубляют первоначальные ощущения. Гармония звуков сочетается с мыслями. Это и есть поэтическое выражение.

«Поэт... должен трогать и направлять. Но если он хочет добиться этого, необходимо, чтобы прежде его самого что-то трогало и направляло» (мысль, высказанная еще Горацием: «Наука о поэзии», 102—103) [7]. К эмпиризму следует возвести мысль Парини о том, что поэт «должен унаследовать от природы определенное устройство органов чувств и определенный темперамент».

Следует подчеркнуть, что Парини придавал особое значение поэтическому исступлению, энтузиазму (так же как Бруно). Поэтическую одержимость (estro) Парини идентифицирует с гениальностью, которая на высях

[7] Ср. у Буало (песня III): «Чтоб я растрогался, вам нужно зарыдать».

Иллюстрация к драме П. Метастазио «Катон в Утике» (I, IV) из венецианского издания сочинений Метастазио 1783 г., посвященного имп. Екатерине II

творчества преодолевает законы природы. Гений становится индивидуально обособленным, возвышается над человечеством, однако его моральная обязанность — привлечь к себе тех, кто стоит ниже, посвятить их в свои тайны и тем самым способствовать прогрессу. Таким образом, в теоретических сочинениях Парини можно наблюдать переход от эмпиризма к идеям романтиков.

Эмпиризм особенно процветал в Милане. Эстетику этого направления разрабатывали и популяризировали братья Пьетро и Алессандро Верри. В течение двух лет (1764—1766) они издавали журнал «Кафе» («Il Caffè»). Их образцом был «Спектейтор» Аддисона. Братья Верри и Чезаре Беккариа утверждали, что эстетические суждения иррациональны, подвержены воздействию страстей, изменчивы, индивидуальны. Они отказались от наследия классицизма и проповедовали раскрепощение итальянского литературного языка, скованного педантическим словарем Академии делла Круска. Они допускали неологизмы и заимствования из иностранных языков, отрицали пользу правил. «Хороший вкус», по мнению издателей «Il Caffè», создают не ученые-литераторы, а народные массы; его улавливает гений, обращаясь к народным чувствам и переживаниям.

В этот период времени теория литературы и искусств из академий, кабинетов и салонов перешла в редакции журналов, в кулуары театров, в кафе. Появились профессиональные литераторы, как, например, друг Гольдони — Гаспаро Гоцци (брат известнейшего Карло). Он был одним из основателей современной итальянской журналистики. Ему в заслугу следует поставить популяризацию эстетических идей. Он призывал вернуться к Данте, отцу итальянской литературы. В следующем поколении итальянцев Данте станет одним из самых ценимых и любимых поэтов.

Переворот в литературных идеях Италии второй половины XVIII в. произошел в значительной степени благодаря воздействию Джузеппе Баретти. Он издавал в Венеции журнал «Бич литературы» под псевдонимом Аристарха Сканнабуэ. Баретти писал на четырех языках, был дома в Лондоне и Париже, исколесил Испанию и Португалию. Как молодой Гёте, Баретти понял, что готическое искусство («варварское» в глазах его современника Франческо Милиция) было создано выдающимися мастерами. Он скрестил шпагу с господином де Вольтером, защищая итальянскую литературу. Он также высмеял знаменитые три единства классического театра и противопоставил (до Стендаля) Шекспира Расину. Он указал, что существует не только индивидуальная разница вкусов, но и национальная система эстетических воззрений.

Бунт Аристарха поколебал уже расшатавшиеся устои Аркадии. Пастушескую поэзию, стилизованный анакреонтизм, милую галантность рококо, ложноклассический пафос одописцев поражал ювеналов бич Баретти. Аркадия не могла удовлетворить новых социальных, политических и литературных запросов Италии, в которой зарождались идеи национальной революции. Наступало время Фосколо, Мандзони и Леопарди.

РОМАНТИЗМ

Историки и литературоведы, особенно на Западе, до самого последнего времени нередко высказывают мнение о второстепенности итальянской культуры XVII—XIX вв. по сравнению с французской или английской. Лишенная политической самостоятельности до 1860 г., Италия представляется им не «садом империи», как в средние века и эпоху Возрождения, а некими задворками Европы, где встречаются, впрочем, любопытные для туриста руины и музеи. Этот взгляд на итальянскую культуру примитивен и неверен. Перед Италией эпохи Рисорджименто открывались новые творческие пути. Джозуэ Кардуччи писал:

Какую мысль ты миру подарила,
Италия? На лбу твоем прекрасном
О будущем каком гласит сиянье?

(Перевод И. Поступальского)

Национальное движение в Италии XIX в. способствовало развитию одной из самых оригинальных разновидностей европейского романтизма. «По ту сторону Альп» стали известны новые имена: Фосколо, Мандзони, Сильвио Пеллико, Мадзини, Доницетти, Джоберти, Леопарди, Де Санктис. Напомним также, что итальянские романтики утвердили мировое значение Данте и Вико. И если в изобразительных искусствах после Кановы итальянцы не произнесли имен, созвучных их былой славе, то в поэзии, музыке, истории, политике в XIX в. они не уступали своим соседям.

Если мы рассмотрим итальянскую литературу за сто лет — от смерти предромантика Чезаротти (1808) до смерти неоклассика Кардуччи (1907),— мы убедимся в том, что нигде в Европе (кроме как в России) не было такого последовательного перехода, обусловленного всем развитием культуры, от романтизма к реализму, как на родине Мандзони и Леопарди. Следует подчеркнуть, что развитие культуры в Италии этого времени имело свою специфику. Революционный романтизм Рисорджименто проявлялся даже у защитников классических начал, как, например, у Леопарди. Революционный пафос и демократические идеи находим не только в стихах и прозе последователей «Молодой Италии», но и в произведениях патриотически настроенных католиков (Мандзони, Джоберти, Розмини, Массимо д'Адзельо).

Политика и литература в обновляющейся Италии были тесно связаны. Поэты меняли перо на кинжал карбонария, историки становились заговорщиками, философы писали антиправительственные статьи. Деятели культуры всходили на плаху, подвергались заточению, проводили долгие годы в изгнании и, возвращаясь на родину в революционные годы, снова брались за оружие. Правда, когда Италия отрясла ярмо иноземного ига, буржуазия предпочла куцую конституцию Виктора Эммануила II и приземистый либерализм осмотрительного Кавура пылающим идеям революционного вождя Гарибальди и утопическим мечтам вечного романтика Мадзини.

В конце XVIII — начале XIX в. литературная критика итальянского романтизма была неотделима от философии. Чезаротти провозгласил с падуан-

ской кафедры: «Постоянным упражнением мысли усовершенствуется критика... драгоценный плод того философского духа, который оживляет все научные дисциплины и все искусства» [8]. Уго Фосколо наследовал философские и лингвистические интересы от своего учителя Чезаротти. Фосколо собирался написать «философскую историю поэзии от XII до XIX века», но успел завершить лишь вступительную часть к этому труду: «Очерки итальянской литературы. Часть первая — периоды итальянского языка» [9].

Для утверждения новых взглядов на поэзию Фосколо должен был прежде всего опровергнуть теорию классицистов, утверждавших, что искусство и поэзия являются подражанием природе (они ссылались на Аристотеля). Имитации Фосколо противопоставлял воображение, которое изменяет Природу. Гений, говорил Фосколо, обладает способностью живо чувствовать, воображать новое и находить соответствующее место разрозненным элементам действительности, свободно их комбинируя. В этом определении можно различить некоторые свойства творческой личности, о которых писали теоретики барокко (способность быстро схватывать, счастливо и остроумно комбинировать элементы действительности). Способность живо воспринимать окружающее восходит также к эстетическим воззрениям сенсуализма, которому не чуждо было понятие Гения. Природа, утверждает Фосколо, не в силах сама убавить, прибавить, изменить что-либо. Дар преобразования сущего — человеческий, творческий дар. Поэт стремится к «всеобщей гармонии». Музыка, не существующая в природе, свидетельствует о необходимости этой гармонии. Фосколо ставит выше всех поэтов Гомера, Данте и Шекспира, которые обладали мощной творческой фантазией. Автор «Ортиса» считал, что ни вкус, ни правила, ни подражание Природе или поэтам древности не могут создать гениальных произведений, но творчество зависит от яркости воображения и силы чувств.

Идеи Фосколо следует, конечно, связать с эстетикой итальянского сенсуализма и предромантизма (Парини, Баретти, Чезаротти) и равным образом с немецкими теоретиками «Бури и натиска». Фосколо был первым итальянским литературоведом нового времени, как справедливо сказал Де Санктис, ибо он соединил филологию и лингвистику с поэтическим восприятием, проник в сущность эстетических высказываний Вико и способствовал уничтожению в Италии педантической риторики прошлого.

Центром итальянской литературной жизни в начале XIX в. был Милан, где Стендаль нашел вторую родину. Между 1810 и 1820 гг. в Милане образовались две группы приверженцев романтизма. Их возглавляли Лодовико де Бреме и Алессандро Мандзони. Ложа кавалера де Бреме в знаменитом оперном театре «Ла Скала» была клубом романтиков. Там можно было встретить Стендаля, Байрона, Винченцо Монти. Последователями де Бреме, туринского свободомыслящего патриция, католика, читателя Вольтера, были не только либеральные аристократы, но и карбонарии, как Пьетро Борсьери.

---

[8] *Cesarotti M.* Opere. Vol. 40. Pisa, 1813, p. 10: *Fubini M.* Introduzione alla critica Foscoliana.— В кн.: Romanticismo italiano. Bari, 1960, p. 135—186.

[9] *Foscolo U.* Saggi di letteratura italiana. Firenze, 1958.

Уго Фосколо. Портрет работы А. Каглиани
Флоренция, Уффици

Во вторую группу, собиравшуюся в доме Мандзони, входили карбонарии Беркет и Гросси и Сильвио Пеллико, будущий автор «Моих тюрем». В 1818 г. Пеллико стал ответственным редактором журнала «Кончильяторе», объединившего участников обеих миланских группировок. Джованни Беркет написал манифест итальянского романтизма в форме юмористического письма — «поучения» некоего Хризостома своему сыну. Это послание выражает специфические особенности итальянской новой школы. Беркет-Хризостом говорит о том, что романтики почитают поэзию Оссиана, однако не склонны подражать древним кельтским бардам. Если романтики отвергают греко-римскую мифологию, они не считают необходимым вставлять в свои стихи имена богов северной Эдды. Если у Ариосто и Шекспира, авторов весьма почитаемых, встречаются колдуньи и ведьмы, это не значит, что современные поэты должны воспевать нечистую силу, в которую в настоящее время и сам народ не верит. Романтикам нравятся рыцарские подвиги, однако не следует

подражать средневековому варварству [10]. Эрмес Висконти высказывал подобное же мнение в «Кончильяторе»: «Одно дело превозносить специфические добродетели крестоносцев, а другое — хвалить их пороки и желать возврата средневековой анархии и фанатизма» [11].

Первые романтики Италии были верными учениками французских энциклопедистов, которыми увлекался в молодости и будущий вождь католического либерализма Мандзони. Манифест Дж. Беркета интересен и тем, что автор подчеркнул значение народной поэзии для дальнейшего развития литературы и призывал итальянцев узнать и оценить европейских писателей. Для Беркета и его друзей поэзия классицизма была «поэзией мертвецов», а поэзия романтиков — «поэзией живых». Гомер, Пиндар, Софокл и Еврипид, утверждал Беркет, «являлись в свое время в какой-то степени романтиками, ибо они пели не о том, что когда-то было близко египтянам и халдеям, а о том, что близко им, грекам». Беркет считал, что душа современного человека не откликается на книжную мудрость. Ей понятно лишь ее окружающее; она отзывчива к повседневному, воспринимает легче всего действительность и современность.

Была еще одна область творчества, в которой следовало ниспровергнуть кумиры классиков,— театральная сцена, где продолжали царить пресловутые единства времени, места, действия. Поход против этих правил начал в Италии предромантик Баретти, завершил — Алессандро Мандзони. В предисловии к своей трагедии «Граф Карманьола» Мандзони писал о том, что греки не возводили правила трех единств в абсолют и, когда было необходимо, от них отказывались; не считались с ними великие драматурги Англии и Испании, а немцы от них сознательно отреклись. Мандзони атакует «поэтику правил» в самой Франции, родине классицистов. Своеобразны взгляды Мандзони на роль хора в трагедии. Автор «Графа Карманьола» считает хор выражением индивидуальности поэта, лирическим началом в драматическом действии, в то время как античный хор выражал мнение коллектива.

В эти годы на страницах итальянских журналов выступала известная всей Европе мадам де Сталь, призывая итальянских писателей «обновиться», выйти из провинциальной замкнутости, отвергнуть ограниченность классицизма, ознакомиться с творчеством Севера, переводить немецких и английских авторов. Если итальянские ученые пользуются европейской известностью, продолжала мадам де Сталь, то новые итальянские литераторы никому не ведомы [12]. Идеи знатной иностранки были поддержаны многими итальянскими романтиками, в том числе кавалером Лодовико де Бреме,

---

[10] См. статью Беркета в № 17 «Кончильяторе» от 29 октября 1818 г. (*Berchet G.* Opere. Vol. 2. Bari, 1912, p. 107—108).

[11] От 3 декабря 1818 г. в статье «Основные идеи о романтической поэзии». См. в Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica di G. Leopardi. Con un antologia di testimonianze sul romanticismo. Ed. F. Flora e E. Mazzali. Rocca San Casciano, 1957 (там же высказывания других романтиков), p. 3, 222.

[12] *Stael-Holstein A. L.* Sulla manera e la utilita delle tradizioni.— «Biblioteca italiana», 1816, vol. 1, p. 16; см. также vol. 2, p. 418. См. упомянутую антологию Ф. Флора и Э. Мадзали, с. 187—189, 196.

Джакомо Леопарди

Дж. Беркетом и особенно Пьетро Борсьери, который указывал на то, что и сам Данте не презирал провансальских трубадуров, и Ариосто был многим обязан французским рыцарским романам [13]. Несомненно, что у мадам де Сталь и ее итальянских друзей было много здравых мыслей. Все же музам было угодно, чтобы на защиту классицизма с необычной страстностью встал самый значительный поэт итальянского XIX в.— Джакомо Леопарди. Из провинциальной глуши Леопарди написал в редакцию журнала «Библиотека итальяна» письмо против мнений мадам де Сталь (18 июля 1816 г.) [14]. Свои идеи Леопарди развил впоследствии в «Речи итальянца о романтической поэзии» (1818).

В это время в Италии было немало защитников классицизма, обвинявших «романтикоманов» в подражании «северной школе», называвших их «тем-

[13] Цит. антология Ф. Флора и Э. Мадзали, с. 202.
[14] Издано в приложении к «Discorso di un italiano», p. 119—127.

ными метафизиками», «поборниками растрепанного стиля» и даже «англотевтонами». Критика Леопарди не ограничилась этими, часто голословными, высказываниями. Гениальный юноша смотрел глубже.

Воспитанный на лучших образцах греческой литературы, ученик энциклопедистов, Леопарди соединял в себе гармоническую поэзию античности с философскими идеями XVIII столетия. Он понял, что романтики теряют связь с реальным миром, что они с необычайной легкостью переходят от мира вещественного к абстрактным идеям, отказываясь от зримого, чувственного, реального. Да, утверждал Леопарди, поэт должен подражать природе и ограничиться правдоподобным, а не витать в облаках. Но подражание он понимал как проникновение в сущность изменчивого мира. Поэзия древних была, писал он, в своих истоках поэзией детей, впервые глядевших на мир. Их наивность питала воображение (здесь Леопарди приближается к идеям Вико). Как у детей, чувства героев Гомера были необузданны, ярки, прорывались со страшной силой наружу. Леопарди припоминает, как в детстве он услышал какой-то чудный, нежданный звук, «какого не услышишь в этом мире». Читая эти строки Леопарди, нельзя не вспомнить стихи Лермонтова: «Есть звуки — значенье темно иль ничтожно...»

Невольно возникает мысль, не был ли «классик» Леопарди одним из величайших романтиков своего времени? Эта мысль лишь отчасти верна. В поэзии Леопарди мы наблюдаем новый процесс — слияние классических и романтических устремлений. Этот процесс способствовал реальному познанию мира. Леопарди обращался не к старой и не к новой книжной мудрости, а к самой природе. В творчестве Леопарди, Пушкина, Лермонтова открывались пути к реалистическому искусству, к многостороннему и разностороннему познанию действительности. На этом пути древние греки и римляне были только учителями, пусть и лучшими из всех, но не образцами для рабского подражания.

В настоящее время в прогрессивных кругах Италии никто не сомневается в положительном значении Леопарди для развития европейской мысли. Уже Де Санктис и Кардуччи писали об иронии Леопарди, разрушающей консервативные предрассудки и теологическое миросозерцание; они говорили о глубинных связях поэта-мыслителя с философией века Просвещения и о гражданском мужестве его стоической морали. Антонио Грамши отметил особое значение Леопарди в истории итальянского общества: «В творчестве Леопарди в крайне драматической форме отразился кризис перехода к мировоззрению современного человека, критический отход от старых трансцендентальных концепций» [15].

По этому пути обновления европейской литературы не пошел отец «Молодой Италии» Мадзини. Он остался верен романтическим идеалам своей молодости и в литературе, и в политике. На какие бы темы ни писал Мадзини, он всегда был прежде всего оратором. Его критические статьи — монологи, обращенные к большой аудитории. Мадзини особенно любил Данте, но

---

[15] *Gramsci A.* Opere. Vol. 1. Torino, 1952, p. 205. См. также: vol. 2, p. 33—34; vol. 6, p. 79, 182, 188—189; vol. 7, p. 152.

в Данте, вслед за Фосколо, он видел только пророка новой Италии, создателя народного языка и моралиста. Литература была для Мадзини выражением морали общества, искусство воплощало жизненные силы народа. В этих взглядах он был последовательным романтиком.

Подобно католику Джоберти, мистический антиклерикал Мадзини стремился (правда, исходя из других позиций) доказать «примат» (первенство) Италии не только в культурном развитии, но и в общественно-социальной эволюции человечества. Поэтому он объявил идеи Великой французской революции устарелыми, противополагая им современную революционную идеологию Италии.

То горя энтузиазмом, то преисполненный разочарования и отчаяния (тогда он упоенно читал «Ортиса» Уго Фосколо), Мадзини неизменно оставался и в писаниях своих, и в поступках «романтическим духом». Он обладал большим музыкальным чувством и писал статьи и очерки, важные для истории музыкальной критики. Суждения Мадзини о писателях и композиторах импрессионистичны, часто пристрастны, но всегда интересны.

Для периода романтизма в Италии особенно важна эстетическая система Винченцо Джоберти, которая была целиком отвергнута Б. Кроче в исторической части его эстетики [16]. Все же эстетические воззрения Джоберти заслуживают внимания хотя бы потому, что автор трактата о красоте («Saggio sul Bello») не повторял мысли Канта и Шеллинга, как полагает Кроче, а стремился их переосмыслить и связать с идеями Вико и средневековой эстетики.

Неверно также утверждать — вслед за комментаторами 40-х годов XIX в.,— что Джоберти черпал свои мысли из сочинений Марсилио Фичино. На самом деле, эстетические идеи Джоберти восходят к средневековому синтезу неоплатонизма с аристотелизмом (объединение этих двух систем находим уже у Боэтия). Утверждая, что искусство отлично от полезного, приятного, рационального и метафизического, Джоберти предварял высказывания Де Санктиса.

Прекрасное в философской системе Джоберти — модус, абсолютный и необходимый, но не смешивающийся с процессами рационального мышления. Джоберти писал: «В то время как рациональное мышление не нуждается в элементах фантастического, фантастическое заключает в себе начало разума, без которого не может существовать». Заметим, что проблема взаимоотношений интеллектуального и фантастического не разрешена и в современной эстетике и эстетической критике, что ясно видно из споров вокруг «Божественной Комедии» Данте. Слова Джоберти: «Без специфической идеи фантастическое не более возможно, чем реальное существование материи без формы, если мы заговорим языком перипатетиков»,— противоречат крочеанскому определению эстетической формы сознания как чистой экспрессии.

Было бы неверно считать, что Джоберти подчиняет художественное творчество в целом метафизике неоплатонизма, однако в его системе откровение

---

[16] *Croce B.* Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Bari, 1928, p. 395—399.

совершенной красоты — «блаженство фантазии» — будет возможно только после мистического преображения мира — подобного видению Данте в последней песни «Рая». Мысли Джоберти о «преображении красоты» восходят к философии Псевдо-Дионисия Ареопагита и Иоанна Скотта Эриугены [17]. Они резко отличаются от псевдорационалистических взглядов на искусство и поэзию Фомы Аквинского.

В середине века начал свою литературную деятельность самый значительный итальянский критик нового времени Франческо Де Санктис. Де Санктис писал о том, что реакция против слепого поклонения форме привела к обожествлению сюжета. Однако чистое логическое содержание абстрагируется философами из живой действительности, а также из произведений искусства, в которых форма и смысл неразрывно слиты. Де Санктис различает в поэзии воображение и фантазию. Он считает формальные искания («артизм») низшим видом искусства. Один из величайших поэтов человечества, по его мнению,— Данте, ибо творец «Божественной Комедии» обладал не превзойденной никем фантазией (тут он, несомненно, развивает идеи, близкие У. Фосколо). Де Санктис считает, что творческая фантазия, а не аллегория и схоластическая философия (влияние которой на Данте Де Санктис преувеличивал) была главным побудителем творчества великого флорентийского поэта. «Данте хочет создать аллегорическую поэзию,— пишет Де Санктис в статье «Победа гения над критикой»,— и это ему не удается, так как он был поэтом: поэт побеждает теоретика, поэзия торжествует над поэтикой... Перед взором Данте мысли становятся образами фантазии: он хочет построить аллегорию, а пред тобой предстоит поэзия, у него в мыслях персонификация, но под его пером рождается живое лицо. Теология становится Беатриче, Разум — Вергилием, Человек превращается в Данте Алигьери, в существа живые и законченные, имеющие бесконечные свои особенности, не зависимые от умысла, символами которого они должны были бы быть... В такой полноте реальности где отыскать аллегорию?» [18] В словах Де Санктиса возникают живые образы «Божественной Комедии». Кавальканте де Кавальканти, гордый флорентийский атеист, не смирившийся в Аду, трагические тени вечных любовников Паоло и Франчески, граф Уголино — страницы, им посвященные, принадлежат к самым замечательным в итальянском литературоведении.

Де Санктис, испытавший еще в молодости сильное влияние философии Гегеля, в течение многих лет освобождался от идеалистических элементов системы немецкого философа. Не приходится сомневаться в том, что гегелевский историзм сыграл положительную роль в духовном развитии итальянского литературоведа, но он должен был прийти к критике эстетических воззрений автора «Феноменологии духа». Наиболее отчетливо протест против гегелевских мыслей об искусстве выражен в письме Де Санктиса из Цюриха к Паскуале Виллари 1857 г. «По моему мнению,— пишет он,— главная ошибка Гегеля заключается в том, что он принимает за эволюцию чело-

[17] *Bruyne E. de.* Études d'esthétique médiévale. Vol. 1–2. Bruges, 1946.

[18] *De Sanctis F.* Teoria e storia della letterature. A cura di B. Croce. Vol. 1. Bari, 1926, p. 114—115; *De Sanctis F.* Lezioni e Saggi su Dante. Torino, 1955, p. XIX—XX.

Франческо Де Санктис

вечества то, что является эволюцией одного из его периодов» [19]. Он согласен с тем, что бывают времена, когда чистая мысль вытесняет искусство. Но искусство бессмертно: «оно восстает из пепла философии». Итальянский мыслитель говорит о новых содержаниях, пускающих ростки новых форм, о «вечном обновлении содержаний и бесконечном обновлении форм» (ссылаясь на Вико). «Гегель,— заключает он,— смешивает два явления и заставляет человечество закончить свое существование вместе с ним». Таким образом, в эстетике Гегеля Де Санктис чувствовал формальное и рассудительное начало, которому он противопоставил вечное движение идей.

Эстетическая критика Де Санктиса звучала как речь живого о живых; она была неизменно связана с конкретным историческим материалом.

[19] *De Sanctis F.* Lettera a Pasquale Villari. Torino, 1955, p. 45—46.

Де Санктис ненавидел сердечный холод и риторическую напыщенность, любил прямодушное высказывание чувств в выражениях ясных и непосредственных. Поэтому, как заметил Кроче, исследование Де Санктисом итальянской литературы являлось переоценкой всех ценностей: «Он открыл или осветил по-новому страстность в Данте-схоластике, меланхолию в Петрарке — авторе сонетов, реализм и комическое в непристойном у Боккаччо, сердечное волнение в Ариосто, тоску в стихах Тассо, комедию в произведениях Метастазио, наблюдательность у Гольдони, современную гражданственность в католицизме Мандзони» [20].

Формула «искусство для искусства», по мнению Де Санктиса, является и верной и неверной. Она верна, если ее направить против тех, кто судит об искусстве, исходя из абстрактных умствований; ее следует рассматривать как преувеличенную и неосновательную в устах французских романтиков и от них унаследовавших эту формулу современных декадентов и эстетов [21]. Осуждая бессодержательность риторов и опустошенные душевные миры формалистов наравне с попытками вламываться в искусство рассудительных или безрассудных моралистов, Де Санктис на склоне лет все более и более склонялся к реалистическому искусству и литературе. С большой симпатией он отзывался о произведениях Золя, считая, что прежде всего романским народам, традиционно погруженным в риторику и пиитику, необходимо живое соприкосновение с действительностью.

Младший современник Де Санктиса, известный поэт и историк литературы Джозуэ Кардуччи не углублялся в философские проблемы, как Де Санктис; он предпочитал «позитивное знание» и следовал «законам», созданным исторической школой по образцу законов физических и естественных наук. При помощи «холодного душа филологии» Кардуччи стремился обновить итальянскую историю литературы, освободить ее от педантов-языковедов, старомодных риторов и любителей изящной словесности.

Несомненным преимуществом Де Санктиса над литературоведами-позитивистами была связь критики с философскими проблемами, его занятия эстетикой Вико и Гегеля и более широкие взгляды на историческое развитие культуры и социальную эволюцию человечества.

В конце XIX столетия итальянские философы и литературоведы вернулись к отечественным мыслителям — прежде всего к Вико и Де Санктису. Тогда возникла неогегельянская школа, наиболее ярким представителем которой был Бенедетто Кроче.

В XX в. новое понимание Франческо Де Санктиса находим у современных прогрессивных мыслителей Италии. Они ценят — начиная от А. Грамши — чувство действительности, свойственное Де Санктису, тонкость его литературоведческих суждений, его творческую эволюцию от идеализма и романтизма к реализму [22].

---

[20] *Croce B.* La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici. Vol. 1. Bari, 1929, p. 365.
[21] Там же, с. 363.
[22] *Gramsci A.* Letteratura e vita nazionale. Torino, 1950, p. 7; *Тольятти П.* Развитие и кризис итальянской мысли в XIX веке.— «Вопросы философии», 1955, № 5, с. 65, 70.

Мы рассмотрели три периода итальянской теории литературы, которые условно назвали: барокко, классицизм Аркадии, романтизм,— отметив, что между ними не существует определенных границ. Действительно, мы видели, что мыслители барокко унаследовали в значительной степени традиции Возрождения, что «классики» XVIII столетия далеко не изжили эстетику Тезауро, что современники Вольтера в Италии обращались к Данте и читали Вико, что итальянские романтики XIX в. не забывали уроков энциклопедистов и просветителей.

Мы поставили себе целью прежде всего изложить и объяснить системы тех теоретиков литературы и искусства, которые оказали влияние на европейскую мысль; мы подчеркнули, что Тезауро и Вико, Муратори и Баретти, Фосколо и Леопарди важны не только для истории итальянской теории литературы.

В частности, для взглядов на литературу и художество в России XVIII и начала XIX в. итальянские эстетические теории имели гораздо большее значение, чем обычно принято думать. Связям русской литературы — от Кантемира до Батюшкова — с итальянской мы собираемся посвятить специальное исследование.

Обратясь к первоисточникам итальянской эстетической мысли, мы стремились точнее определить смысл ходячих терминов — от барокко до романтизма. Краткость этой главы не позволила использовать многие подготовленные нами материалы. Но мы надеемся, что и это вступление в историю итальянской эстетики может оказаться полезным для нашего литературоведения.

1964

ПИСАТЕЛЬ-ГАРИБАЛЬДИЕЦ
(Ипполито Ньево и его «Исповедь итальянца»)

Ипполито Ньево родился в 1831 г. в городе Падуе, знаменитом своим университетом и художественными памятниками. Отец его, Антонио Ньево, родом из Вероны, был доктором медицины. Через семью матери, венецианской аристократки Аделе Марин, писатель состоял в родстве с графом Коллоредо ди Монтальбано, владетелем замка в соседнем Фриули, где Ипполито был частым гостем.

Сын венецианки, Ньево не мог простить Наполеону уничтожение независимости древней республики Сан Марко, хотя и сознавал, что она превратилась в мумию задолго до своей насильственной смерти. О роковых для Венеции событиях девяностых годов XVIII столетия Ньево узнал не только из книг, но также из рассказов своего деда, патриция Марина, участника последнего заседания Большого Совета перед гибелью республики (в «Исповеди итальянца» на этом роковом собрании присутствует герой романа Карло Альтовити).

Судьба Ипполито Ньево и героев «Исповеди» неразрывно связана с периодом итальянской истории, который предшествовал освобождению страны от чужеземного гнета. Чтобы понять трагические судьбы патриотов-революционеров, изображенных в романе, а также жизненный и творческий путь самого писателя, необходимо обратиться к историческим событиям, имевшим место в Италии после Венского конгресса 1814—1815 гг., когда Ломбардия и Венеция вместе со всеми своими владениями отошли к австрийской монархии. Власть чужеземцев над Северной Италией и влияние их в центральных областях продолжались почти пятьдесят лет, до 1861 г., когда в результате побед Гарибальди было образовано объединенное итальянское королевство.

В годы реакции, под властью Меттерниха, папы, неаполитанских Бурбонов и мелких князьков, зависевших от Австрии, Италия жаждала освобождения и объединения. Тайные общества карбонариев начали распространять революционные идеи уже в начале века. Более прогрессивные, северные общества мечтали о республике и настаивали на единстве Италии, южные склонялись к объединению уже существующих государств на федеративных началах и не шли дальше требования конституции.

Несмотря на неудачи революции 1820 г. в Неаполе и восстания в Ломбардии, движение карбонариев продолжало повсеместно расти. Преследования патриотов создали им ореол мучеников. Их лозунги стали проникать в широкие слои общества. Вынужденные покинуть родину, итальянские революционеры, укрывшиеся в Париже, Лондоне, Женеве, пропагандировали идею освобождения. В Испании, Польше, Греции, Бельгии они присоединялись к революционным течениям и боролись за национальную независимость угнетенных народов.

В 1831 г. вспыхнули восстания в городах Средней Италии. В Болонье даже было создано временное правительство всех восставших областей, так называемых «Объединенных провинций». Но вскоре обнаружилось, что среди заговорщиков не было единства. Тем временем австрийские войска заняли Модену и двинулись на усмирение Романьи. Революционные отряды отступили к Анконе. Временное правительство капитулировало.

Итальянский народ был усмирен, но не побежден. В эти годы возникла новая политическая организация — «Молодая Италия», которая сыграла первостепенную роль в развитии как итальянского общества, так и итальянской культуры. Возглавлял «Молодую Италию» Джузеппе Мадзини, для которого борьба за национальное освобождение стала делом всей жизни. Страстность его речей и пафос политических сочинений зажигали сердца, воспламеняли умы, Демократическая организация Мадзини объединила лучших людей Италии середины XIX в.; в нее вступил и Джузеппе Гарибальди.

В 1847 г. вспыхнуло восстание в Мессине и Палермо. В начале 1848 г. король Обеих Сицилий Фердинанд II присягнул на верность конституции. Папа Пий IX, король Сардинии Карл Альберт и герцог Тосканы поспешили обнародовать весьма куцые конституции для своих подданных. Во время революционных событий во Франции и в Германии восстала Венеция, ее граждане, взявшись за оружие, прогнали австрийцев. Героическая борьба венецианцев с австрийцами продолжалась почти полтора года. В Венецию стекались добровольцы со всей Италии. Пьемонт объявил войну Вене. Сначала военные действия развивались благоприятно для Карла Альберта. Но в битве при Новаре в марте 1849 г. австрийцы нанесли пьемонтским войскам решительное поражение. Карл Альберт отрекся от престола.

В это же время революционный подъем начался в центре Италии. Герцог Тосканы был изгнан из Флоренции, где образовалась республика. Туда прибыли Мадзини и Гарибальди, которому удалось разбить французов, пришедших восстанавливать «порядок» и папу. Гарибальди отбил также нападение неаполитанского короля. Но французы и австрийцы общими усилиями расправились с молодыми республиками Рима и Венеции.

Италия снова была отдана на суд и расправу палачам австрийского императора. Патриоты умирали на плахе, томились в тюрьмах, бежали за границу. Немало их эмигрировало в Южную Америку. Всякие попытки возобновить освободительную борьбу в королевстве Обеих Сицилий жестоко подавлялись.

С 1852 г. управление государственными делами в Пьемонте при либеральном и антиавстрийски настроенном короле Викторе Эммануиле II твердо взял в свои руки граф Камилло Бензо Кавур, крупный государственный дея-

тель и весьма ловкий дипломат, который впоследствии возглавил первое правительство объединенной Италии. Он был противником Гарибальди и прогрессивно-демократического крыла освободительного движения, но использовал гарибальдийские «красные рубашки» в интересах Савойской династии и крупной итальянской буржуазии. В 1859 г. был заключен союз между Францией и Пьемонтом. 23 апреля Вена предъявила Турину ультиматум, требуя разоружить армию, а 29 апреля австрийцы перешли реку Тичино, границу между австрийской Ломбардией и Пьемонтом. Французские и пьемонтские войска, действуя вместе с добровольцами Гарибальди, разбили австрийскую армию. Знаменитый поход «тысячи» под командой Гарибальди в 1860 г. положил конец владычеству неаполитанских Бурбонов. Так началось объединение всей Италии.

Короткая жизнь Ипполито Ньево протекала между революционными событиями 1831 г. и освободительной войной 1859—1861 гг. Семнадцатилетним юношей Ньево убежал из дому и принял участие в борьбе с австрийцами в Ливорно. После этого он благополучно добрался до Венеции лишь потому, что австрийцы не могли арестовать всех рядовых участников сопротивления: их было слишком много. Окончив среднюю школу в Ревере, близ Мантуи, Ньево очутился в среде интеллигенции, проникнутой идеями Мадзини. Участник движения «Молодой Италии», он избежал тюрьмы только благодаря стойкости арестованных революционеров, которые, несмотря на пытки, хранили молчание и не выдали товарищей.

В 1855 г. Ньево окончил юридический факультет в Падуе. В том же году в главном городе провинции Фриули Удине вышла его книга стихов, а в Милане — роман о Венеции XVIII в. «Ангел доброты». В журналах стали появляться его стихи и рассказы, большей частью из крестьянской жизни. За сатирическое описание австрийской жандармерии в одной из новелл молодому писателю пришлось предстать перед австрийским судом. В эти годы Ипполито часто уезжал во Фриули к родственникам, чтобы не мозолить глаза австрийской полиции. В замке Коллоредо он закончил свою «Исповедь итальянца» (1857—1858).

Когда началась война 1859 г. против австрийцев, Ньево присоединился к альпийским стрелкам Гарибальди. В следующем году он стал одним из участников знаменитого похода «тысячи». После взятия Палермо он получил чин полковника и был назначен вице-интендантом корпуса Гарибальди. Поэтическим отзвуком его участия в походах Гарибальди явилась книга стихов «Любовь гарибальдийцев», вышедшая в Милане в 1860 г.

Из Палермо молодой полковник решил поехать в Милан, где жила его родственница Биче Мельци д'Эриль (многие исследователи находят в ней общие черты с героиней «Исповеди» Пизаной). Весной 1861 г. Ньево отплыл из Сицилии на пароходе «Эрколе». В ночь с 4 на 5 марта старый пароход потерпел крушение, и все его пассажиры погибли.

В «Исповеди итальянца» Ньево изобразил не только те исторические события, участником и свидетелем которых он был сам. Молодой писатель, погибший двадцати девяти лет от роду, стремился осмыслить и объяснить своим современникам историю развития итальянского общества в эпоху,

Ипполито Ньево в форме альпийских стрелков Гарибальди
Удине, музей города

которая подготовила освобождение и объединение его родины. Повествование ведется от лица Карло Альтовити, восьмидесятилетнего старика. Этот литературный прием дал Ньево возможность рассказать историю трех поколений итальянских патриотов, благодаря чему «Исповедь итальянца» — не только семейная хроника рода Альтовити, но и хроника общественной жизни Италии от 70-х годов XVIII в. до середины XIX.

В образе главного героя отражены чувства, душевные переживания и устремления самого Ньево. Силою творческого обобщения писателю удалось создать ярко индивидуальный и одновременно типический характер итальянского патриота конца XVIII — начала XIX столетия, воспитанного на учении католической церкви, но под влиянием идей Просвещения и французской революции взбунтовавшегося против окостеневших догматов, выстрадавшего и выносившего в своей душе идею свободной Италии. Бедный подкидыш, Карлино Альтовити влачит полуголодное существование у богатых и знатных родственников в замке Фратта. Мать его умерла, отец где-то далеко, в Турции. Мальчик ходит в обносках, спит в каморке вместе со старым слугой Мартино, своим покровителем и защитником. Унижения и оскорбления в раннем детстве заставляют Карлино встать на сторону простых людей, смотреть на «высший класс» глазами эксплуатируемых.

Благодаря блестящим способностям, Карлино удается окончить университет и стать управляющим полуразоренного имения графа ди Фратта. Неожиданное возвращение разбогатевшего отца спасает его от унизительного положения бедного родственника. Старый Альтовити желает, чтобы его сын стал «первым демократическим дожем Венеции». Карлино записан в Золотую книгу венецианских патрициев и становится членом Большого Совета: однако вскоре аристократическая республика прекращает свое существование.

Альтовити тягостно переживает конец венецианской независимости (1797) и в своих мемуарах посвящает ее памяти лирические строки. Мучительный процесс происходит в его душе: венецианский патриотизм борется в нем с сознанием необходимости единства всей Италии. Ему, патрицию, отказавшемуся от привилегий, ставшему на сторону народа, все же нелегко было освободиться от власти прошлого, но ради новой, молодой Италии он гонит прочь призраки древнего города, хотя и плачет над утерянной независимостью республики Сан Марко. Карло Альтовити становится секретарем демократического муниципалитета, а после Кампоформийского мира, когда Наполеон Бонапарт отдал Венецию австрийцам, бежит в Милан, столицу новой Цизальпинской республики, где поступает в легион республиканского генерала Этторе Карафа, злейшего врага неаполитанских Бурбонов. С этих пор для Карлино начинается период революционной борьбы за единую демократическую Италию. В легионе Карафа вместе с другими венецианцами Карлино защищает подступы к Риму от солдат Бурбонов, принимает участие в походе на юг и в Апулии попадает в плен к сторонику короля, бандиту Маммоне, от которого ему удается бежать.

Битвой за Геную, последний оплот республиканцев, завершается начальный этап борьбы, в которой участвовал Карло Альтовити. Он становится

наполеоновским чиновником, связывая имя Бонапарта с идеями французской революции. Однако его блестящая карьера в финансовом управлении после возвращения генерала Бонапарта в Италию прерывается из-за нового политического события: провозглашения Наполеона императором (1804). Итальянские патриоты разочаровались в Наполеоне уже в первые годы существования республики, но то, что они прощали генералу и первому консулу, они не простили коронованному владыке. Такое отношение к Наполеону совпадало с точкой зрения самого Ньево, который называл Наполеона «несправедливым лжецом и тираном», признавая, однако, что приход его в Италию «был необходим» [1].

В последний раз Карло Альтовити активно участвует в революционных событиях в 1820 г., когда началось восстание карбонариев против неаполитанских Бурбонов. Отправившись по своим личным делам в Южную Италию, Карло очутился в самом центре гражданской войны. После поражения войск генерала Пепе венецианский доброволец Альтовити попал в неаполитанскую тюрьму, и суд приговорил его к смертной казни. Однако возлюбленная Карло Пизана и его друзья выхлопотали для почти ослепшего в заточении узника помилование с тем, чтобы он покинул пределы Италии.

Под старость, вернувшийся на родину из лондонской эмиграции, неуемный бунтарь Альтовити снова берется за оружие. В борьбе против австрийской монархии он возглавляет в 1849 г. легион народной милиции. Участие в революционных событиях 1831 и 1849 гг. приняли и его сыновья Донато и Джулио. Старший сын Лучано последовал за лордом Байроном в Грецию и после ее освобождения сделал там блестящую карьеру. Как и сам Ньево, Донато Альтовити бежал в 1831 г. из дому, чтобы вступить в отряды республиканцев. Он защищал Болонью, Брешу и Мантую от войск австрийского императора. Карло Альтовити удалось разыскать сына после капитуляции Болоньи и тяжелораненого привезти в Венецию, где он вскоре умер.

Младший сын, Джулио, не разделял патриотических идеалов своих братьев. Крайний индивидуалист, он с презрением относился к политике. Когда Венеция в 1848 г. восстала и освободилась от чужеземцев, Джулио остался в одиночестве: сверстники отшатнулись от него, он не нашел себе места в вооруженной борьбе, все глядели на него с подозрением. Не выдержав всеобщего осуждения, Джулио скрылся из Венеции. Дальнейший его путь был стезей нравственного очищения и исправления. Под чужим именем он вступил в отряд Гарибальди и прославился в дни защиты Римской республики. После торжества реакции он принужден был вместе с многими товарищами эмигрировать в Южную Америку, где и окончил свои дни. Вслед за ним умерла его жена, а детей друзья переправили к деду в Венецию. Послед-

---

[1] Интересно, что оценка Наполеона у Ньево, едва ли благоприятная, совпадает с оценкой Карло Ботта, автора «Истории Италии от 1789 до 1814 г.». Ботта, служивший в Цизальпинской армии врачом (как доктор Лучилио Вианелло в «Исповеди», у которого, на наш взгляд, немало общих черт с известным историком), бывший членом революционного правительства в Пьемонте и эмигрировавший во Францию, досконально изучил Наполеона и его окружение; он судил завоевателя Европы беспристрастно, но строго.

няя глава «Исповеди итальянца» написана в форме дневника, который вел Джулио, надеясь, что его записки попадут в руки отца и тот простит ему невольную измену Италии, которую он искупил своей кровью.

Борьба Карло Альтовити и его сыновей за освобождение родины — главная тема романа. Она только намечена в первой части и подробно раскрывается во второй на фоне грозных и великих событий начала XIX в.

Произведение Ньево изобилует многочисленными отступлениями и рассуждениями на различные темы. Очевидно, автор, написавший «Исповедь» всего за восемь месяцев, не успел полностью завершить свою работу. Роман только выиграл бы, если бы некоторые вставные эпизоды были опущены. Однако нельзя согласиться с теми историками литературы, которые утверждают, что первая часть «Исповеди» — шедевр итальянской литературы XIX в., а вторую ее часть считают художественно слабой. Скажем прямо: лишних эпизодов и морализующих рассуждений немало в обеих частях «Исповеди». Но при этом во второй части шире охвачены исторические события, а вставные эпизоды и лирические отступления отходят на второй план. К сожалению, у Ньево не было времени окончательно отделать рукопись своего романа, но и в том виде, в каком он дошел до нас, его следует признать лучшим произведением итальянской прозы в долгий период времени между появлением «Обрученных» Мандзони и романов Верги.

Произведение Ньево отличается большим многообразием тем, сюжетных линий и характеров. Кроме образа Карло Альтовити, подробно разработаны образы его возлюбленной Пизаны, доктора Лучилио Вианелло, старшей сестры Пизаны Клары и Джулио Альтовити. Наряду с ними разносторонне раскрываются характеры других персонажей — Джулио дель Понте, Леопардо и Бруто Проведони.

Главную героиню романа Пизану некоторые итальянские критики пытались сравнивать с Наташей Ростовой. Б. Кроче высказал не слишком лестное для Ньево мнение, что эта параллель показывает лишь разницу между литературой первостепенной и второстепенной. Нам это сравнение кажется неправомерным, ибо образ Пизаны вполне самостоятелен, имеет свои достоинства и особенности.

Пизана, взбалмошная, гордая и тщеславная дочь графа ди Фратта, растет в окружении деревенских ребят, которыми она помыкает. Ее своеволие, непостоянство, рано проснувшиеся в ней страсти причиняют немало страданий чувствительному сердцу Карлино. Детская привязанность переходит в юношескую любовь к девушке с ангельской наружностью и демоническим характером, полным противоречий. У Пизаны порочные капризы сменяются бурными порывами благородных чувств раскаяния, героизма, самопожертвования. Переосмысление и идеализация ее образа в последних главах романа художественно не оправданы.

По-иному раскрывается образ Клары, старшей сестры Пизаны, которую Ньево постепенно развенчивает. В замке Фратта она предстает перед нами как некий романтический идеал. Ангельское совершенство молодой графини, которая, несмотря на идеализацию, представляется читателю доброй и бесхитростной девушкой, на всю жизнь пленяет молодого вождя венецианских

демократов доктора Лучилио. Однако, несмотря на свою любовь к Лучилио, Клара, уступая предрассудкам аристократической среды и поповским козням, уходит в монастырь. Во второй части романа ее образ тускнеет, как бы уступая свои неземные качества образу младшей сестры, становится абстрактным; религиозная экзальтация заглушает в Кларе все человеческое, и автор, наскучив этим образом, который по сути дела ему чужд, почти забывает о ней.

Художественно ярко и психологически убедительно нарисован портрет доктора Лучилио. Романтические порывы и глубина чувств соединяются в нем с умом трезвым, ясным, аналитическим, воспитанным на произведениях философов и моралистов XVIII в. В этом характере особенно привлекательны стойкость, героизм, непреклонная воля и горячий патриотизм. В полном смысле слова «положительный характер» Лучилио воплощает в себе лучшие черты карбонария начала прошлого столетия.

Не все персонажи романа художественно равноценны. Рядом с образами, очерченными многосторонне и выпукло, в первой части «Исповеди» появляются персонажи, в той или иной степени условные, словно сошедшие со сцены театра масок. Таковы старый граф и его брат монсеньор Орландо, буйные фриулийские феодалы, влюбленные поселяне, старые ворчливые слуги, великодушные разбойники, коварные иезуиты и добродушные сельские попики — весь этот пестрый мир, гиперболизованный в духе венецианской комедии. Тем не менее было бы неправильно связывать эти образы исключительно с литературной традицией. Посредством условных персонажей раскрывается реальная действительность, гиперболизированная для достижения комического эффекта, но не искаженная. Не подлежит сомнению, что Ньево в замке своего родственника, в глуши Фриули, встречал подобных людей. Комические образы «Исповеди» представляют собой синтез традиций и непосредственных наблюдений.

Особенно хорошо удаются Ньево комические диалоги (вспомним разговор старого графа с маленьким Орландо или беседу падре Пендола с Раймондо Венкьередо). Формой диалога он успешно пользуется и в массовых сценах (например, при описании торжества провозглашения Цизальпинской республики). Прибегает он также к юмористическому повествованию; особенно запоминаются карикатура на город Портогруаро и описание обычаев и нравов портогруарских дам.

Однако во второй части романа юмористические образы почти исчезают, и на сцену выступают драматические персонажи, родственные героям Фосколо и Альфьери. Писатель с большим мастерством раскрывает внутренний мир этих героев, которые, несомненно, очень ему близки. Так, через образы романа, ярко и сильно раскрываются переживания самого Ньево.

Мироощущению Ньево свойствен пантеизм. Человеческие чувства для него неразрывно связаны с природой, со стихиями. Романтическая «мировая душа человечества», всепоглощающий океан бытия (образ, нередко встречающийся в романе), проявляется как в самой природе, так и во внутреннем мире человека. В этом смысле интересен эпизод в третьей главе романа, где рассказывается, как Карлино убежал из замка Фратта к легендарному

бастиону Аттилы и впервые увидел море. В природе и в самой душе человека он открывает моральные законы, освобождаясь от догматов официальной церкви: «Это не было механическим повторением религиозных обрядов, которые вдолбил мне мой учитель священник, дергая меня за уши; нет, то был непроизвольный и неудержимый порыв великой веры, которая спокойно дремала в моей душе и вдруг проснулась, внемля материнскому зову природы!»

Несмотря на то, что романтические элементы в творчестве Ньево зачастую очень сильны, реалистическая тенденция в конечном счете вытесняет у него риторику романтической школы и условности комедии масок. Для автора «Исповеди» характерно преодоление традиционных литературных приемов и приближение к реализму.

Этот процесс открывал новое направление в итальянской литературе второй половины XIX в., подготовлял путь веризму. Сам Верга исходил не только из литературных принципов Золя, но в значительной степени опирался на наследие Мандзони и Ньево. Мандзони уже в «Обрученных» стремился к реалистическому изображению действительности. Не чуждался он и социальных проблем, но от всех бед человечества он находил средство в утешениях католической церкви. Свободный от догматических уз, Ньево гораздо ближе подошел к общественным и социальным проблемам своего времени, чем его литературные предшественники и учителя.

Социальное неравенство, нищета и бесправие крестьянских масс глубоко волновали писателя. В своей статье «Исследование о поэзии народной и гражданской, преимущественно в Италии» (1854) Ньево особое внимание обращает на проблему просвещения крестьянства. Он требует от «ученых людей», чтобы они вышли из затворничества своих кабинетов и занялись народным просвещением. Во взглядах на культуру и литературу молодого писателя ясно обнаруживается тяготение к идеям XVIII в. Ньево особенно ценил «основоположника моральной и гражданской литературы Италии» Парини, автора сатиры, направленной против нравов и обычаев аристократии. Он высоко ставил Мандзони, отразившего в своей прозе историческую действительность, и обличительные стихи Джусти.

«Крестьянские новеллы» самого Ньево, быть может, еще не вполне свободны от идиллических сценок из жизни счастливых поселян, но в них нельзя не ценить верность изображения некоторых сторон социальных и экономических отношений, прекрасные картины природы. Следует заметить, что у Ньево были предшественники в этом жанре как в других странах Европы, так и в самой Италии. Известное влияние оказала на Ньево «итальянская Жорж Санд» — Катерина Перкото, прозванная также «крестьянской графиней». В лучших ее рассказах из деревенской жизни, написанных на фриулийском диалекте, широко используются мотивы народных легенд и сказок.

В своих новеллах Ньево стремился показать, что крестьяне — лучшая, а не худшая, как уверяют горожане, часть населения. Если крестьяне грубы и некультурны, то виновно в этом образованное общество, «эгоистически отгородившееся от деревни». В склонности крестьян к скопидомству и стяжательству опять-таки виноват правящий класс, эксплуатирующий труд

сельских жителей, которые должны как-то защищать свои жизненные интересы. Ньево щедро наделил крестьян теми качествами, которые казались ему наиболее положительными: им свойственны сердечность, долготерпение, простодушие, гостеприимство. Несмотря на некоторую идеализацию крестьянства, свойственную Ньево, в «Исповеди итальянца» писатель обнаруживает правильное понимание сущности отношений между крестьянами, городской беднотой и правящим классом. Раздумывая, почему бедный венецианский люд мало печалится о падении аристократической республики, он приходит к убеждению, что хваленая «свобода в ней не была истинной свободой для народа. Привыкнув к господству олигархии, он не испытывал теперь особой ненависти к новой военной диктатуре... Ему было безразлично, на кого работать. Его интересовал лишь характер хозяев, плата за труд и ничего более» [2].

Мечтая о политической свободе и улучшении условий жизни народа, и прежде всего — о просвещении масс, Ипполито Ньево, противник литературы для избранных, требовал от писателей простоты стиля и убедительности изложения: «...я утешаюсь мыслью, что в будущем писатель станет помнить, что он разговаривает с читателем, а цель всякого разговора — достигнуть взаимного понимания... Я не хочу говорить дурно ни о ком, но, когда вы пишете, помните о тех, кому предстоит вас читать. И тогда вы увидите, что наша литература окажет большее, чем это было до сих пор, влияние на национальное возрождение». Мастер слова, Ньево был в то же время пропагандистом передовых идей своего времени.

«Исповедь итальянца» — лучший роман писателя-гарибальдийца — сложное и многостороннее произведение, не отделимое от истории итальянского общества и героической борьбы итальянского народа за свободу и независимость.

1960

---

[2] *Ньево И.* Исповедь итальянца. Т. 2. М., 1960, с. 53.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ГЛАВЫ ПАРНАСА
(По неизвестным письмам Леконта де Лиля)

Прославленный глава парнасской поэтической школы мало думал о своих будущих биографах и еще менее — о теоретиках литературы, которые будут пытаться реконструировать его эстетические воззрения. Материалы о жизни Леконта де Лиля скудны, эпистолярное наследие невелико. Этим объясняется большой интерес, какой вызывает каждая новая, даже небольшая, публикация писем поэта. Недавно в бумагах лечащего врача и близкого друга Леконта де Лиля, Самуэля Поцци, хранящихся в архиве семейства Поцци в Реймсе, обнаружены восемь писем поэта, датированных 1856—1857 гг. Американский исследователь Ирвинг Паттер напечатал их с обстоятельными комментариями во французском ежеквартальнике «Revue d'histoire littéraire de la France» (1966, N 3).

Все письма адресованы одному лицу — Альфреду Лавидьеру, небесталанному и в свое время известному живописцу и никудышному поэту. Даже искренние дружеские чувства, которые питал к своему корреспонденту Леконт де Лиль, не могли удержать его от весьма скептических оценок стихотворных опусов Лавидьера, которые де Лиль называет «рифмованной прозой». Разбирая стихи Лавидьера, Леконт де Лиль высказывает суждения об особенностях поэтического мышления, сферы логического и эстетического, о назначении и сущности поэзии. Он обращается к опыту французской поэзии от Плеяды, чье наследие, как он полагает, ожило в творчестве романтиков, и сурово судит своих современников.

Леконт де Лиль с насмешкой относится к смене эстетических теорий, к разграничению поэтических школ, видов и жанров поэзии. Для него, классика по образованию, сущность поэзии вневременна и неизменна. Вся эстетика сводится, по его мнению, к одному: уметь понимать и создавать хорошие стихи, «все остальное — ноль». Поэту следует «не отдавать себя в рабство тирании правил, а создавать поэтику в соответствии с природой и характером собственного дарования», выработать собственный словарь и язык, адекватный его замыслам.

Теоретические размышления Леконта де Лиля — прежде всего мысли поэта. Не логические построения, а образ, метафора, звучание стиха лежат для него в основе творческого акта. Нельзя, конечно, забывать, что письма

Фронтиспис Мориса Рэ
к «Античным стихотворениям» Леконта де Лиля
Париж, 1908

(некоторые из них писались наспех) — не трактаты по вопросам искусства, где автор взвешивает каждое слово. В них встречаются противоречия — например, о взаимосвязи формы и содержания. Поэт утверждает, что «*обычные* идеи и впечатления становятся ложными, как только дело доходит до искусства».

Важнейшую роль в художественном творчестве Леконт де Лиль отводит воображению — он понимает его как умение видеть идеальное в реальном. Шедевром такого идеализированного реализма представляется ему картина Давида, который изобразил Марата, умирающего в ванне: «Марат некрасив; он зелен, худ, обливается кровью, и тем не менее это великолепно. Нет ничего более правдивого, нет ничего более идеального; это — высокое воображение и неопровержимые доводы цвета и выразительности».

Леконт де Лиль — противник интуитивизма в искусстве. Художник должен творить сознательно, утверждает Леконт де Лиль, и твердо знать, чего он хочет. Вдохновение и мастерство должны быть гармонически соединены.

Оригинальны оценки Леконтом де Лилем путей развития французской поэзии с начала XVII в. Он упрекает «отца классицизма» Малерба в том, что, урегулировав французский стих, он лишил его естественной первозданности, дерзкой грации, красок и мелодичности. Ракан, Менар и даже Кино (мы добавили бы в этот список Теофиля де Вио и Сент-Амана) кажутся ему более крупными поэтами, чем Малерб. После этих талантливейших мастеров в течение полутора столетий до Андре Шенье, говорит Леконт де Лиль, во Франции не было настоящих поэтов, а только мыслители и критики, писавшие стихи.

Что же касается поэтов XIX в. (напомним, что письма написаны в 50-х годах), то Ламартин, богато одаренный чувствами, по мнению мэтра Парнаса, не обладает техникой, а Виктор Гюго «страдает отсутствием вкуса, такта, чувства меры», кроме того, он не постиг гармонии стиха.

Многие высказывания Леконта де Лиля о французской поэзии удивительно схожи с суждениями Пушкина, например о Гюго и Буало. Вспомним пушкинское «Французских рифмачей суровый судия»:

> Хоть дерзких умников простерлася рука
> На лавры твоего густого парика;
> Хотя, растрепанный новейшей вольной школой,
> К ней в гневе обратил ты свой затылок голый... —

и иронизирование Леконта де Лиля над «поднятым дыбом париком Буало на его ученом черепе» покажется нам знакомым.

Советские литературоведы были часто несправедливы в своих оценках одного из замечательнейших поэтов Франции, чье влияние ощущалось в русской поэзии еще в 20-х годах нашего столетия. Леконт де Лиль был не только прекрасным поэтом, но и доблестным человеком. Фурьерист и участник революции 1848 г., он, родившийся в богатой семье рабовладельцев, требовал отмены рабства в колониальных владениях Франции. В годы, когда писались письма Лавидьеру, Леконт де Лиль бедствовал в разззолоченном Париже Луи Бонапарта, в то время как второстепенные поэты-эпигоны, вроде упоминаемого в письмах Жозефа Отрана, получали премии на литературных конкурсах и заседали в Академии. Краткая приписка в конце одного из писем открывает всю меру нужды поэта: книги, пришедшие на его имя, отосланы обратно, потому что нечем заплатить почтальону. Осаждаемый кредиторами, нередко голодный, Леконт де Лиль самоотверженно трудится, не изменяя своим жизненным и творческим принципам. Своему корреспонденту Лавидьеру, сочинившему для очередного конкурса антирусские стихи, по-видимому, по заказу,— дело происходит в последний год Крымской войны,— Леконт де Лиль неодобрительно замечает: «Я предпочел бы, чтобы они были русофильскими».

Новые письма поэта углубляют наши представления о Леконте де Лиле — поэте, мыслителе и человеке.

1968

РЕФОРМА ФРАНЦУЗСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ
(Свободный стих символистов)

Одним из главных новшеств символистской школы считается свободный стих. Известно, что Малларме писал, как и Бодлер, стихом, ничем не отличающимся в своей структуре от романтического. Так называемый облегченный стих (vers libéré), как и неточная рифма, переходящая часто в ассонанс, появляется впервые у Верлена. Облегченный стих не нарушает, в сущности, принципа школьного силлабизма и от классического и романтического строя отличается, главным образом, тем, что пропускает «e muet» там, где этот звук кажется поэту лишним, непроизносимым или просто неудобным [1]. Неточная рифма, еще более, чем у романтиков, сдвинутая цезура и, наконец, принятие *гиатуса* (который часто встречается у средневековых поэтов Франции) в тех случаях, когда зияние не нарушает благозвучия,— вот главные новшества, которые ввели Верлен и Рембо.

Необходимость реформировать французскую версификацию ощущалась уже в XVIII и в начале XIX столетия.

Пушкин писал в статье о поэзии Сент-Бёва: «Нет сомнения, что стихосложение французское самое своенравное, смею сказать, неосновательное. Чем, например, оправдываете вы исключения *гиатуса* (hiatus), который французским ушам так нестерпим в соединении двух слов (как: a été, où aller) и которого они же ищут для гармонии собственных имен: Zaïre, Aglaë, Eléonore?» [2].

Сходное мнение высказал через полвека Анатоль Франс: «Я могу согласиться с тем, что исчезающая просодия была в достаточной степени книжной, требуя, чтобы рифмы были столь же точны для глаза, как для уха... Несчастье нашей поэзии в том, что она слишком литературна, слишком создана для печати... Следует ли упрекать поэтов в том, что они допускают зияния, когда ухо их позволяет? Ни в коем случае: они лишь поступают так,

---

[1] *Gourmont R. de.* La poésie française et la question de l'*e* muet.— «Mercure de France», 1902, mai, p. 289; см. также главу о vers libre в его книге «Esthétique de la langue française». Paris, 1923.

[2] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 7. 2-е изд. М., 1958, с. 243.

как поступил добрый Ронсар. Приходится сожалеть о том, что французские поэты запрещали сами себе в продолжение двухсот лет включать в стихи — tu as или tu es. Наоборот, кто не чувствует, что некоторые зияния ласкают ухо?» [3]

Свободный стих (vers libre) символистов, как известно, не считается с правилами силлабизма, он основан на ритмических отрезках, а по мнению многих исследователей, является стихом тоническим. До наших дней не прекратились споры о происхождении французского стиха, хотя защита или отрицание «vers libre» не волнует уже ни поэтов, ни стиховедов Франции [4].

Заметим, что тенденция к определенному количеству слогов в стихе обнаруживается в поэзии романских народов весьма рано. В сущности размеры, называемые в школьных учебниках силлабическими, как и тонические, основаны на различных комбинациях ударений и числа слогов. Наше ухо воспринимает ритмические отрезки, не превышающие десяти-двенадцати слогов, но уже двенадцатисложные плохо воспринимаются без цезуры и распадаются обыкновенно на два полустишия. Восьми-(и девяти-)сложные стихи не существуют ни в одном европейском языке без ударений (минимум двух). Некоторые ударения падают на определенном слоге (концовка, цезура), иные связаны с четными или нечетными слогами или же распределяются более свободно, как в современном французском александрийском стихе, но и в этом случае их вариации ограниченны и могут быть точно установлены [5].

Если мы обратимся к старофранцузской поэзии, мы обнаружим, что уже в древнейшем ее периоде в десятисложном эпическом размере chansons de geste обязательными ударяемыми слогами были четвертый и десятый. Наличие в нем обоих основных элементов нового европейского стихосложения — количества слогов и ударения — совершенно очевидно. Александрийский стих, вероятно, развился из десятисложного (к концу XI в.). Эта система следует тому же двойному принципу: ударения и определенное количество слогов (12). В стихах средневекового «Романа об Александре» ударения

---

[3] «Le Temps», 1890, 21 décembre. Цит. по кн.: *Souza Rubert de.* Le Rythme poétique. Paris, 1892, p. 263—264.

[4] Об этом вопросе существует целая литература. Укажем на труды: *Dondo M.* Vers libre. A logical dévelopment of French verse. Paris, 1922; *Thieme H. P.* Essai sur l'histoire du vers français. Paris, 1916 (о стихе символистов и декадентов, с. 79—93); *Tobler A.* Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. Leipzig, 1910, S. 125—131. Проблема зияния: *Kastner L. E.* A History of French Versification. Oxford, 1903, p. 120—130; *Trannoy A. J.* La musique des vers. Paris, 1929 (о рифмах и ассонансах, см. с. 21 сл.). Сопоставление французского классического и романтического стиха дано в кн.: *Grammon M.* Petit traité de versification française. 9-me éd. Paris, 1937. Система французского стиха как преимущественно тоническая рассматривается в кн.: *Sauro A.* La lingua poetica in Francia dal Romanticismo al simbolismo. Bari, 1954.

[5] Следует заметить, что для нас неприемлема теория о происхождении французского стиха исключительно из литургических латинских песнопений, недавно снова выдвинутая Жоржем Лотом (*Lote G.* Histoire du Vers Français. T. 1—3. Paris, 1949—1951). Над этим монументальным исследованием автор трудился более тридцати лет.

симметрично падают на второй слог каждого полустишья:

Lĭ roís quĭ Măcidoíne // tĕnait en sa baillié
Et Crese te paix, // et toute Esclavonie... [6]

В каждом полустишье обычно два ударения, причем они падают обязательно на шестой и двенадцатый слоги (цезура и концовка). Остальные два — варьируют. Четырехударный александрийский стих также типичен для XVII в.

Qui je viens dans son temple // adorer l'Eternel.
Je viens selon l'usage // antique et solennel [7].

(*Расин*)

Ритмическая схема первого стиха:

$$\cup\ \cup\ \perp\ /\cup\ \cup\ \perp\ (\cup)\ //\ \cup\ \cup\ \perp\ /\ \cup\ \cup\ \perp$$

У романтиков, как и у поэтов классицизма, ударения в александрийском стихе часто последовательно чередуются, создавая ритмический узор, приближающийся к анапесту ($\cup\ \cup\ \perp$):

Chacun sait / aujourd'hui // quand il fait de la prose [8].

(*Мюссе*)

Quatre boeufs attelés // d'un pas tranquille et lent
Promenoit / dans Paris // le monarque / indolent [9].

(*Буало*)

Реформа романтиков, которые передвинули цезуру и допустили переход из одного стиха в другой (enjambement), нарушала четырехударную систему александийского стиха. Гюго, надевший красный колпак на словарь Французской академии, заявил: «Я расшатал этого большого дурня — александрийский стих».

J'ai disloqué / ce grand niais / d'alexandrin.

Вспомним пушкинское:

Гюго с товарищи, друзья натуры,
Его гулять пустили без цезуры [10].

(*«Домик в Коломне», IX*)

---

6 Король, который властвовал над Македонией,
И Грецией, и всей страной Славян.

7 Да, я прихожу в храм поклониться вечному.
Я прихожу, следуя обычаю старому и торжественному.

8 Каждый знает в настоящее время, когда он пишет прозу.

9 Четыре запряженных быка спокойным и тихим шагом
Везли по Парижу беспечного монарха.

См.: *Grammont M.* Traité de Phonétique. Paris, 1939, p. 418—419. Эти примеры заставляют сомневаться в том, что французский александрийский стих следует во всех случаях переводить ямбом, как это принято в русской литературе.

10 М. Грамон, впрочем, показал, что все виды романтического стиха существовали уже в XVI и XVII столетиях. (*Grammont M.* Ragotin et le vers romantique.— «Revue des langues romanes», 1903, vol. 46, p. 5).

Разбитый на три отрезка (по четыре слога каждый в этом примере), стих опирался уже не на четыре, а на три ударения — так называемый романтический триметр. Многие теоретики вообще не признают триметр александрийским стихом, так как считают, что этот размер должен иметь обязательное ударение на шестом слоге (цезуре) [11].

В конце XIX в. процесс распадения классического александрийского стиха достиг своего апогея. Примеры, приводимые поэтами, артистами и стиховедами, справедливо показали, что изменившееся в течение веков произношение при застывшей системе версификации нарушило устоявшуюся гармонию не только классического, но и романтического метра и что на самом деле многие александрийские стихи в чтении имеют не двенадцать слогов, а от девяти до пятнадцати. Опыты экспериментальной фонетики, столь развившейся во Франции благодаря работам Руссело, подтвердили эти наблюдения [12].

Поэты-символисты уже в конце 80-х годов прошлого века стремились создать новую систему французского стиха, вполне не зависимую от правил школьного силлабизма. «Освобожденный стих» (vers libéré) Рембо и Верлена открыл пути для дальнейших попыток. Многие считают Рембо первым верлибристом [13]. Реми де Гурмон полагал, что «свободный стих» во Франции возник под влиянием поэзии Уолта Уитмена. Два американца, ставшие французскими поэтами, Вьеле-Гриффен и С. Мерриль, были поклонниками Уитмена и способствовали проникновению его поэзии во Францию. Впрочем, влияние Уитмена далеко не было единственным. Весьма вероятно, что основоположники свободного стиха экспериментировали под впечатлением не только тонического английского, но также немецкого стиха. Основателем верлибризма во Франции почитается также Г. Кан, родом из Эльзаса, который был хорошо знаком с немецкой литературой.

Эти иностранные влияния вызвали резкую оппозицию со стороны академических и консервативных литературных кругов Парижа, которые придерживались мнения, что «свободный стих» противен духу французского стихосложения и едва ли не импортирован иностранцами. Символисты, со своей стороны, подчеркивали неоднократно и не без основания, что vers libre близок по своей структуре к французским народным песням.

Верлибр расцвел необычайно пышно в конце XIX и самом начале XX в., но уже к 1905 г. многие его самые страстные приверженцы — Ж. Мореас, А. де Ренье, Ш. Герен — от него отреклись и вернулись к романтическому триметру и к классическому тетраметру. Из символистов только Вьеле-Гриффен и Мерриль остались ему верны [14].

---

[11] *Dondo M.* Vers libre. A logical dévelopment of French verse, p. 18.

[12] *Souza R. de.* Poésie et poétrie. Introduction à quelques essais de critique experimentale.— «Occident», 1906—1907; *Lote G.* Le numérisme et l'égalité numérique des vers.— «La Phalange», 1912, 20 janvier, p. 38—54.

[13] В 1886 г. в «La Vogue» были напечатаны стихи Рембо, написанные в 1872—1873 гг., которые можно считать первыми «vers libre» во французской поэзии.

[14] *Dujardin E.* Les premiers poètes du vers libre.— В кн.: *Dujardin E.* Mallarmé par un des siens. Paris, 1936, p. 105—184.

Сам Верлен так и не принял до конца свободный стих. Интересно мнение, высказанное старым поэтом в 1891 г.: «Поэзия — рояль, поэт — артист. Он может достигнуть новых эффектов, изобретая новые аккорды, если он оставит традиционную рутину, сломает старые формы; но коли он начнет ударять наобум или где-то сбоку, ритм исчезает, звук более не существует, воображение переступает намеченную цель, и мы барахтаемся в стихах в 17, 18 и 24 стопы...» [15] В том же году Верлен высказался еще раз по поводу нововведения в стихосложении: «Я расширил возможности стиха, и это хорошо, но я его не уничтожил! Чтобы существовал стих, необходим ритм. В настоящее время стихи фабрикуют тысячью способами... И эту стряпню именуют «ритмическими стихами»! Но мы не латыняне и не греки, мы французы, черт побери!» [16]

Известно, что «свободный стих» существовал и у классицистов XVII—XVIII вв. Им написаны басни Лафонтена, хоры в трагедиях Расина («Эсфирь», «Гофолия») [17]. Встречается он и у Перро и Вольтера. Но классический «vers libre» отличается от символистского тем, что в его составе были узаконенные силлабическим стихосложением строчки, расположенные в симметрическом порядке, тогда как новейшие верлибристы, отвергнув все законы школьной поэтики и доверяясь собственному уху, придерживались скорее законов тонического чередования. Следует заметить, что в лучших произведениях верлибристов всегда можно определить известную правильную смену ритмических единиц, но, конечно, не соответствующую нормам общепринятого в XIX в. силлабического стихосложения. Например, у Анри де Ренье:

Si j'ai parlé
De mon amour, / c'est à l'eau lente
Qui m'ecoute / quand je me penche
Sur elle; / si j'ai parlé
De mon amour, / c'est au vent
Qui rit et chuchote / entre les branches;
Si j'ai parlé / de mon amour, / c'est à l'oiseau
Qui passe et chante [18].

В этой пьесе доминирует ритм ∪ ∪ ∪ ⊥ («Si j'ai parlé... de mon amoúr...»). Система двух главных ударений слышна так же отчетливо (три в предпоследней, по одному в последней строке; вместе — четыре). Если мы выпишем первую и вторую строки, получится романтический триметр:

Si j'ai parlé / de mon amour, / c'est à l'eau lente [19].

---

[15] «Figaro», 1891, 4 février (*Souza R. de.* Le Rithme poétique, p. 209—210).
[16] *Huret Jules.* Enquête sur l'évolution littéraire. Paris, 1894, p. 69.
[17] Композиторам XVII в. необходимы были неравносложные стихи в текстах либретто (хоров). Такими были, например, тексты Ф. Кино для музыки Люлли.
[18] Если я говорил о моей любви, я говорил медлительной воде, что слушает меня, когда над ней склоняюсь. Если я говорил о моей любви, я ветру говорил, который смеется и шепчется средь веток. Если я говорил о моей любви, я птице говорил, что с ветром улетает.
[19] Анализ стихотворения, который мы предлагаем, несколько отличается от интересных наблюдений американского ученого М. Дондо (см. стр. 20 цит. соч.).

Система чередования звуков («оркестровка») у верлибристов входила в поэтику школы.

Конечно, ощущение фонетических сочетаний присуще во французской (как и в русской) поэзии не одним только символистам. Вспомним Расина: «Qui *s*ont *s*es *s*erpents qui *s*iffles *s*ur vos têtes?» [20] или А. де Виньи: «*R*oulaient et *r*edoublaient les foud*r*es de l'o*r*age» [21]. Все же у поэтов символизма поиски звуковых сочетаний для передачи чувств и впечатлений особенно характерны, они вошли в общую систему поэтики и проводились систематически. Нерифмованные концовки, ассонансы и неточные рифмы верлибристов как бы требовали музыкальной поддержки от всех предыдущих слогов стиха. Так, в приведенных стихах Анри де Ренье чередование рифм и ассонансов: lente, penche, vent, branches, chante связано со всем звуковым и смысловым строем стихотворения. Обмен мыслями и впечатлениями между символистами и современными им композиторами (особенно Дебюсси), вагнеризм, сменившийся увлечением русской музыкой в литературных кругах Франции начала нашего века, обострили поиски музыкальных эффектов слова. У значительных поэтов эта тенденция к гармонизации всего стиха способствовала созданию произведений, в которых нет разрыва между формой и содержанием (один из главных принципов символистов, которому они далеко не всегда следовали). Она же превращалась в игру со звуками у эпигонов.

Рене Гиль, стремившийся точно отмерить и взвесить отношения между формой и содержанием, создал целую систему фонетических соотношений звука и смысла, столь же сложную, сколь и фантастическую [22]. Этот теоретик символизма применял ее методично и трудолюбиво в собственных своих опусах, но не оказал какого-либо существенного влияния на современную ему поэзию во Франции. Некоторое влияние «метода» Рене Гиля можно проследить у русских символистов. Его охотно печатали в журналах «Русская мысль» и «Аполлон», и Валерий Брюсов, разделявший в значительной части теоретические воззрения Рене Гиля, первый ознакомил с ними русского читателя.

«В наше время,— писал Юрий Тынянов в работе «Проблема стихотворного языка»,— vers libre одержал большие победы. Пора сказать, что он — характерный стих нашей эпохи, и в отношении к нему как к стиху исключительному или даже стиху на грани прозы — такая же неправда историческая, как и теоретическая» [23].

1958

---

[20] Кто змеи те, что шипят у вас над головой?

[21] Перекатывались и нарастали раскаты грома.

[22] *Ghil R.* Traité du Verbe. Paris, 1886; Oeuvre: En méthode à l'Oeuvre. Paris, 1891. Ср.: *Гурмон Р. де.* Книга масок. М., 1913, с. 201—208.

[23] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 57.

ПОЭЗИЯ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА НА РУБЕЖЕ XIX—XX СТОЛЕТИЙ

В развитии декадентской литературы последнего десятилетия XIX и начала XX в. следует отметить несколько характерных тенденций. Многие поэты-декаденты, за исключением кубистов, старались освободиться от затемненного языка символистской поэзии 80-х годов. Эта тенденция к относительной ясности была более отчетливо выражена у натюристов и поэтов «Аббатства», чем у эпигонов символизма (А. де Ренье, Ж. Мореас, Ф. Вьеле-Гриффен). Теория и практика кубизма — литературного и художественного направления, проявившегося с полной силой в конце 10-х годов нашего века,— была связана с отрицательной реакцией на подобные попытки со стороны представителей других декадентских групп. Разложение реальности, устранение логических связей, возврат к символической поэтике, часто утрированной, уживались в поэзии кубизма со стремлением возвеличить век механических изобретений, порвать с традициями прошлого во имя будущего.

Если рассматривать истоки литературных идей модернистской поэзии — от умонастроения последних символистов до теории кубистов,— ясно обнаруживается, что они опирались на разные философские системы (неокантианство, неопозитивизм, воззрения Ницше, Бергсона), идеалистические по своему существу. Эта общая идеалистическая основа устремлений связывает между собой поэтов символизма, унанимистов и кубистов.

Под влиянием Ницше усилились антирационалистические, крайне индивидуалистические течения среди французских декадентов, переходящие часто в циничное отрицание всякой морали во имя «верховных прав» поднятого над массой сверхчеловека. Идеи Ницше нетрудно обнаружить у А. Жида, у некоторых унанимистов (Ж. Ромэн) и у кубистов.

В начале XX в. стал широко известен во Франции, а потом во всей Европе Анри Бергсон, философская система которого оказала определяющее воздействие на формирование модернистской эстетики.

Бергсон объявил разум «специальной способностью» (faculté spéciale), направленной единственно на осуществление полезной для человека практической деятельности. Сами предметы подвергаются, по мнению Бергсона,

классификации практического разума с точки зрения пользы, которую из них можно извлечь. Эта классификация, утверждает Бергсон, мертва и враждебна искусству. Художник должен иначе взглянуть на мир. «Искусство имеет прямое задание отстранить эти символы, практически полезные, условно признанные обобщения, наконец, все, что для нас маскирует реальность» («Смех»). Отсюда прямой путь к отказу от логических связей, к интуитивному (непосредственному) познанию реальности (причем в понятие реальности вложен метафизический смысл).

Бергсон учил, что существует «чистая длительность» (durée pure) вне материи и объективно-математического времени, которая осуществляется в «жизненном порыве» (élan vital). Эта «длительность» — не что иное, как субъективное восприятие времени, т. е. величина прежде всего психологическая [1]. В ней воплощает себя «перемена без того, чтобы что-либо переменялось» (changement sans rien qui change). Отсюда следует, что в этом психологическом и единственно реальном, с точки зрения Бергсона, процессе исчезает различие между прошедшим и будущим. Творческая интуиция проникает в самую «сердцевину бытия», где обретает абсолютную свободу и независимость от материи. В литературе идеи эти последовательно проведены в последней части романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Метафизика Бергсона вела к мистическим и религиозным выводам.

Если «Материя и память» (1896) Бергсона была известна только в узких кругах специалистов, то его «Творческая эволюция» (1907) быстро приобрела европейскую известность; идеи Бергсона были подхвачены и превознесены представителями различных идеалистических течений, использованы католической пропагандой и отразились в большей или меньшей степени в деятельности всех декадентских течений в конце первого десятилетия XX в.

Французский символизм после смерти Стефана Малларме перестал быть литературной школой, имевшей если не идеологическое единство, то хотя бы общую творческую устремленность. Представители так называемого второго поколения символистов пользовались успехом в консервативных политических и литературных кругах Парижа.

«Как известно,— писал В. Брюсов,— в 90-х годах новые поэтические школы во Франции могли праздновать победу... книги многих «символистов» завоевали широкий круг читателей, и республиканское правительство почло нужным украсить сюртуки более видных из них ленточкой Почетного Легиона (Ж. Мореаса, А. де Ренье, Ф. Вьеле-Гриффена и др.). В эту эпоху самые непримиримые из деятелей «новой» поэзии поспешили отречься от всех крайностей, как от заблуждений юности, и получить свою долю при дележе общего успеха» [2]. Однако творчество этих писателей было лишено самобытности, характерной для основоположников символистской школы. В частности, большинство из них отказалось от характерного для симболи-

---

[1] *Politzer G.* Le Bergsonisme — une mystification philosophique. Paris, 1942.
[2] «Русская мысль», М., 1909, кн. 6, с. 157.

Жан Мореас. Портрет работы А. де ля Гандара

стской поэзии «освобожденного стиха» (vers libéré), вернувшись к подражанию традиционным формам стихосложения.

Первой реакцией на символистские искания во французской поэзии была попытка еще в начале 90-х годов создать новое направление — «романскую школу». Главой этой школы был Жан Мореас (настоящая его фамилия Пападиамантопулос, 1856—1910). Грек из Афин по происхождению, он получил в Марселе французское образование и после странствований по Европе переселился в Париж.

Первые книги стихов Мореаса — «Большой и малый Сирт» («Les Syrtes», 1884), «Кантилены» («Les Cantilènes», 1886) написаны вполне в символистском духе.

Дата выхода его третьей книги стихов, «Страстный пилигрим» («Le Pélerin passioné», 1891), была объявлена Шарлем Моррасом «началом новой эры во французской поэзии». Этот сборник стихов Жана Мореаса, который предложил и ввел в употребление самый термин «символизм» и являлся автором

«Манифеста символизма» 1886 г., был охарактеризован Шарлем Моррасом как живое свидетельство гибели символистских принципов, как возврат к «французской ясности» и реванш латинской культуры Средиземноморья за нашествие на Францию «северных варваров», к которым Шарль Моррас причислял Шелли, Ибсена и Толстого. Теоретик «романской школы», Моррас выступал в качестве пропагандиста монархических и расистских принципов и в течение многих десятилетий неизменно находился в рядах крайне правых политических группировок.

Жан Мореас, в отличие от Шарля Морраса, по своим политическим воззрениям не был реакционером и шовинистом. Он отражал в своем творчестве настроения той части французской буржуазной интеллигенции, которая стремилась уйти от действительности в прошлое и высшим неизменным идеалом французской культуры считала классицизм XVII столетия. Новое Мореас стремился отыскать в старом, проповедуя возврат к классицизму и к поэзии Плеяды. «Я оставил,— писал Мореас,— свободный стих, чувствуя всю грубость его достижений и всю иллюзорность его свободы. В традиционном стихосложении больше благородства, больше затаенного разнообразия, но надо быть хорошим мастером» [3]. А. Франс называл его «Ронсаром французского символизма».

Неоклассицизм Мореаса был формой ухода писателя от проблем современности, попыткой утвердить «незыблемые традиции французской культуры» в буржуазно-консервативном ее понимании. Недаром Ш. Моррас и другие проповедники национализма пытались использовать это направление в своих реакционных целях.

Из поэтических произведений Мореаса наибольший интерес представляют «Стансы». В них выражено стоическое отношение к миру, воспринятому как трагическая необходимость, которая не расслабляет, но закаляет душу. Все же с символизмом сближает Мореаса и уход в прошлое, и утверждение крайнего индивидуализма поэта, противопоставляющего себя всему непосвященному человечеству:

Лишь к мертвецам лицо обращено мое,
Я все не сговорюсь со славою своею,
Зерном моих борозд живится воронье,
Мне жатвы не собрать, хотя пашу и сею.
Но я не сетую. Пусть злится Аквилон.
Пускай меня клеймят, пускай, кто хочет, свищет:
Что нужды, если твой, о лира, тихий звон
Искусней с каждым днем становится и чище?

(*Перевод Б. Лившица* [4])

Поэзия Мореаса, оказавшая немалое влияние на его современников, в настоящее время в большей своей части (исключая «Стансы») забыта.

---

[3] Цит. по кн.: *Эренбург И.* Поэты Франции. Париж, 1914, с. 29.
[4] *Лившиц Бенедикт.* От романтиков до сюрреалистов. Л., 1934, с. 98.

Кроме стихотворных сборников, Мореас написал прозаическую книгу «Рассказы старой Франции» («Contes de la vieille France», 1905), где показал хорошее знакомство со старой французской литературой и народными легендами. В 1904 г. в парижском театре «Одеон» была представлена его «Ифигения в Авлиде» («Iphigénie à Aulis»), являющаяся попыткой воскресить традиции древнегреческой трагедии на французской сцене. Следует также отметить его «Эскизы и воспоминания» («Esquisses et Souvenirs», 1908), представляющие интерес для истории французской поэзии того времени.

Еще в большей степени, чем у Мореаса и его последователей, отказ от символистских принципов проявлялся у натюристов.

В середине 90-х годов прошлого столетия в парижской гостинице «Гвоздь» («L'Auberge du Clou») встречались молодые поэты-натюристы, объявившие себя противниками символистской школы. Правда, они признавали за символизмом известные заслуги: новшества в области метрики, освобождение от риторики, певучесть стиха; они высоко ценили поэзию Верлена. Но совершенно неприемлемыми для них были стиль и поэтика символистов, их пессимизм, абстрактность и фантастичность их образов. Не фантасмагорию, утверждали они, а повседневную реальность следует воплотить в поэзии. Надо отметить прогрессивную позицию органа этого направления «Ревю натюрист» в деле Дрейфуса, когда натюристы взяли под защиту Э. Золя [5]. Они заявляли, впрочем довольно робко, о том, что поэту не следует избегать социальных тем.

Назвав себя натюристами, молодые поэты противопоставляли свое понимание природы пониманию ее у натуралистов с их грубым физиологизмом. Они считали первым поэтом Франции В. Гюго. В 1903 г. была опубликована «Песнь об апофеозе Виктора Гюго», сочиненная вождем этой литературной группы Сен Жоржем де Буелье, получившим некоторую известность во французской литературе скорее как драматург и прозаик, чем как поэт. Его друзья и последователи, кроме Мориса Магра, также оставившего поэзию для прозы и театра, в настоящее время совершенно забыты. Можно сказать, что идеи унанимизма, утвердившего себя как школа десять лет спустя, встречаются уже у натюристов, хотя и в неразвитом виде. Натюристы не завербовали в свою группу даровитых поэтов, но оказали своими идеями определенное воздействие на развитие французской литературы. Пантеизм, любовная лирика, гимны жизни во всех ее проявлениях в первых и самых удачных книгах Анны де Ноай отражают в значительной степени установки натюристов, но также и влияние поэтики Мореаса. Натюристы радостно приветствовали каждое отступление в сторону более трезвого восприятия мира у поздних символистов.

В 90-х годах усилились попытки ввести символистскую поэзию в русло ортодоксального католицизма. Символисты, в той мере, в какой они были мистиками, были мистиками «свободными», не связанными догматами церк-

---

[5] Материалы об этом собраны в кн.: Vingt cinq ans de littérature française. T. 2. Paris, [s. d.], p. 26.

ви. На них оказал влияние позитивизм, на котором были воспитаны поколения французских интеллигентов, и даже вольтерианство (Р. де Гурмон, Л. Тайяд, Р. Гиль). Однако в этот период многие поэты-символисты искали не только «метафизического утешения», но и «познания действительности» в притворах католической церкви.

Католически настроенные круги французских читателей обрели своего поэта в лице Франсиса Жамма (1858—1938). Жамм родился в деревне Турне, в Пиренеях. Он учился в Бордо, провел молодость в Париже, но вскоре покинул столицу и обосновался в маленьком городке Ортез. Он не был парижским литератором — в то время редкое исключение — и утверждал себя как поэта провинции, деревни.

В творчестве Жамма все противоположно поэтике Парнаса — от свободного стиха, переходящего в ритмизированную прозу, до намеренных прозаизмов в языке, приближающемся к разговорной речи. Из его поэзии изгнана также экзотика Парнаса. Впрочем, простота Жамма порой граничит с манерностью. Гармонизация звуков — прием, воспринятый от символистов,— порой достигает у него большого совершенства. Рифмы он обычно заменяет ассонансами.

«Когда я раскрываю какую-нибудь книгу, помеченную 1888 годом,— пишет Жамм,— эпоха, когда я выступил впервые, —я нахожу в ней только вой вагнерианцев, картонных лебедей, гермафродитов, украшенных иероглифами. Между тем подымалась песня, которая, казалось, хотела рассеять этот туман подозрительных видений». Героиня его стихов — не «вампир из базальтовых гротов», а простая девушка из провинции, которая завязывает банки с вареньем, ходит за курами и утками. Поэзия, по мнению Жамма, застревала в облаках, где нет места людям, где обитают только мифические божества,— «и поэтому мы опустили головы и взглянули на ноги. Взглянув на ноги, мои друзья и я, мы полюбили скромность и простоту. К простоте и скромности идет искусство» [6]. Эти настроения выражены в сборнике «От утреннего благовеста до вечернего» («De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir», 1897).

Я читал романы, сборники стихов,
Писанные умными людьми в Париже.
Ах, они не жили у моих ручьев,
Где бекас, купаясь, шелестит и брызжет.
Пусть они приедут поглядеть дроздов,
На пруду опавшие сухие листья,
Маленькие двери брошенных домов,
Ласковых крестьян и уток серебристых.
И тогда, с улыбкой трубку закурив,
От тоски своей излечатся наверно,
Слушая глухой пронзительный призыв
Ястреба, повисшего над ближней фермой.

(*Перевод И. Эренбурга*)

[6] *Жамм Франсис.* Стихи и проза. М., 1913, с. 5, 8.

Франсис Жамм

Сборник написан в религиозном духе. Жамму подражали молодые католические поэты во всех странах Европы. Но поэт был опасным союзником для церковников: от воспевания божества Жамм легко переходит к темам эротическим. Недаром один французский исследователь написал обширную монографию об авторе «От утреннего благовеста до вечернего» под заглавием «От фавна к патриарху» [7]. Жамм любит природу любовью язычника, любит и жалеет животных, меньших братьев человека. Одна из самых живых страниц во французской описательной прозе — начало его «Романа о зайце» («Le Roman du lièvre», 1903), пронизанное лафонтеновским чувством природы, хотя повесть эта кончается абстрактным и слащавым видением «рая зверей».

Стиль Жамма неровен, у него встречаются повторения и растянутые стихи. Их особенно много в «Христианских георгиках» («Les Géorgiques chrétiennes», 1912).

В лучших же произведениях Жамму удалось в известной степени то, о чем только мечтали поэты-натуристы,— выразить живое чувство природы.

Героини первых прозаических произведений Жамма «Клара д'Елебёз» и «Альмаид д'Этремон» (1901) — страстные и сентиментальные барышни — переживают сложные психологические драмы. Мораль этих повестей еще не соответствовала католическому миросозерцанию, но после официального

[7] *Inda J. P.* Francis Jammes. Du Faune au Patriarche. Lyon, 1952.

«обращения» (1905) Жамм написал несколько повестей в духе католической пропаганды, которые значительно уступают его первым прозаическим произведениям. В 20-х годах Жамм опубликовал несколько томов своих воспоминаний: «От божественного возраста — к неблагодарному», «Любовь, музы и охота» и «Капризы поэта».

По-иному сложился творческий путь другого католического писателя — Поля Клоделя (1868—1954). Клодель стал известен в литературных кругах после того, как в «Меркюр де Франс» в 1900—1901 гг. появились его эссеи «Познание Востока» и в одноименном издательстве вышел в 1901 г. сборник переработанных юношеских драм «Золотая голова», «Город», «Дева Виолена», «Отдых седьмого дня» под общим заглавием «Дерево» («L'Arbre»). До этого времени Клодель, работавший на дипломатическом поприще, опубликовал в Китае некоторые свои ранние драмы и перевод из Эсхила («Агамемнон»).

В течение первого десятилетия XX в. Клодель стал одним из самых известных поэтов Франции. Значительную роль в его литературной карьере сыграли католические круги, провозгласившие автора «Благовещения» («L'Annonce faite à Marie», 1912,— последняя версия «Девы Виолены») «новым Шекспиром». В 1921 г. эта драма была поставлена Таировым в московском Камерном театре [8].

В творчестве Клоделя сочетались два начала — поэтическое и риторическое. В его драмах и одах поэтические образы тонут в потоке риторики, и если порой вспыхивают пламенем подлинного вдохновения, то затем снова погружаются в стихию рассудочности, морализирования, отживших свой век абстракций. В начале своего творческого пути Клодель создал систему метафизических воззрений, не лишенную оригинальности. Он утверждал, что мир стремится в своем развитии к вечной гармонии, а развитие это составляет единый процесс и не может быть расчленено на отдельные исторические периоды. Всякое действие — лишь мгновение, выделенное из бесконечного процесса. Принципы универсальности и длительности приводят — в понимании Клоделя — к тому, что драматическое действие всегда остается незаконченным, являясь лишь частью, произвольно выхваченным отрезком вечно продолжающегося всемирного действия.

Рассматривая каждую отдельную личность как частицу общего процесса мирового развития, Клодель пренебрегает психологическим анализом и не дает четкого определения характеров. Его герои являются лишь выразителями идей, конденсаторами некоей энергии; они должны возбудить среду, их окружающую. Так, в драме «Город» Бем, человек, лишенный индивидуальных особенностей, символизирует познание, Кэвр предстает как носитель поэтического начала, при помощи которого постигаются истины, скрытые от взоров ученого. «Ты ничего не объясняешь, о поэт,— обращается к Кэвру его собеседник,— но каждая вещь благодаря тебе становится для нас объяснимой». Перерабатывая в дальнейшем свою драму в католическом духе, все более и более отступая от идеи о гармонии Вселенной и погружаясь в пес-

[8] На русский язык пьесы Клоделя переводил И. А. Аксенов.

Поль Клодель

симизм, Клодель в конце концов заставил Бема презреть земную мудрость, а поэта Кэвра, чье сердце открыто всему миру, сделал католическим епископом-фанатиком. От подражания Эсхилу, чьи трагедии он переводил, Клодель приходит, таким образом, к Бональду и Жозефу де Местру. Источник его поэзии иссякает. Вместо языка античных полубогов его герои заговорили цитатами из дидактических произведений обскурантов.

Если в юношеской пьесе Клоделя «Обмен» («L'Echange») еще существуют индивидуальные характеры, то с годами реалистические элементы в его драмах встречаются все реже. В трагедии «Залог» («L'Otage», 1911) сюжет, несмотря на историческую канву (эпоха Наполеона), выходит за пределы не только историзма, но и какого-либо жизненного правдоподобия. Жорж де Куфонтен, представитель древнего аристократического рода, укрывает в своем замке от преследований Наполеона самого римского папу. Чтобы спасти папу, кузина Жоржа Синь де Куфонтен, по настоянию священника,

как бы сошедшего со страниц Барбе д'Оревилли, жертвует собой и выходит замуж за Туссен-Тюрмора, префекта Наполеона, ненавидимого и презираемого ею плебея. Но, для того чтобы таинство брака не было осквернено, Синь должна не только быть верной женой префекта, но и заставить себя полюбить его, что ей, конечно, не удается. В конце драмы, после совершенно невероятных с исторической точки зрения событий, благородная Синь погибает от руки мужа. Но, умирая, она не призывает священника, так как должна была бы заявить ему, что как добрая христианка прощает всем, т. е. и своему убийце. А Синь этого не в состоянии сделать, и, несмотря на все свои жертвы, она лишается райского блаженства.

Другая драма Клоделя, «Благовещение», показывает зрителям такие же условные, небывалые средние века, как нереальна эпоха Первой империи в «Залоге».

В цикле стихотворений Клоделя «Календарь святых» («Feuilles des Saints», 1925) встречаются не только св. Павел и св. Бенедикт, но и Поль Верлен. Образ Верлена воссоздан поэтически убедительно, но подобные удачи у Клоделя — редкость. Они теряются среди стихов рассудочных и холодных, которые еще многие хвалят, но уже никто не читает.

Для некоторых французских поэтов-символистов было характерно обращение к народному творчеству, носившее, однако, как правило, характер стилизации. Влияние фольклорных традиций заметнее всего проявилось в творчестве Поля Фора.

Поль Фор в 1900 г. был уже известным поэтом, выпустившим в свет пять книг стихов под неизменным заглавием «Французские баллады» («Ballades Françaises»). До 1926 г. он опубликовал 34 сборника этих баллад. Антология, охватывающая значительный период его творчества, вышла впервые в 1912 г. и выдержала несколько изданий.

Фор начал свою деятельность как основатель и директор одного из парижских театров. На сцене его «Театр д'ар» были поставлены пьесы новых авторов, преимущественно символистов и писателей прошлых веков, не известных или мало известных парижанам. Фор осуществил постановку «Фауста» Марло, «Беатриче Ченчи» Шелли, «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка. По его инициативе были инсценированы первая песнь «Илиады» Гомера, старофранцузский эпос, поэмы Малларме. Но публика осталась равнодушной к этой попытке создать независимый от коммерческих целей театр. Через четыре года он перешел к известному и гораздо более практичному сценическому деятелю Люнье По.

В книгах Фора намечается несколько основных тем. Прежде всего заслуживают упоминания исторические баллады лиро-эпического характера, где в духе поэзии XV и начала XVI в. воскрешены легенды старой Франции (особенно отметим цикл о Людовике XI). Цикл баллад, посвященный природе Иль-де-Франса,— один из самых удачных в творчестве Фора.

Когда поэта вдохновляют стихия народной песни или древние легенды Франции, возникшие в глубине народной фантазии, он создает образы, подкупающие своим непосредственным поэтическим чувством, как, например,

в балладе, переведенной В. Брюсовым:

Она умерла, умирая в расцвете счастливой любви.
Они ее гроб зарывали при первом сиянье зари.
Теперь ей лежать одиноко, в богатом наряде своем.
Теперь ей лежать одиноко, под тяжким могильным холмом.

Они возвращались беспечно, беспечно встречая восход.
Они возвращались и пели с беспечностью: «Всем свой черед!»
Она умерла, умирая в расцвете счастливой любви:
Они на охоту спешили, спешили, как в прошлые дни.

На своем долгом поэтическом пути Фор испытал влияния различных направлений мысли — от позитивизма до мистицизма и от философии Шопенгауэра до католицизма, но они не смогли существенно изменить его творчество. Среди произведений Фора есть подлинно поэтичные создания — стихи, которые звучат, как народная песня.

О, если б все девицы друг другу руку дали, тогда они
вкруг моря вели бы хоровод. О, если бы все парни вдруг
стали моряками, из лодочек их быстрых над морем вырос
мост. Могли бы хоровод вести вокруг вселенной, когда б
друг другу руку все люди дали в мире.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Свои баллады Фор писал преимущественно александрийским стихом, но «освобожденным», т. е. не принимая во внимание звук «e muet», когда считал этот звук излишним, противоречащим произношению, и со свойственными народной поэзии подчеркнутыми ударениями, печатал стихи, как прозу,— например, в приведенной выше балладе:

Si toutes les filles du monde // voulaient
s'donner la main // tout autour de la mer //
elles pourraient faire une ronde.

Заметим, что ритмические отрезки звучат в этом отрывке, как ямбы и анапесты, т. е. тонически, а не силлабически.

Французский символизм вовлек в свою орбиту двух американцев — Франсиса Вьеле-Гриффена и Стюарта Мерриля. Вьеле-Гриффен (1864—1937) родился во время гражданской войны в Норфолке (Виргиния, США), где его отец командовал одной из армий северян. С семилетнего возраста поэт жил во Франции. Он остался в Париже до конца своих дней. Один из основателей символистского журнала «Антретьен политик е литерер», Вьеле-Гриффен участвовал во всех изданиях символистов и имел репутацию мастера французского «свободного стиха». На заглавных страницах его первых сборников неизменно был напечатан девиз: «Стих свободен». На его стихосложении отразилась теория инструментовки Р. Гиля, впрочем, мелодизацию

стиха он мог воспринять также от английских образцов (Суинберн). В своих просодических опытах Гриффен, по наблюдению П. Мартино, «избегает слишком длинных ритмических отрезков и, кажется, признает, что мера александрийского стиха является идеальной мерой» [9]. Ритмика Гриффена восходит к английской тонике [10]; некоторые его стихи звучат, как русский трехударный дольник:

N'est-il une chose au monde	Быть может, на свете есть
Chère à la face du ciel —	Дорогое для лика небес —
Un rire, un rêve, une ronde,	Сновиденье, смех иль напев,
Un rayon d'aurore ou du miel.	Авроры иль меда луч.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Эту тонику он находит также во французской народной лирике; к ней не раз обращается поэт в своих исканиях новых возможностей для французского стиха вместе с Полем Фором [11]. Стихи в народном духе — быть может, самое живое в его сборниках, хотя стилизация иногда подавляет живую струю народной поэзии.

Символистский словарь, условные абстрактные образы и отвлеченные пейзажи придают некоторую монотонность его первым стихам, собранным в книге «Поэмы и стихотворения» («Poèmes et Poésies», 1895). Поворот к более реальному восприятию мира намечается в «Сиянии жизни» («La Clarté de Vie», 1897). Лучшие лирические пьесы находим в книгах, вышедших на рубеже двух столетий: в «Отбытии» («La Partenza», 1899) и «Священной любви» («L'Amour sacré», 1903). Вьеле-Гриффен писал также большие поэмы. Их тематика почерпнута из греческих, скандинавских и восточных легенд.

От большинства символистов Гриффен отличается жизнерадостными мотивами. Классическое образование наложило отпечаток на его поэтическую деятельность. Вслед за Мореасом он обращается в сборниках «Свет Греции» («La Lumière de la Grèce», 1912) и «Голоса Ионии» («Voix d'Ionie», 1914) к эллинскому миру. Арагон отметил, что некоторые его стихи вызывают яркие образы, имеют своеобразную напевность, как, например:

Mais les fleurs ne se tendent qu'aux mains éprises d'elles [12].
Но тянутся цветы лишь в любящие руки.

Несмотря на приближение к «прекрасной ясности» в зрелые годы творчества, Вьеле-Гриффен в основном придерживался взглядов своего учителя

---

[9] *Martino P.* Parnasse et symbolisme. Paris, 1935, p. 168.

[10] Об этом Мерриль писал Гриффену: «Я не единственный американец, пытающийся одарить французский александрийский стих хоть бы частично чарующей музыкой английского стиха». (Цит. по кн.: *Henry M. L.* Stuart Merrill. Paris, 1927, p. 58.)

[11] О стихах ямбической и анапестической тональности у Гриффена см. в исследовании: *Morier H.* Le Rythme du vers libre symboliste. T. 3. Vielé-Griffin. Genève, 1944, p. 142—144.

[12] *Aragon L.* Chronique du Bel Canto. Genève, 1947, p. 208.

Стефана Малларме. Стремление к социальным и общественным темам, свойственное поэтам натюризма, он не разделял, оставаясь на эстетских позициях и не желая покинуть пресловутую «башню из слоновой кости».

Все же в конце XIX в. в «башне из слоновой кости» символистов была пробита брешь. Особое место в истории символистской поэзии занимает Стюарт Мерриль как поэт с ярко выраженными демократическими симпатиями. Мерриль (1863—1915) родился в Соединенных Штатах Америки, в Хэпстеде, в богатой семье англо-шотландского происхождения, среди предков которой были и гугеноты-эмигранты. Его отец, строгий пуританин, был юрисконсультом посольства США в Париже. Поэт воспитывался в лицее Фонтан (теперь Кондорсэ), где Малларме преподавал английский язык. Рене Гиль был его школьным товарищем. Поклонники Виктора Гюго, затем поэтов Парнаса, Мерриль и его молодые друзья стали учениками Малларме. Мерриль способствовал ознакомлению французских читателей с англо-американской литературой и переводил на английский стихи французских символистов.

После восьмилетнего пребывания в Америке (1884—1892) Мерриль вернулся в Париж. Франция стала его второй родиной. Он участвует в символистском движении, печатается в журналах декадентов, оказывает финансовую помощь журналам, не имеющим подписчиков. Он проходит через все увлечения своих литературных единомышленников — его интересуют Шопенгауэр, прерафаэлиты, Гюстав Моро, Вагнер, затем Дебюсси. Он принимает деятельное участие с Верленом и Вьеле-Гриффеном в «Ла Ревю бланш». Анархистское направление этого журнала было близко некоторым символистам и декадентам конца XIX в., для которых еще живы были идеи бакунизма, прудонизма и воспоминания о Парижской Коммуне. Анатоль Бажю, один из руководителей журнала «Декадент», пытался даже обратить символистов к социальным темам и был проповедником грядущей социальной революции, которую, впрочем, представлял себе довольно туманно. Это противоречие между пронизанным идеализмом творчеством декадентов и интересом некоторых из них к социальным проблемам не должно удивлять. Молодые поэты противопоставляли себя буржуазному обществу, презирали ограниченность сытых и самодовольных мещан, были убеждены, что возможно осуществить «республику литературы», независимо от конкретных исторических условий. По существу в самом этом стремлении проявилось их критическое отношение к капиталистической действительности, а также абстрактный, но все же юношески благородный гуманизм. В первом номере «Ревю эндэпандант» (1884) можно было прочесть следующую декларацию: «Мы за Республику, мы проектируем коммунистическую перестройку Франции...»

Мерриль принадлежал к левому крылу символистской школы. Во время своего пребывания в Америке он присоединился к социалистическому движению. «Пропасть, разделяющая в Нью-Йорке бедных от богатых, испорченность большого города, страдание и нищета, соседствующая с роскошью,— пишет биограф Мерилля Марджори Л. Генри,— вызвали взрыв негодования

в молодом человеке, полном идей справедливости» [13]. Мерриль организует собрания американских марксистов, основывает клуб, преследующий целью национализацию средств производства, пишет статьи на социальные темы, продает социалистические издания на улицах Нью-Йорка.

Юношеские стихи Мерриля абстрактны, его словарь полон условных терминов школы Малларме, фантастики, навеянной Эдгаром По, отзвуками «Галантных празднеств» Верлена. Поэт не отказывается от своих политических убеждений, но поэзия в его понимании составляет как бы особую область, которая станет доступна пролетариату в будущем, когда разовьется образование в массах. Лишь в зрелые годы Мерриль приближается в стихах к социальным и революционным темам.

В Париже его революционные взгляды не только не ослабли, но окрепли. В своих статьях он пишет о гуманизме Уильяма Морриса («Ла сосьете нувель», июль 1908), восставшего против страшных жилищных условий бедноты лондонского Ист-Энда. Когда в 1893 г. журнал «Эрмитаж» организовал анкету о социальных вопросах и будущем обществе, Мерриль в своем ответе подчеркнул, что главная проблема современности — проблема экономическая. «Только социализм,— пишет он,— отождествляя интерес каждого с интересом всех, способен устранить экономический эгоизм. Государство грядущего будет подобно прекрасной поэме, манифестацией свободы, подчиненной порядку» [14]. Тень, отбрасываемая Европой, по его словам,— тень надвигающейся социальной революции. В письме к Э. Пилону он вспоминает о том, как в молодости шел по Нью-Йорку под красным флагом вместе с бастующими рабочими под пение «Марсельезы».

После смерти Золя Мерриль опубликовал статью в символистском журнале «Ла Плюм» (15 октября 1902 г.), где писал о том, что был ранее несправедлив к великому писателю, героическому защитнику слабых и эксплуатируемых. «Мы живем в эпоху,— заключает он,— когда личность не играет большой роли, и только гении, подобные Гюго, Золя, Ибсену и Толстому, могут заставить услышать свой голос с одного конца света до другого». А. Франс написал Меррилю письмо, в котором благодарил его за посвящение ему этой статьи: «Симпатии такого поэта, каким являетесь Вы, мне драгоценны: я счастлив, что мы разделяем одни и те же идеи».

Из статей Мерриля видно, что он следил за прогрессивной русской литературой, был хорошо знаком с творчеством Горького и тогда мало известного во Франции Чернышевского.

Многолетняя дружба связывала Мерриля с Эмилем Верхарном. В одном из писем бельгийский поэт дает высокую моральную оценку Меррилю: «Я не в силах выразить, какую искренность, доброту, гордость и ясность я ощущаю в Вашей личности; Вы для меня пламя и очаг, к которому я протягиваю руки» [15].

---

[13] *Henry M. L.* Stuart Merrill, p. 41. Большое достоинство исследовательницы в том, что она не затушевывает прогрессивную деятельность Мерриля, хотя и не уделяет истории развития его общественных идей достаточного внимания.

[14] Там же, с. 96.

[15] Весь этот материал впервые опубликован Марджори Л. Генри.

Мерриль стоял за избрание Верхарна «королем поэтов» после смерти Дьеркса в 1912 г. Он посвятил Верхарну одно из лучших своих стихотворений:

Верхарн! Глухой набат под пламенем и криком
Иль гулкий звон трубы над яростной ордой,
Сиянье молнии в пустыне гробовой,
О, имя страшное, гласишь ты о великом.
В тебе отчаянье и радости борьбы,
И ярости людей перед лицом Судьбы,
И город, весь в огнях, и лес в дыму пожара,
Но ты звучишь порой измученной земле,
Как дальний колокол в прозрачно-нежной мгле.
И нас влечет к тебе любви святая чара!

(Перевод В. Брюсова)

Прогрессивные для того времени идеи, которые Мерриль вынашивал в течение многих лет, не могли не изменить направленность его поэтического творчества. Они заставили поэта отказаться от видений декадентского мира и старой поэтики, побудив искать простоту и ясность выразительных средств. Уже в сборнике «Четыре времени года» («Les Quatre Saisons», 1900) во многих стихах запечатлены не отзвуки галантных праздников Версаля — тема его ранних произведений, не реминисценции из Э. По и Суинберна, но глубоко прочувствованные переживания поэта-гуманиста, как в следующих строках посвящения («Offrande»):

Франция, наша мать, прими этот дар,
Нашу любовь к бедняку, нашу ненависть к тиранам...

Лучшая книга стихов Мерриля — одна из последних его публикаций — «Голос в толпе» («Une Voix dans la foule», 1909) была недостаточно оценена современниками и несправедливо забыта французскими литераторами наших дней [16].

Мерриль не раз высказывал мнение о том, что наш мир представляет из себя «плохо написанную поэму, которую следует исправить». Он думал о творческом преобразовании природы упорной работой людского рода. «Поэт-король» его стихов покидает уединенный дворец. Побежденный и униженный «варварскими ордами», он узнает жизнь простых и бедных людей. Некий Скиталец на новых дорогах испытаний указывает ему на грядущую лучшую судьбу человечества («Голос в толпе»):

Скиталец, я слышу в твоей звонкой песне,
Как рушатся башни городов ночи,
Где пожар пылает повсюду и шумит алым пламенем,

[16] Статьи Мерриля, содержащие много интересных материалов для истории литературного и общественного движения его эпохи, рассеяны по журналам (см. библиографию в книге М. Л. Генри). Отметим его посмертную книгу «Проза и стихи» («Prose et vers», 1925), где напечатаны воспоминания о поэтах-символистах.

Где звук красных труб восстания
Предвещает в солнечном дне многочисленные жатвы;
Ими насытятся бедняки прежних лет!

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

На рубеже двух столетий протекала деятельность Лорана Тайяда (1854—1919). Поэт и журналист, он был завсегдатаем литературных кафе и ресторанов, где звучали его каламбуры, шутки, порой весьма свободные, и эпиграммы, распространяемые затем по всему Парижу. Злоязычие создало поэту немало врагов. Из-за метких эпиграмм ему приходилось не раз драться на дуэли. Отказавшись от юридическо-административной карьеры, он покинул провинцию для жизни профессионального литератора. Парнас был его школой, Бодлер и Теодор де Банвиль — учителями. От символистов он воспринял мало, несмотря на участие во всех изданиях этого направления. Знаток античной литературы, поклонник Ювенала и Марциала, переводчик «Сатирикона» Петрония, Тайяд многому выучился у поэтов Древнего Рима.

Галльское остроумие, живость ума, склонность к сочетанию парадоксальных идей и смелых образов направили литературную деятельность Тайяда в сторону сатирической поэзии. Политические его убеждения не отличались четкостью — он не был сторонником той или иной общественной идеологии, и его симпатии к анархистам не были последовательными. Лирика Тайяда («В садах сновидений» — «Au Jardin des rêves», 1880, с предисловием Т. де Банвиля; «Витражи» — «Vitrages», 1891), несмотря на стилистическое мастерство, не обеспечила бы ему места во французской литературе. Он мог бы прослыть разве что эпигоном парнасцев. Но Тайяд стал широко известен как талантливый сатирик, особенно после выхода в свет его книги «Аристофанические стихи» («Poèmes Aristophanesques», 1904), составленной из ранних сборников поэта: «В стране харь» («Au Pays du mufle», 1891) и «Через свиные рыла» («A travers les groins», 1899).

Тайяд ненавидел процветающего буржуа Третьей республики. Ханжество, жадность, равнодушие разбогатевшего мещанина вызывали в нем жестокий опор. Он заклеймил финансовых дельцов, биржевых спекулянтов, политических демагогов-реакционеров (Тайяд особенно не терпел Барреса). Ему был противен ложный либерализм — маска оппортунизма и делячества, иногда же прямого обскурантизма. Буржуа-либерал, которого он типизировал под распространенной во Франции фамилией Бенуа, ярко обрисован в сонете «На золотом поле» (название ресторанчика средней руки):

Конечно, Бенуа на стороне людей
Свободомыслящих и любящих Вольтера.
Во всеоружии передовых идей
Он сам разоблачит монаха-лицемера.

Но так как верует в Христа его жена,
То крошка Бенуа под белым покрывалом
Пошла к причастию, а вечером должна
Присутствовать на том, что называют «балом».

В замызганном бистро, где пьют за литром литр,
В перчатках шелковых обручница царит,
Тоскующий бильярд избрав себе подножьем,

А пьяный Бенуа уж на церковный лад
Настроился совсем и непритворно рад
Союзу дочери невинной с сыном божьим.

(Перевод Б. Лившица)

В течение первого десятилетия XX в. обнаружился окончательный распад символистской поэтики, возникали все новые и новые поэтические группировки. Для этого периода характерны пестрота, эклектизм и разноголосица, колебания неустойчивых вкусов, особенно ярко проявившиеся перед первой мировой войной. Направлением, которому удалось установить некое единство поэтических устремлений, был не унанимизм, как можно было бы предположить при поверхностном взгляде на литературный процесс начала века, а кубизм, явившийся реакцией на натюризм и неоклассицизм и вместе с тем возвратом с новых позиций к антиреализму.

1959

УНАНИМИСТЫ

Унанимизм — литературное течение, объявившее себя антагонистом символизма,— возникло в середине первого десятилетия XX в., объединив нескольких начинающих писателей. Жорж Дюамель, Жюль Ромэн (псевдоним Луи Фаригуля), Шарль Вильдрак (псевдоним Ш. Мессаже), Рене Аркос, Жорж Шенневьер и Люк Дюртен (псевдоним Андре Невё) были молодыми энтузиастами, которые решили не только перестроить французскую литературу, но и обновить французское общество. Они стремились к правдивому воспроизведению жизни, к социальной тематике, но реальность они понимали не так, как великие французские писатели XIX столетия, а их взгляды на социальные проблемы были весьма неустойчивыми и слагались под влиянием абстрактного гуманизма, мистического иррационализма и принципов позитивистов.

Буржуазная публика, которой наскучила абстрактность символизма, господствовавшего в поэзии конца прошлого столетия, требовала более понятной и жизненной литературы, которая соответствовала бы ее вкусам. В этих условиях часть интеллигенции стремилась приспособить к новым запросам различные, часто уже устаревшие теории — от утопического социализма до учений Дюркгейма и Бергсона,— тем самым пытаясь если не устранить, то хотя бы сгладить социальные противоречия в период их крайнего обострения. Именно в этом процессе таятся общественно-политические корни литературного направления, получившего название унанимизма, проповедовавшего единодушие всего человечества, независимо от классов и реальных экономических условий.

В 1905—1906 гг. будущие унанимисты встречались в парижских кафе, а чаще всего на мансарде Рене Аркоса, и у них возникла идея основать в каком-нибудь старом, заброшенном аббатстве общежитие, наподобие «Телема» Рабле. Предполагалось, что средства к жизни будут приобретаться коллективной работой. Они решили организовать типографию и обучаться печатному ремеслу, а свободное время посвящать искусству. Особенно вдохновляла эта мысль Шарля Вильдрака и Рене Аркоса, которые в таком коллективе видели воплощение фаланстера. Утопические идеи начала XIX в. казались юным

поэтам вполне осуществимыми в условиях новой эпохи. К ним присоединился художник Альберт Глэз, будущий иллюстратор-кубист. Деятельными поборниками их планов стали также Александр Мерсеро, писавший в то время довольно туманные символические стихи под псевдонимом Эшмер Вальдор, и композитор Альберт Дуаен, близкий к социалистическому движению, организатор народных празднеств в Трокадеро и на Бирже труда [1].

Поздней осенью 1906 г. друзья нашли на берегах Марны, недалеко от Парижа, в местечке Кретей, вместительный обветшалый дом и собственными силами отремонтировали его. Над воротами дома была вывешена надпись «Аббатство, братская группа артистов» и девиз — стихи Рабле:

Входите сюда, и вас хорошо встретят...
Здесь у вас ныне будет защита и крепость
Против враждебного заблуждения, которое столь угрожает
Своим лживым стилем, отравляющим мир:
Войдите, дабы здесь были заложены основы глубокой веры...

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Для обучения наборному и печатному делу был нанят типограф Линар, которому удалось организовать издательство «Аббатство». Под его руководством было выпущено около 20 книг, ставших в настоящее время библиографической редкостью. В Кретей часто ездил Жюль Ромэн. «Аббатство» также посещал Рене Гиль, симпатизировавший этому сообществу и оказавший ему поддержку в литературных кругах.

Но «Аббатство» просуществовало всего пятнадцать месяцев. Типографию пришлось продать за долги.

«Аббатов» сначала соединили личная дружба и сходство идей и настроений. Но полного согласия среди них не было. Об этом свидетельствует роман Дюамеля «Бьеврская пустынь» («Le Désert de Bièvres»), написанный в 1937 г., много лет спустя после неудачной попытки организовать центр нового гуманистического искусства.

Конечно, нельзя отождествлять того или иного героя романа с участниками исторически существовавшего объединения. Но история возникновения нового «Телема» и его быстрого распада из-за материальных неудач, а еще в большей степени из-за несходства характеров, привычек и вкусов, передана в «Бьеврской пустыни» соответственно действительности. Дюамель вспоминает с грустной улыбкой об увлечениях и разочарованиях молодости. Анархический индивидуализм членов «Аббатства» не уживался с идеей единодушия. Непрочными оказались первоначальные мечтания беспочвенных интеллигентов, которые быстро убедились на горьком опыте, что преобразовать общество в индивидуальном порядке — дело не столь легкое, как им казалось в парижских мансардах.

«Аббатство», а впоследствии выросшее из него направление унанимизм объединило поэтов и писателей разных творческих сил и политических взгля-

[1] *Santelli G.* Duhamel. Paris, 1947, p. 33, 38—39.

дов. В дальнейшем их пути совершенно разошлись. После первой мировой войны Ромэн и Дюамель все более и более отходили от абстрактного гуманизма ранней молодости в угоду вкусам и запросам буржуазной публики и, наконец, заняли открыто реакционные позиции. Шарль Вильдрак присоединился к представителям прогрессивной французской мысли и был участником движения Сопротивления. Рене Аркос, подписавший в 1919 г. манифест Ромен Роллана — «Декларацию независимости духа»,— в дальнейшем отошел от общественно-политической деятельности. Рано скончавшийся талантливый поэт Жорж Шенневьер примкнул к социалистическому движению.

Уже в первые годы существования нового литературного направления можно обнаружить, что взгляды унанимистов, испытавших различные литературные и философские — преимущественно идеалистические — влияния, сложились из многих, часто весьма противоречивых элементов.

Прежде всего отметим влияние Эмиля Дюркгейма (1858—1917), намеревавшегося в конце XIX в. перестроить буржуазную французскую социологию. Немало его идей, насыщенных метафизикой Огюста Конта, было заимствовано унанимистами. Школа Дюркгейма, как известно, отрицала или обходила молчанием экономические факторы. В системе ее воззрений на историческое развитие общества отразились реакционные взгляды эпохи империализма. Призывая рабочих к примирению с фабрикантами, апологет капиталистического строя и защитник колониальных захватчиков Дюркгейм противопоставлял борьбе классов некое *единодушие,* существовавшее будто бы испокон веков еще у примитивных племен и племенных союзов. Теория Дюркгейма о коллективных представлениях, свойственных всем членам общества, была переработана Жюлем Ромэном, опоэтизирована и тем самым получила более широкое распространение. Именно у Дюркгейма некоторые поэты и писатели «Аббатства» (Ромэн, Дюамель) заимствовали идею о психическом коллективе, превращающемся в духовную реальность. По Дюркгейму, что также очень понравилось унанимистам, первобытное общество, а затем всякое общество является мистическим объединением индивидуумов и «становится божеством». Моральное начало общества, в понимании Дюркгейма, выше, чем устремление личности и чем интересы классов; оно раскрывается в мистическом единодушии. Именно эта идея нашла последовательное выражение у Жюля Ромэна, претендовавшего на роль вождя новой школы.

Влияние Дюркгейма на унанимизм, сколь сильно оно ни было, было далеко не единственным. Абстрактный гуманизм многих членов «Аббатства» приближался к толстовству, черпал свои настроения из «Сокровища смиренных» Метерлинка и романтических абстракций Виктора Гюго.

Возможно, что и нашумевшая книга Гюстава Лебона «Психология толпы» была хорошо знакома унанимистам. При изучении идеологии этой группы следует принять во внимание и американский прагматизм, проникавший во Францию в начале XX в. Учение Уильяма Джеймса (1840—1910) о том, что божество возникает «из стремления человечества к добру», породило в среде унанимистов литературную идею о боге как коллективном творении «грядущего человечества». «Мы можем любить только бога, младшего, чем мы, который нас не сотворил, которого мы творим, он не наш отец, а наш

сын»,— писал Жюль Ромэн [2]. О том, что идеи, а не материальные условия являются первенствующим фактором в развитии общества, учил еще до Дюркгейма французский социолог Габриель де Тард (1843—1904), считавший, что общество создается изобретением и подражанием, причем подражание оказывает на коллектив гипнотическое воздействие. Этому гипнозу «вожаков группы» на окружение приписывал огромное значение Жюль Ромэн в своих ранних повестях и рассказах.

Отметим также, что философия Бергсона отразилась не только на творчестве поздних символистов и поэтов-кубистов, но оказала влияние и на унанимизм. Именно бергсонианская идея «психической длительности» (continuité psychique) была развита Жюлем Ромэном [3], который эту мысль поставил в центр унанимистского мировоззрения. Непосредственные восприятия (perceptions immédiates) Бергсона, способствующие интуитивному, мгновенному осознанию реальности, были возведены унанимистами в один из принципов их эстетики. Защищая это воззрение, Ж. Ромэн писал о том, что «Бергсон дал ему метафизическое обоснование». Полное развитие этой идеи обнаруживается в послевоенном цикле романов Ж. Ромэна «Психея» («Psyché», 1922—1929).

Выросшее идеологически из идей позитивизма и прагматизма с большой примесью философии Бергсона, новое литературное течение, конечно, подверглось также прямым литературным влияниям.

Можно установить некоторое воздействие на идеологию унанимизма Рене Гиля (1862—1925), символиста позитивистского толка, сочетавшего декадентский подход к проблеме слова с поисками социальных тем и пытавшегося примирить Дарвина с Малларме. Воздействие идей Р. Гиля на поэзию «Аббатства» отметил В. Брюсов [4]. В журнале Р. Гиля «Экри пур лар» (1905) начали свою литературную деятельность Шарль Вильдрак и Рене Аркос.

Символистская школа распалась в середине первого десятилетия нашего века, но к этому времени ее эстетика проникла в большей или меньшей степени во все области искусства. Несмотря на свое отречение от этой школы, унанимистам не были чужды как метрические приемы (vers libre), так и некоторые идеи символизма. Артюр Рембо был их любимейшим поэтом; Франсис Жамм был им близок по настроениям, и у него они учились поэтической технике.

В конце 80-х годов прошлого века символисты открыли Уолта Уитмена: его первым переводчиком во Франции был Вьеле-Гриффен. Но только к концу первого десятилетия XX в., когда появились «Листья травы» в переводе Леона Базальжетта и его книга о знаменитом американском поэте [5], Уитмен стал широко известен в литературных кругах Франции.

У американского поэта унанимистов привлекало прежде всего чувство душевного контакта между людьми, превращающееся в ощущение полноты ми-

[2] Manuel de déification. Paris, 1910.
[3] *Romains J.* Petite introduction à l'Unanimisme. Paris, 1931.
[4] *Брюсов Валерий.* Литературная жизнь Франции. 2. Научная поэзия.— «Русская мысль», М., 1909, кн. 6.
[5] *Bazalgette L.* Walt Whitman. L'homme et son oeuvre. Paris, 1908.

ра. Этот мотив звучит в стихах Дюамеля, особенно в книге «Друзья», например в следующей строфе:

Вы, являющиеся моими друзьями,
О людские фигуры, которые я замечаю в толпе,
Знайте, что, приветствуя вас,
Я приветствую самого себя
В вас, которые меня всегда несете с собой.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

В признании другого человека не только себе равноценным, но неотъемлемой частью самого себя, а следовательно и всего человечества, у поэтов-унанимистов проявляется уитменовская идея; она встречается у Шенневьера и в некоторых ранних стихах Дюамеля.

Особенно сильны уитменовские мотивы у Шарля Вильдрака, призывавшего отречься от келейности символистской литературы, встать лицом к миру, выйти на широкие дороги человечества.

Было бы преувеличением считать, что унанимисты сознательно имитировали стиль Уитмена, подражая его широкому речевому размаху, его стиху-монологу, отражающему повседневный разговорный язык, но не приходится сомневаться в том, что поэзия Уитмена в значительной степени способствовала освобождению унанимистов от камерного стиля символистской поэзии.

Поэзия Верхарна тоже привлекала молодых поэтов «Аббатства», и прежде всего потому, что в его творчестве, как и в творчестве Уитмена, они обнаружили близкие социальные темы и гуманистические настроения, мотивы большого города, поэзию движущихся масс, чувство современности, обращение к простому человеку, униженному и оскорбленному капиталистической системой,— все эти существенные элементы поэзии Верхарна находили отклик в сердцах «аббатов».

«Есть целая категория эмоций, которая стала ощутима только после Верхарна, так как этот поэт первым их осознал и воплотил в своих стихах» [6],— писал Дюамель. Верхарн призывал приобщиться к «единодушным силам» (les forces unanimes), движущим мир, которые сделают людей подобными богам.

Конечно, «единодушные силы» в поэзии Верхарна имеют мало общего с мистическим унанимизмом Ромэна, который переделал на свой лад идеи и устремления великого бельгийского поэта. Но ощущение коллективных сил у Вильдрака и Шенневьера родственно Верхарну и возникло не без его влияния.

Несомненно также, что отрицание красивости и манерной изысканности стиля эпигонов символизма, попытка создать более ясный и простой поэтический язык, как и метрические поиски унанимистов, восходящие к свободной ритмической фразе Верхарна, приближают их творчество к поэзии автора «Городов-спрутов».

[6] Цит. по кн.: *Bidal M. L.* Les Ecrivains de l'Abbaye. Paris, [s. d.], p. 69.

Жорж Дюамель. Рисунок Андре Сцекели де Доба

Одной из любимых книг унанимистов было «Сокровище смиренных» Метерлинка. Они оценили его не как автора символических пьес, хотя его драматургия и повлияла на первые театральные произведения Дюамеля [7], но как певца маленьких людей, чья жизнь кажется незначительной, даже бессмысленной, а в глубине своей исполнена тончайших душевных переживаний.

Обратимся к литературным идеям и творческому их воплощению у трех самых крупных представителей унанимизма — Ж. Дюамеля, Ж. Ромэна и Ш. Вильдрака — в ранний период их деятельности. Одна из наиболее удачных поэтических книг унанимистов — «Друзья» («Les Compagnons», 1912) Ж. Дюамеля. Она посвящена единодушию всего человечества, взятого абст-

[7] Особенно ощутимо воздействие Метерлинка в пьесе «Свет» («La Lumière»,1911) с ее темой слепых, озаренных неким внутренним светом души.

рактно, как некое неделимое целое, как душевная стихия, переливающаяся от одного индивидуума к другому.

Поэт обращается к товарищам, спутникам жизненного странствия:

Примите меня, тысячеликие друзья мои!
Ибо я покинул великие возбуждающие зрелища
Для зрелища, которое вы представляете!

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Дюамель, следуя Метерлинку, стремится проникнуть в душевный мир своих друзей и просит их: «О, не скрывайте от меня ни это движение плеч, которое возникает, когда вас постигает новое горе, ни это дрожание вашего подбородка, выдающее, с каким трудом вы удерживаетесь от слез!» Природа для поэта второстепенна; он готов отказаться от всего внешнего. Театр человеческой души — для него важнейшее зрелище:

О, пусть мне ничего не будет жаль! Пусть сила
Соединенных ваших голосов в разгоряченном хоре
Все древние во мне подавит беспокойства,
Как шум дыханий ваших равномерных
Заглушит в памяти моей те громы,
Которые развязывает ветер,
Вечерний ветер над уснувшим лесом.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

В стихотворении «Бедному человеку» Дюамель говорит о том, что он наблюдает каждое «безымянное движение» незаметного малого существа: «Я их наблюдаю так пристально, что чувствую — придет минута, единственная и совершенная, когда мельчайший твой жест скроет от меня весь горизонт».

Наблюдательность Дюамеля создает порой весьма удачные образы внешнего мира, но стилизованные, причем момент *внутренней экспрессии* у него сильнее реалистического восприятия и *как бы налагает на реальность свои законы*. В этом приеме унанимисты очень близки к своим современникам — художникам-*фовистам*, предтечам экспрессионизма в западноевропейской живописи. Таков, например, типичный экспрессионистский подход в стихотворении «Молодость Элоэ».

Подъемный кран, сварливый, суетливый,
Что рыбу ловит, как ребенок в шайке;
Когда, спеша, ему порой случится
Схватить, зажать какой-либо предмет,
Он убегает, смазкою простудной
Покрыв свой механизм,
И то теряет в бегстве, что, казалось,
Он смог украсть...

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Жюль Ромэн. Портрет работы Поля-Эмиля Бека́ (1922)

Эти наблюдения при своей несомненной оригинальности как бы скользят по поверхности предметов. Глубинная, из сердца идущая лирика Дюамелю не свойственна.

Прозаизмы, часто переходящие в дидактизм,— главный недостаток поэтики унанимистов, особенно Ж. Ромэна, в меньшей степени — Вильдрака и Шенневьера.

Чрезвычайно характерны для молодого Ромэна образы «духовных коллективов». Коллективы эти не создаются, в его понимании, социально-экономическими условиями, а имеют идеалистический характер, объединяя в некое мистическое «единодушие» часто случайную группу людей. Девочки-пансионерки на прогулке — единое юное существо в движении, преображающее провинциальную площадь; друзья-велосипедисты на больших дорогах Франции, городская толпа — вот темы поэзии Ромэна первой поры унанимизма. Приведем несколько строк из цикла «Существо в движении» («Un Etre en Marche», 1908—1910).

Les petites filles marchent en avant
Pour attendrir l'espace;
La pension caresse avec leurs pieds d'enfants
La rue où elle passe.
Elle grandit d'un rang à l'autre, sans surprise,
Comme une rive en fleurs;
Elle est comme un théâtre où se seraient assises
Des couleurs.
Elle est pareille aux toits qui rapprochent du ciel
Leurs tuiles alignées
Et qui aiment meler des ailes d'hirondelles
Au vent de leurs fumées... [8]

Это стихотворение написано почти классическим размером с некоторыми приемами «освобожденного стиха» (рифмы: ciel — hirondelles, ассонансы: alignées — fumées).

Унанимисты создали свою технику стиха, в которой, впрочем, мы не найдем ничего нового, если сравним их каноны с приемами верлибристов и поборников «освобожденного стиха», особенно Франсиса Жамма, оказавшего немалое влияние на поэтику «Аббатства» [9]. Унанимисты считали, что и в театре следует прибегать к освобожденному стиху и что александрийский стих

---

[8] «Маленькие девочки идут вперед, чтобы разнежить простор; пансион ласкает своими детскими ногами улицу, по которой он проходит. Он растет от одного ряда к другому, не вызывая удивления, как берега в цвету. Он подобен театру, сияющему многоцветьем; он напоминает крыши, приблизившие к небу свои в одну линию расположенные черепицы, крыши, любящие мешать крылья ласточек с полетом дыма...» Приводим это стихотворение и последующее из сборника: *Romains J.* Présentation par A. Figueras. Paris, 1952 («Poètes d'aujourd'hui», 33).

[9] *Romains J.* et *Chennevière G.* Petit traité de versification. Paris, 1923; *Duhamel G.* et *Vildrac Ch.* Notes sur la technique poétique. Paris, 1910.

отжил свой век. Теорию эту Ромэн применил в драме «Армия в городе» («L'Armée dans la ville», 1911). Заметим, что в это время и большинство поэтов-символистов вернулось к классическому стихосложению. Унанимисты обычно писали без рифмы, иногда с ассонансами, свободно обращались с «e muet» и уделяли особое внимание оркестровке всего стихотворения, как, впрочем, и символисты.

Приведем строфу Ромэна из «Единодушной жизни» («La Vie Unanime», 1908) — «Ярость толпы расходилась, как волна на просторе. Человек, читавший при свете лампы в мансарде, чувствует дрожь в своем мозгу, и внезапно, поднимая взгляд к переплету окна, в поисках ночного неба над занавесями, он *преодолевает дерзновенно реальность,* которая осуществляет себя в этом мраке, *и, простирая руки, наслаждается тем, что грубо налагает форму своего духа на мир*» (курсив мой.— *И. Г.-К.*).

Уже в этом раннем стихотворении высказана мысль о подчинении реальности «форме духа», т. е. *о подчинении видимого мира внутренней экспрессии.* Это идеалистическое восприятие действительности становится у Ромэна господствующим, особенно в его прозе.

Жюль Ромэн еще до 1914 г. создал цикл прозаических произведений, в которых выразил свои мысли о единодушии последовательнее, чем его друзья по «Аббатству»,— «Возрожденный городок» («Le Bourg régéneré», 1908), «Сила Парижа» («Puissance de Paris», 1911), повесть «Приятели» («Les Copains», 1913), сборник рассказов «Белое вино Ла Виллетт» («Le Vin blanc de la Villette», в первом издании 1914 г. озаглавленный «На набережной Ла Виллетт»). Все эти произведения подчинены идее мистического коллектива. «Группы мыслятся существующими конкретно и телесно, у них есть плоть, форма, они, как существо, ограничены этой формой. Группы могут быть городом, улицей, домом, толпой или кучкой людей, занятых одним делом, объединенных одним желанием или одним чувством. Группам же, осознавшим себя как единую душу, принадлежит мир, и могущество их безгранично» [10].

Жюль Ромэн воспринимает как равноценные духовные и социальные категории проявления единодушия у солдат, усмиряющих революционное движение, и у бастующих рабочих. Та же сила господствует над толпой, приканчивающей апашей самосудом, над громилами, разбивающими витрину гастрономического магазина под гипнотическим влиянием таинственного субъекта («создателя единодушия»), она сковывает волю зевак, толпящихся перед цирком («создатель единодушия» — ярмарочный гаер). Таким образом, исходя как бы из социальных категорий, повествуя о группах, коллективах, связанных единодушием, Ж. Ромэн на самом деле уже в самых ранних своих произведениях далек от реалистического подхода к событиям. Группа, коллектив в его представлении нечто зыбкое, меняющееся, случайное, целиком зависящее от воли ее вождя или организатора. Группы «не рождаются в истинном смысле слова,— пишет он в «Силе Парижа»,— их жизнь создается и разру-

---

[10] *Рыкова Н.* Современная французская литература. Л., 1939, с. 176.

шается как неустойчивое состояние материи, как сгущение, не обладающее длительностью. Группы показывают нам, что жизнь, в своих истоках, есть случайное расположение, исключительный момент, напряженность между двумя разжижениями (тут нельзя не обнаружить влияния бергсонианства.— *И. Г.-К.*) — она лишена какой бы то ни было непрерывности, какой бы то ни было определенности».

Группа, сознающая себя и свою силу, которая сказала бы «я существую!», по Ромэну, станет во главе нового человечества. «День, когда первая группа возьмет свою душу, как ребенка, которого приподнимают, чтобы посмотреть ему в лицо, будет днем рождения нового божества на земле. Я жду это божество и работаю над возвещением его миру» («Сила Парижа»).

Бенэн, организатор товарищеской группы в повести «Приятели», прославляет мистическое единодушие (после многих мистификаций в глухой французской провинции, в городах Иссуаре и Амбере). «Мстя» этим городам за выдуманное оскорбление, друзья вызывают ночную тревогу в казармах, где Бенэн и его спутники выдают себя за представителей высшей администрации. Затем Бенэн, переодетый священником, проповедует в церкви на эротическую тему.

Наконец, приятели водружают перед мэрией статую: на коне голый парень, один из членов группы, изображающий Верцингеторикса (также не без непристойных подробностей). После этих подвигов Бенэн поет гимн «Чистому Действию» и «Чистому Произволу».

С этой последней довоенной повестью Жюля Ромэна в прозу раннего унанимизма проникает грубейший натурализм. Заметим, что влияние натурализма ясно обнаруживается у некоторых поздних символистов, особенно у Андре Жида («Подземелья Ватикана»). В своем утверждении «Чистого Действия» и «Чистого Произвола» как мировых принципов автор «Приятелей» приближается к теории А. Жида о «безвозмездном действии» (action gratuite). А. Жид недаром объединил в журнале «Нувель ревю франсез» в конце первого десятилетия XX в. последних символистов, эпигонов Парнаса, натуралистов и унанимистов, как бы создав перед первой мировой войной единый фронт декадентской литературы.

В поэзии Шарля Вильдрака больше искреннего человеческого чувства и вдохновения, чем у остальных поэтов «Аббатства», хотя ему и свойственна некоторая стилизация действительности. Вильдрак обращается к жизни простых людей Франции, обнаруживая психологическую проницательность, никогда не переходящую в отвлеченное мудрствование, как это нередко случается с Ж. Ромэном. В «Собутыльниках», в «Одной песне» и во многих других стихотворениях раннего периода его творчества ему удалось достигнуть большого психологического мастерства и увидеть реальные причины, способные сблизить, объединить людей общей радостью или общим страданием. Он просто, по-товарищески беседует с читателями, с улыбкой, полной жалости, порой слегка насмешливой, но никогда не ранящей. Правда, он как бы забывает, что люди далеко не едины в жизненном процессе, что угнетение и эксплуатация в буржуазном мире разъединяют людей. В «Одной песне» утратившие детей отцы из разных слоев общества заслужи-

Шарль Вильдрак. Автопортрет (1922)

вают одинакового участия поэта. Вильдрак, конечно, знает, что ломовой извозчик, городской лавочник и богатый помещик, о которых он говорит, живут в разных сферах общества, что они никогда не носили одинаковой одежды, не сидели за одним столом. Но человеческое горе у них одно и то же.

И пока длится это горе, поэт обнаруживает у всех троих единодушие — они принадлежат к одному психологическому коллективу, хотя и не знакомы друг с другом.

Вильдрак часто говорит о человеческих трагедиях. Ему мерещатся люди, умирающие на заре, перед его глазами их бессильные руки, «из которых кровь уходит навеки».

Но он также знает, что жизнь сильнее смерти, что мир — не только угасание старого, но и вечное рождение нового. Его стихи «После полуночи»

кончаются следующей строфой:

Сколько вас умирает сегодня?
Как люди могут спать спокойно
Средь ваших стонов?
Вот стук раздался в доме.
Я не один вас слушаю.
Кто-то прошел по соседней комнате,
Кто-то встал, чтоб следить за вашими бедными душами.
Но нет! Доносится сквозь стену
Маленькая песенка... Если кто-нибудь по комнате ходит,
Это чтоб укачать младенца,
Который родился сегодня.

(*Перевод И. Эренбурга*)

Если мотивы не только простого человеческого горя, но и гражданской скорби были присущи творчеству Вильдрака до 1914 г., то мотивы эти усилились в период первой мировой войны в его антимилитаристских стихах.

Всех унанимистов волновала тема овладения миром (la possession du monde). Единодушие должно было привести не к созерцанию мира, не к уразумению знаков, за которыми таится некая «высокая реальность», как у символистов, а к овладению душевной энергией человечества, которая, по теории унанимизма, течет над миром, как волна воздушного океана, и управляет человечеством.

У Жюля Ромэна идея овладения миром носила ярко выраженный эгоцентрический и реакционный характер, реализуясь в наложении воли вождя группы на мир. Социальные мотивы, несмотря на то, что унанимисты настаивали на их обновлении, остались им в сущности чуждыми, кроме разве мотивов социальной гуманности. Исключение составляют некоторые стихи Жоржа Шенневьера, например «Ода Жоресу».

Попытка унанимистов освободиться от канонов поэтики символизма, приблизиться к реальности представляет положительное явление. Их постигла неудача из-за исходной шаткости и противоречивости их мировоззрения; им помешали также понять законы развития общества эклектические влияния различных направлений буржуазной идеалистической философии и реакционной социологии. Все же следует еще раз отметить, что расхождения идеологического порядка наблюдаются у поэтов «Аббатства» уже в самый ранний период их творчества, свидетельствуя о различном восприятии действительности. Несмотря на все творческие попытки вернуться к реальному миру и охватить социальные темы, унанимисты не смогли освободиться от мелкобуржуазной идеологии и декадентского мироощущения, и унанимизм влился в общее течение буржуазной литературы начала XX в.

1959

ГИЙОМ АПОЛЛИНЕР, ЕГО ДРУЗЬЯ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

❀

Кубизм — термин, в первоначальном смысле относившийся к истории живописи, которым обозначается одно из художественных направлений, получившее развитие накануне первой мировой войны. Движение это в литературе было тесно связано с исканиями группы молодых поэтов во главе с Аполлинером. Аполлинер и его друзья, Макс Жакоб и Андре Сальмон, были не только интерпретаторами и пропагандистами кубизма, но и в значительной степени вдохновителями художников этой школы. Они называли себя модернистами, но не отказывались также от названия «кубисты». Итальянское же название «футуризм», часто применяемое и к изобразительным искусствам, и к поэзии кубизма, во Франции не привилось.

Гийом Аполлинер (1880—1918) — псевдоним Вильгельма Аполлинария Костровицкого. Поэт родился в Риме, образование получил в Монако и Ницце. С 1897 г. Аполлинер обосновался в Париже и стал французским литератором.

В поэтических кафе Парижа, в «Золотом солнце» на площади Сен Мишель, в монпарнасской «Клозэри де лилла», где Поль Фор, редактор журнала «Вэр э проз», организовывал встречи поэтов, Аполлинер пользовался немалым успехом: он удивлял своими парадоксами, нравился сочетанием элегической грусти и легкой иронии в стихах, близких символистской поэзии. Однако ему в течение многих лет не удавалось проникнуть в большую литературу. Долгие годы Аполлинер жил в нужде: только в 1909 г. он был признан и приглашен сотрудничать в «Меркюр де Франс».

Несомненно, что Аполлинер и его соратники Андре Сальмон и Макс Жакоб вышли из символизма и, несмотря на свое отречение от него, были связаны с последователями Малларме гораздо больше, чем унанимисты. Стихи и ранняя проза Аполлинера печатались в 1903 г. в журнале «Празднество Эзопа» («Festin d'Esope»). Духовным вождем литературной группы, издававшей «Празднество Эзопа», был типичнейший представитель французской богемы конца века Альфред Жарри, известный своим трагическим фарсом «Король Убу» («Ubu-Roi», 1896).

В этом фарсе весь мир предстоит как парадоксальное сочетание бессвязных фактов, как жестокая бессмыслица и торжество насилия. «Характер Убу в пьесе Жарри,— пишет Жорж Леметр в своей книге о кубизме и сюрреализме во французской литературе,— является отвратительным сочетанием жадности, трусости, обжорства, лизоблюдства, буржуазной респектабельности, философского остроумия и проницательного, опасного хитроумия» [1]. Действие происходит в некоей условной средневековой Польше. Пьеса предназначена для театра марионеток.

Влияние Жарри на будущих вождей кубизма, особенно на Макса Жакоба, было значительным. По мнению Жарри, предстоящая нашему взору Вселенная не соответствует никакой реальности и является жалкой мистификацией, гротескным фарсом, ведущим к абсурду. Жарри, как и символисты, утверждал возможное существование иной — «высшей» — реальности. Он был поклонником Малларме, подражал ему и в то же время пародировал учителя. Созданная Жарри «философская система» — «патафизика» — имела целью проникновение «в миры иные» и даже объяснение законов «мира дополнительного к этому» («de l'univers supplémentaire à celui-ci»).

Эти тенденции — смещение деталей как прием разрушения реального восприятия мира и утверждение «метафизического бытия» — получили дальнейшее развитие сначала в поэзии кубизма, затем у дадаистов и сюрреалистов.

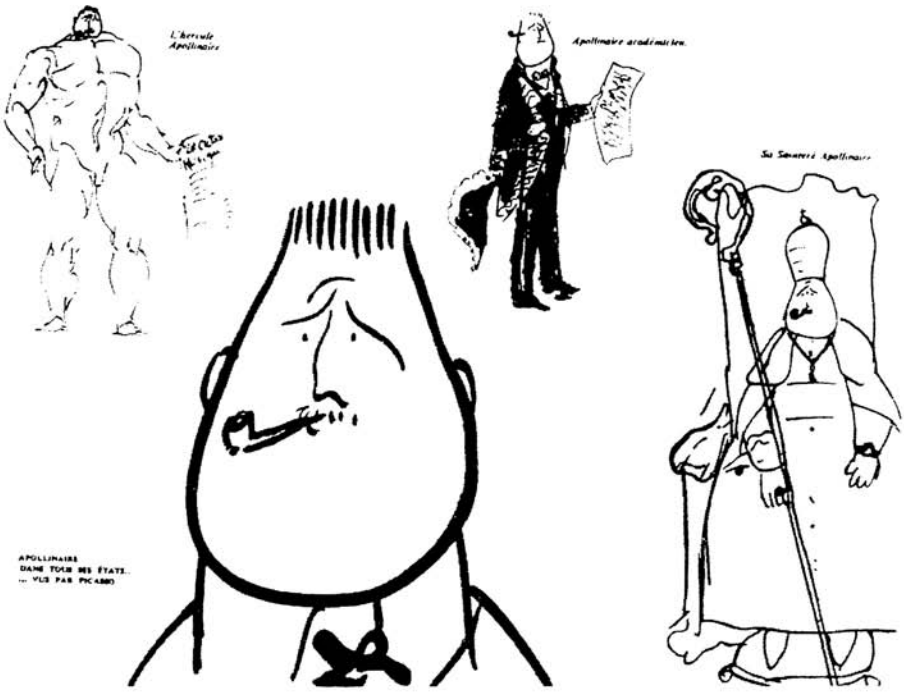
Отметим еще две характерные особенности творчества кубистов: увлечение мистификацией, связанное со стремлением удивить, огорошить публику. Именно в возбуждении удивления (la surprise) Аполлинер видел одну из целей искусства. Эта цель достигалась при помощи неожиданного алогического смешения тем и сюжетов или обрывков реальности, взятых наугад, нарушением законов перспективы и гармонии. Аполлинер провозгласил, что главным достоинством живописи являются «пластические качества» (les vertus plastiques), а именно: чистота, единство, истина. Во имя этих качеств, говорил он, следует деформировать реальность по воле художника-творца. Воспроизводить природу — дело фотографа, а не художника. Сходство с объективной реальностью, по мнению Аполлинера, не имеет никакого значения. Подобно тому как существует чистая музыка, оторванная от природных шумов и звуков, закономерна и чистая живопись, с природой не связанная. Она должна, преодолевая действительность, выражать творческую индивидуальность автора. Абстрактность геометрии — лучший пример освобождения от видимой реальности. «Геометрические фигуры,— пишет Аполлинер,— являются самой существенной частью рисунка. Геометрия, наука, имеющая своим предметом пространство, его меры и отношения, во все времена была руководством для живописцев». Но современной живописи, утверждал он далее, уже недостаточно трех измерений Эвклида. Она ищет четвертое — бесконечность пространства [2]. Эти поиски Аполлинер отмечает в древнеегипетском искусстве и в примитивном искусстве африканских и океанических

---

[1] *Lemaitre G.* From cubism to surrealisme in French Literature. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1945, p. 59.

[2] Идеи Аполлинера излагаются по его книге «Les Peintres cubistes» (Paris, 1912).

Аполлинер. Портрет работы Мари Лорансен (1908)



Пикассо. Аполлинер. Дружеский шарж

народов. Заметим, что художник Брак и Аполлинер ввели в Париже моду на негритянское искусство.

Кубизм в интерпретации Аполлинера становился своего рода мистикой, но мистикой рассудочной, отстранившей всякое чувство. Разрыв с реальностью был осуществлен во имя геометрических «качеств». В эту абстрактную схему, вопреки ее внешней рассудочности, неизбежно включались видения, сны, подсознательные «откровения», заменявшие чувства, исключенные во имя осознания «космической реальности». Таким образом, кубизм предварял послевоенный сюрреализм.

Для того чтобы лучше понять творчество Аполлинера, следует обратиться к статье, написанной им незадолго до смерти и напечатанной в декабре 1918 г. в «Меркюр де Франс» под заглавием «Новый дух и поэты» («L'esprit nouveau et les poètes»). «Область литературы,— писал Аполлинер,— до сих пор была замкнута в узкие границы. Грамматические правила определяли форму прозы. Что же касается поэзии, рифмованное стихослагательство было единственным законом, подвергавшимся периодическим нападкам, но все же неруши-

мым законом. Свободный стих создал простор для свободного полета лирики, но стих этот был лишь одним из этапов тех достижений, которые возможно было осуществить в пределах формы».

С тех пор, по словам Аполлинера, поиски формы приобрели огромное значение: они могли заводить в тупик, казаться даже бессмысленными или смешными, но не следует осуждать эти поиски и стремления. Аполлинер признается в том, что, встав на путь эксперимента, поэзия стала менее лиричной: «Лирика является лишь одним из владений нового духа, который часто находит удовлетворение в поисках, исследованиях, не стараясь придать им лирическое качество». Поиски эти, по мнению Аполлинера, не могут не быть полезными: «...они создадут базу нового реализма, который, может быть, не уступит столь поэтичному и мудрому реализму Древней Греции».

В одном из последних своих стихотворений — «Рыжая красотка» («La jolie Rousse»), написанном, как всегда у Аполлинера, без знаков препинания, поэт возвращается к мыслям об устремлениях модернистов и о границах их возможностей; умудренный, как он говорит, жизненным опытом, он просит тех, кто называет себя хранителями старых традиций и совершенства классических мастеров, быть снисходительными к искателям новых путей:

Вот я предстаю перед вами как разумный человек
Знающий о жизни и смерти сколько может знать живой
Испытавший горести и радости любви...
Видевший войну на службе в Артиллерии и в Пехоте
Раненный в голову трепанированный под хлороформом
Потерявший лучших друзей в страшных битвах...
Будьте снисходительными когда вы нас сравниваете
С теми кто были совершенством упорядоченности
Нас всюду ищущих приключений
Мы не ваши враги
Мы хотим вам открыть широкие необычные просторы
Где цветок тайны открывается тому кто захочет его сорвать
Там новые огни и невиданные краски
Тысячи непроницаемых фантастических явлений
Которые следует превратить в реальность
Мы хотим исследовать доброту
огромную область где все утихает
Существует также время которое можно
изгнать или заставить вернуться
Имейте сострадание к нам всегда борющимся
На границе безграничного и грядущего
Сострадание к нашим заблуждениям сострадание к нашим грехам
Вот приходит безжалостное лето
А молодость моя умерла вместе с весной
О Солнце настало время пылающего Разума [3].

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

[3] *Apollinaire G.* Calligrammes. Paris, 1936, p. 219.

Обыкновенно критики делят творчество Аполлинера на два периода: ранний, романтический и символический, представленный сборником «Алкоголь» («Alcools», 1913), и второй, модернистский, связанный со сборником «Каллиграммы» («Calligrammes», 1918), охватывающий последнее десятилетие жизни поэта. Разграничение это верно лишь отчасти. Еще в 1905 г. Аполлинер познакомился с Пикассо. Приблизительно к этому времени следует отнести его теоретические построения, возникшие в атмосфере споров о живописи и литературе в кружках молодых поэтов и художников Монмартра. Они не могли не отразиться в его стихах, за исключением самых ранних. Несомненно, что влияние Бодлера, символистов, как и влияние романтиков (Гейне, Гофмана, По, Брентано), а также французского и немецкого фольклора, в творчестве молодого Аполлинера преобладало над приемами и домыслами кубизма.

Однако искание своего индивидуального выражения влекло поэта уже в самом начале его литературного пути к экспериментам, порой удачным, порой сомнительного эстетического качества.

Осенью 1901 г. Аполлинер, в то время начинающий поэт, покинул Париж и более года прожил в Германии, совершив несколько кратких путешествий в Чехию, Бельгию и Голландию. Первый его сборник, не появившийся в печати, должен был быть озаглавлен «Ветер Рейна». Стихи о Рейне («Rhénanes») частично вошли в сборник «Алкоголь»; несколько пьес напечатано в «Меланхолическом страже» («Guetteur Mélancolique», 1952). Э. М. Вольф, посвятивший ряд статей теме Рейна в творчестве Аполлинера, заметил, что французского поэта привлекали люди и пейзажи современного Рейнланда, а не древности. В его стихах не следует искать, как у Гюго, «романтизма средневековых городов и руин». Аполлинер предлагал в одном из стихотворений этого цикла повесить телефонные провода между башнями Кёльнского собора. Тем не менее поэт прислушивался к народной песне и читал немецких романтиков.

Его вольный перевод «Лорелеи» Брентано превосходит оригинал. Замечательно удалась Аполлинеру оркестровка его «Лорелеи». Приведем лишь два стиха:

Je flambe dans ces flammes o belle Lorelley
Qu'un autre te condamne tu m'as ensorcelé

Я пылаю в этом пламени о прелестная Лорелея
Пусть другой тебя осудит ты меня зачаровала.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

С тех пор у Аполлинера осталось пристрастие к эпохе романтизма, к певучести рейнской Lied, к Гейне, Брентано, Арниму, а также к английским поэтам начала XIX в.

Любовная меланхолическая лирика с образами, часто неожиданными, но всегда глубоко пережитыми, звучит на многих страницах «Алкоголя». Например, в известном стихотворении «Мост Мирабо» с рефреном, напоминающим

народную балладу:

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure
Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Любовь уходит как эта бегущая вода
Любовь уходит
Как медленна жизнь
И как жестока Надежда
Пусть ночь придет пусть час пробьет
Дни уходят а я остаюсь
Проходят дни и проходят недели
Ни минувшее время
Ни любовь не возвращаются
Под мостом Мирабо протекает Сена
Пусть ночь придет пусть час пробьет
Дни уходят а я остаюсь.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

В лирическом отрывке «Сумерки» мир предстоит поэту как ряд разрозненных видений, соединенных лишь общим настроением — иронической меланхолией. Сам поэт появляется как «бледный властелин театральных подмостков» в завороженном саду, где оживают персонажи комедии дель арте. Он — Арлекин, «сумеречный шарлатан». Его окружают волшебники, чародеи, образы, навеянные путешествием поэта по Германии, воспринятой через призму романтической иронии. В этом воображаемом мире появляется Арлекина (не Коломбина: Аполлинер стремится обновить привычный в поэзии образ), которая погружена в созерцание своего отражения на поверхности пруда; призраки, тени, отражения становятся для поэта содержанием его «внутренней действительности».

Отдельные образы в этом стихотворении подобны аккордам в музыке Дебюсси, где связь между фразами нарушена и гармонию, как объясняли теоретики импрессионистического искусства, следует искать в целостном восприятии музыкального произведения.

Наряду с лиризмом в творчестве Аполлинера проявлялось стремление отобразить современность, проникнуть в грядущее, воплотить «дух нового времени». Аполлинер чувствовал подлинный интерес к последним достижениям тех-

ники, к изменявшемуся под воздействием технических изобретений быту. Он постоянно призывал ускорить жизненные темпы —

Allons plus vite nom de Dieu
Allons plus vite

«Пойдем скорее, черт возьми, пойдем скорей». Если символисты, чтобы подняться к вершинам поэзии, призывали Пегаса, то Аполлинер и его друзья не прочь были воспользоваться автомобилем и даже аэропланом.

Вспомним начало стихотворения Аполлинера «Маленький автомобиль» («Каллиграммы»):

Тридцать первого августа 1914
Я уехал из Довилля незадолго до полночи
В маленьком автомобиле Рувэра
Вместе с шофером нас было трое
Мы сказали прости целой эпохе...
Через Фонтенебло
Мы достигли Парижа
В тот момент когда объявляли мобилизацию
Я и мой товарищ поняли
Что маленький автомобиль нас привез
в новую эпоху
И хотя оба мы были зрелые люди
Мы снова родились в тот миг...

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

В одном из своих лучших стихотворений — «Холмы» («Les Collines») — Аполлинер утверждает право поэта проникнуть в даль веков:

Некоторые люди — холмы
Поднимающиеся среди людей
Они видят вдали все будущее
Лучше чем если бы оно было настоящим
Яснее чем если бы оно было прошлым.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Поиски новой системы поэтического выражения привели Аполлинера в позднем периоде его творческой деятельности к так называемым поэмам-разговорам. Поэт записывал услышанные в кафе или на улице случайные фразы и, произведя некоторый отбор, нанизывал их в своих стихах. Алогическая связь этих отрывков должна была воссоздать из случайностей, из столкновений многообразных мгновенных чувств и незаконченных мыслей многих людей — некий ритм жизни, восстановить какой-то реальный отрезок действительности. Так, например, в стихотворении «Понедельник на улице Кристин» («Каллиграммы») Аполлинер, набрасывая отдельные фразы (отрывки

разговоров), создает картину маленького парижского ресторанчика —

Луиза забыла свой мех
У меня нет меха но мне не холодно
Датчанин курит сигарету просматривая расписание
Кошка проходит через ресторан
Блинчики были превосходны
Фонтан бьет
Платье черное как ее ногти
Это совершенно невозможно
Извольте мсье
Кольцо с малахитом
Пол посыпан опилками

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Прием в сущности тот же, что у художников-кубистов, изображавших главные детали в беспорядке, из которого должна сложиться известная система восприятия мира. Впоследствии в своих экспериментах Аполлинер пошел еще дальше — к «механическому письму», записывая фразы, внезапно приходившие на ум и долженствующие иметь некую «подсознательную связь». Этот прием в 20-х и 30-х годах нашего века был широко использован сюрреалистами.

Борясь с традиционной структурой литературного языка, Аполлинер уже в первом сборнике своих стихов устранил все знаки препинания. Этот прием сохранился во французской поэзии у многих авторов и до наших дней. Наряду с этим Аполлинер в своем сборнике «Каллиграммы» напечатал некоторые стихотворения в виде различных фигур: бутылки, автомобиля и т. д. Этот трюкаческий прием не привился и не имел, конечно, никакого влияния на метрику Аполлинера.

Аполлинер оставил, кроме двух сборников стихов, несколько книг прозы. На ранние его рассказы известное влияние оказал Марсель Швоб. Как и у автора «Двойного сердца», в прозе Аполлинера наблюдается склонность к авантюрной повести, легендам и романтическим преданиям, стилизованным или пародированным. В его ироническом отношении к католичеству и в ученых пародиях на схоластические темы обнаруживается свободомыслящий скептик (сборник рассказов «Ересиарх и Компания» — «L'Hérésiarque et Cie», 1910). Ирония доминирует в рассказе «Ересиарх» об отце Бенедетто Орфеи, выдумавшем еретическое учение о «трех путях» и проповедовавшем, что Иисус и распятые с ним разбойники воплощали христианскую троицу. «Отец Бенедетто был теологом и гастрономом, набожным человеком и обжорой»,— характеризует Аполлинер своего героя. Та же насмешка звучит и в рассказе «Папская непогрешимость». Французский священник, потерявший веру в царство попов, утверждающих свою власть над душами при помощи тысячелетних обманов, едет в Рим и откровенно излагает папе свои сомнения. «Святой отец» находит, что священник проявляет «галликанское упрямство», свойственное его нации, но что он человек неглупый, и назначает его епископом.

В сборнике рассказов и анекдотов Аполлинера «Убитый поэт» («Le Poète assassiné», 1916) мелькает саркастическая улыбка друга его молодости Жарри, автора «Короля Убу». Употребляя отвергнутые Французской Академией слова и выражения, Аполлинер стремился удивить и мистифицировать пресыщенного буржуазного читателя.

Тяжелое ранение, полученное на фронте, подорвало здоровье поэта; он умер в Париже в 1918 г.

Влияние Аполлинера на французскую поэзию выросло и окрепло после его смерти. Оно ощущается и в наше время, даже в творчестве некоторых французских прогрессивных поэтов. Личное обаяние Аполлинера, остроумнейшего собеседника, тонкого ценителя искусства, полного любви к жизни, оставило глубокий след в душах его младших современников. Влияние Аполлинера на таких значительных поэтов Франции, как Элюар и Арагон, не подлежит сомнению.

Ближайшим другом и соратником Аполлинера был поэт и художественный критик Андре Сальмон, в молодости последователь символистов.

Молодой Сальмон склонен был рассматривать себя в начале своей литературной деятельности как одного из тех, по выражению Верлена, про́клятых поэтов, которые изнывают в прозаическом окружении буржуазного быта,—

Корректный и немного жалкий, он в толпе блуждает одиноко,
О боже мой, как на других людей похож поэт,
Как все одет
В котелке приказчика на голове пророка.

(*Перевод И. Эренбурга*)

Но в действительности Сальмон не был в начале нашего века только отгородившимся от жизни лириком и мало походил на поэта из окружения Верлена. Он был профессиональным, очень удачливым журналистом. Как журналист он интересовался фактами повседневной жизни, а еще более — сенсационными событиями. Постепенно переходя от стихов к прозе, после первой мировой войны он становится известен как автор авантюрных повестей и романа «Устроитель иллюминаций» («L'Entrepreneur d'illuminations», 1921). Влияние Достоевского, отчасти проявившееся в ранней поэзии Сальмона («Вознесение Спиридона Спиридоновича Мармеладова») [4], особенно чувствуется в его прозе (например, образ следователя Раважо в романе «Устроитель иллюминаций»). Сальмон не чуждается социальных тем. В его «Устроителе иллюминаций» имеются сатирические выпады против политического режима Третьей республики, клерикализма, застойного существования французской провинции. Но его критическое отношение к современности не выходит за рамки анархического отталкивания от грубой буржуазной действительности. Из всех кубистов Сальмон наиболее сильно эволюционировал в сторону реалистического изображения, но никогда не мог вполне отрешиться от стилистических приемов декадентской литературы. Побывав в России

[4] *Salmon A.* Créances. Paris, 1926, p. 95—99; впервые стихотворение это было напечатано в «Les Clés Ardentes». Paris, 1905.

еще в молодости, Сальмон часто обращается к русским сюжетам. После Февральской революции 1917 г. Сальмон снова посетил Петроград. В 1919 г. он пытается — в границах мелкобуржуазного, но все же прогрессивного восприятия истории — откликнуться на события Октябрьской революции в сборнике стихов «Приказ» («Prikaz»).

Приятель Аполлинера и Сальмона, Макс Жакоб (1876—1944), был наиболее последовательным представителем кубизма в литературе.

После смерти Аполлинера он стал вдохновителем молодых поэтов дадаистов, затем сюрреалистов. Прибыв из Бретани в столицу Франции восемнадцатилетним юношей, Жакоб долго бедствовал, служил приказчиком, частным секретарем, аккомпаниатором и даже — по его собственным словам — «сестрой милосердия». Он поселился в одной комнате с Пикассо, а затем в знаменитом в анналах модернистской живописи доме на улице Равиньян, № 13 («bateau-lavoir»). Комната его, в которой по понедельникам в 10-х годах собирались художники-кубисты, поэты-модернисты, музыканты постимпрессионизма, представители парижской богемы всех возрастов и национальностей, стала центром, где создавались новые теории живописи и самые парадоксальные воззрения на литературу.

Максу Жакобу свойственно ироническое восприятие всего сущего, его сарказм систематически стремился обнаружить бессмысленность человеческого существования. Ни Аполлинер, ни Сальмон мистиками не были, им, особенно автору «Устроителя иллюминаций», скорее свойствен известный антиклерикализм. С мистическими идеями они порой лишь играли. Жакоб считал себя визионером. На него якобы «сошла благодать», но не на пути в Эммаус, а по дороге в одно из кафе Монпарнаса. Эти душевные состояния нисколько не помешали ему комбинировать заумное и ироническое и оставаться кубистом. Напротив, он считал, что именно кубизм открывает путь современному человечеству в «потусторонний мир». Его «Святой Маторель» («St. Matorel», 1911) — история воображаемого святого с биографическими данными автора — написан языком, нарушающим все каноны французской стилистики, а в стихах «Мистические и бурлескные произведения брата Матореля» («Les Oeuvres mystiques et burlesques de Frère Matorel, mort au couvent de Barcelone», 1912) отменены правила французской версификации, и стих приближается к расплывчатому «стихотворению в прозе», которое стало излюбленной формой сюрреалистов.

После перехода в католичество Жакоб опубликовал книгу «Защита Тартюфа. Экстазы, угрызения совести, видения, молитвы, поэмы и размышления обращенного в христианство еврея» («La Défense de Tartufe. Extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti», 1919).

Для ранних произведений Макса Жакоба характерны гротеск и мистика, фривольный анекдот и житие святых, гривуазные песенки и псалмы, бессмыслица и порой остроумная игра слов в прозе и стихах, переходящих в прозу. И все же, мистик и декадент, Макс Жакоб не смог остаться вне событий реальной жизни. В стихотворении в прозе, написанном накануне второй мировой войны, Жакоб изображает министров, предателей национальных интересов Франции, вращающихся в «высшем обществе» и составляю-

Макс Жакоб. Автопортрет (1938)

щих лживые сообщения о «чести родины и будущем Франции», как грозных дьяволов, принявших людское обличие. В то время как они разговаривали об искусстве под звуки классической музыки в аристократических и финансовых салонах, «на улице небо было цвета олова, изборожденное алыми молниями» [5].

В дни оккупации Парижа Жакоб должен был ходить по Парижу с желтой звездой на руке — знак его семитского происхождения. Об этих днях унижения он говорит в стихотворении в прозе «Любовь к ближнему», исполненном сдержанного негодования, которое едва прикрыто никогда его не покидавшей иронией.

Кто видел, как жаба переходит улицу? Это совсем маленький человек: он не больше куклы. Он волочится на коленях: ему стыдно, сказали бы мы... нет! У него ревматизм. Одна нога остается позади, он ее подтягивает! Куда идет он таким обра-

[5] *Jacob M.* Derniers poèmes en vers et en prose. Paris, 1945, p. 172.

зом? Он вышел из сточного желоба, бедный клоун. Никто не заметил эту жабу на улице. Раньше никто меня не замечал на улице, теперь же дети издеваются над моей желтой звездой. Счастливая жаба! у тебя нет желтой звезды.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Макс Жакоб погиб в гитлеровских застенках. После войны в Париже основано общество его имени под председательством его старого друга Пабло Пикассо. Общество «Макс Жакоб» публикует произведения поэта [6], присуждает с 1951 г. ежегодные награды за лучший сборник стихов.

В заключение следует сказать несколько слов о синтаксисе поэтов-кубистов. Их синтаксис, как правило, упростился до чрезвычайности, представляя приблизительную связь обрывков образов, намеков. Сохранились лишь простейшие отношения. Подчиненные и сложноподчиненные предложения стали редкими не только в стихах, но и в прозе. Появились изолированные слова. Если у классицистов XVII столетия наблюдается изобилие глагольных форм, если у романтиков буйно цветут прилагательные, то у кубистов и футуристов царит оголенное существительное. Весьма показательный пример приводит А. Берж [7] из книги Блэза Сандрара «Золото», начинающейся следующими строками:

Порт.
Порт Нью-Йорк.
1834 год.

Фраза, вроде следующей: «Представим себе порт Нью-Йорк в 1834 году»,— имела бы для читателя совсем другую тональность.

Указанные стилистические приемы фиксируют отрывистость впечатлений, создают ощущение ускоренности (часто головокружительной) — ритма жизни. В них обнаруживается стремление выразить детали, кажущиеся главными, в ущерб целому. Светотень и переходные оттенки исчезают.

Художники и поэты кубизма чувствовали «вещность» природы, но они откалывали от материи глыбы, придавая им простейшие геометрические формы, которые затем все сильнее и сильнее абстрагировались. Так подготовлялись пути конструктивизма. «Разыскания» в области подсознательного, начатые кубистами, были продолжены сюрреалистами. Поэзии предлагалось заняться «темными палатами» сознания, не освещенными разумом. В плену у собственных экспериментов, одержимые жаждой нового и необыкновенного, поэты-кубисты открывали действительно новое только в тех случаях, когда их теории были побеждены силою природного таланта. Эти победы чаще всего одерживал Гийом Аполлинер.

1959

---

[6] Les Cahiers M. Jacob. Cah. 1. Histoire du Roi Kaboul 1-er et du Marmiton Gauvair (под ред. А. Сальмона); cah. 2. Lettres Imaginaires (под ред. Ж. Кокто); cah. 3. Théâtre (1953). Кроме того, отдельными изданиями общество выпустило его «Переписку» (1900—1921) и «Библиографию» под редакцией аббата Гарнье.

[7] *Berge A.* L'Esprit de la littérature moderne. Paris, 1930, p. 29—30.

ПОСЛЕДНИЙ КЛАССИК ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(Поль Валери)

Поль Валери (1871—1945) родился в Сэтте, портовом городе на берегу Средиземного моря. Провансальская кровь в его жилах мешалась с итальянской: предки его матери были генуэзцами. Всеми впечатлениями детства и юности он связан с побережьем Средиземного моря, колыбелью европейской культуры. «Когда я был ребенком, я всегда видел море,— пишет Валери в своих «Поэтических воспоминаниях»,— я постоянно посещал порт; сцены в гавани, различные работы в порту производили на меня неизменно сильное впечатление... для развития ума как-то особенно важно видеть морской пейзаж... Коллеж, где я получил первоначальное образование, был расположен на горе... Из башен коллежа мы видели порт, входящие в гавань и особенно уходящие суда — колеблющийся ход кораблей, исчезающих у горизонта. Все это могло приблизить меня к состоянию, необходимому для поэтического творчества» [1].

В 1884 г. семья Валери переехала в Монпелье, и Поль поступил в лицей старинного университетского города. В 1889 г. он записался на юридический факультет, но ему пришлось вскоре временно оставить занятия для отбывания воинской повинности. Этот период времени был особенно важен для его поэтического пути: он «открыл» Эдгара По, который оказал на него, как и на поэтов символизма, глубокое влияние; Эдгару По посвятил он свою первую статью: «Заметки о литературной технике» («Quelques notes sur la technique littéraire») [2]. В его руки попали также стихотворения Малларме, ставшего его учителем, и Артюра Рембо. Он впервые опубликовал несколько своих стихотворений в журналах, сначала провинциальных, затем парижских, при содействии своих новых друзей-парижан — Пьера Луиса и Андре Жида [3].

До 22 лет своей жизни Валери написал почти все стихотворения раннего периода, большинство которых вошло в сборник «Альбом старых стихов» («Album des vers anciens»), вышедший много лет спустя (1920). В 1801 г.

[1] Souvenirs poétiques. Paris, 1947, p. 9—11.
[2] Написана в ноябре 1889 г., напечатана в «Досье», № 1, июль 1946.
[3] Переписка с А. Жидом опубликована лишь недавно: André Gide — Paul Valéry. Correspondance (1890—1942). Préface et notes par Robert Mallet. Paris, 1955.

Валери сдал дипломные экзамены на юридическом факультете и впервые посетил Париж, где встретился с Малларме. В журнале «Ла Конк», основанном П. Луисом, он поместил несколько стихотворений; одно из них — «Нарцисс говорит» — прославило его в узком кругу парижских поэтов. Все же до 1920 г. Валери как поэт во Франции был почти неизвестен.

В начале 90-х годов Валери переживает внутренний кризис: он усомнился, является ли поэзия призванием его жизни, и постепенно отходит от нее ради точных наук.

Если в школе Валери не обнаруживал особой склонности к математике и физике, то в течение двух десятилетий своей жизни после 1900 г. он посвятил главное внимание этим дисциплинам, проявляя интерес также к архитектуре, психологии, физиологии. Впоследствии поэт гордился тем, что понимал самые сложные лекции Эйнштейна.

Увлечение точными науками не помешало Валери заниматься литературой, но изменило направленность его творческой работы. Между 1900 и 1912 гг. он почти не пишет стихов и обращается к эстетическим и философским трактатам, очеркам, статьям, высказывая в них свои изменившиеся взгляды на искусство. Еще в середине 90-х годов возникли: «Введение в систему Леонардо да Винчи» («Indroduction à la Méthode de Léonard de Vinci» — опубликовано впервые в «Нувель ревю», 1895), «Вечер с господином Тестом» («Une Soirée avec Monsieur Teste», впервые — в «Ле Сантор», 1896).

В 1896 г. Валери посетил Лондон; вернувшись в Париж, он поступает на службу в Военное министерство. Во время своего пребывания в Лондоне двадцатишестилетний Валери пишет по просьбе английского публициста и поэта Уильяма Хэнли статью для журнала «Нью ревью» под заглавием «Немецкое завоевание» («La Conquête Allemande», 1897). Во время первой мировой войны статья эта была объявлена во Франции «пророческой». «Пророчество» Валери было не чем иным, как проницательным анализом Германии Бисмарка и Мольтке, ее военного аппарата, избранных ею путей к мировой гегемонии, бесчеловечных идей, проводимых в жизнь с определенной последовательностью. Под заглавием «Методическое завоевание» («Une Conquête Méthodique») статья была перепечатана в «Меркюр де Франс» 1 сентября 1915 г. Валери интересовали в политике, по его собственному выражению, «методы», системы колониальных гегемоний и т. д. Вопросам метода в науке и искусстве он посвящает в конце XIX в. ряд статей в «Меркюр де Франс» [4].

В конце прошлого столетия Валери неоднократно возвращался в них к мысли о падении европейского престижа в Азии и Африке, о несоответст-

---

[4] Цитируем произведения Валери по изд.: Oeuvres de Paul Valéry. T. 1—11. Paris, 1931—1939. Двенадцатый том вышел в конце 1950 г. В издании «Bibliothèque de la Pléiade» (*Valéry Paul.* Oeuvres. T. 1—2. Paris, 1957) перепечатан текст предшествующего издания 1931—1950 гг. с некоторыми новыми дополнениями. Библиографию произведений Валери и литературу о нем см. в диссертации: *Bémol M.* P. Valéry. Clermond-Ferrand, 1949, p. 431—432; также в кн.: *Scarf F.* The Art of P. Valéry. A study in Dramatic Monologue. London, 1954, p. 322—333.

вии великой европейской науки с мелочной и близорукой политикой европейских государств. Его в те годы поразили два события: агрессия Японии в Китае (симпатии его были на стороне китайцев) и вторжение Соединенных Штатов на территорию испанских колоний.

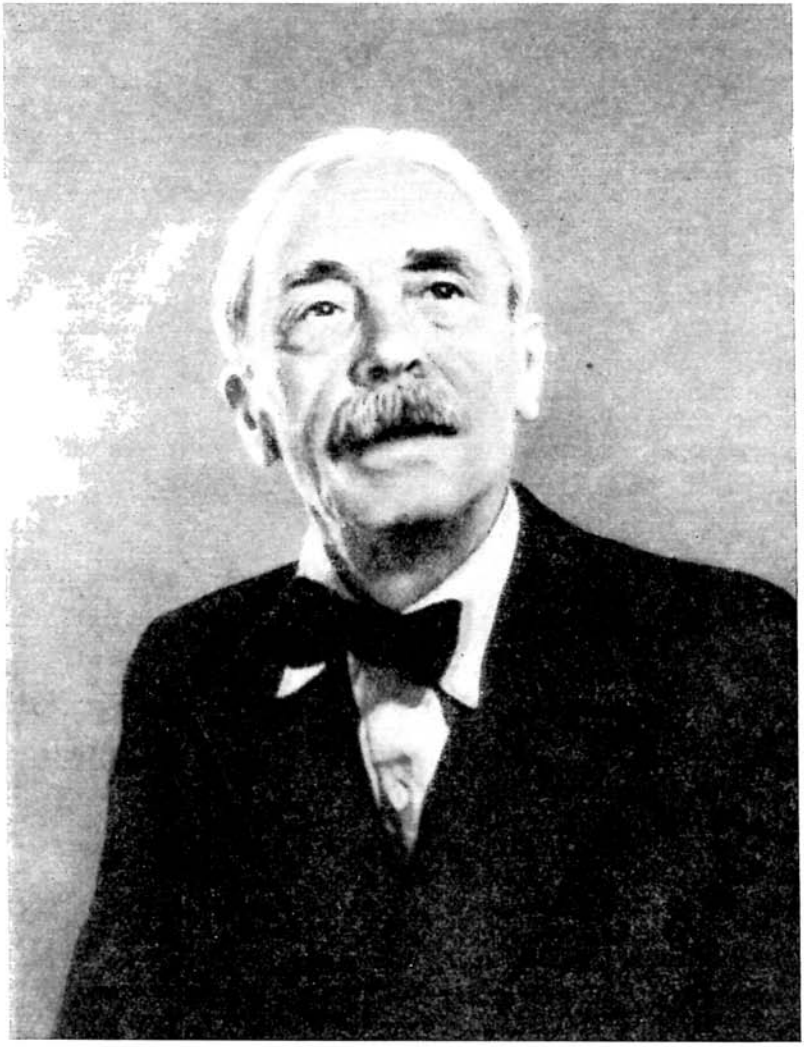
В период между двумя войнами Валери относился скептически к Лиге наций [5], не веря в прочный мир между победителями и побежденными, в устойчивость буржуазных государственных учреждений, в прочность старых и новых границ версальской политической системы. «Все знают,— писал он в предисловии к книге М. Корнэхо «Борьба за мир» (1933),— что даже человек холодного расчета и даже самая мощная нация не могут больше рассматривать войну как средство для достижения, с большей или меньшей степенью вероятности, заранее определенной цели. Невозможно предвидеть не только окончание войны, но даже близкие непосредственные ее результаты: вернее, возможно предвидеть, что результаты эти, каков бы ни был исход, будут равным образом губительными сначала для участников столкновения, а по прошествии краткого времени для всех народов мира». Эти размышления писателя были вызваны ростом реваншистских настроений в Германии 20-х и 30-х годов, подготовивших гитлеризм, а также обостренным кризисом всех духовных ценностей в буржуазном мире. Валери говорил о кризисе экономики, науки, литературы, искусства, политической свободы, нравов. «Я не буду входить в детали,— заметил он,— я просто вам отмечу одну из значительнейших черт этого состояния: современный мир во всем его могуществе, обладая чудотворным капиталом техники, весь проникнутый позитивными методами, не сумел все же создать для себя ни политику, ни мораль, ни какой-либо идеал, ни гражданских или уголовных законов, которые гармонически соответствовали бы образам жизни, им созданным, а еще менее принципам мышления, которые налагает постепенно на все человечество всемирное распространение и развитие научного духа» [6].

Несмотря на эти справедливые слова, Валери все же в тот период времени недостаточно ясно понимал исторические процессы, которые происходили в недрах буржуазного общества. А. М. Горький в статье «С кем вы, «мастера культуры»?» подверг критике пессимистические и скептические взгляды Валери за то, что тот «совершенно серьезно обвиняет в бедствиях народов именно историю, он говорит, что, напоминая о прошлом, история вызывает бесплодные мечты и лишает людей покоя» [7].

Интерес к европейской внешней политике усилился у Валери в связи с тем, что в 1900 г. он стал секретарем Эдуарда Лебэ, директора агентства Гавас. Работа в агентстве оставляла Валери досуг, который он посвятил дальнейшему самообразованию, занимаясь главным образом разысканиями в области точных наук и изобразительными искусствами. Он был дружен с художниками, посещал Дега (который также писал стихи), посвятил ряд статей и очерков мастерам кисти (П. Веронезе, Дега, Коро, Мане). Валери

---

[5] «Regards sur le Monde Actuel».— «Oeuvres de Paul Valéry», t. 10, p. 33.
[6] *Valéry P.* Oeuvres, T. 1. 1957, p. 1017.
[7] *Горький М.* Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 26. М., 1953, с. 251.



Поль Валери

и сам был одаренным художником, особенно хороши его акварели. В 1923 г. он получил за живопись премию Амбруаза Воллара.

Перед первой мировой войной литературные друзья Валери и известный парижский издатель Галлимар настаивали на том, чтобы автор «Господина Теста» вернулся к поэзии и составил для опубликования сборник своих юношеских стихов. Между 1913 и 1922 гг. возникли почти все наиболее известные стихотворения поэта: «Молодая Парка», «Морское кладбище», «Нарцисс», «Пальма», «Песня колонн», «Эскиз Змеи», «Платан», вошедшие в книгу «Очарования» («Les Charmes», 1922). Однако в двенадцатитомном собрании сочинений Валери его стихи занимают всего один том.

Противник импрессионизма в литературе, Валери неизменно стремился к точности выражения, строгости формы и ясности, понятой как совершенство остро отточенной мысли. Романтизм он рассматривает как нечто расплывчатое и экзальтированное, а экзальтацию он решительно отвергал. «Энтузиазм не является душевным состоянием писателя»,— писал Валери. «Между классицизмом и романтизмом,— продолжал он,— разница весьма проста; та же, что существует между знающими свое ремесло и теми, кто его не изучил. Романтик, овладевший ремеслом, становится классиком».

В 1937 г. для Валери была создана в Коллеж де Франс кафедра поэтики [8]. По мнению Валери, поэтика неотделима от языка, представляя часть лингвистики. «Не следует забывать,— писал он в статье «Художественное творчество» (1928),— что литература, поскольку она является искусством, основана на языке (langage), орудии практическом, общем и статистическом. Литературное искусство играет возможностями, оставленными ему повседневным языком, которому не присуща строгая точность (rigueur), но оно играет этими возможностями на свой страх и риск...».

Исследуя на своем опыте и опыте своих предшественников природу стиха, Валери пришел к заключению, что существуют «данный, готовый стих» (vers donné, tout fait) и «стих рассчитанный» (vers calculé). Только при помощи «рассчитанных стихов», которые должны в то же время предельно приближаться к стихам, «дарованным вдохновением», достигается поэтическая гармония. В предисловии к антологии поэтов, группирующихся вокруг журнала «Нувель ревю франсез» [9], Валери писал, что ему всегда было странно, почему в нашем столетии, столь любящем точность в науке и во всем, что касается изучения и освоения материала, в эстетике и в истории искусств царит туманный импрессионизм [10].

Поэт полагает, что в стихосложении следует экспериментировать, как и в физике. Еще в ранних своих письмах он обещал одному из друзей создать «энергетическую теорию синтаксиса». Подобные проекты вызвали ирониче-

---

[8] Первая лекция Валери опубликована в изд. «Introduction à la Poétique». Paris, 1938, и в изд.: *Valéry P.* Oeuvres. T. 1, 1957, p. 1340—1358.

[9] Anthologie des poètes de la Nouvele revue française. Préface de Paul Valéry. Paris, 1936.

[10] О мнениях, высказываемых по поводу произведений в стихах, Валери заметил: «Большинство людей имеют о поэзии столь неясное представление, что именно эта неясность служит им определением поэзии».

ское замечание Жюля Ренара: «Валери хотел бы выдумать логарифмические таблицы для литературы» [11]. Валери не отрекался от прозвища, которое ему дали некоторые критики: «инженер поэзии». Поэтическое творчество для него — плод долгой, упорной работы. Счастливые находки и открытия, молниеносные «интуитивные» видения поэта возможны только потому, утверждает он, что художник давно уже созрел и был готов выразить то, что поверхностному наблюдателю кажется неожиданным. Для того, чтобы объяснить соотношение мира чувств, страстей, глубоких переживаний с технической, строго продуманной работой, он приводит слова Вагнера: «Я компонировал Тристана под всесильной властью большого чувства и *после нескольких месяцев теоретических размышлений*».

Гармония звуков, чистота композиции, совершенство ритма не даются стихийно, утверждает Валери. Если мы обратимся к его собственному творчеству, то увидим, что от «чистой поэзии» Малларме, учителя его молодости, Валери пришел после долгих раздумий, расчетов, анализов к классической гармонии и рационализму.

В период между двумя войнами Валери, побуждаемый к творчеству издательствами и редакциями журналов («я всегда писал прозу по заказу»), создал несколько прозаических произведений. Переделав и дополнив юношеские трактаты, он опубликовал эссей «Леонардо и философы» («Léonard et les Philosophes — une lettre à Leo Ferrero»); «Несколько очерков о Леонардо да Винчи» («Divers Essais sur Léonard de Vinci», 1931); «Госпожа Эмили Тест» («M-me Emilie Teste, Lettres à un ami», 1925).

В 1923 г. редактор журнала «Архитектура» просил Валери написать что-либо о зодчестве, не стесняя его определенной темой. Валери задумал диалог между Сократом и его учеником Федром в форме древнегреческих диалогов. Диалог этот был озаглавлен «Эвпалин, или Архитектор» («Eupalinos, ou l'Architecte»). Тогда же возник другой «сократический» диалог Валери — «Душа и танец» («L'Ame et la Danse»). В одном из последующих диалогов — «Навязчивая идея, или Два человека на берегу моря» («L'Idée fixe ou deux hommes à la Mer») — психологические наблюдения высказаны в форме парадоксов.

Необходимо упомянуть также очерки Валери о писателях и мыслителях далекого и недавнего прошлого: Лафонтене, Декарте, Вольтере, Монтескье, Стендале, В. Гюго, Бодлере, Малларме, Прусте и др. [12], а также сборники его мыслей и заметок: «Тетрадь Б» («Cahier B»), «Ромбы» («Les Rhombes»; «Autres Rhombes»), «Аналекты» («Остатки»), «Умолчания» («Choses tues»), «Злые мысли» («Mauvaises pensées et autres»), выходившие в издательстве «Галлимар». Любопытно отметить, что в 1942 г. во время оккупации немецкие власти отказались дать бумагу для нового издания «Злых мыслей», заметив: «А почему [Валери] не пишет добрые?» [13]

---

[11] См.: André Gide — Paul Valéry. Correspondance, p. 28.
[12] «Variété» (I—V, 1924—1944). См.: *Valéry P.* Oeuvres, t. 1, 1957, p. 427—787.
[13] См. биографическое введение к изд. «Bibliothèque de la Pléiade», t. 1, p. 69.

В 30-х годах Валери создал тексты двух мелодрам. На эти тексты композитор Артур Онеггер написал партитуры «Амфиона» («Amphion», 1931) и «Семирамиды» («Semiramis», 1934). Обе мелодрамы были представлены труппой Иды Рубинштейн в Париже в 1934—1935 гг. Как справедливо заметил английский литературовед Ф. Скарф, от монолога Валери постепенно перешел к диалогу, от диалога — к театральным представлениям со многими персонажами.

Чтобы понять творческий мир Валери, необходимо познакомиться с двумя его героями, представляющими как бы два полюса его миросозерцания. Это парижский маклер и философ господин Тест и древнегреческий архитектор Эвпалин, которому в воображаемом Элизиуме завидует сам Сократ.

Автор пишет, что он познакомился с господином Тестом в Париже, в ресторанчике близ Национальной библиотеки. Тест жил скромными еженедельными операциями на бирже. Валери так представляет его читателям: «Возможно, что господину Тесту было лет сорок. Его речь была необычно быстра, а голос глух. Все стушевалось в нем: глаза, руки. Все же можно было заметить его военную выправку и шаги, возбуждавшие удивление своей размеренностью. Когда он говорил, ему не случалось поднимать руку или палец: он «убил в себе марионетку». Он не улыбался, не говорил «здравствуйте» и «до свиданья»; он делал вид, что не слышит обращения: «Как поживаете?».

В предисловии к циклу очерков о Тесте автор вспоминает свой внутренний кризис в конце XIX в., когда впервые он задумал господина Теста: «Я отбросил не только литературу, но также почти что всю философию в область предметов неопределенных и нечистых, отказавшись от них всем своим сердцем». Отметим также другое высказывание Валери периода создания Теста: «Я был поражен обострившейся болезнью точности (J'étais affecté du mal aigu de la précision). Я приближался к крайним границам неблагоразумного желания понять...» Интеллект стал для писателя сущностью мира; парадокс — излюбленным оружием. Книга о Тесте начинается фразой: «Глупость не является моей сильной стороной» (La bêtise n'est pas mon fort). Именно интеллектуальный двойник Валери — месье Тест довел «неблагоразумное желание понять до последних пределов, возможных для чистого разума». Чтобы вполне овладеть своим мышлением и достигнуть синтеза своих идей, «господин Тест ничего не читал и не писал в течение двадцати лет. Он только размышлял. Он изгнал из своей памяти общие впечатления, уничтожал мысли, похожие на мысли других людей. Отвергал все философские, метафизические и художественные системы, абстрагируя их сущность. Для них он искал «механическое решето» для того, чтобы оставить лишь несколько «золотых зерен» своей мысли, неотъемлемую собственность его «чистого Я».

Впоследствии Валери изобразил господина Теста женатым: госпожа Эмили Тест, кроткая и религиозно воспитанная женщина, пишет письмо одному из друзей господина Теста о своем необычном супруге, живущем в большом городе, как анахорет в пустыне. Священник, с которым госпожа Тест разговаривает о муже, называет его «мистиком без бога». Мы узнаем, что госпо-

Иллюстрация Поля Валери к «Вечеру с господином Тестом»

дин Тест проявляет внимание к католичеству и интересуется религиозными экстазами — как одним из психологических состояний. Он изучает «религиозные явления» на своей жене, оставаясь непоколебимым в своей мудрости, отрешенным от всякой религии.

Может быть, господин Тест — только некая чудовищная голова, существо без сердца и души? Не ведет ли его система к отчаянию и смерти? Рассматривая гротескную латинскую номенклатуру в ботаническом саду, господин Тест шепчет: «Умер классифицируя» (Transiit classificando).

Можно говорить о «тестизме» Валери, встречающемся во многих его произведениях, заметках, отдельных мыслях. Особенно резко он выражен в его эскизе «Экран»:

«На растянутом полотне, на поверхности всегда чистой, на которой ни жизнь, ни даже сама кровь не оставляют следов, самые сложные события повторяются столько раз, сколько мы захотим.

Поступки ускоренны или замедленны. Возможно повернуть назад порядок событий. Мертвецы возвращаются и смеются.

Каждый видит своими собственными глазами, что все существующее поверхностно...

Душа моя разделена этими чарованьями.

Она живет на полотне, всемогущая и вся в движении, принимает участие в явлениях страшных призраков, там рождающихся. Она пронизана их манерой действовать: вот так нужно смеяться, изъявлять свою любовь, перескакивать через забор, убивать, размышлять перед всеми.

Но другое последствие этих картин еще более странно. Вся эта легкость осуждает жизнь. В чем ценность всех дел и ощущений, чьи перемены и монотонное разнообразие я вижу?

Не чувствую более желания жить, ибо жить — значит походить на кого-либо. Я знаю будущее наизусть».

Так, пессимистическая философия Валери — Теста отвергает в конечном итоге жизнь: «жить — значит походить на кого-либо».

Тест знает «будущее наизусть», так как постиг — по словам Валери — все возможные комбинации мысли. Поэтому ему не нужны больше впечатления внешнего мира, книги, творческие стремления, чувства. Он неподвижен. Всякая деятельность была бы деградацией его «чистого Я». Тест мог бы вести за собой людей, как Наполеон или Кромвель, быть великим писателем, как Гёте или Шекспир, создать замечательную философскую систему, как Декарт или Кант. Но герой Валери не хочет этих сходств и аналогий, являющихся в его понимании подражаниями. Остается некая философская нирвана, «небытие», которые являются альфой и омегой Вселенной в идеях Теста. Это духовное состояние получило свое поэтическое выражение в поэме «Эскиз Змеи» («Ebauche d'un Serpent») [14]. Эдемская легендарная змея обращается в солнцу:

Солнце, солнце... О блистательная ошибка!
О солнце, скрывающее смерть,
Ты бережешь сердца, чтобы они не познали,
Что Вселенная только ошибка
В чистоте Не-Существования.
Бог сам нарушил преграду
Своей совершенной вечности
И стал тем, кто расточает
В последствиях свои начала,
В звездах свое единство.
Небо — его ошибка. Время — его гибель.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

[14] Впервые напечатано в «Нувель ревю франсез» 1 июля 1925 г., с. 5—17.

Из этих стихов ясно видно, как проза Валери идейно связана с его стихами. Мысли премудрой змеи, пригревшейся Тесту, повторяются впоследствии в «Моем Фаусте» [15].

Древняя змея, научившая, по библейской легенде, Адама «различать добро и зло», чтобы стать независимым от бога, противопоставляет себя всему существующему. В «Злых мыслях» Валери имеется следующий короткий диалог Змеи и человека под заглавием «Искушение, или Ответы Адама»:

— И будете как боги
(Et eritis sicut Dei)...

— Это меня ни в какой степени не привлекает, дорогая Змея.

— Познаете и добро и зло
(Bonum malumque scientes)...

— Я предпочел бы узнать что-либо другое.

Трагедия мира по Валери — Тесту в том, что «бог сам нарушил преграду своей совершенной вечности...» Вместо небытия и покоя все пришло в движение, порождающее боль и сознание. Отблеск этой, некогда совершенной «чистой» вечности — метафизической Нирваны — лежит на бледном челе господина Теста.

В «Эвпалине, или Архитекторе» Валери стремился выразить иное начало своего миросозерцания («антитестизм»). Эвпалин допускает возможность возврата к творчеству.

Среди Елисейских полей тень Сократа разговаривает с душою Федра. Великий мудрец древности приходит к заключению, что «из всех действий самое совершенное — строить». Сократ жалеет, что на земле не посвятил себя архитектуре.

Архитектор, говорит Сократ в воображаемом диалоге на берегу Леты, рассматривает мир как нечто незаконченное, нуждающееся в творческом усилии для приобретения окончательной формы. «Вначале,— говорит строитель сам себе,— было то, что было: горы и леса, залежи руд и жилы минералов, красная глина, золотистый песок и белый камень, дающий известь, а также мускулистые руки людей и массивная сила буйволов и быков. С другой стороны, были сундуки и амбары умных тиранов и граждан, непомерно обогатившихся торговлей. Существовали также первосвященники, стремившиеся найти жилище своим богам, всесильные цари, которые не имели уже иных желаний, кроме как воздвигнуть себе несравненные гробницы, и республики, мечтающие о несокрушимых стенах. Были и благодушные архонты, питавшие слабость к актрисам и флейтисткам; для них они пылали желанием построить за счет казны самые звучные театры». Но все в мире для архитектора лишь материал.

Эвпалин, о котором Федр повествует Сократу, не любил беспочвенную фантазию, он был «скуп в мечтах», ибо для него задумать значило осуществить. Ту же мысль встречаем позднее в заметках Валери: «Великий человек — необычно точное соотношение между замыслами и осуществлением». Эвпалин сказал однажды своему другу: «Слушай, о Федр, этот малый храм, который я построил для Гермеса в нескольких шагах от этого места,— если

[15] *Valéry P.* Mon Faust. Paris, 1945.

бы ты знал, что он для меня значит! Там, где прохожий видит только гармонически выстроенное здание,— все это только малость: четыре колонны, очень простой стиль — там я воплотил воспоминание о светлом дне моей жизни. О сладостная метаморфоза! Этот нежный храм — об этом никто не знает — является математическим изображением одной коринфской девушки, которую я счастливо любил. Он точно воспроизводит ей присущие пропорции. Он живет для меня! Он мне возвращает то, что я ему дал...»

Этот маленький храм в честь Гермеса как бы представляет образ Молодой Парки, принявшей жизнь. Для Валери-художника жизнь сильнее той «чистоты небытия», о которой говорил господин Тест.

Эвпалин не довольствовался поверхностным пониманием своего искусства, он стремился проникнуть в его сущность. Он обращал внимание Федра на то, что среди зданий — «одни немы, другие говорят, а есть и такие редкие, которые поют...» Те, что не говорят, заслуживают лишь презрение. Это мертвые вещи, подобные куче обычных камней. Следует уважать те здания, которые говорят, если речь их ясна, как, например: «Здесь разбирают дела судьи. Здесь стонут заключенные. Здесь — любители разврата...» Но иногда удается художнику создать поющие здания — подобные малому храму в честь Гермеса. Голос их не умирает в веках.

Гармоническое строительство Эвпалина и ритм танцующей гречанки (в диалоге «Душа и танец») сильнее приближают человека к познанию самого себя и реального мира, чем холодные размышления господина Теста. Как примирить принципы тестизма с творчеством Эвпалина?

Еще в молодые годы Валери создал образ гения и мудреца, художника и ученого, в котором живет высший Разум, не разорванный скепсисом на бесплодную теорию и слепую практику. Он связал его с исторической личностью, дав ему имя — Леонардо да Винчи. Валери усвоил принцип Леонардо — hostinato rigore. По его примеру — с упорной строгостью — он стал исследовать идеи, чувства, сам творческий процесс. Для Леонардо, говорит Валери, не было откровений, ибо то, что мы называем «откровением», в действительности лишь результат опыта, размышлений, подготовки. Его Леонардо не знает также ужаса Паскаля перед неизмеримостью неба, перед вечной тишиной звездной бездны: «Увидав бездну, он подумал бы о мосте. Пропасть могла бы послужить для экспериментов с какой-нибудь огромной механической птицей». Леонардо (такой, каким его вообразил Валери), преодолевая Теста и развивая принципы античного Эвпалина, предвозвещает — с высот Возрождения — Фауста, в котором поэт стремился гармонизировать и привести к синтезу противоречия европейской мысли.

В поэтических произведениях Валери мы отметим прежде всего возврат к наследию французского классицизма XVII—XVIII столетий. Некоторые лирические стихи его «Молодой Парки» и «Нарцисса» (в книге «Charmes») звучат как стихи из трагедий Расина, как, например: «Va, je n'ai plus besoin de ta race naïve, cher Serpent...» (Уйди! Я не нуждаюсь более, о милая Змея, в твоем наивном и лукавом племени...) [16] или «Quitte enfin le silence, ose

[16] «La Jeune Parque» (Oeuvres, t. 1, 1957, p. 97).

enfin me rêjoindre» (Отвергни, наконец, молчанье и покой — и, наконец, дерзай ко мне свой шаг направить...) [17]. «Валери не колеблясь обнаруживает то, чем он обязан своим великим предшественникам. То он приподымает покрывало с формы Расина,— пишет Жак Шарпантье,— то выставляет напоказ изящный архаический оборот, в котором распознается Ронсар, в другом месте он использует обороты басни, берущей начало у Лафонтена, и даже, если необходимо, оживляет наши воспоминания о балладах Вийона» [18].

Однако на классическое наследие Валери неизменно накладывает печать своей индивидуальности. Валери не раз писал в своих статьях о тяжкой участи писателей и художников, которые «рождаются среди шедевров». Таково было положение двух значительнейших французских поэтов конца XIX в.— Малларме и Верлена. Они появились в литературе еще при жизни Виктора Гюго, в зените славы Бодлера. Оба вышли из школы Парнаса. «Они должны были продолжить игру и сесть на места наиболее счастливых игроков. Это привело к тому, что, следуя своей природе, один из них обновил (Верлен), другой переделал (Малларме) нашу предшествующую поэзию» [19].

Валери не скрывал, что он был учеником Малларме, который в поэзии «выразил алгебраически все то, что другие мыслили в категориях арифметики».

Однако Валери не захотел быть эпигоном символизма, так же как его учитель не захотел быть эпигоном Парнаса. Валери унаследовал от Малларме музыкальное начало, насытив звуком всю ткань стихотворения [20]. Глубоко ценя поэзию Малларме, Валери, однако, прекрасно видел опасности на пути развития поэтики в направлении, данном его учителем.

В чем сущность поэзии и каковы ее дальнейшие пути? Эти вопросы Валери не раз ставил в своих теоретических статьях. Он говорил о том, что поэзия, отличаясь коренным образом от прозы, стремится охватить больше смыслов (конденсация смысла) и в то же время смешаться с музыкой. «Это стремление может быть продолжено до бесконечности». Но рост имеет свой предел, ибо следует сохранить равновесие между восприятием читателя и выразительной силой стиха. Если гармония нарушается, происходит разрыв — «с одной стороны, угрожает затемнение смысла, с другой, истощение творческих сил, слишком большая неопределенность, абстрактность. Эти опасности,— пишет Валери,— непрестанно подстерегают произведения разума, особенно угрожая стихам, и уводят к провалам забвения».

В 1913 г. Валери создал первый вариант «Молодой Парки» («La Jeune Parque»). В процессе упорной работы он написал более сотни вариантов этой поэмы. Поэма была опубликована в 1917 г. В письме к Эмэ Лафону, написанном в сентябре 1922 г., Валери говорит о генезисе «Молодой Парки»: «Эта поэма — сновидение, которое может вместить в себе все прерывности,

---

[17] «Fragments du Narcisse» (Oeuvres, t. 1, p. 129).
[18] *Charpentier J.* Essai sur Paul Valéry. Paris, 1956, p. 188.
[19] «Variété» (Oeuvres, t. 1, p. 713).
[20] О стихе и стиле Валери см.: *Guiraud P.* Langage et versification d'après l'oeuvre de P. Valéry. Paris, 1953; *Hery A.* Langage et poésie chez P. Valéry. Paris, 1952; *Walser P.* La poésie de Valéry. Genève, 1953.

все возобновления и неожиданности сна. В этом сновиденье действующее лицо и в то же время тема — *сознанье, себя сознающее.* Представьте себе, что вы просыпаетесь среди ночи и что вся ваша жизнь оживает и говорит сама с собой... Чувственность, воспоминанья, пейзажи, эмоции, ощущение собственного тела, глубины памяти и свет или ранее виденные небеса и т. д. Процесс, не имеющий ни начала, ни конца, но лишь завязи, я превратил в монолог, которому вменил еще до того, как его начал, столь суровые условия *формы*, сколь свободна была сама *основа*. Я решился писать не только правильные стихи, но также стихи, подверженные цезуре, без переходов из строки в строку; я отверг равным образом слабые рифмы» [21].

Молодая Парка (не античная старуха!) в представлении поэта — символ «чистого Я», колеблющегося и не принимающего ни жизни, ни любви, ни смерти. Уже сама возможность стать видимой другими невыносима для молодой Парки:.

Je me voyais me voir...
Я видела, как меня видят...

Молодую Парку ужалила змея сомнения в ее одиночестве; она начала понимать, что обязана принять жизнь, хотя ее и встретят тяжелые испытания:

Какая смертна́я отвергнет этот плен?
Какая смертная?..
Ах, дрожь моих колен
Предчувствует испуг коленей беззащитных...
Как этот воздух густ! От криков ненасытных
Вот птица падает... Сердцебиенья час! [22]

(*Перевод Б. Лившица*)

Молодая Парка превращается в девушку, боящуюся земной любви. Ее мудрая душа знает все, что ждет ее впереди («я знаю будущее наизусть»): любовь и смерть в ее античном представлении — близнецы («Каждый поцелуй пророчит новую агонию»). Она не хочет даровать жизнь, исполнив долг материнства:

Нет! Вы не получите от меня новой жизни.
Уйдите!
Призраки, вздохи ночи, напрасно появившиеся,
Присоединитесь к неприкасаемому количеству мертвецов.
Я не дам света теням;
Я сохраню далеко от вас мой ясный и несчастный дух...

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Молодая Парка все же принимает жизнь и любовь. Последствие этого: экстаз и страдание, страсть и смерть. Но она чувствует всю неотвратимую

[21] *Valéry P.* Oeuvres, t. 1, p. 1625—1626.
[22] *Валери Поль.* Избранное. Введение и редакция А. Эфроса. М.— Л., 1936, с. 43.

силу жизни. Ее вдохновение сильнее домыслов господина Теста:

Слеза, уже давно готовая пролиться,
Моя наперсница, ответная зарница.
Слеза, чей трепет мне еще не заволок
Разнообразия печального дорог.
Ты идешь из души, но колеей окольной,
Ты каплю мне несешь той влаги подневольной,
Тот чудодейственно-живительный отстой,
Чьей жертвой падает моих видений рой,
О тайных замыслов благое возлиянье!
В пещере ужасов, на самом дне сознанья
Наслаивает соль, немотствуя, вода.
Откуда ты? Чей труд уныл и нов всегда,
Выводит, поздняя, тебя из горькой тени?
Все материнские и женские ступени
Мои осилишь ты...

(Перевод В. Лившица)

Природа в творчестве Валери неразрывно связана с душевным строем. Она не фон, не пейзаж за портретом воображаемого или действительного героя, как обычно у поэтов Парнаса. В гармоничном слиянии человеческих чувств и движения вод, трав, облаков живут античные языческие полубожества. Так представляли себе природу древние греки. Поэт как бы видит ритмическое течение соков в дереве, сливается с колыханием веток, тянущихся к вечному источнику света. В стихотворении «Платан» Валери через изображение конкретного дерева стремится показать характерную для всех деревьев и в то же время связанную с эмоциональными человеческими переживаниями неподвижность, слитность с родной почвой.

Ты никнешь, о Платан, являешься нам наг
И бел, как юный скиф.
Но почва древняя связует мощный шаг,
Твои стопы пленив.
О тень созвучная, в тебе лазурь поет,
Что плащ твой вознесла.
Пусть крепко мать-земля сковала глиной ход
Родимого ствола.
Чело бродячее отвергнул аквилон —
Ты всем открыт ветрам.
Не изумишься ты во власти нежных лон
Неведомым шагам.
К ступеням световым, к сиянью вышних муз
Стремится сок ветвей.
Ты можешь вырасти, но не порвешь ты уз
Недвижности своей.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Жизнь на земле — единственное благо, учили древние греки, которые царство смерти представляли себе как печальные поля, где бродят призраки, вечно вздыхающие о солнечных лугах Эллады. Эпиграфом своего знаменитого стихотворения «Морское кладбище» Валери выбрал следующие стихи Пиндара: «Дорогая душа, не спеши искать бессмертную жизнь, но проявляй свою творческую силу среди возможного» (здесь, на земле).

«Морское кладбище» Валери комментировал профессор Сорбонны Густав Коэн, обративший основное внимание на философскую сторону этого поэтического произведения. Валери ответил своему интерпретатору, что в «Морском кладбище» следует искать не философию, а поэзию: «Я взял от философии лишь немного ее красок».

Поэт «слышал музыку», размышлял о десятисложном размере во французской поэзии (излюбленном размере Малерба), затем явились лирические темы и образы моря — места вечного успокоения [23].

Здесь бродят голуби. Спокойный кров
Дрожит средь сосен и среди гробов.
Морской простор, что вот — возникнул снова,
Из пламя полдень праведный сложил.
Здесь долгий взгляд на мир богов мне мил —
Вознагражденье мысли для земного.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Душа не находит мира среди лазури небесного свода и пронизанного солнцем моря. Она лишь на короткий миг — после земной мысли — отдыхает, утонув в спокойствии морских просторов. Эту тему сменяет иная, древняя тема, звучавшая во французской поэзии с большой силой уже у Франсуа Вийона, но проникнутая скепсисом поэта нового времени,— неверие в утешения религии.

Бессмертье с черно-золотым покровом,
О утешитель наш в венке лавровом,
На лоно матери зовущий всех!
Обман высокий, хитрость благочестья!
Кто не отверг вас, сопряженных вместе,
Порожний череп и застывший смех? [24]

(*Перевод Б. Лившица*)

Все течет, все проходит. Лик Вселенной меняется непрестанно. Но в этой изменчивости есть ли движение или оно только кажущееся? В поэме Валери на берег Средиземного моря снова является Зенон из Элеи, воскрешая древний диалектический спор о движении.

---

[23] *Valéry P.* Oeuvres, t. 1, p. 1496—1507.
[24] *Лившиц Б.* Французские лирики XIX и XX веков. Л., 1937, с. 138.

Зенон Элейский, ты жесток, Зенон!
Твоей стрелой крылатой я пронзен.
Она дрожит, летит и неподвижна.
Зачат я звуком, поражен стрелой...

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Философская идея поэмы Валери, вернее (как выразился поэт) «одна из ее красок» — игра жизни и смерти, прерывности и непрерывности бытия, времени и пространства. Жизнь и смерть предстают в единстве противоречий. Но то, что мыслитель излагает спокойно, в логической форме, поэт передает образом, в котором отражается философская идея, насыщенная чувством:

Зачат я звуком, поражен стрелой.

Неподвижность кладбища все время противополагается изменчивому покою природы. В «пунктуальности» (прерывистости) индивидуальной жизни и в непрерывности мировых процессов скрыта роковая тайна, в которую поэт стремится проникнуть силою ритма.

Для того, чтобы спастись от гибельных мыслей о смерти, поэт обращается к божеству природы, к морю, колыбели, еще по учению древнего Фалеса, всего живого:

Нет! Нет! Воспрянь! В последующей эре!
Разбей, о тело, склеп свой! Настежь двери!
Пей, грудь моя, рожденье ветерка!
Мне душу возвращает свежесть моря...
О мощь соленая, в твоем просторе
Я возрожусь, как пар, как облака.
Да! Море, ты, что бредишь беспрестанно
И в шкуре барсовой, в хламиде рваной
Несчетных солнц, кумиров золотых.
Как гидра, опьянев от плоти синей,
Грызешь свой хвост, сверкающий в пучине
Безмолвия, где грозный гул затих.
Поднялся ветер!.. Жизнь зовет упорно!
Уже листает книгу вихрь задорный.
На скалы вал взбегает веселей!..

(Перевод Б. Лившица)

В смелых образах передает поэт движение морской стихии, обиталища древних богов Эллады. Море, изменчивое, как Протей, видится поэту как гидра, которая, «опьянев от плоти синей, грызет свой хвост».

В «Морском кладбище» примечательна смена тем: вид моря с приморского кладбища (море и смерть), мотив краткости индивидуальной жизни, протест против бессильных утешений религии, строфа о Зеноне Элейском и финал: возобновление жизни в слиянии индивидуума с силами природы.

Лапидарность, напоминающая произведения древнегреческих поэтов, свойственна стихам Валери. Отметим его эпитеты, простые и неожиданные: *пра-*

ведный полдень (midi le juste), *простой* храм Минервы (temple simple à Minerve), *абсолютная* гидра (т. е. море. Гидра по-древнегречески не только водяной змей, но и вода), *золотые кумиры* (лучи солнца; древнегреческий кумир — eidôlon, образец для подражания, первоначальный облик).

Важным элементом поэзии Валери является поэтическая фонетика (оркестровка) стиха.

Валери не раз писал о том, что решительно возражает против риторического навыка противополагать поэзию разуму, против пресловутого контраста «между геометрическим умом и тонкостью чувств»[25]. В стихотворении «Поэзия» Валери сочетает интеллектуализм и чувства, которые переходят в простую гамму первоначальных ощущений ребенка у груди матери (младенец — поэт, мать — богиня Разума — Intelligence).

Нежный рот полусонный,
На груди покоясь, пил.
От поэзии удивленный
Влажность губ отделил.

О Разума богиня,
Мать моя, далеко
Вокруг простерлась пустыня —
Иссякло твое молоко.

На груди твоей, замирая,
В твоих пеленах тугих,
Меня качала морская
Волна от движений твоих.

Под покровом темного неба,
Подавлен твоей красотой,
Я пил напиток Эреба
И свет увидел твой...

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Поэты раннего французского символизма предавались «стихии музыки». В поэзии Малларме звуковой элемент явно преобладает над зрительными образами. «Послеполуденный отдых фавна» Малларме легче передать музыкой (как сделал Дебюсси), чем изобразить графически. В юношеских стихах Валери музыкальное начало сильнее пластического. То же можно сказать о его «Молодой Парке», стоящей на рубеже двух периодов его творчества. В дальнейшем совершенствовании стиха Валери зрительное начало ощущается все сильнее. Отходя от символических канонов, Валери искал и находил сочетания изобразительного с музыкальным.

Валери, поэт и теоретик архитектуры, говорит устами древнегреческого зодчего Эвпалина о храме, в котором «математически изображена одна ко-

[25] *Valéry P.* Oeuvres, t. 1, p. 1482.

Иллюстрация Поля Валери к стихотворению «Песнь колонн»

ринфская девушка». Этот храм *поет* в отличие от «говорящих» общественных зданий и «немых» жилищ. Колонны античного храма, точно и четко повторяющиеся, воздвигнутые гениальным расчетом, не только радуют глаз. они *звучат*. Так, в стихотворении «Песнь колонн»:

Сладостный ряд колонн
Светом дня озарен.
Птицы, слетев с капители,
Живые на крышу сели.

О сладостный ряд колонн,
Оркестр веретен!
Свои приносят молчанья
В общую жертву звучанья...

Непорочные, мы ясны
Под лучами небесной Лиры,
Наши плясуны —
Сухие листья, зефиры,

И десятки веков, и игра
Сменяющихся народов.
Это глубинное вчера,
Не знающее исходов!

Наша любовь крепка,
Тяжелее, чем мира своды.
Мы проницаем века,
Словно камень воды!

Времен преступаем предел
В сиянии наших тел.
И, несказанным отмечен,
Наш шаг в преданьях вечен...

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Ода колонн звучит, «проницая века, словно камень воды». Этот «шаг колонн» в тысячелетиях поет о древнеэллинской культуре, которую унаследовали все европейские народы.

Перед второй мировой войной Валери начал драматическую поэму «Мой Фауст» («Mon Faust»). Эта поэма осталась незаконченной. Он написал лишь комедию «Люста, или Кристальная девица» (Luste, ou la Demoiselle de cristal») и драматическую феерию «Пустынник, или Проклятия Вселенной» («Le Solitaire, ou Les Malédictions d'univers»), составляющие часть его замысла.

В предисловии к этим произведениям, по-новому воплощающим традиционный литературный образ, Валери писал: «Столько вещей изменилось на этом свете в течение ста лет, что можно было искуситься соблазнительной идеей перенести в наше пространство, столь отличное от пространства начала XIX в., обоих знаменитых протагонистов Фауста Гёте... Зародилась мысль: создать третью часть Фауста, которая могла бы заключить целую серию различнейших произведений: драмы, комедии, трагедии, феерии, стихи, прозу,— ибо тема Фауста не может исчерпаться, как судьба самого человечества».

Поэту представился Фауст, живущий в нашем веке, который помнит все свое прошлое, не различая действительных событий и легенд, созданных о нем поэтами, художниками, музыкантами. Он живет в уединенной вилле и пишет мемуары, чтобы полностью освободиться от власти былого. В комедии «Люста», которой открывается «Мой Фауст», вместо наивной германской Маргариты рядом с Фаустом — его секретарша и ученица Люста, «кристальная девица», одаренная живым галльским умом.

Сама не вполне сознавая свои чувства, Люста влюблена в великого учителя. Фауст раздумывает над запиской, подброшенной ему Мефистофелем: «Erôs Energumene» («Эрос возбудитель энергии»). Учитель несколько устал от всего им пережитого. Новая мудрость Фауста — по его высказываниям — проявляется в том, что он прославляет ценность каждого мига жизни, дышит ее полнотой. Но тихий дом и сад, где бродит со своими мыслями в сопровождении «кристальной девицы» великий человек, омрачен тенью Мефистофеля и его спутников и слуг, которые для Валери — проявление разных психологических категорий; они представлены в обличьях дьяволов французских средневековых мистерий. Впрочем, Мефистофель терпит поражение за поражением. Он бессилен перед чистотой Люсты; ему не удается обмануть Ученика, пришедшего к Фаусту за советом: молодой человек, остроумный, не лишенный тонкости и даже глубины, разительно отличается от глупого бурша, над которым насмехается Мефистофель у Гёте.

Фауст в комедии Валери относится к Мефистофелю почти что снисходительно. Он предлагает ему даже помощь и поддержку, ибо «репутация владыки ада в наши дни серьезно скомпрометирована»: он «потерял кредит» у людей. Примечателен разговор Фауста с Мефистофелем об атомной энергии. Блестящ по тонкой иронии диалог между Мефистофелем и Учеником о философии, искусстве, истории.

У Валери отсутствует один важный персонаж трагедии Гёте — бог. В драматической феерии Валери «Пустынник» самая идея абсолютного духа, абстрагированного от материи, доведена до абсурда. На горных высотах среди голых скал и вечных ледников Фауст и Мефистофель встречают Пустынника, изгнавшего не только все земные страсти, но и все земные мысли, предельно приблизившегося к идеалу господина Теста, к чистому «абсолютному Я». Явление это столь ужасающе, что Мефистофель не выдерживает и удаляется — там ему больше нечего делать! Пустынник необычайно заинтересовал Фауста: «Он строго и последовательно сумасшедший. По своей сущности Пустынник несравненно хуже, чем дьявол. Этот безумец пошел гораздо дальше».

Пустынник считает себя Единственным, Неповторимым и вместе с тем Легионом, Множеством, Вселенной. Он восклицает, обратясь к бесконечности звездных просторов:

Небесный свод поет то, что ты хочешь.
Одному он говорит о боге,
Другому противополагает холодное молчанье...

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Когда Пустынник решил, что Фауст удалился, испуганный его угрозами, ибо безумец не терпит никого другого на своих высях, он поет гимн, призывая очистительные ветры высот:

...Сломайте терновник знания,
Попирайте розы моего сердца
И всё, что недостойно небытия.

Я хочу, чтобы ледяной воздух, которым
вы дышите, омыл меня
От ошибки, совершенной прежде,
чем ничего не существовало.

(*Перевод И. Голенищева-Кутузова*)

Этот последний стих восходит к поэме «Эскиз Змеи», где мироздание объявлено ошибкой, нарушившей совершенное небытие демиурга. Таким образом, Пустынник доводит до крайних выводов абсолютный индивидуализм Теста, превратившийся в исступленное безумие.

Анахорет сталкивает Фауста, который его подслушивал, спрятавшись за скалою, в пропасть. Но Фауста воскрешают к жизни феи гор, вечные силы природы. Владычицы гор предлагают Фаусту, потерявшему при падении память, новую жизнь, любовь, славу, власть, мудрость. Почти вся эта сцена написана в стихах, мелодических и легких. Но Фауст отвечает феям, что он потерял «вкус ко Вселенной».

Le souci ne m'est point de quelque autre aventure,
Moi qui sus l'ange vaincre et le démon trahir,
J'en sais trop pour aimer, j'en sais trop pour haïr,
Et je suis exédé d'être une créature [26].

Феи с грустью замечают, что первым словом Фауста было «нет» и что это его последнее слово. На этом кончается история Фауста в горах, но это не последнее его приключение, ибо Фауст бессмертен и продолжает жить, ища воплощения в новых трагедиях, драмах, стихах и легендах, развиваясь и осложняясь с развитием всего человечества.

Перед началом войны, в 1938—1939 гг.,— когда Валери начал писать «Фауста»,— поэт продолжал свои лекции в Коллеж де Франс, произнес речь на конгрессе хирургов, прославляя искусство целящей человеческой руки, участвовал в съезде по случаю столетия изобретения фотографии. В среде ученых он излагал свои взгляды на точку, бесконечность, равенство и совокупность, радуясь, что его слушают с большим вниманием. Разразилась война; сын Валери был призван в армию. Для престарелого поэта началась жизнь, полная тревог и лишений.

Валери, узнав о смерти Бергсона (5 января 1941 г.), которого упорно преследовали немецкие оккупанты, отправился к нему на квартиру в качестве представителя Французской Академии. 9 января он произнес в Академии посмертную похвалу Бергсону, что было в условиях немецкой оккупации актом гражданского мужества. После этого Валери был отстранен от управления университетским средиземноморским центром в Ницце и попал в черные списки гестапо. Немецкие завоеватели не забыли также его трактат против германского милитаризма «Методическое завоевание». 2 сентября

[26] «Я не стремлюсь к каким-либо новым событиям.— Я, сумевший победить ангела и обмануть демона.— Я знаю слишком много, чтобы любить, я знаю слишком много, чтобы ненавидеть,— И мне наскучило быть творением».

1944 г. Валери опубликовал в «Фигаро» статью под заглавием «Дышать» («Respirer»), где сказано: «Свобода — ощущение. Ею дышат».

25 февраля 1945 г. Валери произнес речь на вечере, устроенном Обществом франко-советской дружбы, в честь 27-й годовщины Советской Армии, на котором выступил также известный ученый и общественный деятель Поль Ланжевен.

Валери сказал о былой силе германской армии, ее дисциплине и фанатизме, организованности механизма, приводившего ее в движение,— генерального штаба. Но эта армия была разбита, машина сломана русскими. Валери увидел причину непобедимости Советской Армии в замечательных качествах советских солдат и в их технической подготовке. «Это больше всего удивляет и восхищает меня...— сказал Валери.— Следует представить себе необъятность России. Нация, способная сделать такие успехи в деле образования, о которых я говорил, на всем широком пространстве своей территории и при огромном своем населении, является нацией, уверенной в своем будущем, будущем нового склада» [27].

В течение последних месяцев жизни Валери продолжал чтение лекций в Коллеж де Франс. 17 апреля того же года состоялась постановка одной из частей его «Фауста» («Пустынник»); 12 мая Валери опубликовал статью «Ultima verba», содержавшую пожелания длительного мира.

20 июля 1945 г. Валери умер. Он погребен на морском кладбище, в родном городе.

В годы, когда западная литература была заражена фрейдизмом и иррационализмом, Валери, несмотря на отдаленность своей поэзии от общественной жизни Франции, воспевал разум и боролся посредством иронии с фанатизмом, предрассудками и косностью мысли. Валери, поэт и математик, был одним из зачинателей интеллектуального направления во французской поэзии и поборником строгого классического стиля.

1963

---

[27] «Message de Paul Valéry».— В кн.: Hommage de la nation française aux armées soviétiques. Discours prononcé à Paris, salle Pleyel, le 25 février 1945 au cours de la soirée commémorative du 27-e anniversaire de l'Armée Rouge. Paris, 1945, p. 11—12.

О РОМАНЕ ПРАТОЛИНИ «МЕТЕЛЛО»

Итальянская критика разных направлений проявила удивительное единодушие в оценке художественных достоинств романа Васко Пратолини «Метелло», открывающего задуманную автором трилогию о судьбах итальянского рабочего класса с конца минувшего века до наших дней [1]. «Все признают,— пишет в «Ла Фьера Леттерариа» (1955, № 6) Джанкарло Вигорелли,— что «Метелло» является первым и даже единственным социалистическим романом, написанным в Италии вне какого-либо пропагандного намерения». Вернувшись к истокам итальянского романа (А. Мандзони) и успешно соединив в своем творчестве заветы социалистического романа Горького с повествовательной манерой Чехова, Пратолини, как бы обратясь вспять к литературным традициям прошлого, сделал нежданный «скачок вперед» и создал роман нового типа, какого еще не было в итальянской литературе.

Путь Пратолини в большую литературу был нелегок. Детство и юность его прошли на фоне событий первой мировой войны, трудных послевоенных лет, мрачного периода фашистской диктатуры. Еще подростком должен он был зарабатывать свой кусок хлеба. Как Горькому — одному из любимейших писателей Пратолини,— ему пришлось учиться во многих «университетах», ценою лишений и жертв приобретать образование, совершенствовать свой талант. Первые очерки и рассказы Пратолини, рассеянные по журналам молодых писателей конца 30-х годов, не обратили на себя особого внимания. Известность пришла к нему вместе с повестями, увидевшими свет в начале 40-х годов,— «Зеленым ковром», «Улицей Магадзини», «Семейной хроникой» и «Кварталом».

Место действия произведений Пратолини почти неизменно — это узкие улочки и закоулки флорентийских кварталов и предместий, населенных рабочими и мелкими ремесленниками. Старые, сырые дома, вызывающие своим убожеством щемящее чувство тоски. «Трещины, покосившиеся рамы, ржавые водосточные трубы, грязные, побуревшие от времени фасады, изношенное белье, развешанное в окнах, нищенская обстановка жилищ» — таков обыч-

[1] *Pratolini V.* Una storia italiana. I. Metello. Firenze, 1955.

ный пейзаж певца кварталов Сан-Фредиано, Рифреди и улицы дель Корно. Флоренция, которую открывал Пратолини, мало похожа на нарядный и чистенький город-музей, который показывают туристам. Вопиющая нищета районов флорентийской бедноты, бесстрашно обнаженная писателем, самим фактом своего существования говорила о том, что демагогические обещания «фашистской революции» установить социальную справедливость и создать государство, которое примирит труд и капитал, оказались пустой фразой.

«Мы — люди, изнуренные непосильным трудом»,— говорят о себе герои повести «Квартал», и здесь мало что менялось в течение веков. Со старых фресок Мазаччо глядят на потомков удивительно схожие с ними лица бедняков средневековой Флоренции, свидетельствуя о том, что не одно столетие живет в нужде и лишениях рабочий люд столицы Тосканы. «Воспоминания об отцах отцов наших — это воспоминания о людях бедных и усталых, окончивших свои дни на больничной койке, в приюте для нищих или застигнутых смертельным недугом прямо у станка». Трепетной, нежной любовью любит писатель обитателей кварталов бедноты. С воодушевлением миссионера и отвагой исследователя проходит Пратолини по улицам и площадям рабочих районов своего родного города, замечая повсюду «дружелюбные лица, чистые сердца и натруженные руки» и с восхищением рассказывая «о доброте, верности и теплых чувствах, живущих в наших домах, пропахших киноварью, с сырыми пятнами на стенах».

Не следует забывать, что в произведениях раннего периода Пратолини был связан по рукам и ногам военной цензурой последних лет режима Муссолини и потому, естественнно, не мог говорить во весь голос о фашизме, о политической жизни страны.

Мы можем ныне лишь о том поведать,
Чего мы не хотим и чем не стали.

Этот эпиграф к повести «Квартал» (1943) не случайно взят у одного из самых крупных поэтов итальянского герметизма — Эудженио Монтале, который, как и многие деятели итальянской культуры, занимал позицию внутреннего неприятия фашистской диктатуры. С литераторами «Ронды», сумеречниками и герметиками[2], молодого писателя сближало помимо преемственности литературной формы обостренное ощущение моральных проблем и оппозиция к режиму. В «Квартале», например, рабочая молодежь издалека наблюдает за маршировками отрядов фашистских юнцов и девиц — социальная база режима не рабочие и не беднота трущоб. Лишь немногие из рабочих парней поддаются военно-шовинистической пропаганде, воздействовавшей на самые низменные инстинкты и спекулировавшей на патриотических эмоциях молодых людей, для которых война представлялась единственной возможностью вырваться из однообразия повседневной жизни с ее унылыми буднями и беспросветной нуждой. Расплата за эти иллюзии была жестокой. На горестный вопрос молодой прачки, у которой империалистическая война против абиссинского народа отняла жениха и брата, герой-рассказчик «Квар-

[2] Подробнее о них см. в главе «От сумеречников до неоавангардистов».

тала» с полной убежденностью отвечает: «Они умерли не напрасно. Их пример должен научить нас бороться, чтобы никто больше не смог нас обмануть». Всем своим содержанием книги Пратолини восставали против утверждения идеолога фашизма философа Джованни Джентиле, будто фашистская доктрина является выражением «воли, разума и чувств всего народа». Своей глубокой человечностью и демократизмом, светлыми образами ищущих правду молодых людей повести Пратолини, как и произведения его старшего друга и единомышленника Элио Витторини, вселяли веру в здоровые нравственные силы трудового народа, душу которого не смогли растлить чернорубашечники.

Развал фашистского режима и всех его институтов подтвердил верность наблюдений Пратолини, Витторини и писателей их круга, с чувствительностью сейсмографов отметивших те явления в народной жизни и сознании, которые вылились в 1944—1945 гг. в мощное движение антифашистского Сопротивления. Творчество Пратолини послевоенного периода связано с порывом к переоценке всех ценностей, овладевшим многими прогрессивными деятелями итальянской культуры под воздействием антифашистской революции. Ощущалась острая потребность в разрушении мифов, созданных фашистской пропагандой, и в пересмотре концепций буржуазно-либеральных идеологов, в частности «отца итальянской буржуазной демократии» Джованни Джолитти (заметим, что многие из его идей были позаимствованы фашистскими политиками). Речь шла в первую очередь о том, чтобы показать, сколь большую роль играл в истории Италии рабочий класс, весь ее трудовой народ. Тема эта была внутренне близка Пратолини, который прекрасно знает положение рабочего класса Италии, нужды, стремления и надежды итальянского пролетариата.

Духом революционной романтики овеяна «Повесть о юных влюбленных» (1947), где Пратолини создал образ народного героя — богатыря Мачисте, который добровольно, повинуясь голосу своего горячего сердца, пожертвовал жизнью, чтоб спасти людей, с которыми в страшную ночь Апокалипсиса (1925 г.) должны были зверски расправиться головорезы-сквадристы. Кузнец с улицы дель Корно принадлежал к числу тех, кто в час, когда надо было вступать в бой с несправедливостью, «всегда стояли в первых рядах, в авангарде, который тысячи раз падал, сломленный ударами врагов, но снова и снова поднимался на ноги».

По складу характера, по врожденному душевному благородству, нравственной цельности и чистоте, по силе убежденности в правоте своего дела и тех идей, в которые он раз и навсегда уверовал, герой нового романа Пратолини «Метелло» — родной брат богатыря кузнеца из «Повести о бедных влюбленных». И здесь рядом с молодыми героями стоят старые, искушенные в политической борьбе передовые рабочие, которые терпеливо и ненавязчиво, более собственным примером, нежели словами, помогают юным разбираться в сущности и социальном смысле сложных явлений действительности. Их дружбе как живому воплощению преемственности революционных традиций многих поколений итальянского рабочего класса писатель уделяет большое внимание.

Васко Пратолини

Хроника улицы дель Корно («Повесть о бедных влюбленных») и роман «Метелло» поставили Васко Пратолини в ряд крупнейших прозаиков современной Италии и всей мировой литературы.

Если в «Зеленом ковре» (1941) и «Улице Магадзини» (1942) Пратолини прежде всего лирик, погруженный в воспоминания детства, то в произведениях, непосредственно предшествующих «Метелло», все сильнее и сильнее звучит мотив среды, окружения, коллектива. В первых его повестях слишком сильно чувствовалась личность автора, проявления его лирического «я». Гипертрофия субъективного психологизма, весьма свойственная французским романистам начала века, в первую очередь Прусту, да, пожалуй, и «Новеллам на каждый день» Луиджи Пиранделло, соединялась у молодого писателя со стремлением социально осмыслить описываемую им среду. Для раннего Пратолини характерны формы лирической автобиографии, некоторая фрагментарность и импрессионистичность. Быть может, стремление Пратолини изобразить действительность такой, какая она есть, заставляло его порой

слишком детально описывать отрицательные стороны жизни, почти что любоваться ими. Пусть не упрекают его за то, что он не идеализирует мир, который видит: «Если я расскажу вам о пороке, обо всем грубом и непристойном, что творится в нашем квартале, что вы на это скажете? Мы ведь бедные люди»,— пишет он в «Квартале».

В «Метелло» мы не найдем повышенного интереса к сексуальной патологии, ницшеанских идей «сверхчеловека», жаждущего помериться силами с самим создателем, и других декадентских мотивов, которым писатель отдавал дань еще в «Повести о бедных влюбленных». Медленно, но неуклонно в течение последнего десятилетия Пратолини приближается к социалистическому реализму, преодолевая и субъективизм своих первых повестей и натурализм более поздних произведений.

Творческая работа писателя отразилась, конечно, и в его стиле, и в языке его прозы. Манера стала сдержаннее, порою даже суше, стиль лаконичнее. Писатель научился себя ограничивать. Пратолини строго следит за соблюдением единства повествования, старается избегать излишеств в деталях, натуралистических подробностей и расплывчатой сентиментальности, которыми он некогда грешил. В романе нет торжественной риторики патетических сцен, присутствующей в знаменитой хронике виа дель Корно. Фрагментарность и некоторая поверхностность первоначальных его опытов преодолены. На повествовательном стиле «Метелло» как бы оставила след суровая школа жизни, пройденная писателем вместе с его любимыми героями. Роман отмечен не только зрелостью мастерства, но и зрелостью политического мышления, в котором нашла художническое отражение политическая зрелость итальянского рабочего движения наших дней — одного из самых организованных и сплоченных в капиталистическом мире.

Если в книгах, предшествовавших «Метелло», преобладала разговорная, часто небрежная по конструкции фраза с упрощенным синтаксисом, если лексика была перегружена диалектальными словами и жаргонизмами, то в «Метелло», где также немало местных флорентийских (и даже неаполитанских) выражений, но употребленных в меру и только в диалогах,— синтаксис гораздо ближе к общелитературному итальянскому языку.

«Метелло» — большой творческий успех высокоодаренного писателя. Пратолини написал настоящий роман, а не биографическую повесть или хронику, роман, где уже не чувствуется непременное присутствие авторского «я», где писателю удалось создать образы людей, живущих своей жизнью, говорящих сами за себя и вместе с тем являющихся носителями характерных особенностей их среды и времени.

В «Метелло» Пратолини показал классовую борьбу итальянских тружеников без всякой сентиментальности и слащавого примиренчества, но и без утрировки и схематичного деления героев на положительных и отрицательных, не оглупляя противников и не превращая их в отвратительных марионеток. Благодаря широте и непредвзятости точки зрения, благодаря пониманию писателем подлинных, а не мистифицированных законов развития общества борьба двух начал предстает в романе несравнимо убедительнее и противоречия между классами вскрыты гораздо резче, чем у многих его

предшественников. Действительно, Пратолини не «пропагандирует», но показывает с художественной достоверностью и остротой жизнь рабочего класса Флоренции в «эру Джолитти» (столь восхваляемую апологетами «классового мира»), его борьбу за минимальные права на человеческое существование.

Пратолини повествует о жизни молодого каменщика Метелло Салани примерно с 1875 г. до первых лет XX в. Отец Метелло, человек огромной физической силы, был известен во флорентийской рабочей среде под именем мифологического героя Какуса (по скульптурной группе Бандинелли у Палаццо Веккио), «ибо только один Геркулес мог с ним справиться». Какус — анархист, как и многие из его друзей, из которых некоторые участвовали в боях Парижской Коммуны. Прекрасно обрисованы, с присущим автору юмором, фигуры рабочих-анархистов, бывших противниками как монархистов-католиков, так и тогда еще немногочисленных социалистов. Впрочем, Какус далеко не разделял идей Бакунина и даже плевался при упоминании имени этого барина, игравшего в революцию. Какус утонул, добывая песок со дна Арно, его жена умерла еще раньше, и Метелло остался круглым сиротой. Ребенка воспитала семья его кормилицы-крестьянки. Детство он провел в бедном селе в окрестностях Флоренции. В год неурожая, когда нечем было заплатить помещику за аренду клочка земли, семья, приютившая Метелло, покинула родные края и эмигрировала в Бельгию, на угольные шахты.

Метелло не захотел стать батраком в имении и бежал во Флоренцию, чтоб добывать свой хлеб в городе, где родился. Он жил в каморке грузчика Бетто по прозвищу Учитель, друга его покойного отца, который выучил парня грамоте и познакомил с книгами Прудона и Кропоткина. Бетто много раз сидел в тюрьме, побывал и в ссылке. Учитель Метелло был близок со многими анархистами, деятелями Первого Интернационала. Старый анархист таинственно исчез — по-видимому, полиция втихомолку расправилась с докучавшим ей бунтовщиком. После смерти своего единственного друга и наставника Метелло «становится настоящим итальянцем и настоящим мужчиной,— иронически замечает автор,— ибо еще до того, как его внесли в избирательные списки городского управления, он попал в списки полиции». За связь с подозрительными элементами парня сажают в «угольную яму» (так на флорентийском жаргоне называлась камера предварительного заключения). Здесь юноша впервые соприкоснулся с миром уголовников и сутенеров, здесь же сдружился с каменщиком Келлини, от которого услышал о создании итальянской социалистической партии и ее руководителях Андреа Коста и Филиппо Турати.

Мечтой Метелло, поначалу работавшего грузчиком на базаре, было сделаться каменщиком, но для этого ему пришлось не один год проработать чернорабочим в строительной конторе Бадолати, получая за изнурительный десятичасовой рабочий день жалкие гроши, едва достаточные, чтобы прокормиться. Но работа не была для Метелло только источником существования, она нравилась ему и наполняла его чувством гордости, сознанием своей силы. Город помог созреть уму Метелло и закалил его сердце. С годами он становится опытным мастером своего дела. Одаренного быстрым и живым

умом красивого парня, приветливого и веселого, умеющего постоять за себя, уважают товарищи, любят женщины. Главное внимание Пратолини посвящает развитию пролетарского сознания своего героя, его борьбе за жизнь и права рабочего класса. Он показывает, как молодой каменщик постепенно оставляет сумбурные идеи, унаследованные от стариков анархистов, и становится сначала рядовым членом социалистической партии, а затем — одним из вожаков пролетарской Флоренции.

Личной жизни Метелло, его любовным переживаниям и похождениям, начиная от кратковременных связей с дешевыми проститутками и девчонками из неаполитанских трущоб, также отведено в романе немало места. Подробно рассказан роман с фермершей, бывшей учительницей Виолой, оставившей заметный след в жизни своего возлюбленного. В образе гуляющей бабенки Виолы, сумевшей оценить благородство и незаурядность рабочего парня, как и в образах пылкой и податливой прачки Маризы из «Квартала», да и многих других женщин, кажущихся распущенными и легкомысленными, сказались большая человеческая чуткость и гуманность Пратолини. Эти женщины с неудавшимися, исковерканными судьбами обнаруживают способность тонко и глубоко чувствовать и быть верными в любви, дружбе, материнстве. Всем своим существом тянутся они к отношениям, согретым настоящей любовью и взаимопониманием.

После военной службы в Неаполе (об итальянской военщине и «нищенском империализме» итальянских правящих кругов автор говорит с горькой насмешкой) Метелло снова возвращается во Флоренцию, на стройку. Социалистическое движение захватывает его все сильнее. Ярки и исторически верны образы деятелей раннего социализма в Италии. Таков Георгий Победоносец флорентийских социалистов адвокат Пешетти, блестящий оратор, пользовавшийся популярностью и доверием трудовой Тосканы (впоследствии избранный депутатом парламента). «Нам предстоит,— говорил он рабочим,— ожесточенная борьба, пока не будет разрушено буржуазное общество и уничтожен капитал». Особенно запоминается бывший железнодорожный чиновник Себастиано Дель Буоно, лишившийся службы и всецело посвятивший себя борьбе за рабочее дело. Рабочие любовно называют его «Красным ангелом» и «Ангелом без крыльев». Дель Буоно организует первое во Флоренции профсоюзное объединение рабочих разных профессий — Палату труда, руководит забастовками, основывает социалистический орган печати. Как многие западные социалисты начала нашего века, Дель Буоно верит, что борьбой за экономические уступки и политические реформы в парламенте можно добиться едва ли не решающих результатов для рабочего класса. Но вместе с тем в нем пылает такая вера в будущее пролетариата, такая искренняя любовь к трудящимся и доходящая до забвения всех личных интересов преданность рабочему классу, что образ его вызывает симпатию у современного читателя, который с полным правом может усомниться в правильности методов его борьбы с буржуазией.

После уличной манифестации на похоронах погибшего во время работы каменщика, старого парижского коммунара, Метелло снова попадает в тюрьму, теперь уже на длительный срок. Он — один на свете и не ждет, что кто-

либо вспомнит о нем и посетит в заключении. Сердце молодого рабочего тронуто нежданной заботой о его судьбе Эрсилии — дочери погибшего товарища. «Когда выйду из тюрьмы, непременно женюсь на ней»,— решает Метелло.

В итальянской литературе мало женских образов, которые глубиной, красотой и силой могли бы сравниться с образом Эрсилии — простой девушки из рабочего квартала Сан-Фредиано. Природный ум сочетается в ней с характером, привыкшим стойко встречать жизненные невзгоды. Пленяет ее женская чуткость, прямота чувств и мыслей, очарование молодости, соединенное с живостью итальянского темперамента. Пратолини по-чеховски гуманно, порой с легкой улыбкой, порой с присущим ему лиризмом рассказывает о браке Метелло и Эрсилии, о их простом человеческом счастье, о подлинности отношений, основанных и на молодой страсти и на большой дружбе. И всё же Пратолини не идеализирует ни своего героя, ни его подругу, не расписывает розовой краской счастье «бедных влюбленных». Он отмечает колебания в душе Эрсилии, боязнь за личное счастье и судьбу ребенка в дни тяжелой борьбы рабочих и перед грядущими испытаниями, связанными с этой борьбой. Но человеческие слабости только сильнее оттеняют природную стойкость ее характера, решимость, пришедшую после всех колебаний,— выдержать, что бы ни случилось на их общем с мужем жизненном пути.

Пратолини раскрывает и слабые стороны характера Метелло, который в самые решающие дни забастовки забывает своих товарищей и общее дело в объятиях прелестной и глупой соседки. Правда, страстное его увлечение быстро проходит; он возвращается — и не по чувству долга, а органически, потому что иначе не может,— и к семье, и к товарищам. Эрсилия, узнав случайно об измене мужа, сумела отстранить соперницу. Сохраняя достоинство и выдержку, она энергично борется за свое счастье, но в сердце ее остается черная тень от незаслуженной обиды, от слишком жестокого и нежданного удара судьбы. И только постепенно восстанавливаются прежние отношения.

Женские образы в романе удались писателю. Легкомысленная, поверхностная Идина — «прекрасная Идина», соблазнившая Метелло, живущая только чувственными восприятиями в узком мещанском мирке, стоит как живая перед читателем. Автор ее просто показывает: вот она какая. Осуждение ощущается лишь в тоне повествования, пронизанного тонкой иронией. Метелло быстро освобождается от примитивных чар прелестной Идины. По-настоящему он любит только жену. И когда после трагических событий 1902 г., занесенных в анналы итальянского рабочего движения, он снова, в третий раз, попадает в тюрьму, его переписка с Эрсилией, данная автором в лирических отрывках, открывает все богатство душевного мира этих простых людей из флорентийского рабочего квартала.

Большой забастовке строительных рабочих Флоренции в 1902 г., продолжавшейся сорок шесть дней и ставшей легендарной в памяти итальянских пролетариев, посвящена почти половина романа. В ходе этой забастовки, закончившейся капитуляцией предпринимателей, рабочие впервые осознали

свою силу и начали понимать, что «поступь истории, поступь прогресса определяется ими».

Пратолини показывает разные характеры рабочих, индивидуализируя каждый персонаж, умея найти характерное и выявить в то же время общее. Голод, лишения, страдания близких несет с собой забастовка; позорную капитуляцию перед хозяином и еще худшее закабаление, если не выдержать до конца. Строители прекрасно понимают это и все же приходят к выводу, что нужно начать борьбу. Автор не скрывает колебаний и сомнений в рабочей среде после первых недель забастовки. Положение членов коллектива далеко не одинаково, что и понятно. Многосемейным особенно трудно. Одни что-то прирабатывают, у других жены имеют хотя бы временный и небольшой, но все же заработок, кое-кто может рассчитывать на помощь родственников из деревни. Но есть люди, и таких большинство, кому надеяться не на кого.

В самые тяжелые моменты на помощь бастующим приходят рабочие организации не только Флоренции, но и других городов страны. Однако собранных ими средств недостаточно, и по вопросу распределения скромной помощи возникает недовольство. Люди то отчаиваются, то переполняются яростью и гневом, и в них крепнет ненависть к тем, кто их эксплуатирует и желает сломить их волю. Среди изголодавшихся, измученных людей возникает примиренческое течение. Многие из тех, кто в самом начале настаивал на борьбе до конца, готовы стать штрейкбрехерами, как молочный брат Метелло Олиндо Тинаи, слабый, больной человек, обремененный большой семьей, как спокойный и рассудительный каменщик первой руки Пио Бутори по прозвищу Немец, всегда державшийся в стороне от социалистов и признававший только борьбу за экономические интересы, отмежевывая их от политики. Но рабочие в своей массе проявляют необычайную выдержку, решимость и волю и не дают сорвать забастовку.

В суровые дни беспрецедентного по длительности сопротивления рабочих величайшему испытанию подвергаются характер Метелло, его ум и его благородство, наконец, его преданность идеям, в которые он уверовал. Если раньше он не хотел быть ни первым, ни последним, то теперь сама жизнь доказала ему, что на такой позиции долго удержаться нельзя. В кульминационный момент забастовки Метелло становится во главе бастующих и по доброй воле, чувствуя за собой поддержку товарищей, берет на себя всю полноту ответственности за ход событий. Глубочайшая убежденность в правоте их дела, смелая, исходящая из конкретных обстоятельств тактика в то время, когда солдаты и полицейские стояли лицом к лицу с бастующими, помогла ему предотвратить кровопролитие и не поддаться на провокации врагов. «История повторяется,— с горечью думает он,— годы проходят, а оружие по-прежнему в их руках. И горе нам, если мы не встанем сплошной стеной,— ведь им достаточно найти малейшую трещинку, чтоб разрушить то немногое, что удалось построить». Мы видим воочию, как из бывшего деревенского паренька формируется спокойный и мудрый вожак рабочих, как долгий опыт и здравый смысл трудового человека делают его противником поспешных, экстремистских действий, способных нанести лишь вред рабоче-

му делу. Жизненное кредо зрелого Метелло состоит в том, чтобы не убегать вперед, а уметь ждать, пока события созреют, и никогда не отрываться от товарищей, всегда чувствовать рядом шаг друзей.

Ценою героических усилий и жертв, благодаря подвигу Метелло и пикетчиков, благодаря классовой солидарности рабочих всей Италии забастовка увенчалась хотя и не полной, но все-таки победой, победой по всему фронту борьбы. Увольнения были отменены, вновь открыта Палата труда — форпост трудящихся, главная защитница их интересов. Руководитель профсоюза впервые за всю историю итальянского капитализма был допущен на стройку и сидел за одним столом с хозяевами, вырабатывая условия соглашения. Мощь и размах забастовочного движения, продемонстрированная рабочими сила были столь велики и внушительны, что правительство Джолитти сочло необходимым вмешаться. Владельцам строительных контор, не желавшим поступаться своими прибылями, пригрозили неустойкой за невыполнение подрядов, полученных от государства.

Дорого оплачивают рабочие свою победу. Каменщик Бутори, который стал штрейкбрехером, но не смог изменить делу своих товарищей и снова присоединился к бастующим, погибает от пули полицейского комиссара. Когда возобновляются работы, от истощения не выдерживая тяжести ноши, ставшей непосильной, срываются с лесов и погибают самый старый из каменщиков, упорный и умный Липпи, и подмастерье Ренцони, веселый мальчик, которого подкармливала во время забастовки невеста, девочка-швея (ее не могут найти, чтобы сообщить о случившемся несчастье). Парня оплакивает старый дедушка, уговаривавший его держаться до конца. Со слезами вспоминает старик, как внук в субботу из получки прежде всего покупал ему табак. Ни один грош рабочим не удается получить от хозяев без борьбы, а борьба дается не даром, требует кровавых жертв.

Заметим, что инженер Бадолати, показавшийся критику Вигорелли, о котором мы упоминали в начале рецензии, таким «гуманным», на самом деле показан Пратолини как упорный борец за интересы капиталистов. Правда, это хозяин новой формации, умный, волевой, сведущий в своем деле, не только владелец, но и руководитель производства. Он выбился в люди из низов и знает цену труду, но, несмотря на кажущийся либерализм, Бадолати и его верные подручные-десятники стараются выжать из рабочих все силы («Ведь я плачу вам за то, что вы обливаетесь потом»). Лучше других патронов инженер понимает психологию рабочих и знает, что иногда следует идти на небольшие уступки. Однако тесть Метелло, анархист Паллези, бывший парижский коммунар, да и другие рабочие не обольщаются насчет истинной сущности своего внешне корректного хозяина, такого же разбойника и кровопийцы, как и все, кто наживается на эксплуатации чужого труда.

Бадолати представлен в романе испытанным борцом, защитником интересов буржуазии. Борьба веселит его душу, он даже по-своему уважает стойких противников из рабочей среды. Инженер умеет разговаривать с рабочими, дать в нужный момент выход их законному раздражению, но во время забастовки срывается и показывает подлинное свое хозяйское нутро.

Будучи вне себя от бешенства, он не таит более своей ненависти к рабочим и страха перед их непривычной для него сплоченностью. Его тактика разобщения рабочих и подкупа их вожаков терпит провал — Метелло презрительно отстраняет предложение хозяина принять должность десятника, сулящую материальные блага, спокойную, обеспеченную жизнь. Принять его — значило бы изменить себе и товарищам, «сменить шкуру», перейти в лагерь врагов.

Добавим, что рабочие Бадолати то и дело срываются с лесов и разбиваются насмерть или остаются инвалидами — никакой техники безопасности и социального страхования не существует. Инженер считает, что несчастные случаи — явления, конечно, нежелательные, но неизбежные в процессе труда. Действительно, Бадолати — более гибкий, умный и хитрый, чем другие хозяева его времени, но говорить (подобно Вигорелли) о его «гуманности» и «объективизме» Пратолини, значило бы просто не понять того, что хотел сказать и сказал писатель.

Из последних страниц романа — события рассказаны до декабря 1902 г.— мы узнаем, что на этот раз Метелло провел в тюрьме под следствием всего шесть месяцев, так как вождям социалистов удалось добиться освобождения руководителей забастовки. Метелло возвращается домой; Эрсилия ждет второго ребенка. Отношения между молодыми супругами восстановлены: они полны замыслов, надежд, хотя прекрасно понимают, что борьба только началась и в будущем предстоит еще немало испытаний.

Метелло всего тридцать лет. Что ожидает его впереди? Как задумал Пратолини его дальнейшую судьбу, неразрывно связанную с путями рабочего класса Италии? Можно предвидеть, что в дальнейшем повествовании писатель охватит историю борьбы итальянского пролетариата с буржуазией в ее старом и новом обличии (империалистическом и фашистском) до настоящего времени, возвращаясь к персонажам, уже известным читателю, или вводя в свою трилогию новых героев [3].

1955

---

[3] *Примеч. составителя.* Вторая часть трилогии «Итальянская история» — роман «Расточительство» («Lo scialo». Vol. 1—2) — вышла в Вероне в 1960 г., третья — роман «Аллегория и насмешка» («Allegoria e derisione») — в 1966 г. Герои «Метелло» в них не появляются. Русский перевод «Метелло» издан в 1958 г.

ОТ СУМЕРЕЧНИКОВ ДО НЕОАВАНГАРДИСТОВ
(Заметки об итальянской поэзии XX века)

У ИСТОКОВ

Освобождение Италии от чужеземного гнета и объединение страны завершилось только к 70-м годам прошлого столетия. Экономически и политически Италия отстала от больших европейских государств, особенно Франции и Англии. Плодами национальной революции 1859—1861 гг. воспользовалась итальянская буржуазия. Революционный пыл эпохи Рисорджименто угас, он стал не нужен торжествующим победу, пришедшим к власти буржуа. Давно прошли времена, когда Италия была мировым культурным центром и делилась дарами своей мысли и искусства с народами Европы. Века порабощения и разобщенности губительно сказались на итальянской культуре — творческим силам итальянской интеллигенции понадобится не одно десятилетие, чтобы преодолеть провинциализм.

К началу XX в. в литературе Италии стало сильно ощущаться французское влияние, вернее, влияния непрестанно сменявших друг друга поэтических направлений и школ: Парнаса, символизма, неоклассиков, кубистов. Итальянские юноши, получавшие образование в Париже, привозили на родину новые идеи. Вместе с тем кумиром молодых поэтов стал Леопарди, и глубокая романтическая разочарованность противопоставила себя буржуазному самодовольству. В годы, когда доживали свой век последние романтики, в итальянской литературе появилось новое течение, родственное школе французского натурализма,— веризм. Писатели-веристы сделали героями своих произведений бедняков Сицилии, несчастных и обездоленных тружеников из провинциальных захолустий. Возникший в период кризиса идеалов Рисорджименто, веризм захватил главным образом прозу и драматургию, в поэзии он сказался, быть может, некоторым усилением диалектальных черт.

Чтобы создать новую итальянскую поэзию, необходимо было, по совету Верлена, «сломать шею риторике» — отказаться от псевдореволюционного пафоса Кардуччи и декадентского словоблудия Д'Аннунцио, возродить лирическое начало. Звеном, соединившим на рубеже XIX и XX столетий прошлое и будущее, явилось творчество молодого туринского поэта Гвидо Гоццано

(1883—1916), именем которого открывается история итальянской поэзии Новеченто.

Гоццано был человеком необычайной и разносторонней одаренности. Легко воспламеняющееся сердце лирика уживалось в нем с острым аналитическим умом сатирического писателя. Гоццано владел с равным блеском мастерством стиха и искусством прозаического повествования. Современники любили туринского поэта главным образом за остроумные сатиры, в которых осмеивались быт и нравы буржуазного итальянского общества начала века, а также за злые и веселые пародии на модные романсы. В последние годы итальянские ученые исследовали переписку, записи Гоццано, черновики и варианты его произведений, и только теперь выяснилось, какая огромная работа предшествовала появлению его сатирических персонажей. Все гротескные герои пародий и сатир Гоццано возникли из наблюдений над действительностью и имели вполне конкретных прототипов. Буржуазия была ненавистна Гоццано прежде всего за то, что она убила красоту и низвела искусство на роль служанки; быть может, в этом следует искать причины эстетства поэта, иногда нарочитого, из духа протеста.

По своей природе автор язвительнейших пародий и эпиграмм был романтиком. Восторженные стихи и прекрасную прозу («Турин былых времен») посвятил он своему родному городу. Гоццано влюблен в его старинные палаццо, барочные галереи, площади и замолкшие фонтаны. Для усиления местного колорита он прибегает к формам и оборотам туринского диалекта, насыщенного галлицизмами. Гоццано воспевает Турин и как колыбель итальянского единства и государственности. Русскому читателю эти стилизации Турина напоминают «XVIII век» Андрея Белого. Однако Гоццано умел замечать и смешные стороны своих увлечений; в нем, как в Гейне, рядом с восторженным романтиком всегда находился сатирически настроенный критик. Описания Гоццано неизменно отмечены легкой иронической усмешкой — она спасает его от пассеизма.

Не удовлетворяясь действительностью, которая его окружала, Гоццано мысленно отправлялся в дальние странствия по странам и векам (недаром любимым его писателем был Жюль Верн). Экзотизм Гоццано испытал влияние французов, и все же он отличен от экзотизма Теофиля Готье и братьев Гонкуров. В 1912 г. поэту удается совершить уже не воображаемое, а реальное путешествие на Восток: по поручению газеты «La Stampa» он посещает Индию и Цейлон [1].

Даже то, что касается его собственной жизни (автобиографизм ему в высшей степени свойствен), Гоццано рассказывает, мешая прекрасное и смешное, трогательное и низменное. В сатиры он вводит лирические мотивы, особенно сильные в цикле «Синьорина Феличита». Тяжелая болезнь (поэт умер тридцати двух лет от туберкулеза) заставляла Гоццано жить на морском побережье, в горах и захолустных местечках, отсюда его отличное знание провинциального быта.

---

[1] *Martin H.* Guido Gozzano. Montpellier, 1968, p. 93—101.

Гвидо Гоццано

Мелкобуржуазная провинциальная обстановка раздражает поэта. Даже в облике милой его сердцу синьорины Феличиты Гоццано усматривает смешные черточки и не может отказаться от беспощадно реалистических наблюдений:

Ты некрасива в скромном обаянье.
Почти по-деревенски ты одета.
В твоем лице, о доброе созданье,
И в рыжих волосах — сиянье лета,
А в косах — солнце, старого портрета
Фламандской кисти все очарованье.
Я вижу снова этот рот вишневый
(Когда ты ешь и пьешь, он так широк),

Квадратное лицо и лоб безбровый,
Слегка веснушчатый. Твой взгляд был строг,
Но искренен, сравниться он бы мог
С лазурью на фарфоре чашки новой [2].

Манера письма Гоццано так своеобразна, что нелегко причислить его к какому-либо литературному направлению или школе. Скорее всего, его следует рассматривать как поэта переходной поры, порвавшего с литературными традициями XIX в. и стремившегося к созданию нового. Гоццано осмеял певца буржуазной Италии Кардуччи и своего современника Д'Аннунцио, на которого писал злые эпиграммы. Риторика Кардуччи и Д'Аннунцио стала ненавистна и пришедшим вслед за Гоццано поэтам нового поколения [3]. Однако влияние д'аннунцианства изживалось нелегко, отзвук его находим порой даже у герметиков. Нельзя, конечно, отрицать известной близости Гоццано к поэтике «сумеречников». Некоторые итальянские критики говорят о гоццановских традициях в творчестве Монтале и усматривают в синьорине Феличите литературный прототип героини Монтале Доры Маркус. Стих Гоццано гибок, насмешлив и выразителен, но его поэтика еще не оторвалась от XIX в., новые идеи облекаются у него в старые формы. Перелом намечается у Палаццески, который новое вино вливает уже в новые мехи.

Подобно Гоццано, Альдо Палаццески (псевдоним Альдо Джурлани, родился в 1885 г.) смеется над обществом, литературными традициями и над самим собой. Если у туринского поэта стих правилен, размеры традиционны, рифма полнозвучная и по большей части богатая, то у Палаццески наряду со стихами рифмованными появляются свободные стихи, без рифм.

Что это за моды?
Глупости химерические.
Свободы, свободы,
свободы поэтические —
Это страсть моя!

Палаццески, как Велемир Хлебников, был наделен необычайным чувством звуковых возможностей слова. Его находками, достижениями, результатами его экспериментов с поэтическим языком в значительной степени воспользуются футуристы. В стихах Палаццески находим многие из элементов футуристической поэтики: любовь к звукоподражательным и ритмическим

[2] Все переводы стихов (кроме двух оговоренных) сделаны автором.

[3] В памфлете «Боги уходят, Д'Аннунцио остается» Маринетти, подобно Гоццано, создал злой шарж на любимца европейской публики. Разбирая поочередно произведения Д'Аннунцио, он высмеял его литературную манеру, его снобизм и аристократические претензии, его упоение славой. Подлинное неистовство будущего лидера футуристического движения вызывали безмерные политические амбиции автора «Девы скал». На открывающем книгу триптихе работы итальянского художника Валери осиянный нимбом Д'Аннунцио занимал место мрачно уходящих рука об руку в небытие донкихотоподобного Верди и тучного, маленького, кривоногого Кардуччи.

играм, изломанный синтаксис, отсутствие знаков препинания.

Там внизу слышите?
во дворе как он
бедный кашляет
больной помолчит
фонтан и снова
больной кашляет...
в спазмах

(*«Больной фонтан»*)

Захлебывающийся ритм, смена согласных *к*, *ф*, *п*, *л*, *к* создают звуковую иллюзию агонии. Кажется, что хрипящий, фыркающий, клокочущий фонтан издал уже последние свои звуки, за которыми наступят молчание, тишина, смерть. Но, как тяжело больной старец, фонтан снова надсадно закашливается; он еще жив, он еще проскрипит:

Клоф клоп клок
Клоффете
Клоппете
Клоккете
Кх-кх-кх... [4]

Поэтическая деятельность раннего Палаццески была очень краткой. Первый сборник он издал в 1905 г. («Белые лошади»), второй — в 1910 г. («Поджигатель»), и лишь спустя три десятилетия увидела свет третья книга его стихов («Paesi e Figure», 1942). Палаццески надолго распростился с поэзией в те годы, когда звезда Маринетти и его школы восходила на литературном небосклоне. Имя Палаццески стояло под первыми манифестами, написанными Маринетти, но в 1914 г. поэт публично (письмом в журнал «Ла Воче») обрывает связи с футуристами, с которыми его поначалу сближало анархическое неприятие буржуазной действительности и которых он прежде именовал «литературным авангардом современности». Глубоко чуждой Палаццески была политическая программа футуристов, агрессивно воинственная и человеконенавистническая.

Молодые поэты начала века не остались в стороне от «движения за нравственное и духовное преобразование Италии, основание которому положил Бенедетто Кроче» [5]. Властителем дум стал неаполитанский философ и литературовед, противопоставивший позитивизму свою эстетическую систему. Крочеанством переболело не одно поколение итальянской интеллигенции; в начале века его исповедовали многие поэты и литераторы, чьи пути затем разошлись. Идеи Кроче ощущались в журнале «Ла Воче» (Голос), основанном в 1908 г. Джузеппе Преццолини. В нем сотрудничали не только поэты сумеречного направления, создавшие «новейшую моду уныния», но также

---

[4] *Palazzeschi A.* Poesie, 1904—1914. 7 ed. Firenze, 1963, p. 34—37.
[5] *Грамши А.* Избранные произведения. Т. 2. М., 1957, с. 159.

Палаццески и Джованни Папини, объединявшийся одно время с Маринетти, а после первой мировой войны возглавивший католическое направление в литературе. Весьма значительные метаморфозы, которые претерпевали многие итальянские литераторы, автор «Хроники итальянской философии XX века» Эудженио Гарин объясняет философским эклектизмом, следованием за изменчивой модой.

К началу века относится и зарождение очень сильного националистического течения, формирование которого происходило под влиянием философии Ницше. Д'Аннунцио, Папини, Маринетти, Соффичи уверяли, что гуманистические и пацифистские идеи отжили свой век и «чужды духу нашего столетия». Эстетика натурализма мертва так же, как и все мифы XIX в. Убежденные милитаристы, противники не только социалистических идей, но и буржуазной демократии, литераторы-националисты в своей политической программе выражали интересы итальянского капитализма в его новой, империалистической фазе. Лидеры этой группы Д'Аннунцио и Маринетти не довольствовались ролью литературных мэтров, но вели крупную политическую игру, одно время (в 1919—1921 гг.) даже конкурируя с еще не вошедшим в силу дуче.

ПОЭТЫ СУМЕРЕК

Несколько раньше футуристического возникло направление крепусколари (сумеречников). Сумеречники зачитывались французской и бельгийской поэзией начала века — поздними символистами, а также некоторыми парнасцами; однако крепусколари не остались только учениками. Наиболее одаренные из них стремились внести в поэзию искренность чувства (переходящую порой в сентиментальность). Любимая форма поэтов сумерек — «лирические фрагменты» — соответствовала импрессионистическому характеру их поэзии.

Клементе Ребора (1885—1957) знал и любил русскую литературу и был одним из первых ее переводчиков, еще редких в начале века в Италии. Он познакомил своих соотечественников с Гоголем и Толстым. Ребору всегда отличало обостренное ощущение моральных проблем, но он не проповедник и не борец. Его интересуют изменчивые душевные состояния, которые поэт внимательно исследует, оттенки чувств, смены настроений. Первый цикл Реборы «Лирические фрагменты» печатался в журнале «Ла Воче» в 1913 г. Война, ранение, долгие месяцы, проведенные в госпиталях, усилили религиозность поэта. В сборнике «Анонимные песни» (1923) появляются трагические мотивы. Как и на многих его современников, сильное влияние на Ребору оказал Леопарди. От Леопарди Ребора воспринял стих без рифм, основанный на очень тонкой музыкальной гамме, на согласованности звуков. Весьма характерно для мироощущения Реборы его стихотворение «Свистит, скользит по рельсам смутный поезд». День ненастен, мимо проносятся печальные деревья, жилища сливаются в одно бесконечное логово, но за миром привычных явлений поэту чудится что-то скрытое, подстерегающее. Поэт не

отрекается от изменчивого видимого мира, но как бы отстраняет его от себя:

За стеклами блуждает взгляд,
и в ритме ширится
великий смысл:
изменчивость того, что вижу,
желанна мне!..
То, что вблизи меня
сокрытое в себе,
не возбуждает:
являются виденья посреди,
а то, что издали меня зовет,
уходит, исчезает.
И моего нет ничего в движенье.

(*«Лирические фрагменты»*)

Мир, человеческое общество представляются Реборе как огромный трудовой коллектив, где каждому назначена его часть работы. Без труда и самопожертвования поэт не мыслит и самого себя.

Я — пахарь, пашущий землю:
другой бросает семя,
другой лелеет стебли,
другой цветы насаждает,
другой улучшает плоды.

(*«Лирические фрагменты»*)

Ребора, по-видимому, нелегко переживал времена фашистской диктатуры и, как многие деятели итальянской культуры, находился к ней в глубокой моральной оппозиции. В 1931 г. он ушел от мира и стал «новициатом» — послушником в монастыре Монте Кальварио в Домодоселе, в 1936 г. был рукоположен в священники.

Быть может, глубже и последовательнее других воплотил направление сумеречников Камиле Збарбаро. Первой книгой, принесшей Збарбаро известность, был сборник «Пьяниссимо», вышедший перед самой войной (1914). Стихи Збарбаро фрагментарны, нередко они просто фиксируют беглые впечатления. Мир поэта сумрачен, повит пеленой печали. Утешение в этой горестной жизни лирический герой Збарбаро обретает в одной любви. Книга Збарбаро произвела большое впечатление, быть может, потому, что итальянцы отвыкли от сентиментальности, от непосредственного выражения чувств:

Молчи, душа, давно устала ты
И восхищаться и страдать. На муки
И к радости идешь ты равнодушно.
Твои неслышны голоса.
Исчезли

И юный гнев, и слезы, и надежды.
Одна в тебе усталость от явлений.
Ты, всех и всё отвергнув, неподвижна,
И мы не удивимся, если б сердце
Замолкло вдруг, и мы бы усомнились
В самом дыханье.

Пейзажи Збарбаро красочны и музыкальны. По словам Монтале, в них «поет вся наша сладостная и жестокая Лигурийская земля».

Винченцо Кардарелли, первоначально близкий к сумеречникам, вошел в историю итальянской литературы XX в. не только как поэт, но и как крупный журналист и прозаик. В 1919 г. Кардарелли основал журнал «Ла Ронда» («Патруль»), просуществовавший до 1923 г. Рондисты выступали против «вочеанского неоромантизма», против Папини, футуристов и д'аннунцианства. «Ронда» выходила в годы бурных политических кризисов, которые переживала послевоенная Италия, в годы создания фашистских боевых отрядов и объединения их в вооруженную партию, которой в 1922 г., после похода на Рим, вручил власть над страной король Виктор-Эммануил III. Рондисты отказались «принять участие в любой авантюре». Превыше всего они поставили искусство, эмансипированное от политики и от злобы дня.

Болезненно ощущая провинциализм итальянской культуры, Кардарелли и его единомышленники поставили своей целью приобщить ее к художественным достижениям всего мира. Наибольшее влияние на авторов «Ла Ронда» оказали французы: Малларме, а позднее и Валери. Впрочем, Кардарелли, как большинство сумеречников, ощущал себя продолжателем традиций Леопарди. Перепробовав несколько профессий, Кардарелли с 1906 г. и до конца жизни занимался журналистикой. Скитальческая жизнь отразилась не только в его многочисленных путевых очерках, рассказах и заметках, но и в стихах.

Неузнанный, нежданный,
Я снова подъезжаю
К уединенной станции во мгле.
Там жил я некогда ребенком.
И сваливается мне на спину
Прошедшее. От звука содрогаюсь
Голоса моего.

(*«Утреннее отбытие»*)

Большой популярностью пользовалось в Италии стихотворение Кардарелли «Юная девушка»:

...Вижу, как мелькаешь
В недоступном мне отдаленье
С распущенными волосами —
Как брошенное копье,
И я охвачен головокруженьем.

Недоступное созданье,
Сдерживаешь дыханье,
Темную радость тела
Перенося едва.

И хотя Кардарелли, чтоб не остаться без куска хлеба,— поскольку нельзя было входить в синдикат журналистов, не имея членского билета фашистской партии,— этот билет имел, он не стал певцом фашизма и в своем творчестве остался верен старой рондианской тактике «неучастия».

Проблемы вины и ответственности многих деятелей итальянской культуры за события периода «черного двадцатилетия» не перестают волновать итальянскую общественность и в наши дни, они очень сложны и требуют обстоятельного и конкретного рассмотрения в каждом отдельном случае. Многие грехи омылись в огненной купели двух лет Сопротивления, многие пережили мучительную эволюцию и сменили вехи [6].

ФУТУРИЗМ

Футуризм — самое громкое, даже крикливое направление в итальянской литературе — был прямой противоположностью сосредоточенным, отрешенным и пассивным сумеречникам. Сначала футуристы вели себя довольно миролюбиво, печатались вместе с другими модернистами. Благодаря своим международным связям, особенно с Францией (первый манифест футуристов Маринетти опубликовал в парижской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 г.), футуристы довольно рано стали влиять на литературную жизнь соседних стран, воспринявших их теорию и поэтику каждая по-своему.

Однако вскоре футуристы стали выступать более остро, отделяя себя от других поэтических школ. Глава нового направления Филиппо Томмазо Маринетти весьма энергически принялся за пропаганду своих идей. Каждые год-два торжественно объявлялись новые манифесты «динамической литературы будущего» [7]. Маринетти отправлялся в пропагандистские турне по Европе, обращая в новую веру литературную молодежь, убеждая ее в том, что на месте разрушенной и никому более не нужной старой культуры футуристы создадут новую, отвечающую потребностям века техники. Призывавший разрушить «музеи, библиотеки и всевозможные академии», Маринетти через два десятилетия... был сам произведен в академики. Впрочем, политическая его тактика также менялась в зависимости от изменения ориентации тех сил, с которыми связали себя Маринетти и его друзья. Так, если в годы первой мировой войны футуристы были ярыми германофобами и призывали к вступлению Италии в войну на стороне Антанты, то в 30-е годы Маринетти столь же ревностно защищал интересы немецкой военщины.

В 1933 г. мне случилось быть на заседании пен-клубов, проходившем в югославском городе Дубровнике. Атмосфера была тревожная. Только что

[6] См.: *Кин Ц.* Итальянский фашизм и культура.— «Иностранная литература», 1967, № 6, 7.

[7] См.: Манифесты итальянского футуризма. Перевод В. Шершеневича. М., 1914; Маринетти. Футуризм. СПб., 1914.

пришли к власти в Германии фашисты. Немцы вели себя вызывающе, своими представителями они прислали бывших военных, участников первой мировой войны; один из них стяжал славу морского пирата. Французские писатели потребовали отвода части немецких делегатов, особенно настаивал на этом известный критик Бенжамен Кремьё. Председательствующий на заседании англичанин изображал бесстрастие, объективность и нелицеприятство, казалось, что он даже сочувствует поставленной в неловкое положение германской делегации. Взял слово Маринетти. Опытный и искусный оратор, он произнес пылкую, с риторическими фигурами, речь в защиту немецких делегатов на превосходном французском языке. Но французы продолжали яростно протестовать, и вдруг с милой улыбкой председательствующий англичанин попросил всех подозрительных немцев оставить зал заседаний и лишил их права быть членами пен-клуба. Рядом с ведшим заседание председателем английского пен-центра сидел с непроницаемым лицом президент организации Герберт Уэллс. Он встал и предложил принять решение, осуждающее гитлеровский режим и проводимую им политику расовой дискриминации, преследования писателей и уничтожения культурных ценностей. Красноречие Маринетти не возымело действия.

Наступала эра техники — и футуристы воспели технику и потребовали уничтожения в Венеции допотопных гондол и замены их паровыми катерами. Итальянские правящие круги жаждали победоносных колониальных войн и расширения границ Италии в сторону Африки и Далмации — и Маринетти воспел империалистические войны. Поэтому не удивительно, что футуризм как политическое движение объединился с фашизмом с первых же часов его зарождения. И не раз в первые годы, когда фашисты испытывали серьезные финансовые затруднения, Маринетти щедро отваливал Муссолини крупные суммы из капиталов своего отца. Итальянский футуризм открыто поставил себя на службу фашистскому режиму и вместе с ним бесславно закончил свои дни.

Маринетти любил выступать перед большими аудиториями, его пьянила толпа; атмосфера успеха, сенсации, скандала возбуждала его. Чтецом он был отличным, не чуждаясь, впрочем, приемов трюкачества и даже клоунады. Он издавал рычащие звуки, высоко подскакивал, словно желая преодолеть свой маленький рост, изображал, как стреляют пушки и рвутся гранаты. Помнятся следующие строки:

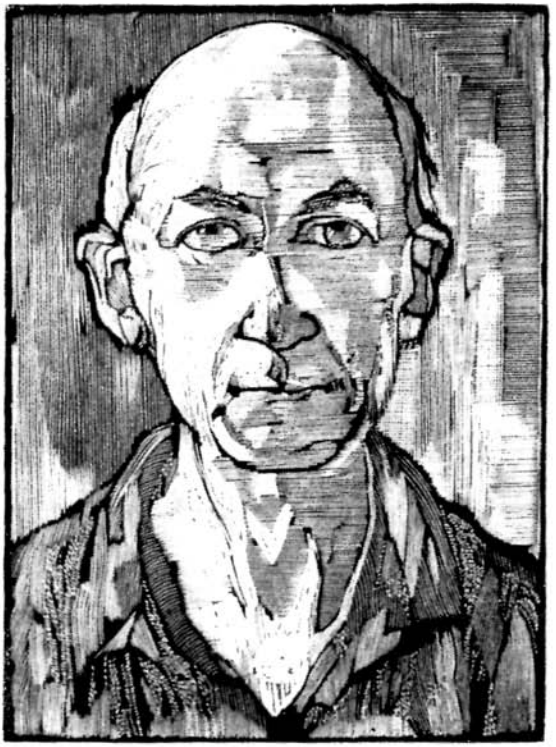
Моноплан — балкон — роза — дробь — барабан — овод-бурав
поражение — арабы в грязи
кровавая резня
раненые
убежища
оазис
сырость веер свежесть...

Эти стихи, написанные в начале 1912 г. после возвращения с театра военных действий в Африке, Маринетти не переставал читать в течение несколь-

Маринетти. Фото 1914 г.

ких десятилетий. Воссозданная по всем правилам футуристической поэтики картина битвы при Триполи представлялась ему одной из наивысших его творческих удач.

Несравнимо одареннее лидера школы был художник и поэт Арденго Соффичи. И, пожалуй, именно поэтому не найдется более убедительного свидетельства о духовной нищете итальянского футуризма, чем его творчество. Незаурядный талант — и полнейшая душевная опустошенность. Как Барбюс, как Ремарк, Соффичи прошел через окопы первой мировой войны («там все одинаково — леса, сводки побед, стоны, кровь мертвых»), но затем он оказался на стороне тех, против кого всем сердцем восстали коммунист Барбюс и антифашист Ремарк. Он пишет в «Корабельном журнале»: «Часто, как сегодня, я прихожу к заключению, что все метафизически кружится вокруг меня; мне кажется, что предметы и люди — все, меня окружающее,— лишь иллюзия чувств». Сбивающийся ритм, отсутствие рифм, дисциплинирующих, скрепляющих строку, должны, по мысли Соффичи, передать хаотическое



Арденго Соффичи. Ксилогравюра Пьетро Париджи

кружение, бессмысленность жизни — иллюзии.

Ты скакал по жизни, как никелированная сирена ярмарочной карусели
по кругу
из одного города в другой, от философии к бреду,
от любви к страсти, от величества к нищете.
Нет церкви, кинематографа, редакции или таверны,
оставшихся неведомыми тебе.
Ты спал в кровати каждой семьи...
Юность, ты прошла, как все кончается в театре.
Tant pis! Я сделаю себе баснословное одеяние из старых афиш.

(*«Марсий и Аполлон», 1938*)

С начала 20-х годов Соффичи активно работал в фашистской партии и еє литературном органе — журнале «Сельваджо». Друг Аполлинера, анархиствующий человек богемы, он без какой-либо душевной драмы отрекся от

своих былых увлечений, объявил себя антимодернистом и антиромантиком и превратился в фашиста-традиционалиста, поборника классического и национального искусства. Впрочем, эта «смена вех», далеко не единственная в биографии Соффичи, не затронула сущности его мироощущения и его эстетики, остававшихся неизменно пессимистическими и глубоко упадочными. «Обзывайте меня как угодно: циником, бесстыжим, непристойным,— вы все равно не сможете помешать мне с остервенением потрошить самые «низкие» части человеческого естества, публично стирать грязное белье моей души» [8].

В период «черного двадцатилетия» футуристы торжественно именовали себя «государственным революционным искусством». В 1934 г. они устроили национальный съезд писателей-футуристов, которому прислал приветствие дуче. Несмотря на поддержку режима, как художественное направление они не смогли создать чего-либо нового и продолжали существовать главным образом на проценты от старого капитала.

ГЕРМЕТИЗМ

В 20-е годы в итальянской поэзии появилось новое направление, обычно называемое герметизмом. Если исходить из смысла слова, герметизм значило бы закрытое в самом себе, следовательно, нечто таинственное, непонятное, требующее особого посвящения для поэта и особого проникновения для читателя. Впрочем, как всякое наименование литературной школы, этот термин страдает известной узостью и не может охватить многообразия поэтических индивидуальностей и особенностей творчества поэтов, причисляемых к герметикам. Из школы герметизма вышли самые крупные поэты Италии нашего времени: Квазимодо, Монтале, Унгаретти. Несмотря на сильное влияние на герметиков французского символизма: Бодлера, Малларме, Рембо, позднее Валери,— они были связаны с национальной поэтической традицией (прежде всего с Леопарди) и с родной землей. Это была связь глубокая, сокровенная, питавшая их образы и их стиль и не обрывавшая нити, соединявшие их с мировой культурой. Патриотизм герметиков не имел ничего общего с крикливым национализмом и шовинизмом футуристов. Именно благодаря этим качествам книги больших поэтов, начинавших свою деятельность в лоне этого направления, становятся в наши дни достоянием всего человечества.

Джузеппе Унгаретти родился в Египте в 1888 г. Первые стихи Унгаретти полны детскими экзотическими воспоминаниями, образами Александрии. Юность и молодость поэта прошли во Франции. Он кончил Сорбонну и Коллеж де Франс; его учителями были философ Бергсон и известные ученые-романисты Бедье и Жанруа. Во время первой мировой войны Унгаретти снова во Франции — солдатом итальянского корпуса. Унгаретти оставил в Париже многих друзей; его Франция была страною Аполлинера, Валери, Пикассо, Клоделя, Утрилло и Модильяни.

---

[8] Цит. по кн.: *Crémieux B.* Panorama de la littérature italienne contemporaine. 2-e éd. Paris, 1928, p. 238.

Джузеппе Унгаретти. Рисунок Фабрицио Клеричи

Чрезвычайно важным для генезиса поэтики Унгаретти мне кажется его увлечение Гонгорой, которого он переводил на итальянский. Великого поэта испанского барокко по справедливости можно было бы назвать «первым герметиком» в европейской поэзии. Его сложная, напряженная, зашифрованная образность, парадоксальность его мышления, смелость и оригинальность поэтического языка были оценены только в XX в. Не понятый современниками, гениальный кордовский поэт оказал сильнейшее влияние на испанскую и латиноамериканскую поэзию — от Рубена Дарио до Пабло Неруды. Итальянские читатели обязаны Унгаретти и превосходными переводами сонетов Шекспира. Переводил он также Расина и Паскаля. Как видим, Унгаретти влекли более всего поэты и мыслители европейского XVII столетия.

Когда Унгаретти начинал свою деятельность, белый стих был уже принят в итальянской поэзии. Нерифмованный стих совершенно полонил итальянскую поэзию XX в. Рифмованные стихи становятся редкостью. Особенностью Унгаретти было то, что он писал чаще всего короткими строчками, связанны-

ми между собой известным ритмическим кадансом. Рифма и правильное чередование стихов были заменены гармонией согласных и гласных звуков, иногда внутренними ассонансами. Для того чтобы так писать, нужно иметь необычайно музыкальное ухо.

Поначалу критика была возмущена, стихи Унгаретти не желали признать стихами, а считали какой-то ритмической прозой, но постепенно читающая публика и литературоведы привыкли к его манере письма. Цветистому многословию эпигонов Д'Аннунцио Унгаретти противопоставил бережное обращение со словом, необычайный, почти суровый лаконизм. Многие стихотворения Унгаретти вызывают в памяти греческие эпиграммы или японские хокку.

Так,
как осенью на дереве,
лист, за листом...

(*«Солдаты»*)

Меня освещает
неизмеримое.

(*«Бесконечность»*)

Первая книга Унгаретти «Радость кораблекрушения» (в более поздних изданиях просто «Радость») создавалась во время первой мировой войны.

Всю ночь напролет,—
брошенный рядом
с товарищем
убитым,
с оскаленным ртом,
я провел.
Он лежал,
обращенный к луне;
из рук его струилась кровь.
Он проник
в мое молчанье;
я писал
письма, полные любви.
Никогда я не был
так сильно
привязан к жизни.

Унгаретти не принял муссолиниевского режима и не дал обольстить себя фашистскими мифами и демагогией. Как многие из итальянских писателей, он ушел в себя.

Официальной «массовой» культуре герметики противопоставили свои зашифрованные произведения и заняли позицию морального осуждения фашизма. Один итальянский критик назвал это явление «внутренней эмиграцией». В 1926 г. фашизм перешел в идеологическое наступление. Оппозиционные писатели, философы, историки подверглись гонениям и вынуждены были затаиться и молчать в своих закоулках во избежание более острых репрессий. Был арестован Грамши, а Тольятти должен был покинуть Италию.

Унгаретти уехал в Бразилию, где получил место преподавателя итальянской литературы в университете Сан-Паоло. Ощущение непрочности бытия, бесконечности Вселенной, обреченности на вечные скитания — основные мотивы его поэзии времен изгнания:

Ни в одном
краю
земли
я не смогу
остаться...
И всегда от всего отделяюсь я,
чужак.

Я снова должен родиться,
вернуться
к прожитым временам,
чтоб одним мгновеньем
первоначальной жизни
насладиться.
Я ищу невинную
страну.

(*«Скиталец»*)

Унгаретти вернулся на родину только в 1943 г. Север страны был оккупирован немцами. Диктаторский режим Муссолини пал, но дуче еще держался на немецких штыках. В Италии начиналась гражданская война. Народ и интеллигенция пробуждались после кошмара «черного двадцатилетия». Стареющий поэт бродил по улицам итальянских городов и от всей души призывал на голову оккупантов возмездие и гибель. Казалось, в эти дни поэта оставил скептицизм, унаследованный им от мастеров французского символизма. Чтобы освободиться от кошмара, он вызывает образы детства и пишет стихи, проникнутые бесконечной жалостью к своему народу:

Когда на затемненное сознанье
нахлынет жалость крови и земли,
то затрепещет сердце каждого
в тиши несправедливо убиенных.

Проснется снова ангел бедности,
и милосердие вновь овладеет душами...
Он снизойдет тогда в веках сияющий
в пределы своего народа старого
среди теней.

После войны Унгаретти занял кафедру новой итальянской литературы в Римском университете. Он опубликовал еще три книги стихов и поэму-трагедию «Обетованная земля» (1950). Унгаретти модернизировал древний сюжет, превратив эпическую поэму Вергилия в лирические кантаты и краткие монологи. В сущности, от «Энеиды» осталась только тема. Поэт ввел в поэму лирические хоры, которые комментируют душевные состояния героев. Эней Унгаретти совершенно отличен и от дантовского идеализированного образа «отца римского народа», которому предназначено судьбой совершить великое. Внимание автора чаще сосредоточивается на Дидоне, ее жалобах, отчаянии, надеждах.

С именем Унгаретти тесно связана деятельность Европейского сообщества писателей, президентом которого его избрали в 1962 г. и вновь переизбрали в октябре 1965 г.

Печальные раздумья об участи человечества, ощущение трагедийности мира, в котором продолжает жить угроза войн и взаимного уничтожения, не оставляют поэта. Видимо, о страшном облаке атомного взрыва, несущем конец всему человечеству, эти строки:

Это облако нас сотрет.
Может быть, появится река.
Мне слышатся песни сирен
там, где некогда был город.

Старейший из итальянских поэтов отмечает в нынешнем году (1968.— *Ред.*) свое 80-летие. Последние стихи Унгаретти свидетельствуют о неослабевающей силе его таланта.

Я открываю каждый год февраль,
блистательный, стыдливостью смущенный,
врывается ко мне в окно цветок
мимозы желтой. Так когда-то
она врывалась в скромное жилище,
где годы старости я ныне провожу,
к великому молчанью приближаясь.
Мимоза, верно, знак того, что в мире здесь
ничто не исчезает и что повторны все явленья.
Быть может, я узнаю наконец, что смерть
над видимостью властвует одной [9].

1 мая 1925 г. был опубликован «Ответ итальянских писателей, профессоров и публицистов на манифест фашистской интеллигенции», составленный Бенедетто Кроче. Среди подписавших этот контрманифест деятелей культуры стояло имя Эудженио Монтале. Монтале было двадцать девять лет. Он пришел в литературу уже сложившимся человеком, много думавшим и много пережившим. За плечами была война, грязь и смрад окопов, тяжелые будни пехотного офицера.

Если расшифровать метафорическое название первого сборника Монтале «Раковины каракатицы» [10] (1925), станет ясно, что оно заключает поэтическую программу всего направления итальянского герметизма. В еще большей степени, чем Унгаретти, Монтале чувствовал себя в фашистской Италии внутренним эмигрантом. Первая книга Монтале вышла в трудные для итальянской интеллигенции годы разочарований, усталости и сомнений во всем. Единственным прибежищем казалось искусство, сознательно противопоставляемое официальной поэзии «поэтов-лауреатов». Приведем две начальные строфы из открывающего сборник программного стихотворения «Лимоны».

Послушай, друг, поэты-лауреаты
гуляют лишь среди растений редких,
среди жасминов, буксусов, акантов.
Что до меня, люблю я те пути, которые ведут
к травой поросшим,
полуосушенным огромным лужам,
где загорелые мальчишки ловят
угрей, от голодовки похудевших.
Мой путь лежит обычно средь канав
и поросли чубатых тростников
к садам цветущим и к лимонным рощам.

[9] *Ungaretti G.* Vita d'un uomo. Tutte le poesie. Milano — Verona, 1969, p. 276.
[10] Каракатица живет в морских глубинах и спасается от преследований врагов непроницаемым темным облаком; имеет не наружную, а внутреннюю раковину, укрытую глубоко в теле.

Не лучше ль, если щебет птиц умолкнет,
лазурью поглощенный,
чтоб слышать шепот легкий, дружелюбный
почти недвижных в воздухе ветвей.
Тогда услышу ароматы,
они едва исходят от земли.
И грудь мою стесняет беспокойство.
Мне кажется, свершилось чудо —
заглохли в сердце страсти и раздоры.
Здесь беднякам дана богатства часть —
благоуханье золотых лимонов.

В творчестве Монтале нет жеманности и набора иностранных слов à la Д'Аннунцио — крайняя простота. Нет урбанистических пейзажей футуристов. Монтале нарочно пользуется самыми «неизысканными» словами. Образы его вполне реалистичны, как и повитые дымкой меланхолии пейзажи, и всегда двупланны, тая в себе другой, символический смысл (мне думается, что поэтика Монтале ближе к русским символистам, чем к французским). В мире, где торжествовали идеи насилия, Монтале хочет спасти свою творческую индивидуальность, право на собственное ви́дение мира. Он укрывает свою идеологию под покровом сокровенных слов. Жизнь представляется ему изнурительным путем по раскаленному солнцем песку вдоль стены, украшенной осколками битых бутылок. Мир перегорожен собственниками, защищен остриями гвоздей, железа и стекол, и многие осуждены идти вдоль этой стены всю жизнь («Полдень»).

У сильных нет очей, чтоб видеть чудеса,
чтоб нас преследовать, сотворены их руки.

Эти строки Агриппы д'Обинье Монтале поставит эпиграфом к стихотворению «Буря», давшему название его третьему сборнику (1957), куда вошли многие из стихов, которые не могли появиться в годы фашистской диктатуры. Пока же приходилось молчать, терпеть и нести груз непомерно тяжких годов. Поэт становится скептиком, склонным к атеизму, черпает силы в стоической философии. Монтале почти не смеется, только горькая усмешка появляется иногда на его губах.

Многие стихотворения Монтале словно овеяны бурным южным ветром, в них слышится плеск волн или завывание бури. Марины Монтале необычайно музыкальны, их тональность определяется происходящими на авансцене душевными драмами. Неожиданно в мире героев Монтале, полном трагедий и безнадежности, появляется радостная бездумная Эстерина, упоенная собой и своими спортивными успехами («Квази уна фантазия»). Возможно, что этот образ задуман как пародия на самодовольных «сильных» героев Д'Аннунцио и «Юную девушку» Кардарелли. Об Эстерине можно сказать словами П. Элюара, что она находится «в нижнем этаже лирики».

Вторую книгу Монтале, «Случайности», некоторые критики склонны оценивать как лучший сборник поэта. Легкие музыкальные «мотетто» Монтале

Ренато Гуттузо. Портрет Эудженио Монтале (1938)

Рим. Национальная галерея современного искусства

действительно подобны «цветам на вулкане», как назвал их сам автор, заимствовавший этот образ у испанского поэта Беккера.

Зачем ты медлишь? Белка на сосне
ударила хвостом по ветке гибкой.
С верхушки неба месяц бледный сходит
и морщится на солнце. День настал.

Туман ленивый скачет на ветру,
но там, где скрыл тебя, он остается.
Ничто не кончено, иль всё, но если
ты бросишь молнию из облаков!

Героиня второго сборника названа не вымышленным, а своим настоящим именем — Дора Маркус. Еврейская девушка из австрийской Каринтии очутилась в Италии, где познакомилась с поэтом. Лишь мельком, лишь несколькими штрихами поэт изображает Равенну — место их встреч,— рыбаков, морской прибой и на фоне всего этого странную девушку, которая кажется ему пребывающей в непрестанном душевном смятении.

Беспокойство твое напоминает
перелетных птиц, ударяющихся
бурным вечером о маяки.
Буря — даже нежность твоя,
как вихрь она исчезает.

Над образом Доры как бы витает грустная усмешка влюбленного поэта.

В книге «Вопросы реализма» Карло Салинари рассказывает, как профессор Момильяно, которому предложили в одном издательстве написать раздел об итальянской поэзии XX в., в отчаянии возводил руки к небесам, читая второй сборник Монтале, и восклицал: «Ничего нельзя понять, ничего нельзя понять!» И Франческо Флора, издавший в 1936 г. первое исследование о герметиках, многого не понял в их творчестве. Прошло время, когда Монтале считали «темным» и непонятным. Современная критика полемизирует с бытовавшим в 30-е годы мнением, будто Монтале всегда замкнут в себе. Монтале всегда рассказывает, всегда к кому-то обращается.

Монтале скупо печатается, третий его, послевоенный, сборник отделен от первого более чем тридцатилетием. Поводом к стихотворению «Гитлеровская весна», помещенному и в сборнике, и в антологии Сопротивления, послужила встреча Гитлера с Муссолини во Флоренции перед самой войной. Стихотворение это, помеченное 1939—1946 гг., вместило опыт важнейшего в истории Италии семилетия.

Только что по Корсо промчался адский посол
под клики «Алалла! алалла!» разбойников — мистическая
встреча
средь свастик поглотила его...
Заперся на засов мясник, украсив

можжевельником зарезанных коз.
Празднество мифов, еще не хлебнувших крови,
превратилось в мерзкую музыку, пляску и грохот.
Призраки здесь на узком проливе.
Волна за волной берег грызет;
нет больше невинных.

Поэты второго поколения герметизма, также находившиеся в оппозиции к насаждаемой фашистами оптимистической официальной культуре, считали Монтале своим учителем. В его творчестве и его жизненном поведении они находили пример того, как необходимо искать синтез литературы и жизни во имя нравственного идеала и цельности. К сожалению, никто из них не достиг лирической выразительности и остроты мысли Монтале, напряженности его трагического мироощущения.

Сальваторе Квазимодо, младший из трех больших поэтов итальянского герметизма, родился в 1901 г. в Сицилии. С середины прошлого века Сицилия стала снова крупным центром итальянской поэзии. Несмотря на то, что сицилийский диалект очень сильно отличается от литературного языка, поэты и прозаики острова научились писать, как северяне. Они внесли много нового в итальянскую литературу, вспомним одного из ранних предтеч неореализма — Джованни Верга — и реформатора европейского театра, драматурга и новеллиста Луиджи Пиранделло.

Детство и юность Квазимодо прошли в непрестанных разъездах по Сицилии вместе с отцом — железнодорожником, смотрителем небольших станций. Сальваторе собирался стать инженером-путейцем и после окончания ремесленного училища в Мессине поступил в 1921 г. на технический факультет Римского университета. Но он был беден, приходилось учиться и зарабатывать на хлеб. Не закончив университета, Квазимодо уезжает техническим чиновником в Калабрию и Сардинию. Начиналась трудовая жизнь, полная лишений и без будущего. Однако служба оставляла ему довольно досуга, который он отдает поэзии. В 1929 г. Квазимодо отправляется во Флоренцию. Земляк Квазимодо, писатель и критик Элио Витторини, вводит его в круг литераторов, группировавшихся вокруг журналов «Соляриа» (выходившего с 1926 г.) и «Италия Леттерариа» (1928—1934). Молодые талантливые писатели, сотрудничавшие в этих журналах, стремились отстоять свою духовную независимость в годы стабилизации режима Муссолини. В этих малотиражных полуоппозиционных флорентийских журналах Квазимодо печатал стихи, вошедшие затем в его сборники (первый —«Вода и земля»— издан в 1930 г.). В это же время Витторини познакомил Квазимодо с Монтале.

Вместе с Квазимодо в большую итальянскую поэзию ворвалась Сицилия, ее краски, ее ритмы, ее древняя культура. Греческий язык был для поэта языком его далеких предков, древнейшим языком его родины (некогда Великой Греции). Отсюда глубочайший интерес к древним трагикам. Позднее он будет работать над переводом на итальянский язык Евангелия от Иоанна, Софокла и Эсхила. Квазимодо воссоздал на современном языке «Георгики»

Вергилия, Овидия и Катулла, а также составил (вместе с Лучано Анчески) антологию греческих лириков. Долгое общение с античными поэтами родило у Квазимодо ощущение мощи первозданного слова, своеобразный «мифологический реализм» его стихов. Мифы и предания Сицилии ожили в воображении поэта: замелькали в лесах ореады и нимфы, запели пленительные сирены. Поэт сливается с природой, в стихотворении «Эквалипт» он — дерево, и дерево шумит его горем.

Не от радости я созрел.
Волны боли
день за днем
обновляли печальное время
горьким запахом смол.

Дерево шумит во мне.
От сонного берега
легкокрылый ветер
шепчет горестью листьев.

Зелень смертная — моя печаль.
Запах детства
приносит скорбную радость.
Я болен от тайной тоски
о себе рассказывать водам.

Выплывает остров ранних дней
при мерцающем свете.
Золотая лиса убита
у ручья.

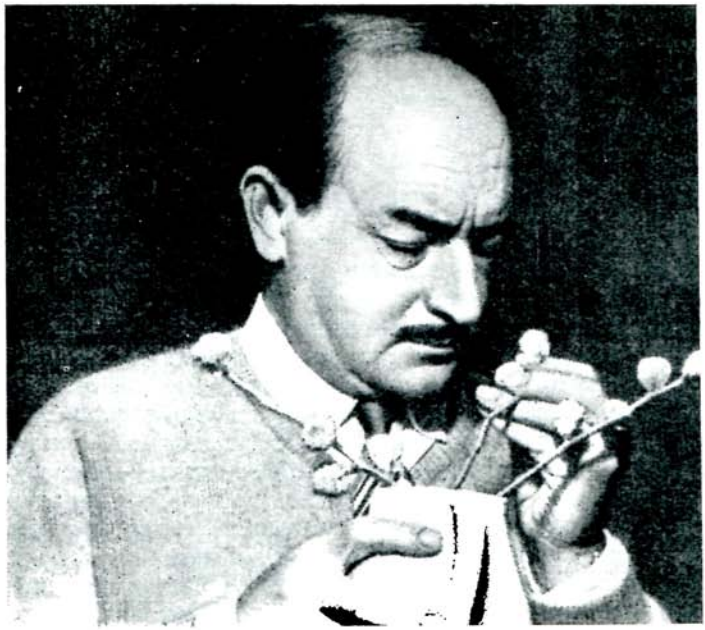
Золотая лиса — символ народных сказок, которые поэт слышал в детстве; ее гибель означает гибель надежд.

Второй сборник Квазимодо, «Утонувший гобой» (1930—1932), также полон воспоминаниями детства и впечатлениями от сицилийской действительности. Память о родной земле никогда не покидает поэта. Живя в Милане, на севере, где падает снег, он мнит себя изгнанником, и перед его мысленным взором снова воскресают пейзажи любимого острова.

Здесь красный месяц, ветер, снежные равнины
и лица бледные ломбардских женщин.
Живу я сердцем здесь, на этих травах,
на этих водах, мглою полоненных.
Я позабыл морскую даль.
Здесь нет тяжелых раковин морских;
я помню — пастухи в них дули. Кантилены
повозок уличных я слышу вдалеке.
Рожковые деревья там шумят, но аистов я позабыл полет,
зеленые долины в поднебесье — всё
ради пастбищ и ручьев ломбардских.
Но родину судьбы всё ищет человек.
О, никогда я не вернусь на юг [11].

В сборнике «Эрато и Аполлион» (1936) Квазимодо — зрелый мастер. В его стихах пленяет чистота звука, ясность слова, прозрачность передачи душевных настроений. И если в книге еще бродят тени мифологических ге-

[11] Начальная строфа стихотворения «Плач о юге» из сборника «Жизнь не сон» (1946—1948).



Сальваторе Квазимодо

роев и стихотворение о каменоломне названо звучным греческим именем «Латомие», они не заслоняют страшной действительности современной Сицилии, страданий ее бедняков. В этой книге чувствуется сострадание автора к миру, его окружающему, к труженикам Сицилии. Прав был критик Карло Бо, один из теоретиков герметизма, писавший, что в стихах Квазимодо, несмотря на их абстрактность и затаенность в себе, всегда вспыхивала любовь и жалость поэта к живым людям.

Это всегда жившее в творчестве Квазимодо ощущение связи с народом определило новые пути его поэзии, возмужавшей в годы Сопротивления и после войны. В годы немецкой оккупации Италии у Квазимодо появляются образы и мотивы Дантова ада, поразившие его воображение еще в детстве. Поэт говорит о грозной тишине на улицах, где висят чужие знамена, о терроре завоевателей, давящих тех, кто остался в живых. В сборнике «День за днем» (1947), куда Квазимодо включил антифашистские стихи, поэт выходит из своего уединения. «Как можем мы петь,— восклицает он,— когда нога чужеземца в нашем сердце, когда мы видим мертвых, брошенных на площади». Музу свою поэт отдает угнетенным.

Перед его глазами вся Италия — от разрушенного бомбами Милана до глухих деревень Апеннин. Он повторяет имена расстрелянных, чтобы они остались в памяти у потомков и у живых. Он клянет завоевателей, возомнив-

ших, что они вправе убивать и сжигать города. Они забыли о Христе, им неведомы дары человечности — сострадание и любовь. Не только Италия — вся униженная, растоптанная Европа заставляет обливаться кровью сердце поэта. Страшным видением встает Освенцим с издевательской немецкой надписью на воротах: «Вас освободит труд». Волосы женщин, урны с пеплом, детские башмаки и «старый шарф еврея» — вот все, что осталось от тысяч невинных, удушенных и сожженных в адских печах. Все загажено, даже мифы древности. Но насилию не победить эту землю, на которую из мрака преисподней вновь возвратится Орфей. Судьбы Италии переплелись с судьбами Европы. В стихотворении «Страна моя Италия» «плач итальянских матерей, приглушенный морским прибоем», неумолчно звучит в ушах поэта, в то время как перед его взором проносятся картины истерзанной Польши, Сталинграда, обугленного Минска. «Поэтам не дано забвенья» — они совесть мира.

Именно с этим высоким сознанием назначения поэзии пишет Квазимодо в послевоенные годы. Поэт должен помочь переделать мир. В 1959 г. Квазимодо получил Нобелевскую премию. Последним из итальянских писателей, удостоенных этой премии до него, был также сицилиец — Пиранделло. В речах членов Нобелевской комиссии говорилось не только о большом поэтическом таланте Квазимодо, но также и о его гуманизме, о социальном и моральном значении его творчества для послевоенной Европы.

Последнюю книгу Квазимодо «Дать и иметь» (1966) отличает совмещение реалистического видения мира с символическим. Поэт включил в сборник уже известную советскому читателю «Варвару Александровну», написанную в Москве, в Боткинской больнице [11а]. Это стихотворение о жизни, о смерти, о России, о сердечном дружелюбии русских людей. Большинство новых стихотворений возникло под впечатлением путешествий по Италии, Англии, Испании, Америке. Но ни одно из них не имеет характера описательного. Можно удивляться необычайной жизненной энергии поэта, которого ни время, ни испытания, ни тяжелая болезнь не могли сломить. Интересны краткие лирические представления для театра, которые в музыкальном сопровождении шли на сценах Венеции и Палермо. В «Билли Бэдд» происходит как бы возвращение к романтическому театру XVIII в., но с введением незримого для действующих лиц корифея, который дает объяснения в прозе. «Любовь к Галатее», названная мифом в трех действиях, уводит нас опять к Сицилии — с хорами нимф, гомеровскими героями, поминками Полифема.

Я Улисс из Итаки, который плавает в мыслях
без сна и спрашивает
море и землю
об искусстве человека
и о своей печали.

Стихотворение «К Лигурии», одно из самых сильных в сборнике, подводит итог раздумьям о прожитой жизни, о своем творческом пути:

[11а] См. в кн.: *Квазимодо С.* Страна моя Италия. М., 1961.

Я писал когда-то стилем темным,
чтобы смысл вещей
задержать от разрушенья.
Я искал любви и мудрости искал
в одиночестве среди листов склоненных...

Одиночество преодолено. Подобно суровым лигурийцам, землякам Колумба и Монтале, муза поэта «от родительского древнего дома» устремляется в безбрежные океанские просторы.

Для движения идей в среде среднего поколения итальянских символистов, выступивших с первыми сборниками в последнее предвоенное десятилетие, весьма показательно творчество Альфонсо Гатто (род. в 1909 г.). В 30-е годы он основал вместе с Васко Пратолини журнал «Марсово поле», служивший прибежищем для молодых независимых литераторов. Гатто участвовал в антологии Сопротивления и после войны занял заметное место в левой итальянской поэзии. Гатто любит народные предания, в его стихах чувствуется близость к трудовым людям и земле.

О вечера человечьи,
Усталые люди, добрые люди,
о сладостного языка звучанье
в мире без страха!

Возвратится ли, возвратится ли
наше сердце
живое,
заговорит ли?

Это стихотворение, названное автором «Любовь к жизни», было написано в годы оккупации. Как и многие поэты его поколения, Гатто сделал важный шаг навстречу действительности. Любопытно, что у поэта, считающего себя учеником Унгаретти и Монтале, иногда вдруг чувствуется дуновение Палаццески — тогда он пишет легкие, насмешливые стихи.

Марио Луцци (род. в 1914 г.) неоднократно заявлял, что его позиция в литературе «динамическая» и «ревизионистская» по отношению к герметизму. Луцци также сотрудничал в журнале «Марсово поле». Он увлекался сюрреализмом, но преодолел это влияние, был близок к поэзии Стефана Георге. Некоторые элементы своей поэтики Луцци заимствовал у футуристов. Поэзия его всегда живописна, но в этой живописности бывают разрывы. По-своему он ищет истины, истины поэтической. Один из итоговых его сборников так и назван «Правильность истины» (1960). Луцци выступает и как критик, переводчик и историк литературы. Им составлена «Антология французской лирической поэзии», переведена «Андромаха» Расина. Для истории литературных идей важна его книга «Идея символизма» (Милан, 1959).

Мир современной техники и примитивный крестьянский мир Луканьи начала XX в. причудливо соединились в творчестве Леонардо Синисгалли (род. в 1908 г.). В стихах и прозе он нередко обращается к воспоминаниям об отце и родственниках, которые жили еще патриархальным родовым укладом, деля общие радости и горести. Любовь к земле и родному краю роднит его поэзию с ранним Квазимодо. На всем строе его мироощущения и его поэтике сказалось занятие точными науками. Синисгалли окончил технический факультет Римского университета и стал уже совсем урбанизированным человеком,

увлекающимся кроме поэзии архитектурой и математикой. «Подумайте о том,— пишет он в «Автобиографии»,— что малой поправкой закона Эйнштейн изменил мир. Так и оригинальность поэта состоит в небольших уклонах, исчисляемых в тысячных долях...» Эти «небольшие уклоны» и придают поэзии Синисгалли особый отпечаток. Синисгалли не удаляется от действительности, не боится повседневности. Он умеет мыслить одновременно и вещно и абстрактно.

Падает луч,
солнце пробивается на землю
через щель, через впадину,
смеющаяся муха улетит
в антимир, куда не достигнет
солнце...

Поэт по-своему решает проблемы синтеза поэзии и современной физики. В его стихах нередко появляются и символические образы:

Подобно знаку, появляющемуся
на полу или на потолке
перед катастрофою,—
подобно вещим стонам
стола или балки,
на камне порой
расцветает вилообразной звездой.

(«Скорпион»)

Из поэтов, пришедших в литературу в 50-е годы и испытавших влияние реалистических течений, отмечу талантливого Винченцо Пекоррьелло (род. в 1925 г.). Пекоррьелло — уроженец одной из самых бедных провинций Италии — Луканьи, куда Муссолини ссылал в годы диктатуры своих политических врагов.

Небесное кладбище для покорной земли.
Здесь всё терпит
меж этих гор,
даже камни...

Луканья Пекоррьелло, как Сицилия Квазимодо, полна античными воспоминаниями («от эллинских арок Метапонто вибрируют звуки античных кифар»), и современность нередко воспринимается сквозь призму античных мифов. Тем не менее у молодых поэтов итальянского символизма присутствует более острое ощущение социальной темы — нищеты Юга.

СТАРШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ

К старшему поколению поэтов принадлежит триестинец Умберто Саба. Впрочем, по собственным его словам, «родиться в Триесте в 1883 г. с точки зрения культуры все равно, что родиться в другом месте в 1850-м». Несмотря

на то, что пестрый по этническому составу Триест до конца первой мировой войны находился под Австрией, он создал местную литературу на итальянском языке. Назовем имена Итало Свево (псевдоним Этторе Шмица), Шиппио Слапатера, Джанни Ступарича — славян и немцев, принявших итальянскую культуру и ставших итальянскими писателями.

В Триесте, шумном портовом городе на Адриатике, Саба вырос и жил до самой смерти. В «Автобиографии», изданной в 1924 г., поэт рассказал о годах своего детства и юности. Они были омрачены отъездом отца и распадом семьи. Мальчик учился неохотно и, бросив школу, перепробовал множество профессий, но ни одна не пришлась ему по душе. Наконец, с помощью родни он приобрел букинистическую лавку и всю жизнь занимался продажей старых книг.

Саба остался во многом верен поэтике XIX в. Он охотно пользуется сонетом, терцинами и другими формами, от которых отказались поэты — сумеречники и футуристы. Если у него иногда встречаются и нерифмованные строки, то благодаря тому, что любимым его поэтом был Леопарди. Все свои стихи почти за полвека поэтической работы Саба объединил в объемистом томе под старинным названием «Канцоньере» (Турин, 1961). Путеводителем по этому труду всей его жизни является написанная Саба «История и хроника Канцоньере» (Милан, 1963).

Острой и пронзительной любовью любит Саба родной Триест. Резкими штрихами поэт рисует толпу, снующую между кабачком и публичным домом, проституток, матросов, сидящего перед своим ларьком, словно дракон, торговца жареным, кричащих женщин, сквернословящих стариков. Эта толчея, эта крикливая толпа не раздражают поэта, напротив, его «мысли становятся чище там, где улицы становятся гнуснее». Он повторяет, как заклинание:

Видеть и слышать, именно в этом — вся моя сила:
вся моя сила — видеть и слышать.

Бытовые, жанровые сценки идут у Саба всегда в сопровождении внутреннего монолога. Эта музыка постоянных и обычно невеселых раздумий звучит почти во всех стихах триестинского поэта. Иногда это раздумья о самом себе, о неудавшейся судьбе, как в «Первой фуге»:

Жизнь моя, жизнь моя печальна,
как черный склад угля.

Любовная лирика Саба полна возвышенной нежности. Он чувствует себя престарелым Улиссом, но в душе его вечная буря: вся нежность, вся любовь слились в одном женском образе («в тебе одной, о ясновидящая кораблекрушенья, любовь моя»).

Саба почти безвыездно жил в Триесте. Впервые он покинул родной город, когда ему надо было отбывать воинскую повинность в Болонье, вторично — в 1943 г., когда немцы хозяйничали в Италии и свирепствовали расистские законы, введенные Муссолини в конце 30-х годов. Букинистическая лавка

Саба была разгромлена, старого поэта — еврея по матери — выслали из Триеста. Саба лишился всего своего достояния, его разлучили с женой, он стал ненавистен даже собственной дочери. В Венеции он писал, что «фашист неумолимый» отнял у него даже родные могилы.

Передо мной Палаццо Питти. Лезут
мне в голову бесплодные вопросы:
зачем живу? И что теперь мне делать,
когда я стар, а в мире обновленье,
когда в руинах прошлых дней стремленья,
а сам я на поверку оказался
слабее ужасающих событий?
Я верил в смерть, что всё она развяжет,
теперь и в смерть не слишком верю я.

(*«Мое достояние».*
Перевод И. Заболоцкого)

Вернувшись домой после войны, Саба написал стихи о рабочем клубе, на стенах которого вновь алели серп и молот и итальянские звезды. Это небольшое стихотворение полно веры в новый день, встающий над Италией, оно дышит духом Сопротивления.

Продолжают литературную работу пользовавшиеся известностью в предвоенные годы очень изящные и оригинальные поэты старшего поколения Диего Валери (род. в 1887 г.) и Джорджо Виголо (род. в 1894 г.). Валери учился во Франции и писал французские стихи. На исходе фашизма был приговорен Особым трибуналом к тюрьме, но освобожден антифашистами и бежал в Швейцарию. Вернувшись, стал преподавать в Венеции и в Падуанском университете. Стихи Валери отличаются большой ясностью и простотой, на них словно лег отсвет французского классицизма (особенно Расина). Кто-то из критиков остроумно назвал Диего Валери «поэтом каникул». Действительно, стихи Валери радостны, легки и празднично-приподняты, особенно хороши его марины:

Как мальчик, ты закинула свое лицо прекрасное,
Чтоб слышать трели жаворонка, видеть небо ясное.
Глядела с удивленьем на утра белый дым,
Там, где земля мешается с ветром морским.
С крюками рыбаки пришли на рассвете,
Вытащили, крича, трепещущие сети.
И серебро в коричневых сетях переливалось.
Лицо, глаза твои и губы — все смеялось.

Джорджо Виголо можно назвать певцом Рима, все его творчество связано с родным городом и посвящено ему. Романтическое восхищение римскими древностями облекается в творчестве Виголо в классически строгие формы. Кажется, не было в Риме ни одного из запущенных старинных палаццо или цер-

Ренато Гуттузо. Портрет Умберто Саба

ковки, которые бы ускользнули от любовного внимания поэта. И хотя в поэтике Виголо усматриваются нами следы влияния сумеречников, главным образом Кардарелли, он ближе всего к Белли. Виголо вызвал из небытия этого полузабытого поэта начала прошлого века, писавшего на римском диалекте. В 1934 г. Виголо издал со своими комментариями сборник сонетов Белли. Напомним, что Гоголь, отлично владевший римским диалектом, заинтересовался Белли и похвально отзывался об этом «народном» поэте. Виголо мыслит античными образами, у него есть культура стиха и чистота поэтического голоса, не говоря уже о солидной общей культуре и музыкальности.

ЧЕЗАРЕ ПАВЕЗЕ

Одним из предтеч неореалистического направления в итальянской поэзии следует признать Чезаре Павезе (1908—1950). Павезе окончил Туринский университет. Он сформировался в среде прогрессивной туринской интеллиген-

ции, в которой сильны были традиции Грамши и П. Гобетти, вождя движения «Риволюционе либерале». К кругу ближайших друзей Павезе принадлежали молодые литераторы из журнала «Баретти», которые в чрезвычайно трудных условиях вели борьбу за души итальянской молодежи, пытаясь спасти ее от влияния фашистской псевдокультуры. Впоследствии многие друзья Павезе стали активными деятелями Сопротивления; в 30-е годы они предстали перед фашистским Особым трибуналом. В 1935 г. Павезе выслали на три года в глухое калабрийское селение Бранкалеоне.

До ареста Павезе преподавал итальянский язык, латынь и философию в вечерних и частных школах, писал стихи и рассказы, много переводил американцев и англичан: Джойса, Дос Пассоса, Фолкнера, Мелвилла, Диккенса. В 1936 г. маленькое флорентийское издательство «Соляриа» имело мужество выпустить первую книжку стихов находящегося в ссылке Павезе — «Работа утомляет». Этот сборник Павезе сыграл, пожалуй, не меньшую роль в оздоровлении итальянской литературы, чем вышедшая через три года повесть Элио Витторини «Сицилийские беседы». К творчеству Павезе в значительной степени восходит послевоенная реалистическая и рабочая поэзия. Он прекрасно знал жизнь рабочего, вышедшего из крестьянской среды, и не чужд был деревенской жизни. Одним из вдохновителей и учителей Павезе был Уолт Уитмен. Как и в прозаических произведениях Павезе, в его стихах рассказ нередко ведется от имени героя — молодого рабочего парня:

Я пришел в Турин в поисках жизни
и нашел лишь несправедливость. Научился работать
на фабрике, не улыбаясь. Я понял, как мерить
моей усталостью голод других.

Несправедливость я всюду нашел. Я попробовал успокоиться
и шел полусонный по бесконечным дорогам
ночи, но видел при свете тысяч
ярко горящих фонарей — только несправедливость.

Поэтический рассказ Павезе своей простотой иногда напоминает рассказы Моравиа, как, например, в маленькой поэме о человеке, выпущенном из тюрьмы. Восприятие Павезе итальянской деревни, с которой он, подобно Карло Леви, близко соприкоснулся за годы, проведенные в Калабрийских горах, сближает его с Рокко Скотелларо и с некоторыми писателями и поэтами «Ла Воче». Деревня представляется ему как нечто косное, застывшее, чей уклад остается неизменным на протяжении столетий.

В небольшой поэме «Южные моря» мы видим итальянское село 30-х годов. Уходит из дому на заработки крестьянин. Далеко в южном океане, на австралийском острове Тасмания сколачивает он деньги, мечтая только о том, что вернется в родную деревню, купит землю, построит гараж. Он приезжает в деревню такой же немногословный и упрямый, женится, осуществляет все, что задумал. Быть может, он самый счастливый в селе, он, видевший южные страны и моря, охоту на китов и многое другое. Но крестьянин молчит; он достиг главного — своего куска земли, и больше его ничто не интересует.

Чезаре Павезе

Многие стихотворения Павезе представляют собой как бы эскизы последующих прозаических произведений. Для них характерно стремление к реализму поэтического языка, к передаче интонаций живой разговорной речи, а также осторожное введение разговорных форм пьемонтского диалекта. Традиционным размерам, которые он нередко употребляет в пародийной окраске, и верлибру Павезе предпочитает свободные размеры Уитмена. Усталая и несколько монотонная анапестическая поступь стиха «Lavorare stanca» ассоциируется с тяжелым шагом возвращающих с работы крестьян.

Натуралистическая непосредственность ранних стихотворений сменяется углубленным проникновением во внутренний мир героев. Рабочие парни, крестьяне, проститутки, бродяги появляются в поэзии Павезе не как изолированные фигуры, а в окружающей их среде. Урбанистические пейзажи Павезе реалистичны; город в его стихах не верхарновский город-спрут и не дефор-

мированный «синтетический» город экспрессионистов, а реальный Турин наших дней.

В послевоенные годы Павезе вернулся к работе редактора в прогрессивном туринском издательстве Эйнауди. В 1950 г., когда к нему пришли известность и обеспеченность, писатель покончил с собой [12]. Вскоре после трагической гибели увидел свет сборник последних стихов Павезе «Смерть придет и у смерти твои глаза». И по тематике, и по мелодическому строю он разительно отличается от сборников 1936 и 1943 гг. Поэтическое дарование Павезе, о котором в критике сложилось представление как о «немелодичном» и «антилиричном», засверкало здесь новыми и неожиданными гранями. Из уст певца суровых рабочих будней впервые полились нежные и сладостные звуки любовных песен. Любовь в облике заокеанской красавицы, прекрасной, как весна, то полная надежд, то поруганная и преисполненная трагических предчувствий, царит на страницах последней книги Павезе. Пронзительный лиризм стихов, обращенных к «женщине с каменным лицом», счастью и муке поэта, их сила и страстность удивительны для обычно сдержанного Павезе.

Не убывающий с годами интерес писательских кругов и читателей к литературному наследию автора сборника «Работа утомляет» — лучшее доказательство глубокой неправоты Павезе, ощущавшего себя «одним из самых одиноких голосов современной поэзии» [13].

ПОЭЗИЯ СОПРОТИВЛЕНИЯ. НЕОРЕАЛИЗМ

«Антология поэзии итальянского Сопротивления» появилась только спустя десятилетие после окончания национально-освободительной войны (1957). Составителями ее были два молодых филолога Филиппо Аккрокка и Валерио Вольпини, оба сражавшиеся в партизанских отрядах. В этой антологии могли участвовать все порядочные люди — антифашисты, и она стала как бы отражением совести Италии. В числе ее авторов мы встречаем знакомые имена больших поэтов итальянского герметизма — Унгаретти, Монтале, Квазимодо — и самого старого из всех, умершего в год выхода антологии,— Умберто Саба, а среди поэтов довоенного поколения — Альфонсо Гатто, Коррадо Говони, Чезаре Павезе. Итальянское Сопротивление захватило все слои народа; движение стало возможно благодаря объединению всех антифашистских сил страны: коммунистов, социалистов, католиков, либералов. Эта освободительная война народа, как не раз отмечал Пальмиро Тольятти, завоевала стране свободу и республиканские институты.

В антологии немало стихов, звучащих реквиемом погибшим партизанам. Скорбит над убитым сыном Коррадо Говони, оплакивает брата Пьер Паоло Пазолини. Со страниц сборника встают видения сожженных городов, рас-

---

[12] Обстоятельное исследование причин самоубийства Павезе (с фрейдистским преувеличением роли сексуальных факторов в его жизни и творчестве) дано в диссертации Д. Фернандеса: *Fernandez D.* L'échec de Pavese. Ligugé (Vienne), 1967.

[13] В 50—60-е годы издано полное собрание сочинений Павезе, а также сборники новелл и повестей, дневники и включивший много неизвестных текстов сборник стихотворений «Poesie edite e inedite» (1962).

стрелянных народных мстителей, распятых на телеграфных столбах. Гневом и ненавистью к немецким варварам дышат многие стихи; кажется, что впервые голосами поэтов заговорила многострадальная трудовая Италия. Поэтическая сила и оригинальность почувствовались в стихах поэтов нового поколения: у Франческо Монтероссо, Джино Балиа, Лучано Луизи. Борьба с фашизмом заставила обернуться к зримому, чувственному, реальному миру даже поэтов, привыкших к долгим годам уединения и замкнутости.

Меня, может быть из-за собственных военных воспоминаний, как-то особенно волнуют партизанские песни, созданные часто безымянными авторами в 1943—1945 гг. Некоторые из них напечатаны в 1965 г. в объемистом томе «Le cinque guerre. Poesie e canti italiani».

Высоко на горе — вьется черный флаг.
Партизан погиб — его не слышен шаг.
Погиб партизан — пока длился бой,
итальянец другой — пал в земле чужой.
Лежит под землей — альпийский стрелок,
он погиб в России у трех дорог...
Немцы-изменники — умер альпийский стрелок.
Но другой боец — встал среди дорог.
Борется партизан — там, где горы лесисты,
прочь из Италии, немцы и фашисты!
Немцы и фашисты — прокляты ваши дела,
убирайтесь из Италии — жалость здесь умерла!

В партизанских песнях с документальной достоверностью выражены чувствования и переживания непосредственных участников событий. Эту поэзию более, чем какую-либо другую, можно было бы соотнести с первыми этапами неореализма, охватившего послевоенное итальянское искусство.

В 1961 г. в Парме вышел сборник «Партизанские стихи» Джованни Сербандини (Бини). На обложке крупными буквами напечатаны выдержки из предисловия Франческо Флоры: «Простые и строгие, сохраняющие убедительность разговорной речи, эти стихи были пережиты и как действие и как слово. Они отмечены той печатью истины, которая не дается никакими ухищрениями. Простота и истина, достигнутые благодаря вполне реальному жизненному опыту и пониманию сути вещей, пропущены сквозь фильтр чувства, утонченного и сдержанного». Многие из этих стихов еще до их появления на родине поэта стали известны русскому читателю — их печатали «Смена», «Комсомольская правда», «Литературная газета». Партизанские стихи Бини отделены от событий, вдохновивших их, более чем десятилетием — в дни войны бесстрашному руководителю партизан Лигурии было не до стихов. Но ритмы и образы Сопротивления продолжали жить в сознании и сердце поэта. Книга Бини овеяна духом Сопротивления, той незабываемой поры, когда,

вдыхая полной грудью воздух братства,
людьми себя почувствовали люди.

Итальянское издание предваряет несколько строк русского поэта, друга Бини, тоже ветерана войны и коммуниста — Бориса Слуцкого.

После войны Италию затопило поэтическое половодье. Десятками, сотнями появлялись антологии и сборники — история итальянской литературы никогда не знала такого количества поэтов. Критики были в ужасе от невозможности переварить всю эту поэтическую продукцию. Некоторые уверяли, что качественное перешло в количественное, другие пытались разобраться в этой массе и отыскать в ней поэтические таланты.

За небольшим исключением, бесчисленные авторы не умели писать стихов с рифмами, белый стих, иногда мелодический, иногда растрепанный и сбивчивый, окончательно завладел итальянской поэзией. Укажу еще на одно интересное явление — несомненное влияние на поэзию прозы. До войны наблюдалось обратное.

Необыкновенная в истории Италии активизация трудящихся масс привела к пополнению писательских рядов. Римское рабочее издательство с 1951 г. выпускает серию «Наша жизнь», где печатаются стихи и рассказы авторов-непрофессионалов, главным образом рабочих, но также студентов, мелких служащих, учителей начальных школ. Попытки привлечь к творчеству рабочих и дать «первые литературные опыты трудящегося класса», насколько нам известно, ни в одной другой капиталистической стране не предпринимались. В этих опытах почти всегда интересна тематика, стремление запечатлеть действительность, но техническое исполнение (мы имеем в виду только стихи) редко достигает уровня, при котором можно было бы говорить о них как о произведениях искусства.

Новому поколению поэтов стало ясно, что по путям герметизма идти уже нельзя, современность к тому же не давала никакого оправдания и поводов к самоуединению, к исключению реальности и социальных проблем из поэтического кругозора. Одним из первых принес в послевоенную итальянскую поэзию проблемы крестьянского Юга Рокко Скотелларо, друг и ученик Карло Леви. Скотелларо не довелось увидеть ни одной из своих книг, все они вышли после смерти автора (Рокко умер в 1953 г., когда ему было всего тридцать лет). Премия Виареджо была ему присуждена за сборник стихов «День наступил» также посмертно.

Скотелларо принимал активное участие в политической борьбе луканских крестьян, избравших его синдиком округи. На посту мэра своего родного городка Трикарико Рокко сумел снискать уважение и признательность неимущего большинства, но навлек недовольство влиятельной верхушки горожан. В 1950 г. Скотелларо обвинили в должностных преступлениях, арестовали и запретили возвращаться домой.

Мы поклонимся дому у низенькой ветхой калитки —
это наша земля, мы на ней родились и трудились,
и поэтому пахнет она и цветами, и хлебом, и потом.
Арестуют меня, убьют, задохнусь я от пыли,
с голода сдохну, от жажды умру у чужого порога,

разлюбит жена, отвернутся друзья, война начнется,
развалится дом, умрет моя бедная мать.

(*Перевод А. Сергеева*)

Месяцы, проведенные в тюрьме в Неаполе вместе с профсоюзными активистами, арестованными за участие в забастовках, с угонщиками скота и бандитами, дали Скотелларо возможность близко соприкоснуться как с жизнью людей, выброшенных за борт общества, так и с сознательными борцами за интересы рабочих. Суровый жизненный опыт помог поэту обрести свой настоящий голос и освободиться от эстетских изысков. В результате широкой общественной кампании в защиту Скотелларо суд вынужден был его оправдать. После выхода из тюрьмы Рокко с еще большим рвением отдался общественной деятельности, предприняв обследование жизни крестьян на юге Италии. Правда, подлинная и неприкрашенная, без вымысла и стилизации, встает со страниц крестьянских биографий, записанных Скотелларо. Собранные им документальные материалы (включенные в сборник «Крестьяне Юга») явились обличительным актом против господствующей в стране системы экономических и правовых отношений и прозвучали как требование коренных и неотложных перемен.

Для молодых поколений итальянских литераторов Рокко Скотелларо стал примером писателя нового типа, примером сочетания творчества и общественного служения.

КРИЗИС НЕОРЕАЛИЗМА. НОВЫЙ АВАНГАРД

Пьер Паоло Пазолини (род. в 1922 г.) во время войны писал партизанские стихи, до 1949 г. работал над циклом «Соловей католической церкви», после «Соловья» — над поэмой «Пепел Грамши». Критик Салинари остроумно заметил, что «муза Пазолини — разочарование». Он мечется, ни в религиях, ни в партиях не находя пристанища и покоя: «А вдруг не так, а вдруг не то?»

В наиболее известном своем произведении, «Пепел Грамши», Пазолини пользуется терцинами, казалось, безвозвратно забытыми новой итальянской поэзией. Но размер этот (вероятно, преднамеренно) у него не выдержан. Он прибегает то к точным рифмам, то к сомнительным ассонансам и переносит из терцины в терцину не только слова, как Данте, но и слоги (что у нас делал Тредиаковский). Большая тема, торжественность стиха могли бы создать (и так вначале и кажется) поистине нечто новое. Поэт парит над Италией, стремясь постигнуть ее с высоты Апеннин. Но вскоре он скатывается с вершин, мельчает и сбивается. Пазолини не выдерживает напряжения большой эпической темы и не может отрешиться от себя, становясь себялюбиво-лиричным, расплываясь в незначительных эпизодах. Он приближается к праху Грамши, колеблясь «между надеждой и старым недоверием». Все же в поэме есть удавшиеся сцены Рима, Тосканы. Сочувствуя левым, прогрессивным течениям, Пазолини побаивается возможных покушений с их стороны на его творческую независимость, страшась «проспективизма» (мы бы сказали, «планирования»)

искусства. «Мы можем ценить и любить его поэзию,— писал Салинари,— но не можем отказаться — даже под угрозой обвинения в «проспективизме»— от нашей упорной воли подвергнуть сравнению все аспекты нашей эпохи, Ад, Чистилище и Рай, сплетенные воедино!» [14]

Пазолини боится фанатизма, и этот страх после двадцати лет фашистской диктатуры исторически вполне оправдан, но, чтобы создать гениальное или значительное в искусстве, нужно во что-то верить. Верить, как Данте, который после многих колебаний пошел вслед за Вергилием и создал «Божественную Комедию».

Не желая «выражать национальные, всенародные идеи языком мелкой буржуазии», Пазолини призывает к обновлению «материала поэзии» — современного итальянского литературного языка. Требование справедливое, особенно если учесть своеобразие формирования литературной речи в Италии, в которой 90% словарного фонда составляют слова, вошедшие в литературный язык до XV столетия. Застой языка, по мнению Пазолини, неминуемо приводит к застою содержания. Освежить одряхлевший язык можно лишь инъекциями живой крови — т. е. смело вводя в него диалектные формы, просторечия, жаргонизмы. Начальным фазам этого движения, которое Чезаре Сегре окрестил «диалектальным экспрессионизмом» [15], явно недоставало чувства меры и такта в обращении с языком, хотя само оно явилось выражением назревших потребностей литературного развития.

На многочисленных дискуссиях, которые ведутся с конца 50-х годов на страницах итальянских литературных журналов [16], говорилось о необходимости «литературы разума», литературы идей, более сложного и психологически углубленного искусства, о необходимости проникнуть изнутри в «индустриальную реальность» и создать соответствующий ей новый художественный язык. Журнал «Верри», основанный в 1957 г., ополчился на идеологию и эстетику неореализма. Особенно доставалось от верристов писателям старшего поколения за «излишнюю уверенность в определенных идеологических постулатах и склонность морализировать, более не соответствующих сегодняшнему мышлению».

Многие из литераторов, сотрудничавших в «Верри», вошли в состав группы «63», объявившей себя «новым авангардом». 34 писателя, присутствовавшие в октябре 1963 г. на встрече в Палермо, выпустили в 1964 г. в миланском издательстве Фельтринелли коллективный сборник с обещающим подзаголовком «Новая литература». Он открывается статьей профессора эстетики Болонского университета Лучано Анчески «Методология нового направления». По словам Анчески, неоавангардисты «идут на поиски того, что мы еще не знаем, к непредвиденному и нежданному, которое в разное время называлось по-разному». Более определенны высказывания другого теоретика «63» — Анджело Гульельми — в статье «Авангард и экспериментализм», из которой явствует, что неоавангард резко порывает с традицией реализма. Но и ан-

---

[14] *Salinari C.* La questione del realismo. Firenze, 1960, p. 148.
[15] *Segre C.* Lingua, stile e società. Milano, 1963, p. 383—412.
[16] Дискуссии эти частично отражались в нашей печати, см. «Вопросы литературы», 1960, № 1; 1963, № 4; «Новый мир», 1964, № 10.

титрадиционалистам неизбежно приходится частично возвращаться к старому, ибо без традиций не могут обойтись и те, кто традиции отрицает. Отбрасывая символизм, «63» зачеркивают и сумеречников, и итальянский герметизм, но от Элиота, Джойса и Паунда отворачиваются лишь в полоборота. Истинными авангардистами объявляются Маринетти, Соффичи и русские футуристы, прежде всего Маяковский. Компания, я бы сказал, довольно пестрая и малосовместимая. По-видимому, теоретикам «63» нет дела до идеологии и политики итальянских футуристов, скомпрометировавших себя многолетним союзом с фашизмом. На своих знаменах они вешают также имена Алена Роб-Грийе, Сангвинети и американских авангардистов.

Большинство писателей этой группы принадлежит к молодому поколению литераторов (возраст их колеблется от 30 до 45 лет), почти все они являются высококвалифицированными специалистами в области общественных наук: эстетики, лингвистики, социологии, экономики, истории литературы. Лучано Анчески, например, кроме литературы XX в., занимается проблемами барокко. Эдоардо Сангвинети, доцент Туринского университета по кафедре итальянской литературы, начал свою карьеру ученого с блестящих исследований творчества Данте. Он выпустил также книги об Альберто Моравиа и о сумеречниках. Творческая его продуктивность и как ученого и как писателя велика. Ровесник Сангвинети, Фаусто Кури, преподаватель эстетики в Болонском университете,— весьма плодовитый критик. Ламберто Пиньотти, доктор экономических наук, удостоен за поэзию премии города Флоренции в 1958 г. Теоретиками «63» восхваляется за то, что в стихах разработал «поэтику технологизма». В сборнике Пиньотти представлен длинным стихотворением «Жизнь — ноль».

Таким образом
только вещи имеющие конкретный результат
это — всё окружающее это предметы
и состояния и фазы света
одним словом всё что может быть видимо
и фиксировано в том или ином образе
в то же время представляя
максимальную иллюзию истины.
Таким образом ломаются контакты с конкретной реальностью
и математик
удаляется будучи на ты со своей моделью
чтоб анализировать ее
изучить
упростить
и разрешить затем возникшие аналитические проблемы.
Это и есть самое волнующее мгновенье
самое поэтическое.

В работах критиков из группы «63» содержится гораздо более сведений о философии, лингвистике, технике, чем о лирике. Не отстают от них и поэты. Элио Пальярани, например, пытается переложить в стихи проблемы совре-

менной физики. Его эксперимент пока вряд ли можно признать удавшимся. Одной эрудицией поэзию сделать нельзя. Эксперименты поэтов «63» по овладению новой тематикой, расширению мира идей и образов поэзии за счет философии, социологии и точных наук в сущности продолжают в новых формах опыты Рене Гиля и Брюсова.

Ренато Педьо располагает свои стихи причудливой лесенкой, где довольно замысловатый смысл переливается из одного сегмента в другой в пределах одной строки. Сегменты эти не только визуальные, но и слуховые; каждый заключает сложное понятие; чтобы понять стихотворение, автор предлагает прочесть его по крайней мере два раза.

У каждого из поэтов группы есть свои особенности. У Анджео Мария Рипеллино [17], не отказывающегося, как Пальярани и Пиньотти, от знаков препинания, читаем: «Продает золотые галеты Господин Ничто», и далее:

Наша жизнь морская змея, и времяпрепровождение
на летней даче, летний журнализм,
только мифология, черная легенда нам принадлежит.
И непрестанное путешествие к берегу Финистера.

Заканчивается стихотворение мрачным образом «заместителя времени», вызывающим в памяти аналогичные образы у дадаистов и наших отечественных ничевоков:

Вице-время, старый ростовщик, пережевывает свою адскую жвачку,
заглатывает нас в свою гастрическую душу и срыгивает нами
на загаженном пляже, где черные вороны.

Тому, кто привык бродить в «диком лесу» европейской поэзии XX в., не страшны нежданные явления на пути. Сколько на памяти только нашего поколения объявлялось широковещательных манифестов, возникало и распадалось литературных школ. Не будем и чрезмерно поспешны в суждениях. Вспомним, сколько замечательных поэтов XX в., не только западных, но и советских, вышло из различных модернистских течений, сколько трансформаций претерпели Маяковский, Арагон, Неруда.

Среди поэтов группы «63» есть, бесспорно, одаренные, смело думающие люди. Им кажется, что асинтаксические конструкции, изломанный язык и щербатый ритм их стихов соответствуют сущности «индустриальной реальности» 60-х годов XX столетия. Сангвинети, Альфредо Джулиани и Антонио Порта пишут очень длинными строками с усеченными на половине слогами на конце стиха. Однако теоретик группы Джулиани объяснит всякому сомневающемуся естественную эволюцию стиха (с древнейших времен), кото-

[17] Рипеллино известен у нас, главным образом, как литературовед-славист и переводчик русских поэтов. Составленная им антология русской поэзии XX в. выдержала в Италии два издания (1954 и 1960). Большим успехом пользовалась и его антология молодой советской поэзии (Эйнауди, 1961). В «Вопросах литературы» рецензировалась книга Рипеллино «Маяковский и русский театр авангардистов» (1959). Рипеллино преподает в Римском университете русскую и чешскую литературы.

рая и привела именно к этим, трудно произносимым и трудно читаемым произведениям [18].

Что же касается «содержания» (если искусственно отрывать его от формы), то над неоавангардистской поэзией витает демон уныния и разочарования. Бесспорно, что в капиталистической действительности сегодняшней Италии существует множество причин, питающих пессимистические настроения поэтов. Поэты «63» из страха перед лирическим бельканто впадают в другую крайность: чрезмерную сдержанность и сухость.

Как и в драматургических опытах (психодрамах), Сангвинети вводит в свои стихи многоголосье. Раздумья современного человека разбиваются многими скобками — обрывками других голосов, наплывающих и перебивающих друг друга. Эти хоры, где каждый слышит только самого себя, создают ощущение трагического одиночества. В книге стихов «Триперуно» (1964) Сангвинети объединил три сборника: «Лаборинт» (от лат. labor — труд), «Эротопайгния» (эротические песни или игры) и «Чистилище Ада». Как интеллектуальная игра стихи эти интересны. В них есть «ума холодные наблюдения», но, к сожалению, отсутствуют «горестные заметы сердца», вернее, они затемнены суперинтеллектуализмом. Неприятны физиологизм и натурализм эротических стихов второй части. Чувство меры изменяет автору и в его лингвистических «новациях»: в пределах одного стихотворения он употребляет слова едва ли не на дюжине иностранных языков, мертвых и живых. Этот приват-доцентский снобизм обрывает контакты с читателем — даже специалисту-филологу подобная языковая мешанина кажется маловразумительной. Напрасно эрудит Сангвинети приходит на помощь Сангвинети-поэту и ссылается на пример досточтимого Франсуа Рабле; у Рабле все было иначе и в иных целях.

Сангвинети утверждает, как, впрочем, и некоторые другие неоавангардисты (например, Пальярани и Франческо Леонетти), что эксперименты и поиски вполне совместимы с их марксистской идеологией. Сангвинети не соглашается с эстетической концепцией «Большого нуля» Гульельми, оправдывающего «незавербованность» (disimpegno) искусства, отрыв литературы от идеологии. По мнению Сангвинети, идеологическая нейтральность невозможна, она является иллюзией, мифом. Художнику необходимо идти вровень с жизнью. «С тех пор, как была выдвинута идея социальной революции, каждый должен сообразовываться с этой идеей» [19].

В книге «Идеология и язык» Сангвинети ставит вопрос о взаимоотношениях авангардистской литературы и неокапиталистического общества. Сангвине-

---

[18] Можно спорить с Джулиани и считать его построения искусственными. Наша система стихосложения, конечно, совсем другая благодаря основному тонизму русского стиха. Напомним, впрочем, что взыскательному уху Пушкина были неприятны даже белые стихи Жуковского:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит мысль: что если это проза,
Да и дурная...

[19] *Giuliani A.* Imagini e maniere. Milano, 1965, p. 88.

ти считает, что всякое новое искусство стремится как можно дольше оставаться «живым» и действующим и старается оградить себя от преждевременной сдачи в архив, от забвения и «музейности». Но в условиях неокапиталистической реальности самое существование искусства определяется теми, в чьих руках находятся средства массовой коммуникации. «Экономическая верхушка,— пишет Сангвинети,— разрушает самый смысл существования искусства и в то же время берет на себя благородную роль спасителя». Если мелкий буржуа связан традициями и «лелеет иллюзию, что именно он хранитель всех вечных ценностей, созданных человечеством», то крупный буржуа по природе своей антитрадиционален, он способен оценить еще не существующее искусство и назначить ему цену, ибо он управляет потреблением. Его не очень интересует искусство, являющееся достоянием музеев. Замечу, что ненависть к музеям проповедовали некогда футуристы. Можно также спорить (не будучи мелким буржуа!) с мнением, будто искусство не имеет вечных ценностей и что Пушкина (или Данте) нужно «сбросить с корабля современности». В выводах, к которым приходит Сангвинети, нельзя не почувствовать тяжелого, трагического положения думающего прогрессивного писателя на Западе, так или иначе зависимого от крупного капитала.

Авторы из группы «63» кажутся мне прежде всего мыслителями, желающими обновить эстетические теории, а затем уже создателями поэтических ценностей. Арлекинады Сангвинети, трюки а ля Ренато Педьо (poesia a schema multiplio — стихотворение со множеством схем) — явления преходящие. Впрочем, прогнозирование в поэзии — вещь рискованная, но история мировой поэзии богата парадоксами: Леопарди считал себя «классиком», а стал гениальным поэтом романтизма.

Мне кажется, что своими путями идут наиболее талантливые из молодых поэтов: Нелло Ризи, Бартоло Каттафи, Саверио Волларо.

Итальянская поэзия наших дней полифонична; в ней звучат голоса поэтов трех поколений. Она находится в непрестанном движении и поисках, и потому еще рано выносить о ней окончательные суждения.

1968

ПРИМЕЧАНИЯ

Эпоха Данте в представлении современной науки. Печатается по тексту журнала «Вопросы литературы», 1965, № 5.

Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы. С небольшими сокращениями научного аппарата печатается по тексту сборника «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы» (М., «Наука, 1967).

Томас Мор и его предшественники. Печатается по рукописи.

Гораций в эпоху Возрождения. Печатается по рукописи. Сокращенный вариант статьи публиковался в сборнике в честь академика В. М. Жирмунского «Проблемы сравнительной филологии» (М., «Наука», 1964).

Поэты и поэтессы позднего итальянского Возрождения. Печатается по рукописи.

Новеллистика после «Декамерона». Печатается по рукописи.

Ренессансные драматурги Италии. Печатается по рукописи.

Поэтика Гонгоры. Публиковалась в сборнике «XVII век в мировом литературном развитии» (М., «Наука», 1969).

Жизнь и творчество Грасиана. Печатается по рукописи. Частично публиковалась в сборнике «XVII век в мировом литературном развитии».

Поэзия итальянского барокко. Печатается по рукописи. Часть первого раздела этой главы публиковалась в сборнике «XVII век в мировом литературном развитии».

Итальянская барочная проза. Печатается по рукописи.

Галилей-писатель. Печатается по рукописи.

Мечтатель, ученый, поэт. Печатается по рукописи.

Театр и драматургия Сеиченто. Печатается по рукописи.

Эстетика и теория литературы. Печатается по рукописи. С небольшими сокращениями публиковалась в сборнике «XVII век».

Литературные теории Италии XVII—XIX веков. Печатается по тексту журнала «Вопросы литературы», 1964, № 7.

Писатель-гарибальдиец. Послесловие к переводу романа И. Ньево «Исповедь итальянца», т. 2 (М., 1960).

Эстетические воззрения главы Парнаса. Публиковалась в журнале «Вопросы литературы», 1968, № 8.

Реформа французского стихосложения. Печатается по рукописи.

Поэзия французского символизма на рубеже XIX—XX столетий. Печатается по тексту «Истории французской литературы», т. 3 (М., Изд-во АН СССР, 1959).

Унанимисты. Печатается по тексту «История французской литературы», т. 3.

Гийом Аполлинер, его друзья и последователи. Печатается по тексту «Истории французской литературы», т. 3.

Последний классик французской литературы. Печатается по рукописи. С небольшими сокращениями публиковалась в «Истории французской литературы», т. 4 (М., Изд-во АН СССР, 1963).

О романе Васко Пратолини «Метелло». Печатается по рукописи. Рецензия на итальянское издание романа, написанная в 1955 г. для издательства «Иностранная литература».

От сумеречников до неоавангардистов. Печатается по рукописи. Сокращенный вариант статьи публиковался в журнале «Вопросы литературы», 1968, № 6.

БИБЛИОГРАФИЯ ПЕЧАТНЫХ РАБОТ ПО РОМАНО-ГЕРМАНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И СРАВНИТЕЛЬНОМУ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ И. Н. ГОЛЕНИЩЕВА-КУТУЗОВА (1904—1969) [1]

Значење израза Nuovo у Дантеовој књизи успомена.— «Страни Преглед», Београд, 1929, бр. 1—2, с. 33—39.

Književni i naučni rad F. M. Appendinija.—«Dubrovnik», 1929, N 1—2.

L'histoire de Griseldis en France au XIV-e et au XV-e siècle. Paris, 1933. 291 p. [Дисс. на соискание ученой степени доктора Париж. ун-та].

Рец.: *Desonay F.*— «Revue belge de philologie et d'histoire», Bruxelles, 1933, oct.— dec., N 4; *Neri F.*—«Giornale storico della letteratura italiana», Torino, 1933, vol. 102, fasc. 306, p. 321—322; *Taylor A.*— «Modern philologie», Chicago, 1933, aug., vol. 31, N 1, p. 105; *Шкерљ С.*—«Страни Преглед», Београд, 1933, бр. I, с. 104—108; *Magne É.*— «Mercure de France», Paris, 1934, t. 250, N 856, 15 févr., p. 118—119; *Raith J.*— «Beiblatt zur Anglia», Halle, 1934, aug., Bd. 45, N 8, S. 235—237; *Roques M.*—«Romania», Paris, 1935, avril., t. 61, N 242, p. 233—234; *Monteverdi A.*—«Studi medievali», Torino, 1936, vol. 9, p. 277—278.

Нова теорија о пастанку на старијег споменика француског језика.—«Страни Преглед», Београд, 1933, бр. 3—4, с. 250—255.

La première traduction des «Triomphes» de Pétrarque en France.— В кн.: Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette. Paris, 1934, p. 107—112.

Три степена љубави у поезији Гвида Кавалкантиа.—«Страни Преглед», Београд, 1934, бр. 1—4, с. 68—75.

Пол Валери.—«Српски књижевни гласник». Београд, 1935, кн. 44, бр. 4, с. 285—297.

Ангелизација «благе и племените госпоре» [у поэтов дольче стиль нуово].—«Страни Преглед», Београд, 1935, бр. 1—4, с. 46—52.

Рајнер Мариа Рилке.—«Српски књижевни гласник», Београд, 1936, кн. 49, бр. 1, с. 39—55.

Алдус Хексли.—«Српски књижевни гласник», Београд, 1936, кн. 49, бр. 4, с. 282—294.

Тумачење старо-француских текстова. 1—2. Београд, изд. Франц. ин-та в Београде, 1936. In folio. 55 с. (Београдски ун-т. Филозоф. фак-т. Романска група). Литогр.

Франсоа Мориак.—«Страни Преглед», Београд, дец. 1936 — јан. 1937, бр. 1—4, с. 207—214.

Пушкин и француска књижевност.—«Страни Преглед», Београд, дец. 1936 — јан. 1937, бр. 1—4, с. 169—191.

---

[1] Обзоры трудов по славянской филологии содержатся в статьях *Н. Килибарды* («Побједа», Титоград, 1969, 16 новембар, с. 9), *И. В. Голенищевой-Кутузовой* («Wiener slavistisches Jahrbuch», Bd. 16, 1970, S. 208—213), *В. М. Жирмунского* (в кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971, с. 517—524), *Д. С. Лихачева* (в кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 3—16).

Ђакомо Леопарди.—«Српски књижевни гласник», Београд, 1937, кн. 52, бр. 4, с. 289—301.

Марсел Пруст.—«Српски књижевни гласник», Београд, 1937, кн. 51, бр. 1, с. 35—44.

Étude sur «Le livre de la vertu du sacrement de mariage et reconfort des dames mariés» de Philippe de Mézière. D'après un manuscrit du XIV-e siècle de la Bibliothèque national à Paris. Belgrad, 1937. 75 p.

Рец.: *Koral J.*—«Casopis pro moderni filologii», Praha, 1937. t. 24, č. 1, p. 101; *Rheinfelder H.*—«Zeitschrift für romanische Philologie», Halle, 1940, Bd. 60, Hf. 1, S. 111—112.

Андре Мороа. — В кн.: *Мороа А.* Нагон за срећом. Мерилац душе. Романи. Београд, 1939 [предисловие].

Анри де Монтерлан.—«Српски књижевни гласник», Београд, 1939, кн. 56, бр. 4, с. 289—297.

Франсоа Моријак.— В кн.: *Моријак Ф.* Змијски сплет. Роман. Београд, 1940, с. 5—21.

Рец. на кн.: Поповић, Вл. Бернард Шо и други есеји. Београд, 1939.—«Српски књижевни гласник», Београд, 1940, кн. 59, бр. 4, с. 293—296.

Отражение общественного строя адриатических славян в книге английского гуманиста.—«Славяне», М., 1955, № 12, с. 52—55. [Рец. на кн.: *Алексеев М. П.* Славянские источники «Утопии» Томаса Мора. М., Изд-во АН СССР, 1955.]

Бенедикт Котрульевич и начало гуманизма в Дубровнике.— В кн.: Славянская филология. Сб. статей. Т. 1. М., 1958, с. 337—372. С сокр., под назв. «О генезисе ранней буржуазной идеологии. (Трактат дубровницкого купца-гуманиста» [итало-язычный].— В кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 71—101.

Богуслав Лобковиц и Эразм Роттердамский.—«Славяне», М., 1958, № 12, с. 49—50.

Итальянское Возрождение и славянские литературы. М., Изд-во АН СССР, 1958. 29 с. (IV Международный съезд славистов. Доклады). Перепечатано в кн.: Труды IV Международного конгресса славистов в Москве. Т. 1. М., 1960, с. 152—174.

О литературе барокко в славянских странах [и на Западе].—«Изв. АН СССР. Отделение лит-ры и яз.», М., 1958, т. 17, вып. 2, с. 192—194. С доп. в кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 365—371.

История французской литературы. Т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959. Гл. 16.1. Поэзия, с. 404—417; 3. Кубизм, с. 428—438; Гл. 18, с. 463—472.

Рец.: *Якимович Т.*— «Вопросы литературы», М., 1961, № 2, с. 238.

Поэты Далмации эпохи Возрождения XV—XVI веков. Пер. с латин., итал., сербскохорват. [Сост., вступ. статья (с. 7—23) и примеч. (с. 237—262)]. М., Гослитиздат, 1959. 271 с.

Рец.: *Михайлов А.*—«Вестник истории мировой культуры». М., 1961, № 1, с. 144—145; *Вакс махер М.*—«Литература и жизнь»,М., 1960,23 февр.; *Пантић М.*—«Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», Београд, 1960, кн. 26, св. 3—4, с. 347—348; *Maver G.*—«Ricerche slavistiche», Roma, 1960, vol. 8, p. 306.

Проблемы влияния и национального своеобразия в славянских литературах эпохи Ренессанса. М., 1960. 15 с. (ИМЛИ АН СССР. Материалы к дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур). Перепечатано в кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 102—116. [В частности, о проблемах итальянского влияния.]

Ньево И. Исповедь итальянца. Т. 1—2. [Редакция перевода, послесловие и примеч. (с. 465—478; т. 2, с. 444—464)]. М., Гослитиздат, 1960.

Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук. М., 1960. 55 с. (АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом)).

Статьи по итальянской, французской и провансальской литературам.— В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962.

Ален (Э. О. Тартье) стб. 146—147; Ариосто, стб. 294—295; Берни, стб. 566; Бертран де Борн, стб. 573—574; Боярдо, стб. 710—711; Бьондо, стб. 806; Вийон

(в соавт. с П. Антокольским), стб. 962—964; Валла, стб. 839; Вико, стб. 964—965; Вогюэ, стб. 1002.

Поль Валери.— В кн.: История французской литературы. Т. 4. М., 1963, с. 120—137.

Гуманизм у восточных славян. (Украина и Белоруссия).— М., Изд-во АН СССР, 1963. 95 с. Под назв.: Украинский и белорусский гуманизм.— В кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 132—216.

Рец.: *Факторович Д.*—«Вопросы литературы», М., 1964, № 5, с. 222—224; *Прашкович М.*—«Полымя», Мінск, 1965, № 4, с. 184—187; *Факторович Д.*—«Неман», Минск, 1965, № 5, с. 151—152; *Tschižewskij D.*—«Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», Braunschweig, 1965, Jg 117, Bd 202, Hf. 3, S. 236—238; *Birnbaum H.*—«The slavonic and East european review», London, 1969, vol. 47, N 108, p. 46—50.

Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., Изд-во АН СССР, 1963. 415 с. (АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Рец.: *Лихачев Д. С.*—«Известия АН СССР. Серия лит. и яз.», М., 1963, т. 22, вып. 6, с. 540—543; *Шервинский С. В.*—«Русская литература», Л., 1964, № 2, с. 190—192; *Пинский Л.*—«Вопросы литературы», М., 1965, № 4, с. 223—226; *Хадрович Л.*—«Studia slavica», Budapest, 1965, t. 11, fasc. 3—4, p. 444—447; *Вольман Ф.* — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966, с. 306—310; *Коробков Л. Д.*— В кн.: Вопросы истории славян. Вып. 2. Воронеж, 1966, с. 267—276; *Maver G.*—«Ricerca slavistiche», Roma, 1963, vol. 11, p. 196—200; *Angyal E.*—«Helikon. Világirodalmi figyelő», Budapest, 1964, N 2—3, p. 332—333; *Badalič J.*— «Telegram», Zagreb, 1964, 3 Januara, p. 5; *Kopecký M.*—«Sbornik praci filosofické fakulty Brněnské university. Řada literárněvědna, 1964, roč. 13, č. 11, p. 191—193; *Maver G.*—«Giornale storico della letteratura italiana», Torino, 1964, vol. 141, fasc. 436, p. 600—603; *Tazbir J.*—«Kwartalnik historycny», Warszawa, 1964, roc. 71, N 4, p. 1054—1057; *Angyal A.*—«Deutsche Literaturzeitung», Berlin, 1965, 13 Juli, S. 258; *Angyal A.*—«Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft», Berlin, 1965, Aug.—Sept., Jg 86, Hf. 8—9, S. 733—735; *Hadrovics L.*—«Irodalomtörténeti Közlemények», Budapest, 1965, N 5, p. 617—619; *Korolko M.*—«Przeglad humanistyczny», Warszawa, 1965, rok 9, N 2 (47), s. 175—180; *Kudělka M.*—«Slavia», Praha, 1965, roč. 34, N 4, s. 627—635; *Pelc J.* — In: Odrodzenie i Reformacja w Polsce. T. 10. Warszawa, 1965, s. 272—274; *Tschižewskij D.*—«Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», Braunschweig, 1965, 117 Jg, Bd. 202, Hf. 3, S. 232—235; *Vantuch A.*—«Historický Časopis», Bratislava, 1965, roč. 13, N 4, s. 600—604; *Jagoditsch R.*—«Wiener slavistisches Jahrbuch», Graz—Köln, 1966, Bd. 13, S. 161—167; *Vantuch A.*— In: Studia historica slovaca. 4. Bratislava, 1966, s. 271—275; *Weintraub W.*—«Slavic review», Baltimore — New York, 1966, vol. 25, N 1, p. 133—139; *Žantuan K.*—«Slavic review», 1967, vol. 26, N 2, p. 308—314; *Weintraub W.*—«Slavic rewiew», 1967, vol. 26, N 4, p. 663—664; — В кн.: *Dietze W.* Raum, Zeii und Klassen-inhalt der Renaissanse. Berlin, 1974, S. 35—36.

Барокко, классицизм, романтизм. (Литературные теории Италии XVII—XIX веков).—«Вопросы литературы», М., 1964, № 7, с. 104—126.

Влияние латинской литературы IV—V веков на литературу средневековья и Ренессанса.—«Вестник древней истории», М., 1964, № 1, с. 64—83.

Рец.: *P. O.*— «Československe časopis historický», Praha, 1965, roč. 13, N 2, s. 292.

Гораций в эпоху Возрождения.— В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., 1964, с. 303—316.

Италия. [Сост. раздела, статьи и вступ. тексты, библиогр.]— В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. Эстетические учения XVII—XVIII веков. М., 1964, с. 601—674.

Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос. [Научно-филол. редакция.] М.—Л., «Наука», 1964. 192 с. (Лит. памятники).

Статьи по романским литературам.— В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М., 1964.

Галилей, стб. 41—42; Гварини Б., стб. 95; Гварино да Верона, стб. 95—96 Гильом IX Аквитанский, стб. 179—180; Гоцци Г., стб. 311—312; Гра Ф., стб. 316—317.

Александрийский стих на Западе.— В кн.: Проблемы современной филологии. Сб. статей к 70-летию В. В. Виноградова. М., 1965, с. 357—365.

Великий флорентиец.—«Культура и жизнь», М., 1965, № 5, с. 44—46.

Данте в советской культуре.—«Известия АН СССР. ОЛЯ», М., 1965, т. 24, вып. 2, с. 129—144. Итал. перевод в кн.: Dante nel mondo. Firenze, 1965, p. 583—608.

Стихи о Каменной Даме. [Вступ. заметка к переводу.]—«Новый мир», М., 1965, № 5, с. 197.

Эпоха Данте в представлении современной науки.—«Вопросы литературы», М., 1965, № 5, с. 79—100. Итал. перевод под назв. «L'interpretazione di Dante».—«Rassegna sovietica», Roma, 1965, luglio—sett., anno 16, N 3, p. 35—48.

Рец.: Там же, с. 35. Подпись: *А. В.*

Данте. М., «Молодая гвардия», 1967. 288 с. (ЖЗЛ).

Рец.: [*Потапова З. М., Наркирьер Ф. С., Евнина Е. М.*]—«Вопросы литературы», М., 1970, № 2, с. 254—255.

Данте. Божественная Комедия. [Редакция, подготовка издания]. М., «Наука», 1967. 627 с. (Лит. памятники).

От редакции, с. 5—6; Прил.: «Божественная Комедия» [статья], с. 467—495; Комментарий к «Аду», с. 496—559.

Данте и Предвозрождение.— В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., «Наука», 1967, с. 46—85.

Данте и «сладостный новый стиль».— В кн.: Данте и всемирная литература. М., «Наука», 1967, с. 59—84.

1. Амор в поэзии Гвидо Кавальканти. 2. Беатификация прекрасной дамы, 3. Стихи о Каменной Даме.

Рец.: *Ivanov A.*—«Lettere italiane», Firenze, 1968, luglio—sett., anno 20, N 3, p. 417—419.

Италия. [Сост. раздела, статья, вступ. тексты и библиогр.]— В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. Эстетические учения Западной Европы и США (1789—1871). М., 1967, с. 911—958.

Латинская литература (в соавторстве с М. Л. Гаспаровым); Менье.— В кн:. Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967, стб. 45—47; стб. 770.

Маргарита Наваррская. Гептамерон. [Научно-филол. редакция]. М.—Л., «Наука», 1967. 420 с. (Лит. памятники).

Первый востоковед европейского средневековья.— В кн.: Историко-филологические исследования. Сб. статей к 75-летию Н. И. Конрада. М., «Наука», 1967, с. 442—445.

Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы. (Сопоставит. обзор).— В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., «Наука», 1967, с. 245—285.

Данте. Малые произведения. [Научно-филологич. редакция. Подготовка издания]. М., «Наука», 1968. 651 с. (Лит. памятники).

От редакции, с. 5—6; Прил.: Жизнь Данте и его Малые произведения, с. 419—447.; Поэтика Данте, с. 448—473; Комментарий, с. 474—644.

Неизвестные письма Леконта де Лиля.—«Вопросы литературы», М., 1968, № 8, с. 171—172.

От сумеречников к неоавангардистам. (Итальянская поэзия XX века).—«Вопросы литературы», М., 1968; № 6, с. 82—109.

Барокко и его теоретики.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., «Наука», 1969, с. 102—154.

Боккаччо. Фьяметта. Фьезоланские нимфы. [Редакция, подготовка издания]. М., «Наука», 1969. 325 с. (Лит. памятники).

Революция в дантологии?— «Вопросы литературы», М., 1969, № 8, с. 224—226.

Odrodzenie włoskie i literatury słowiańskie wieku XV i XVI. Przełożyli W. i R. Sliwowscy. Warszawa, Państwowy in-t wydawniczy, 1970. 536 p. Польский перевод книги

«Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков» с предисл. Ю. Кржижановского.

Рец.: *St. S.*—«Twórczość», Wrzesień, 1970, N 9, p. 150—151; *Sprusiński M.*—«Nowe Książki», Warszawa, 1970, N 16, p. 969—970; *Klinger A.*—«Euhemer», Warszawa, 1971, N 2, s. 122—124; *Madany E.*—«Pamiętnik słowiański», Wrocław — Warszawa etc, 1972, t. 22, s. 474—477; *Hopp L.*—«Acta Litteraria Academiae scientiarum Hungaricae», Budapest, 1974, t. XVI, fasc. 1—2, p. 188—189.

Творчество Данте и мировая культура. Издание подготовлено И. В. Голенищевой-Кутузовой. Под ред. и с послесл. (с. 517—524) В. М. Жирмунского. М., «Наука», 1971. 551 с. (АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького).

Рец.: *Мелетинский Е. М.*—«Новый мир», М., 1972, № 4, с. 282—283; *Таян А.*—«Литературная Армения», Ереван, 1972, № 11, с. 81—85; *Рахманов А.*—«Садои шарк» (Голос Востока), Душанбе, 1972, № 12, с. 146—147. На тадж. яз.; *Таян А.*—«Советакан граканутюн», Ереван, 1972, № 5, с. 153—159. На арм. яз.; *Brahmer M.*—«Kwartalnik neofilologiczny», Warszawa, 1972, roc. 19 z. 3, s. 309—310; *Ivanov A.*—«Lettere italiane», Firenze, 1972, N 4, p. 549—552; *Tajan A.*—«Bazmavep», Venezia, 1973, № 2, p. 262—277. На арм. яз.

Средневековая латинская литература Италии. Издание подготовлено И. В. Голенищевой-Кутузовой. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., «Наука», 1972. 308 с. (АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького).

Рец.: *Осповат Ал.*—«Наука и религия», М., 1973, № 7, с. 92—94; *Banaszkiewicz J.*—«Kwartalnik historyczny», Warszawa, 1974, № 1, s. 162—164.

Реф.: *Сигрист А. С.*—«Общественные науки в СССР. РЖ. Литературовед.», М., 1973, № 1, с. 94—99.

Александрийский стих в России и на Западе.— В кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 372—395.

Рец.: *Гаспаров А.* и *Сигрист А.*—«Вопросы литературы», М., 1974, № 10, с. 255—261.

История всемирной литературы. Т. 3. М., «Наука», 1973. (АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького). Макет для обсуждения. На правах рукописи.

Вып. 1. Византийская традиция, культурный обмен и предренессансные тенденции в Балканославянском мире XIII—XV вв. до турецкого завоевания. (Совместно с С. С. Аверинцевым), с. 109—123.

Вып. 2. Данте Алигьери. (В обработке и с доп. Р. И. Хлодовского), с. 23—54.

Вып. 3. Итальянская литература Чинквеченто. Разделы 4, 5, 6, с. 47—86.

Вып. 5. Английская литература. Разделы 1, 2, с. 33—50.

Вып. 6. Литература Далмации, западных славян [чешская, польская] и Венгрии [в том числе латиноязычная] [2], с. 126—213.

История всемирной литературы. Т. 4. Вып. 1. М., «Наука», 1973. (АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького). Макет для обсуждения. На правах рукописи.

Итальянская литература. Разделы 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, с. 101—119, 124—148, 156—159.

Предренессансные процессы в культуре южных славян до турецкого завоевания и византийская традиция.— В кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Славянские литературы. М., 1973, с. 17—37.

Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI. A cura di *Sante Graciotti*. Vol. 1-2. Milano, «Vita e Pensiero», 1973. In 8°.320 p. Итальянский перевод книги «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV и XVI веков». (М., 1963).

Романские литературы. Статьи и исследования. Издание подготовлено И. В. Голенищевой-Кутузовой. Отв. ред. Е. М. Мелетинский.— М., «Наука», 1975. 532 с. (АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького).

Библиография составлена *И. В. Голенищевой-Кутузовой*.

---

[2] Главы в вып. 7 т. 3 «Истории всемирной литературы» в данную библиографию не включены, как не соответствующие ее тематике.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абеляр, Петр 26, 43
Абен Саид 220
Абриани, Паоло 264
Августин, Аврелий 25, 30
Августин Оломоуцкий 52
Аверроэс (Ибн Рошд) 24, 28—30, 43
Авзоний, Децим Маги 25, 334, 346
Авила Х. Б., де 228
Авиценна (Ибн Сина) 24, 28
Агрикола, Рудольф 40, 41, 50
Агрикола, Рудольф Младший 55
Агриппа Неттесхеймский 86
Аддисон, Джозеф 356
Адзельо, Массимо, д' 357
Акиллини, Клаудио 236, 263, 264
Аккрокка Ф. 494
Аксенов И. А. 394
Алан из Лилля 26, 222
Александр Казимирович Ягеллон, великий князь Литовский, король Польши 54
Александр Македонский 236, 238
Алексеев М. П. 108, 243
Алессандро из Польши 311
Алифио, Лудовико 62
Алонсо, Дамасо 220—222
Альба, Антонио, герцог 249, 280
Альберт Великий 27—29, 296
Альберти, Леон Баттиста 25, 35, 40, 166
Альдобрандини, Пьетро, кардинал 245, 246, 297
Аль Фергани 23
Альфонс V Великодушный, король Арагона и Сицилии 36, 51, 155, 156
Альфонс X Мудрый, король Кастилии и Леона 236
Альфьери В. 353, 375
Альхазен (Ибн-ал-Хайтам) 53
Альчиати, Андреа 239, 330
Амати Д. 260
Амвросий Медиоланский 235
Амио, Жак 70
Анакреон 353
Анастасий I, имп. Византии 30
Анджело ди Костанцо 59, 144, 146—148, 353
Андреа В. 108
Андреа дель Сарто 192
Андреини, Джамбаттиста 313, 314, 316
Андреини, Изабелла 310—312
Андреини, Франческо 311, 312, 315
Андроник, Матвей, из Трогира 52
Аникст А. 168, 203
Анна Болейн, королева Англии 117, 118
Анна Иоанновна, русск. имп. 242, 243, 318
Анчески Л. 213, 328, 340, 347, 484, 498, 499
Аполлинер, Гийом 9, 417—429, 474, 475
Аполлоний Тианский 53
Апулей 40, 75, 167, 346
Арагон Л. 398, 426, 500
Арготе Ф., де 218
Аретино, Пьетро 140, 144, 176—178, 180, 183, 191—195, 199, 292, 305
Аретузи, Чезаре 179
Ариосто, Лудовико 13, 16, 34, 52, 59, 125, 136, 137, 139, 142, 152, 156, 162, 164, 172, 181—184, 186, 239, 244, 252, 254, 270, 286, 295, 303, 352, 359, 361, 366
Аристарх Самосский 43
Аристипп Палермский 24, 34
Аристотель 23, 24, 28, 29, 33, 42—45, 57, 66, 78, 79, 85, 88, 91, 135, 164, 169, 172, 180, 196, 208, 239, 240, 255, 279, 287, 293—295, 299, 300, 327, 347, 353, 358, 363
Аристофан 187
Аркос, Рене 404, 406, 407
Арним Л. И. 422
Ару Э. 16, 17
Архимед 53

Атилла 52
Ауриспа, Джованни 35
Аччарини, Тидей 49, 53

Бадалони Н. 299, 300
Бажю, Анатоль 399
Базиле, Адриана 265, 280
Базиле, Джамбаттиста 9, 167, 249, 279—286
Базилик, Киприан 62
Баиф Антуан, де 70
Байрон 358, 373
Байрос Ф., фон 283
Бакунин М. А. 457
Балиа, Джино 495
Бальмонт К. Д. 15
Банвиль, Теодор, де 402
Банделло, Маттео 8, 82, 156—166
Бандинелли, Баччо 457
Баннизий, Яков 50, 56
Баракович, Юрай 57
Барберини, Антонио, кардинал 334
Барби М. 16, 17
Барбьери, Никколо (Бельтраме) 314, 317
Барбюс А. 473
Барди, банкирский дом 166
Барди, Джованни, де' 209
Баретти, Джузеппе 13, 356, 358, 360, 367
Барклай, Александр 46
Баррес, Морис 402
Бартелеми Ж. Ж. 242
Бартоли, Даниеле 9, 274, 334, 336—340, 345, 347, 349
Бартоло да Сассоферрато 32, 38, 55
Бартон, Ричард 286
Барыч Г. 54
Бассомпьер, Франсуа 250
Баткин Л. 17, 32
Баторий, Стефан, король Польши 66
Батюшков К. Н. 367
Бах И.-С. 215
Беатриса де Дие 151
Бебель, Генрих 41, 50, 55
Бедье Ж. Ш. М. 475
Бейль, Пьер 57
Бекà П.-Э. 411
Бекет, Фома 75
Бекинтон, Томас 75
Беккаделли, Антонио (Панормита) 35, 36, 48, 50, 155
Беккариа, Антонио 75
Беккариа, Чезаре 356
Беккер, Густаво Адольфо 482
Белли, Джузеппе Джоакино 491
Белло, Реми 70
Белый, Андрей 464
Белькари, Фео 35, 58
Бельский, Марцин 63, 64
Бембо, Пьетро 56, 59, 60, 66, 137, 140—142, 144, 166, 167, 265, 353
Беневоли, Орацио 215, 348
Бентивольо, Алессандро 158
Беньо, Георгий 48
Бергсон А. 387, 388, 404, 407, 450, 475
Бержерак, Сирано, де 248
Беркет, Джованни 359, 360
Берков П. Н. 344
Берли, Уолтер 63, 74
Бернард Клервоский 28
Бернард Сильвестр 20, 26
Бернат из Люблина 63, 71
Берни, Франческо 140, 142, 166, 184, 268, 289
Бернини Дж. Л. 214—216, 345
Бероальдо Старший, Филиппо 54, 129
Бертрандо дель Поджетто, кардинал 30
Беттини, Марио 264
Бжезницкий, Яков 70
Биббиена (Бернардо Довици) 156, 183—187
Биондо, Флавио 35, 69, 74
Бисмарк 431
Бистиччи, Веспасиано 51, 75, 76
Бо, Карло 485
Бобальевич, Вук 48
Бобальевич, Сабо 59, 60, 67
Боден, Жан 70, 71
Бодлер Ш. 147, 276, 381, 402, 422, 435, 441, 475
Боккалини, Трояно, 236, 278, 279
Боккаччо, Джованни 15, 21, 30, 36, 38, 40, 43—45, 74, 129, 135, 141, 154—158, 163—167, 169, 173, 190, 203, 284, 366
Болица, Иван (Бона де Болирис) 56
Бона Сфорца, королева Польши 61, 62
Бонавентура да Баньореа 28
Бональд, Луи Габриель Амбруаз 395
Бонамико, Лазарь 66, 135
Бонфини, Антонио 51—53
Борромео, Карло, кардинал 315, 316
Борромини, Франческо 214, 321, 345
Борсьери, Пьетро 358, 360
Босх, Иероним 233
Ботичелли, Сандро 31
Ботта, Карло 373
Бофорт, Генри, епископ Уинчестера 74
Боэтий 25, 73, 85, 119, 363
Бояджиев Г. 8
Боярдо, Маттео 35, 50, 135, 140, 172, 286
Брак, Жорж 420
Браманте, Донато 25
Брант, Себастьян 46
Браччолини, Поджо 35, 40, 45, 48, 54, 69, 74, 89, 104, 155, 167

Браччолини, Франческо 270—273
Бреме, Лодовико, де 358, 360
Брентано, Клеменс 422
Брие, Жермен, де (Герман Бриксий) 92, 93
Бриччо, Джованни 314, 319
Брок, Бартольд Генрих 260
Бруни, Леонардо 36, 38, 40, 48, 69, 74
Бруно, Джордано 82, 86, 136, 148, 183, 198—202, 239, 250, 251, 292, 305, 346, 348, 354
Брюсов В. Я. 386, 388, 397, 401, 407, 500
Буало Н. 152, 248, 280, 326, 340, 344, 349, 352—354, 380, 383
Буелье, Сен Жорж, де 391
Бузнелли Дж. 18, 20, 28
Бук А. 20
Бунич, Яков 50
Буонаккорси-Каллимах, Филипп 53—55
Бурбоны Неаполитанские, династия 368, 370, 372, 373
Буридан, Жан 43
Буркхардт Я. 15
Буркьелло 35
Бурский, Адам 68, 70
Буш, Герман 41, 50
Буше, Франсуа 152
Былица, Мартин 51
Бьянки, Джузеппе 314
Бьянколелли, Никколо 315
Бэкингем, Генрих, герцог 97, 98, 100
Бэкон, Фрэнсис 46, 106, 108, 250, 288, 349
Бюде, Гийом 44, 70, 71

Вагнер Р. 399, 435
Вадиан И. 55
Валенти, Фернандо 36, 38
Валентино, Джованни Андреа 62
Валери, Диего 490
Валери, Поль 9, 430—451, 470, 475
Валла, Лоренцо 29, 35, 51, 54, 69, 80, 105, 119
Валлaрессо, Маффео 48
Валли Л. 16, 17
Валуа, Маргарита, де 246
Вальдес, Хуан, де 150, 349
Ванделли Дж. 18, 28
Ванини, Джулио Чезаре 229, 249—251, 255
Варшевицкий К. 70
Ватто А. 317
Вацлав из Шамотула 62
Веласкес 10, 219, 237
Веллутелло А. 289
Вельфлин Г. 347
Вениер, Деодат 48
Верга Дж. 197, 198, 374, 376, 483
Вергилий 20, 25, 26, 34, 38, 42, 43, 48, 54, 123, 125, 139, 169, 196, 203, 237, 239, 244, 246, 258, 283, 305, 346, 364, 478, 484
Верджерио П. П. 51, 53, 74
Верди Дж. 466
Верлен, Поль 381, 384, 385, 391, 396, 399, 400, 426, 441, 463
Верн, Жюль 464
Вернани, Гвидо 30, 31
Веронезе П. 432
Верри Алессандро 356
Верри, Пьетро 356
Веруччи, Верджилио 314, 319
Верхарн Э. 400, 401, 408, 493
Верховский Ю. 148
Веселовский А. Н. 15, 138
Веспуччи, Америго 102, 108
Ветранович, Мавро 58, 64
Вивес, Хуан Луис 46, 109
Виголо, Джорджо 490, 491
Вигорелли Дж. 452, 461, 462
Вида, Марко Джироламо 135, 136
Видулич, Иероним 48—50
Вийон, Франсуа 441, 444
Вико, Джамбаттиста 15, 58, 146, 279, 336, 344, 345, 349—352, 357, 358, 362, 363, 365—367
Виктор Амедей I, герцог Савойский, король Сардинии (Пьемонта) 298
Виктор Эммануил II, король Италии 357, 369
Виктор Эммануил III, король Италии 470
Виле, Николас, фон 40
Виллари, Паскуале 364, 365
Вильгельм, герцог Баварии 311
Вильдрак, Шарль 404, 406—409, 412, 414—416
Вильегас, Эстебан Мануэль 320
Винер Н. 107
Виньи А., де 386
Вио, Теофил, де 248, 380
Висенте, Жиль 210
Висконти, Эрмес 360
Виссарион Никейский, кардинал 34, 76
Витез, Иван 51, 54
Вителлески, Муцио 227, 228
Вителo (Витолон) 53
Витри, Филипп, де 43
Витрувий 43, 75
Витторини, Элио 454, 483, 492
Витторино да Фельтре 35
Владислав II Ягеллон, король Чехии и Венгрии 52, 129
Волларо С. 502
Волчков С. 242, 243
Вольпини В. 494

Вольтер 13, 152, 172, 231, 238, 242, 356, 358, 367, 385, 435
Вольф Э. М. 422
Вольфрам фон Эшенбах 26
Вордсворт У. 144
Восленский, Иосиф 261, 262
Вранчич, Антун 56
Вранчич, Фауст 58
Вьеле-Гриффен, Франсис 384, 387, 388, 397—399, 407

Гаген, Робер 44, 46, 86
Газа, Федор 78
Гален, Клавдий 24, 62
Галилеи Винченцо 209
Галилей, Галилео 9, 144, 152, 251, 255, 275, 287—295, 299, 302, 340, 346, 349
Галка, Енджей 55
Галлимар 434, 435
Гамбара, Вероника 150
Гандар А., де ля 389
Гарибальди Дж. 357, 368—370, 373
Гарин, Эудженио 86, 468
Гарланд, Жан, де 222
Гарнье, аббат 429
Гарнье, Робер 45, 70
Гаспари А. 15
Гастингс, Уильям 97
Гатто, Альфонсо 487, 494
Гауфред де Винесо (Винсауф) 124
Гварини, Баттиста 203, 206—209, 213, 239, 322
Гварини, Баттиста, сын Гварино Гварини да Верона 85
Гварини, Гварино, да Верона 35, 45, 51, 54, 75—77, 126, 206
Гвидобальдо, герцог Урбино 156
Гвиччардини, Франческо 279, 298
Гевара, Инниго, де 245
Гегель 350, 364—366
Гейне Г. 422, 464
Гекторович, Петр 57
Гелазий, папа 30
Гелений, Сигизмунд 72
Геллий, Авл 75
Генрик Аристипп см. Аристипп Палермский
Генрих IV, король Англии 74
Генрих V, король Англии 75
Генрих VI, король Англии 75
Генрих VII, король Англии 85, 89, 92, 94
Генрих VIII, король Англии 56, 94, 109—111, 115, 117—120, 237
Генрих II, король Франции 184
Генрих III (Валуа), король Франции 66, 312
Генрих IV, король Франции 312
Георге, Стефан 487
Георгий Гермоним 78
Гердер И. Г. 350
Герен Ш. 384
Геродот 69
Герцен А. И. 15
Гесс, Иобан 57
Гетальди, Бернардо 48
Гёте И. В. 25, 57, 349, 356, 438, 448, 449
Гиль, Рене 386, 392, 397, 399, 405, 407, 500
Гинцбург Н. С. 121, 124
Гиппократ 24, 78, 79
Гитлер А. 482
Глэз, Альберт 405
Глюк Х. В. 216
Гобетти П. 492
Гобль В. 282, 285
Говони, Коррадо 494
Гоголь Н. В. 468, 491
Голенищев-Кутузов И. Н. 5—10, 44, 47, 76, 82, 93, 102, 126, 127, 130, 136, 139, 140, 168, 245, 252—254, 258, 263—266, 272—274, 295, 297, 304, 319, 321, 323—325, 344, 345, 397, 398, 402, 405, 408, 410, 421—425, 429, 438, 444—446, 448—450, 466, 471, 505—509
Голенищева-Кутузова И. В. 10, 509
Гольбейн Г. Младший 10, 81, 83, 110, 113
Гольдони, Карло 191, 210, 313, 315, 318, 356, 366
Гомер 13, 25, 38, 78, 124, 129, 170, 218, 237, 239, 305, 325, 340, 350, 351, 358, 360, 362, 396, 486
Гомес Э. Г. 220
Гомулка, Миколай 62
Гонгора и Арготе, Луис, де 8, 147, 216, 218—227, 236, 237, 239, 242, 244, 253, 475, 476
Гонзага, Винченцо, герцог Мантуи 312
Гонзага, Гульельмо, герцог Мантуи 312
Гонзага, Джанфранческо 167
Гонзага, Елизавета, герцогиня Урбино 156
Гонзага, Фернандо, герцог Мантуи 280
Гонкуры, братья 464
Гораций 7, 20, 25, 27, 46, 59, 64, 66, 67, 121—137, 147, 180, 196, 283, 352—354
Горфункель А. Х. 302
Горький М. 9, 400, 432, 452
Госьлицкий, Лаврентий 70
Готье де Шатильон 26
Готье Map 222
Готье, Теофил 464
Гофман Э. Т. А. 286, 422
Гоццано, Гвидо 463—466
Гоцци, Гаспаро 356
Гоцци, Карло 286, 318, 319, 356
Грабак И. 344

Грабарь В. Э. 32
Грабер К. 20
Гравина, Джан Винченцо 152, 349, 353, 354
Градич, Юний 48
Грамши А. 148, 362, 366, 467, 477, 492, 497
Грасиан-и-Моралес, Балтасар 8, 216, 225—243, 325—327, 333, 334, 336, 340, 347, 353
Грасиан Дантиско, Лукас 233
Граццини, Антон Франческо (Ласка) 166, 167, 184, 186, 195, 196
Гревс И. М. 32
Грегор фон Хеймбург 40
Грей, Уильям 76, 77
Григорий XV, папа 263
Григорий из Санока 54
Гризогоно, Фридерик 48, 49
Гримм, братья 286
Гримм, Якоб 286
Грин, Роберт 46, 210
Гритти, Лудовико 56
Гриффиус, Андреас 214
Гросвита из Гандерсгейма 123
Гросси Т. 359
Грото, Луиджи 180
Гроцин, Уильям 46, 77—80, 107
Грэфтон, Ричард 101
Гуковский М. А. 343
Гульельми А. 498, 501
Гундулич, Иван 57, 61
Гурмон, Реми, де 381, 384, 386, 392
Гурницкий, Лукаш 40, 69—71
Гурский, Станислав 63, 70
Гусовский, Миколай 61, 62, 70, 71
Гуттен, Ульрих, фон 41, 50, 56, 109
Гуттузо, Ренато 10, 481, 491
Гучетич, Дживо (Иоанн Гоций) 49, 50
Гучетич, Никола 61
Гюго В. 380, 383, 391, 399, 400, 406, 422, 435, 441

Давид Л. 379
Дандола Г. 333
Данелиа С. И. 33
Д' Аннунцио Г. 264, 463, 466, 468, 477, 480, 482
Данте 5, 10, 13—34, 38, 40, 42, 43, 58, 73, 98, 124, 136, 139, 144, 147, 150, 179, 203, 234—236, 253, 254, 289, 294, 301, 303, 305, 306, 330, 349, 356—358, 361—364, 366, 367, 478, 485, 497—499, 502
Дантышек, Ян 55, 61, 62, 70, 71
Да Порто, Луиджи 160
Дарвин Ч. 407
Дарио, Рубен 220, 225, 476
Дати К. 272
Дебюсси К. А. 386, 399, 423, 446
Девото Дж. 20
Дега Э. 432
Декарт, Рене 292, 349, 352, 435, 438
Делла Валле, Федерико 322, 324
Делла Каза, Джованни 59, 144, 146, 233
Делла Порта, Джамбаттиста 202, 296
Дель Буоно С. 458
Дель Туфо, Марио 296
Демокрит Абдерский 90
Демосфен 48
Деперье Б. 70
Депорт, Филипп 60, 66, 70, 93, 295
Державин К. Н. 196
Дерибас, Луис 227
Де Санктис, Франческо 14—17, 137, 138, 182, 184, 204, 303, 350, 357, 358, 362—366
Де Филиппо Э. 191
Дефо, Даниель 242, 338
Деций, Иодок Лудовик 62, 70
Джанотти, Донато 298
Джеймс, Уильям 406
Джейн Сеймур, королева Англии 118
Джентиле Дж. 303, 454
Джератони, Джузеппе (Жератон) 314
Дживелегов А. К. 8, 310
Джиральди Чинтио, Джамбаттиста 8, 156. 164—166, 170—175, 203, 324
Джоберти, Винченцо 357, 363, 364
Джойс, Джемс 492, 499
Джолитти Дж. 454, 457, 461
Джон из Солсбери 74
Джонсон, Бен 210, 349
Джотто 22, 33
Джулиани А. 500, 501
Джусти, Джузеппе 376
Джустиниани, Леонардо 35, 135
Джустиниани, Леонардо, посол Венеции в Англии 108
Диверсис, Филипп, де 48, 53
Дивнич, Юрай 48
Диккенс Ч. 492
Димитрий Халкокондил 169
Диоген 238
Диодор Сицилийский 104
Дионисий Ареопагит см. Псевдо-Дионисий Ареопагит
Ди Тарсиа, Галеаццо 148, 149, 151, 152
Длугош, Ян 53, 54, 69
Дмитриев М. 127
Доле, Этьен 70
Дольче, Лудовико 60
Доницетти Г. 357
Донн, Джон 248
Дора, Жан 70
Дориа, Джакомо 250

Дорп, Мартин, ван 82
Дос Пассос Д. 492
Достоевский Ф. М. 426
Доттори, Карло, де' 322—324
Драгишич, Юрай (Георгий да Сальвиатис) 50
Драконтий 346
Дрейфус А. 391
Држич, Джоре 50, 58
Држич, Марин 58, 59
Дуаен, Альберт 405
Дукнович, Иван (Джованни Далмато) 52
Дуччо 33
Дьеркс Л. 401
Дюамель Ж. 404—406, 408—410, 412
Дю Белле Ж. 26, 42, 70
Дюрер А. 40, 41, 50, 56, 82, 226
Дюркгейм Э. 404, 406, 407
Дюртен Л. 404

Евгемер 104
Еврипид 78, 159, 168, 169, 173, 322, 360
Екатерина II, русск. имп. 355
Екатерина Арагонская, королева Англии 117, 118
Екатерина Медичи, королева Франции 184
Елизавета, королева Англии 117, 118, 322
Елизавета Грей, королева Англии 96
Елизавета Петровна, русск. имп. 243
Еремин И. П. 344

Жакоб М. 417, 418, 427—429
Жамм Ф. 392—394, 407, 412
Жанруа А. 475
Жарри А. 417, 418, 426
Жебжидовский, Андрей 62
Жид, Андре 387, 414, 430
Жильсон Э. 5, 18, 19, 30
Жодель, Этьен 45, 70
Жуковский В. А. 501

Заболоцкий Н. 490
Замойский, Ян 66, 68
Заутер И. Л. 242
Збарбаро К. 469, 470
Зенон Элейский 444, 445
Златарич, Динко 60, 67
Золя Э. 197, 366, 376, 391, 400
Зонара, хронист 36
Зоранич, Петр 57
Зринский, Николай 57
Зубов В. П. 53

Иакопо из Венеции 311
Ибсен Г. 390, 400
Иероним 82, 88
Илличини, Бернардо 155, 156
Ильдебер де Лаварден 26
Иоанн Аргиропул 54
Иоанн Дунс Скотт 28
Иоанн (Янош) Запольи, король Венгрии 56, 193
Иоанн Скотт Эриугена 364
Иоанн Хризостом (Златоуст) 78, 82, 235
Иоахим Флорский 28
Ионеско Э. 232
Иоханан Алеман 85
Ирнерий 25
Исидор Севильский 20

Йорк, Кларенс, герцог 95
Йорк, Сесиль, герцогиня 96
Йорки, династия 76, 77, 100

Кабога М. 59
Кавальканти, Гвидо 18, 24, 28, 364
Кавур К. Б. 357, 369, 370
Каглиани А. 359
Казимир IV Ягеллон, король Польши 55
Каликст III, папа 76, 77
Каллимах Александрийский 67, 122
Каллист, Андроник 78
Калло, Жак 226, 308
Кальвин Ж. 288
Кальдерон де ля Барка 320
Кальканини, Челио 52, 53, 170
Кальмо, Андреа 198, 210
Кальпурний 74
Камоэнс, Луиш, ди 60, 239, 253
Кампаилли, Томмазо 331
Кампанелла, Томмазо 9, 250, 255, 272, 273, 288, 296—306
Кан Г. 384
Кан Гранде делла Скала 15
Канова, Антонио 357
Кант И. 340, 350, 354, 363, 438
Кантемир, Антиох 243, 345, 367
Капуа, Маттео, ди 245
Караваджо 175
Карафа, Этторе 372
Карачи, Аннибале 223
Карбоне, Лодовико 77
Карбонель, Педро Мигуэль 38
Кардарелли В. 470, 471, 480, 491
Кардуччи Дж. 266, 319, 337, 357, 362, 366, 463, 466
Каритео (Гарет Б.) 50, 125, 126, 134, 135
Карл Великий, имп. 123, 305
Карл IV, имп., король Чехии 38
Карл V, имп. 56, 61, 109—112, 117, 150, 164, 170, 175
Карл Лысый, король Франции, имп. 124
Карл V Мудрый, король Франции 43, 45

Карл VI, король Франции 43
Карл VIII, король Франции 44, 137, 149
Карл IX, король Франции 312
Карл Альберт, король Сардинии 369
Карл Орлеанский 43
Карл I Стюарт, король Англии 237
Карл Эммануил, герцог Савойский 245, 246
Карл Эммануил II, герцог Савойский 326
Карменьяно, Антонио 62
Карнарутич, Брно 57
Каро, Аннибал 196, 197
Каролинги, династия 22
Карох, Самуэль 40
Кассиодор 74
Кастельветро, Лодовико 279
Кастильоне, Лодовико 40, 77, 156, 192, 233, 239, 279
Катон Утический 136, 137
Каттанео, Джамбаттиста 158
Каттанео, Пьетро 242
Каттафи Б. 502
Катулл 305, 484
Кафка Ф. 232
Каччини, Джулио 321
Квазимодо, Сальваторе 222, 475, 483—488, 494
Квинтилиан 26, 40, 339, 349
Кеведо, Франсиско 89, 222, 237, 239
Кеплер И. 294
Кидениус И. 19
Кин Ц. 471
Кино Ф. 380, 385
Клавдиан 26, 55, 233, 334, 346
Кларио, Даниель 53
Клёнович, Себастиан Фабиан 67, 68, 70, 71
Климент VII, папа 117
Клодель, Поль 394, 395, 475
Княжнин Я. Б. 260
Кокто Ж. 429
Колет, Джон 46, 78, 80, 81, 84, 86
Коллатино ди Кольальто, граф 150
Коллоредо ди Монтальбано, граф 368
Колонна, Асканио 268
Колонна, Виттория 149, 150
Колонна, Кризостомо 62
Колумб 102, 340, 487
Колумбан 123
Колумелла 75, 234
Кольт, Джейн, жена Т. Мора 84, 93
Коменский, Ян Амос 57, 302
Компаньи, Дино 17
Конач, Микулаш 63
Конверсини да Равенна, Джованни 51, 53
Конрад Н. И. 32
Константин Великий, имп. 29
Конт, Огюст 406
Контини Дж. 20
Конфуций 13
Кончина, Даниеле 318
Конш, Гильом 26
Коперник Н. 43, 54, 70, 71, 288—290, 299, 346
Корвин, Лаврентий (Раабе) 54, 55
Корнель, Пьер 178, 343, 352
Корнео, Андрео 88
Корнэхо М. 432
Коро Ж. Б. К. 432
Корреджо, Антонио Аллегри, да 348
Корси, Якопо 321
Коста, Андреа 457
Котрульевич, Бенедикт 47—49
Котрульевичи, семья дубровницких патрициев 49
Кохановский, Ян 45, 60, 62, 64—71, 93, 125, 136
Кремьё Б. 472, 475
Кретьен де Труа 33
Крешимбени, Джованни Марио 320
Крешимони да Франкавилла, Джузеппе 260
Кржижановский Ю. 64
Кржицкий, Анджей (Криций) 61—63, 70—72
Кристина Лоренская, великая герцогиня Тосканы 312
Кристина Пизанская 43, 44
Кромвель, Оливер 438
Кромвель, Ричард 118
Кромер, Марцин 70
Кропоткин П. А. 457
Крот Рубеан 41
Кроче Б. 15—18, 42, 126, 148, 197, 240, 279, 286, 303, 307, 321—323, 328, 334, 336, 363, 364, 366, 374, 467, 479
Крусман В. 73
Кршава, Иероним 48
Кршава, Петр 48
Крэнмер, Томас 117, 118
Крэшо (Crashaw), Ричард 260
Ксенофонт 41, 237
Кузанский, Николай 40
Кузнецов Е. В. 100
Курбевиль Ж. 242, 243
Кури Ф. 499
Курциус Э. Р. 5, 20, 23, 26, 124, 222, 240
Кьябрера, Габриелло 265—267, 275—277, 333, 344, 345, 353
Кэкстон, Уильям 77
Кэтсби, Уильям 98
Лабе, Луиза 45, 70, 151
Лабоэси Э. 70
Лабрюйер, Жан, де 242, 353

Лавидьер А. 378, 380
Лазарев В. Н. 53
Ламартин А. М. Л., де 380
Ланжевен, Поль 451
Ланкастеры, династия 76, 77
Лансон Г. 248
Ла Рамэ, Пьер 70
Лариве, Пьер 70
Ларошфуко Ф., де 242
Ла Саль, Антуан, де 43
Ласка см. Граццини
Ласкарис, Константин 140
Ласки, Иероним 56
Ласки, Ян 56
Ласки, Ян, Младший 62
Ластаноса, Висенте Хуан, де 226—228, 334
Латур, Фуке, де 260
Лафон Э. 441
Лафонтен, Жан 353, 385, 435, 441
Лебон, Гюстав 406
Лебэ, Эдуар 432
Лев X, папа 135, 141, 182, 183
Леви, Карло 492, 496
Левик В. 131, 276
Леганьес, маркиз, де 228
Лейбниц Г. В. 276, 349
Леконт де Лиль, Шарль 14, 378—380
Лем С. 106
Лемер де Бельж, Жан 44
Ленин В. И. 107
Леонардо да Винчи 25, 40, 42, 53, 144, 157, 158, 431, 435, 440
Леонетти Ф. 501
Леони О. 291
Леопарди, Джакомо 146, 147, 337, 356, 357, 360—362, 367, 463, 468, 475, 489, 502
Лепорео, Лодовико 264
Лермонтов М. Ю. 362
Лет, Помпоний 49, 50, 54, 69, 80, 180
Лефевр д' Этапль, Жак 44, 71
Либаний 54
Ливанова Т. Н. 214
Ливий, Тит 36, 125, 159, 176—178, 186, 188, 190, 279
Лившиц Б. 390, 403, 442—445
Лили, Уильям 46, 78, 80, 84, 91
Линейкр, Томас 46, 77—80, 107
Линецкая Э. 248
Липсиус, Юст 68
Липшиц Е. 22
Лобкович, Богуслав 7, 52, 72, 129, 130, 133, 134
Лозинский М. 124
Ломоносов М. В. 141, 213, 216, 345
Лонг 196, 203
Лопе де Вега 164, 220, 239, 240, 248, 249, 253, 344
Лопе де Руэда 210
Лопе де Стуньига 36
Лоран де Премьефе 44
Лорансен, Мари 419
Лудер, Петр 40
Луи Бонапарт (Наполеон III), король Франции 380
Луизи, Лучано 495
Луис, Пьер 430, 431
Лукан 27, 38, 234
Лукиан из Самосаты 41, 89—91
Лукреций 48, 67, 76, 136, 305
Луначарский А. В. 15
Луцич, Ганнибал 57
Луцци, Марио 487
Любарский Я. 22
Любраньский, Ян 54
Людовик XI, король Франции 396
Людовик XII, король Франции 44, 45, 158
Людовик XIII, король Франции 246, 254, 263, 312, 314
Людовик XIV, король Франции 242, 302, 318
Люксембурги, династия 38
Люлли, Жан Батист 385
Лютер, Мартин 44, 111, 112, 114, 115, 193, 288
Лясоцкий, Михаил 54

Магалотти, Лоренцо 275, 276
Магеллан Ф. 103
Магр, Морис 391
Маджи, Карло Мария 320
Мадзини, Джузеппе 357, 362, 363, 369, 370
Мазаччо 453
Мазуччо из Салерно 154, 155
Макробий 25, 26
Максим Грек (Михаил Триволис) 88, 102
Максим Плануд 91
Максимилиан, имп. 56, 170
Максимович-Амбодик Н. М. 329, 330
Макушев В. 59
Макьявелли, Никколо 82, 94, 177, 178, 183, 186—191, 199, 200, 202, 239, 278, 298, 305
Малаголи Л. 20
Маленн А. И. 109
Малерб, Франсуа 13, 247, 295, 380, 444
Малларме, Стефан 381, 388, 396, 399, 400, 407, 417, 418, 430, 431, 435, 441, 446, 470, 475
Мандзони, Алессандро 356—360, 366, 374, 376, 452
Манэ Э. 432
Манетти, Антонио 289
Манетти, Джаноццо 36, 48
Манрике, Хорхе 38
Мансо, Джамбаттиста, маркиз 245, 249

Мануил Адрамифенос 85
Мануил Хрисолор 76
Мануции, семейство венецианских книгоиздателей 125
Мануций, Альд, Старший 79
Мануций, Альд, Младший 59, 60, 266
Манчинелли, Григорио 318, 319
Марат, Жан Поль 379
Маргарита Наваррская 44, 70, 150, 159
Марин, Аделе 368
Маринетти, Филиппо Томмазо 466—468, 471—473, 499
Марино, Джамбаттиста 8, 147, 216, 221, 234, 236, 239, 242, 244—265, 274, 275, 288, 293, 306, 326, 330, 331, 333, 334, 345, 347, 348
Марино, Джован Франческо 244
Мария Медичи, королева Франции 246
Мария Стюарт, королева Шотландии 322
Мария Тюдор, королева Англии 117, 118
Маркиш С. 117
Маркс К. 120
Маркус, Дора 466, 482
Марло, Кристофер 46, 101, 210, 396
Маро, Клеман 44, 70
Марсилий Падуанский 32
Марти М. 20
Мартин из Львова 62
Марулич, Марко 49, 50, 57, 58
Марулл Тарханиота, Михаил 42, 50, 135
Марциал 27, 35, 234, 237, 239, 346, 347, 402
Марциан Капелла 25
Марцио, Галеотто 36, 51, 53, 77
Марыций, Шимон 70
Матвей Вандомский 43
Матвей Корвин (Матиаш Хуньяди), король Венгрии 36, 51, 52, 54, 72, 155
Мафеи, Шиппоне 318
Маяковский В. 499, 500
Медичи, семейство 59, 166, 187
Джованни, герцог 312
Джованни делле Банде Нере 158
Козимо II, великий герцог Тосканы 319
Лоренцо Великолепный 50, 51, 79, 135, 184
Мезьер, Филипп, де 43
Мелвилл Г. 492
Мельци д'Эриль Б. 370
Мена, Хуан, де 38
Менар, Луи 380
Менендес-и-Пелайо, Марселино 126, 328
Менендес Пидаль, Рамон 220, 225, 240
Менипп 89
Ментоса, Антонио, де 228
Менчетич, Шишко 50, 58, 60
Мерриль, Стюарт 384, 397—401
Мерсеро, Александр 405
Местр, Жозеф, де 395
Метастазио, Пьетро 152, 321, 333, 353, 355, 366
Метерлинк, Морис 396, 406, 409, 410
Метсис, Квентин 103
Меттерних К. В. Л. 368
Меховский, Матвей 61
Меценат, Гай Цильний 121
Мидлтон, Алиса, жена Т. Мора 93
Микеланджело Буонаротти 13, 42, 82, 143—146, 148, 150, 226, 237, 295, 346, 348
Микеланджело Буонаротти Младший 319, 320
Миклашевский К. 8, 311
Милиция, Франческо 345, 356
Мильтон, Джон 26, 249, 260, 280, 343
Мишианик Я. 344
Мово, Джакомо Тривульцио 158
Моджевский, Анджей Фрыч 70, 71
Модильяни, Амедео 475
Мокульский С. 8
Молинс, Адам, де 75
Мольер 193, 194, 197, 210, 308, 317, 320, 343, 353
Мольтке Старший, Хельмут, фон 431
Момильяно А. 482
Монтале, Эудженио 453, 466, 470, 475, 479—483, 487, 494
Монтеверди, Клаудио 214, 321
Монтемайор, Хорхе, де 203, 253
Монтень М. 45, 70, 71
Монтероссо Ф. 495
Монтескье Ш. 435
Монти, Винченцо 358
Мор, Джон, отец Т. Мора 82, 84, 85, 100
Мор, Джон, сын Т. Мора 84
Мор, Маргарет 84, 118
Мор, Томас 6, 46, 73, 76, 78—80, 82—120, 239, 300, 301
Моравиа А. 492, 499
Мореас, Жан 384, 387—391, 398
Морлини, Джироламо 167
Моро, Гюстав 399
Морозини М. А. 316
Морозов А. А. 343, 344
Моррас, Шарль 389, 390
Моррис, Уильям 400
Мортон А. Л. 108
Мортон, Джон, кардинал 82, 84, 100, 102
Мортье А. 197
Муратори, Лодовико Антонио 320, 328, 352—354, 367
Муртола, Гаспаре 245
Муссато, Альбертино 27, 98, 168
Муссолини Б. 453, 472, 478, 482, 483, 488, 489, 490

Муциан Руф 41, 50
Мышковский, вице-канцлер Польши 66
Мюссе А. 383

Налешкович, Никола 58
Наогеорг, Томас 64
Наполеон 368, 372, 373, 395, 396, 438
Нарди Б. 5, 18, 21, 27—30
Нащокин П. В. 174
Нерон 237
Неруда, Пабло 225, 476, 500
Нигер, Тома 50
Нидецкий, Анджей Патриций 70, 71
Никкель Г. 228, 229
Никколо из Бари 348
Николай V, папа 76
Николай Кузанский 53
Нитхарт, Ганс 40
Ницше Ф. 242, 387, 468
Ноай, Анна 391
Новиков Н. И. 243, 260, 261
Новифоренэий, Иоанн см. Ян из Стжеды
Норов А. 305
Нуцубидзе Ш. 32, 33
Ньево, Антонио 368
Ньево, Ипполито 9, 368—377
Нэш, Томас 46

Обинье, Агриппа, д' 70, 214, 480
Овидий 25, 43, 55, 60, 123, 221, 224, 283, 346, 484
Окино, Бернардино 150
Оккам, Уильям 28, 43
Ольшки Л. 290, 293, 294
Онеггер, Артур 436
Оптербек С. 260
Орбини, Мавро 61
Оревилли, Барбе, д' 396
Орем, Николай 43
Оржеховский-Роксолан Ст. 70
Орси, Джузеппе Агостино 328
Орсини М. 260
Орсо, Эухенио, д' 346
Осиновский И. Н. 117
Оссиан 359
Остазио да Полента 30
Островский А. Н. 191, 196
Острожский, Константин, князь 49
Осторог, Ян 55
Отвиновский, Самуэль 70
Отран, Жозеф 380
Оттонелли, Доменико 318
Оттоны, династия 22, 123

Павезе, Чезаре 491—494
Павел, апостол 79, 80
Павел IV, папа 146
Павел V, папа 297
Павел I, русск. имп. 333
Павел Диакон 123, 169
Павел Русин из Кросна 54, 55
Пазолини, Пьер Паоло 494, 497, 498
Пакье, Этьен 70
Палаццески, Альдо 264, 466—468, 487
Палингений, Марцелл (Манцолли, Пьер Анджело) 64, 135, 136
Палисси, Бернар 70
Паллавичини (Паллавичино), Пьетро Сфорца 328, 334—336
Пальмотич Ю. 61.
Пальярани, Элио 499—501
Панноний, Ян (Чесмички, Иван) 7, 45, 46, 51, 54, 55, 77, 126, 129, 131—134
Панофски Е. 294
Папини, Джованни 468, 470
Папроцкий, Бартош 68, 70
Парабоско, Джироламо 202
Париджи П. 474
Парини, Джузеппе 354, 356, 358, 376
Пармиджанино 295
Парэ, Амбруаз 70
Паскали, Лудовик 56
Паскаль, Блез 214, 340, 440, 476
Пасколи, Джованни 16, 17, 264
Пастернак Б. 329
Патрицио, Франческо (Патриций, Петришич, Франьо) 57, 58, 354
Паттер И. 378
Пау, Иероним 36
Пау, Хаиме 36
Паунд, Эзра Лумис 499
Пачоли, Лука 25, 40
Педьо, Ренато 500, 502
Пезенти, Алессандро 62
Пекорьелло, Винченцо 488
Пеллико, Сильвио 357, 359
Пенкер, Томас 98
Перегрини (Пеллегрини), Маттео 9, 325, 334, 335, 345, 347
Перегринович, Микша 57
Переньи, Габор 55
Пересветов, Иван 56
Перетц В. Н. 318
Перкото, Катерина 376
Перри, Якопо 208, 214, 321
Перро, Шарль 167, 279, 280, 286, 385
Персий 55
Перуцци, банкирский дом 166
Пескара, маркиз 150
Петанчич, Феликс 52
Петр I, русск. имп. 61, 329, 333
Петр Ивер 33
Петр Рига 222

Петрарка, Франческо 10, 13, 15, 21, 24, 27, 35—38, 40—47, 49—51, 59, 67, 72—74, 122, 124, 125, 134, 135, 141, 142, 144, 146, 155, 158, 159, 173, 203, 239, 252—254, 268, 271, 295, 303, 305, 306, 353, 366
Петровский Ф. А. 129, 300
Петроний 74, 402
Петрыций, Себастиан 70
Пешетти 458
Пий II, папа, см. Пикколомини Э. С.
Пий IX, папа 369
Пиккиссими, Виттория 311
Пикассо, Пабло 10, 420, 422, 427, 429, 475
Пикколомини, Энеи Сильвий (Пий II, папа) 35, 40, 53, 54, 75—77
Пико делла Мирандола, Джованни 41, 44, 85—89, 91, 105, 118, 119, 299, 300
Пико делла Мирандола, Джованни Франческо (племянник) 85, 88
Пилон Э. 400
Пиндар 71, 266, 287, 353, 360, 444
Пино делла Тоза 30
Пиньотти Л. 499, 500
Пиотровский А. И. 169
Пиранделло, Луиджи 191, 455, 483, 486
Пиркхеймер, Виллибальд 41, 50, 56
Писарев С. 333
Плавт 40, 50, 54, 59, 69, 180, 182, 184, 187, 196—198, 210
Плано Карпини 69
Платон 22, 24—27, 33, 34, 57, 75, 78, 80, 86, 106, 108, 142, 294, 299, 300, 302, 305
Платон, митрополит Московский 261
Плетон (Плифон), Георгий Гемист 34
Плиний Младший 234, 237
Плиний Старший 43, 62
Плотин 27, 330
Плутарх 35, 36, 48, 95, 258
По, Люнье 396
По, Эдгар 400, 401, 422, 430
Поджо см. Браччолини, Поджо
Полициано, Анджело 35, 50, 79, 85, 87, 135, 168, 203, 253, 321
Поло, Марко 69
Помпонацци, Пьетро 137
Понтано, Джованни (Джовиано) 35, 48, 50, 67, 125, 129, 134, 135
Поп, Александр 169
Порта А. 500
Порфирий 27
Поступальский И. 357
Поцци С. 378
Пратолини, Васко 9, 452—462, 487
Прецциолини, Джузеппе 467
Прибоевич, Винко 60, 61
Прокл 29, 79
Пруденций 25, 346
Прудон П. Ж. 457
Пруст, Марсель 388, 435, 455
Псевдо-Дионисий Ареопагит 33, 79, 86, 364
Пселл, Михаил 23, 34
Птолемей 24, 69, 75, 78, 288, 289, 348
Пульцоне, Сципионе 205
Пульчи, Луиджи 50, 135, 139, 268, 286
Пумпянский Л. 344
Пуссен, Никола 152, 256
Пуцич, Карло 49, 50
Пушкин А. С. 16, 78, 98, 153, 164, 174, 202, 362, 380, 381, 383, 501, 502
Пьер делле Винье 179
Пьеро де Франчески 25, 40
Пьеро дель Монте 74
Пьетробоно Л. 17
Пьетро да Кортона 345

Рабле, Франсуа 7, 13, 44, 70, 71, 112, 139, 155, 352, 404, 405, 501
Раймондо, Марк Антоний 48
Ракан, Онора де Бюэй 380
Ралей У. 46
Рамэ, Пьер 70
Раньина, Доменик 60
Расин, Жан 323, 343, 352, 356, 383, 385, 386, 440, 441, 476, 487, 490
Рафаил Гитлодей 102, 106
Рафаэль 9, 182, 183, 185, 226
Ребора К. 468, 469
Реджини, Лоренцо 48, 49, 53
Реди, Франческо 275
Рей, Миколай 63, 64, 69—71, 136
Рейхлин, Иоганн 40, 41, 51, 86
Ремарк Э. М. 473
Рембо, Артюр 381, 384, 407, 430, 475
Ренан, Беат 56
Ренар, Жюль 435
Рендона, Аугусто 189
Рени, Гвидо 256, 259
Ренье, Анри, де 384—388
Рестич, Николай 48
Ризи Н. 502
Рикард де Сен Виктор 28
Риккобони, Луиджи 318
Рильке Р. М. 144, 151
Римиций 63
Ринуччини, Оттавио 208, 214, 321
Рипеллино А. М. 500
Ричард III, король Англии 94—102
Ричард де Берри 45, 73
Ришелье, кардинал 316
Роб-Грийе А. 499
Робортелло, Франческо 66, 67, 135
Роза, Сальваторе 272—274

Розмини Сербати, Антонио 357
Роллан, Ромэн 406
Романовский Н. 122
Ромэн, Жюль 387, 404—409, 411—414, 416
Ронсар, Пьер, де 7, 13, 42, 66, 67, 70, 71, 125, 130—134, 266, 352, 382, 390, 441
Роон-Бассерман Е, фон 17
Россели, Козимо 87
Россетти Д. Г. 16, 17
Рубенс П. П. 249
Рубинштейн, Ида 436
Рудзанте (Анджело Беолько) 196—199, 202, 210, 289, 307, 319
Рудольф II, имп. 297
Руис, Хуан 36
Румер О. 170, 244
Руссело (Rousselot P.-J.) 384
Руссо Ж. Ж. 242
Руставели, Шота 33
Рутенбург В. И. 249
Ручеллаи, Джованни 169
Рыкова Н. 413
Рьё Ж.-Э., де, маркиз д' Ассерак 301
Рэ М. 379
Рэстел, Уильям 101

Саба, Умберто 488—491, 494
Сабеллико, Марк Антонио 49
Сабле (Мадлен де Суврe), маркиза, де 242
Савойская династия 326
Савонарола, Джироламо 88, 107, 190
Сагредо, Джованфранческо 292
Сайдлер Г. Л. 30
Саккетти, Франко 155
Сакки (Арлекин) 318
Салинари К. 482, 498
Салинас, Мануэль, де 239
Саллюстий 36, 54, 77
Салутати, Колуччо 38, 45, 124
Сальвиати, Филиппо 292
Сальмон, Андре 417, 426, 427, 429
Сангвинети, Эдоардо 499—502
Санд, Жорж 376
Санд М. 197
Сандрар, Блэз 429
Саннадзаро, Якопо 35, 50, 57, 62, 135, 203, 244, 253, 254
Сантильяна, Иньиго Лопес де Мендоса 38
Сапеньо Н. 20, 294
Сапфо 151
Сарбьевский М.-К. 71
Сармиенто Е. 334
Сарницкий Ст. 70
Сарпи, Паоло 283, 335, 336
Сасин, Антун 60
Свево, Итало 489
Свифт Дж. 108, 117, 242, 338
Секунд, Иоанн (Ян Николай Эверартс) 61
Селлинг, Уильям 78, 79
Сенека 45, 55, 63, 69, 164, 168, 169, 172—174, 233, 234, 239, 321
Сен-Желе, Мелен, де 44, 70
Сенп-Шаржинский, Миколай 60, 67, 70, 71
Сент-Аман (Марк Антуан Жирар) 248, 380
Сент-Бёв, Шарль Огюст 381
Серафино дель Аквила (Аквилано) 50, 142
Сербандини Дж. (Бини) 495, 496
Сербопулос 78
Сервантес 34, 56, 89, 139, 140, 164, 203, 242, 270, 332, 343, 344, 349
Сервий 20, 25, 26
Сергеев А. 497
Сермини, Джентиле 155
Серрей, Генри 46
Сигерий из Брабанта 18, 29
Сигизмунд, имп. 51
Сигизмунд I Старый, король Польши 62, 63
Сигизмунд II Август Ягеллон, король Польши 62, 66
Сидней, Филипп 46, 203
Силий Италик 234
Сильвестро да Сиена 197
Синисгалли, Леонардо 487, 488
Скала, Фламинио 311, 312, 314, 315, 319
Скалигер, Иосиф Юст 68
Скалигер, Юлий Цезарь 42
Скартаццини Дж. А. 28
Скельтон, Джон 46
Скотелларо, Рокко 492, 496, 497
Ското, Лоренцо 246
Скьяффини А. 20
Скюдери, Жорж, де 248
Скюдери, Мадлен, де 248
Слапатер, Шипио 489
Слуцкий Б. 496
Сократ 300, 435, 436, 439
Соликовский, Ян Д. 70
Солимена Ф. 351
Соловьев В. 146
Сольдино А. 311
Сорделло ди Гойто 139
Соркочевич, Паской 48
Соррилья, Рохас Ф., де 320
Сотомайор, Луис Карильо, де 221, 224
Софокл 60, 168, 169, 179, 360, 483
Соффичи, Арденго 468, 473—475, 499
Спенсер, Эдмунд 46
Сперинди 311
Сперони, Сперопе 175, 176, 180, 266, 321, 324

Спиноза Б. 349
Сталь Ж., де 360, 361
Стампа, Гаспара 144, 150—152
Статилео, епископ Трансильвании 56
Стендаль 356, 358, 435
Стильяни, Томмазо 221, 265, 332
Стильяно, князь 249
Столяров М. П. 204
Страпарола, Джанфранческо 167
Строцци Дж. Б. 145
Строцци, Тито Веспасиано 50, 51
Струсь, Иузеф 70
Стрыйковский, Мацей 70
Ступарич, Джанни 489
Суинберн А. Ч. 398, 401
Сулейман Великолепный, турецкий султан 52
Сухтен, Кжыштоф 55
Сфорца, Ипполита 158
Сфорца, Лукреция 167
Сфорца, Максимилиан 158
Сцекели де Доба, Андре 409
Сэв, Морис 45, 70

Таиров А. Я. 394
Тайяд, Лоран 392, 402
Талов М. 255, 270, 277
Тальман, Поль 345
Тансилло, Луиджи 147, 148
Тард, Габриель, де 407
Тассо, Бернардо 60
Тассо, Торквато 7, 13, 60, 61, 67, 144, 151—153, 179, 180, 204—209, 213, 239, 244, 248, 249, 252, 254, 258, 279, 295, 303, 333, 335, 344, 352, 366
Тассони, Алессандро 268—271, 275, 323
Тацит, Корнелий 108, 234, 278, 279
Тебальдео, Антонио 142
Тезауро, Алессандро 326
Тезауро, Лодовико 326
Тезауро, Эмануэле 8, 216, 225, 240, 242, 280, 325—336, 340, 344, 345, 347—349, 367
Тейл, Иоаханн, фон 41
Телезио, Бернардино 249, 250, 255, 296
Тенчинский, Андрей 56
Теон 53
Теренций 40, 123, 172, 180, 182, 184, 187, 196—198, 210
Терначини Б. 20
Тертуллиан 339
Тибулл 136
Тиндаль, Уильям 80, 114—116
Типтофт, Джон, граф Уорчестер 77, 78
Тирелл, Джемс 98
Тирсо да Молина 320
Тициан 9, 177, 181, 191, 237, 256, 257
Толомеи, Клаудио 59, 172
Толстой Л. Н. 390, 400, 468
Тольятти П. 366, 477, 494
Томадони, Симоне 315
Томицкий, Петр 63
Томсон, Джеймс 169
Торелли, Помпонио 168, 178—180
Торичелли Э. 272
Транквилл Парфений, Андроник 56
Тредиаковский В. К. 266, 345, 497
Триссино, Джан Джорджо 164, 169—171, 174
Тросс Э. 305
Трояно, Массимо 311
Трусов Я. 243
Ту, Жак Огюст, де 70
Туллия д'Арагона 192
Турати, Филиппо 457
Тургенев И. С. 295, 329, 330
Тьеполо, Джованни Баттиста 10, 151, 163
Тынянов Ю. 386
Тэнстол, Кутберт 102

Уайет, Томас 46
Уиклиф Джон 55, 114
Уитмен, Уолт 384, 407, 408, 492, 493
Уитфорд, Ричард 93
Унгаретти, Джузеппе 475—479, 483, 487, 494
Уолси, Томас, кардинал 110, 117
Урбан VIII, папа 292, 298
Урсин, Ян 54
Урфе, Оноре, д' 203
Утрилло, Морис 475
Уэбстер, Джон 210
Уэллс Г. 472
Уэтстон, Джон 174

Фалес 445
Фарнезе, Алессандро, кардинал 297
Федр 435, 439, 440
Фейхо-и-Монтенегро Б. Х. 234
Фенелон 242
Феогнид из Мегары 67
Феокрит 57
Феофилакт Симокката 54
Фердинанд I Габсбург, имп. 56
Фердинанд II, король Неаполя 369
Фердинанд I Медичи, великий герцог Тосканы 312
Фердинанд II Медичи, великий герцог Тосканы 298
Фет А. 295
Фибоначчи, Леонардо 25
Филельфо, Франческо 35, 54
Филикайя, Винченцо 275—277
Филипп II, король Испании 233

Филипп III, король Испании 218, 297
Филипп IV, король Испании 231
Филипп из Задара 48
Филипп Орлеанский 318
Фиорелли, Тиберио 314
Фиорентино, Джованни 155
Фирдоуси А. 172
Фиренцуола, Аньоло 165, 166
Фирпо, Луиджи см. Firpo L.
Фиц-Аллен, Томас 45, 73
Фичино, Марсилио 44, 73, 80, 85—87, 119, 137, 142, 363
Фишер, Джон, епископ Рочестерский 119
Флавий, Митридат 85
Флемминг, Роберт 76, 77
Флор 234
Флора Ф. 319, 360, 361, 482, 495
Фоленго, Теофил 7, 137—140, 142, 286
Фолкнер У. 492
Фома Аквинский 18—20, 28, 43, 80, 85, 296, 316, 318, 364
Фор, Поль 396—398, 417
Фортунат, Венанций 122
Фоско, Палладио 48, 53
Фосколо, Уго 16, 146, 350, 356, 358, 359, 363, 364, 367, 375
Фрагонар, Жан Оноре 152
Франко, Вероника 144, 150, 152
Франс А. 381, 390, 400
Франциск I, король Франции 42, 109, 110, 112, 159, 193, 236
Франческо I, герцог Модены 268
Фрегозо, Констанца 159
Фрегозо, Чезаре 159
Фрегозо, Этторе 159
Фри, Джон (Иоанн Фреас Англикус) 45, 51, 76, 77
Фридрих I, имп. 25
Фридрих II Гогенштауфен, имп. 25, 31, 154, 179
Фриче В. 15
Фробен, Иоанн 108
Фруловизи, Тито Ливио 75

Хардинг, Джон 101
Харрис, Джон 111
Харсфилд, Николай 111
Хаскинс Ч. Х. см. Haskins Ch. H.
Хейвуд, Джон 210
Хеммерлинг, Феликс 40
Хемфри Глостерский, герцог 45, 74—76, 78
Херасков М. М. 152
Хлебников В. 466
Хокке Р. 347
Холиншед Р. 101
Холл, Эдуард 101
Холс, Андру 75
Холт, Джон 79
Хонаин бен Исаак 23
Хорье, Никола 194
Христина, королева Швеции 352
Хуан, инфант (сын Фердинанда Арагонского) 49
Хуан II, король Кастилии 38
Хуан Альфонс 41
Хуан Мануэль, инфант 36
Хуан Рамон 38
Хуньяди, Янош, правитель Венгрии 54
Хэнли, Уильям 431

Цельтис, Конрад 40, 50, 52, 55
Цингарелли Н. 16
Цицерон, Марк Туллий 25, 36, 40, 43, 48, 51, 54, 68, 73, 77, 78, 92, 117, 125, 233, 349
Цриевич, Илия (Элия Цервин) 49, 50
Цриевич-Туберон, Лудовик (Алоиз Церва) 49, 50, 61

Чалоян В. 32
Чапек К. 106
Чезаротти М. 357, 358
Чекки, Джованни Мария 198
Чеккини, Пьер Мария 316
Чернышевский Н. Г. 400
Чехов А. П. 452
Чиголи, Лодовико 331
Чиконьини, Джанчинтио Андреа 320
Чино да Пистойя 30—32, 38, 55
Чипико, семья трогирских гуманистов 49
Альвизе (Людовик) 49
Кориолан 49
Петр 48, 49
Чириако д'Анкона 35, 48
Чосер, Джефри 45
Чубранович, Андрей 57

Шапелен, Жан 254
Шапиус, Евстахий 111
Шартье, Аллен 44, 46
Швоб, Марсель 425
Шей, Джон (у Мора имя ошибочно, по другим источникам, Ролф) 98
Шекспир 6, 8, 13, 34, 42, 46, 59, 67, 85, 98, 101, 102, 119, 120, 163, 164, 172, 174, 183, 195, 197, 210, 238, 332, 343, 344, 348, 356, 358, 359, 394, 438, 476
Шелли П. Б. 390, 396
Шеллинг Ф. В. И. 363
Шенневьер, Жорж 404, 406, 408, 412, 416
Шенье, Андре 380
Шервинский С. В. 131

Шершеневич В. 471
Шидловецкий, Кшиштоф 62
Шижгорич, Юрай 48—50, 60
Шиллер Ф..322
Шимонович, Шимон (Симон Симонид) 67, 68, 70, 71
Шлегель А. В. 14
Шлехта, Ян 52, 62, 72
Шлюссельфельдер (Ариго) 40
Шопенгауэр А. 242, 399
Шор, Джейн 96
Шпитцер Л. 20
Штейнхёвель, Гейнрих 40, 63
Штиефель А. Л. 178
Шульц Ю. Ф. 91, 92

Эвклид 24, 25, 49, 53, 246, 418
Эгидий, Петр (Гилль Петер) 102, 103, 108, 109
Эдуард IV, король Англии 82, 94—97, 100
Эзоп 40, 63
Эйб, Альбрехт, фон 40
Эйнауди 494
Эйнштейн, Альберт 288, 293, 431, 488
Эйхенгольц М. Д. 204
Экк В. 55
Элеонора Австрийская, герцогиня Мантуи 312
Элеонора де Медичи, герцогиня Мантуи 312
Элиа дель Медиго 85
Элиот Т. С. 499
Эль Мамун, калиф 23
Элюар П. 482
Эммануэль Филиберт, герцог Савойский 266
Энгельс Ф. 15, 33, 89, 114, 301
Эпсина, Хуан, дель 210
Эпикур 25, 121
Эразм Роттердамский 41, 45, 46, 50, 54, 56, 62—64, 72, 78, 80—82, 84, 86, 89—93, 104, 108—113, 115—117, 119, 239, 258
Эредиа, Хуан Фернандец, де 36
Эрек из Оссера 124
Эренбург И. 390, 392, 416, 426
Эрколе II, герцог Феррары 164, 173
Эроэ, Антуан 44, 70
Эсте, Альфонсо II, д', герцог 206
Эсте, Ипполито, д', кардинал 52, 62
Эсхил 394, 395, 483
Этьен, Анри 70, 71
Эфрос А. 442
Эццелино да Романо 323

Ювенал 356, 402
Юлий II, папа 115
Юлий Цезарь 36, 49, 77, 137
Юм Д. 353
Юрий из Львова 53
Юрий Подебрадский, король Чехии 72
Юрфе, Оноре, д', 248

Якопино дель Конте 143
Якопоне да Тоди 303
Ян из Вислицы 55, 61, 62, 70, 71
Ян из Лудзика 55
Ян из Стжеды (Иоанн Новифорензий, Иоханн фон Неймаркт) 38
Ян Собеский, король Польши 276, 277
Яницкий, Клеменс 61, 63, 66, 70, 71
Ярхо Б. И. 247

Allen H. M. 109
Allen P. S. 80, 93
Amelo de la Houssaie 242
Anceschi L. см. Анчески Л.
Angyal A. 344
Apollonio M. 311

Balsamo-Crivelli G. 258
Bazalgette L. 407
Bell A. F. G. 234
Bémol M. 431
Berge A. 429
Bidal M. L. 408
Borinski K. 240
Bosco U. 294
Borzelli A. 250
Bouiller V. 242
Bradner L. 91
Brooke, Tucker 78
Bruyne E., de 364
Bukofzer M. F. 214
Bush D. 45

Caiazzo D. 272
Calcaterra C. 249
Campbelle W. E. 116
Charpentier J. 441
Clercs S. 214
Cohen G. 131, 444
Colapietra R. 294
Conte P. 14
Croce, Benedetto. см. Кроче Б.
Croce, Franco 334
Curtius E. R. см. Курциус Э. Р.

Damiani G. F. 250
Delisle L. 44
Della Corte A. 321
Denonain J. J. 248
Donato E. 328

Dondo M. 382, 384, 385
Dublin P. C. 194
Ducros F. 306
Dujardin E. 384

Falqui E. 294
Fasso L. 268
Fernandez D. 494
Figueras A. 412
Firpo L. 278, 296, 298 — 300, 302, 303, 305
Fubini M. 358

Hartley K. H. 194
Haskins Ch. H. 22, 124
Hauvette H. 44
Henry M. L. 399—401
Herbrüggen H. S. 111
Herding O. 30
Hery A. 441
Hösle J. 194
Huber P. 88
Huret J. 385

Gaetano C. 126
Gares J. 222
Gibson R. W. 89, 109
Gilbert A. H. 173
Gilmore M. 88
Girardi E. N. 265
Glunz H. H. 101
Golino C. L. 323
Grammon M. 382, 383
Guiraud P. 441
Guglielminetti M. 247, 255

Inda J. P. 393
Jannaco C. 272, 320

Kastner L. E. 382
Kendall P. M. 100
Krappe A. H. 173

Lemaitre G. 418
Lenoir E. 249
Liebrecht F. 286
Lopriore G. J. 272
Lote G. 382, 384
Lynch Ch. A. 91

Madrignani G. A. 275
Mallet R. 430
Mandonnet P. 18
Manitius M. 123
Mann W. 76
Manucci F. L. 266
Marc'hadour G. 106, 118
Martin H. 464
Martino P. 398
Marzot G. 294, 320, 338
Matteini M. 30
Mazzali E. 360, 361
Mazzeo J. A. 240, 336
Millé Gimenez J. 220
Mirollo J. V. 256, 260
Montano L. 276
Morel Fatio A. 242
Morier H. 398
Mortier A. 307

Negri L. 266
Neri N. 266
Ninck M. 122
Numberger K. 122

Pandolfi V. 311, 312, 314—318
Petrini M. 280
Pézard A. 27
Politzer G. 388
Prévost A. 80, 106

Raimondi E. 327
Rogers E. F. 79, 82
Rossi G. 268
Rousset J. 248

Sanchez J. 249
Santelli G. 405
Sauro A. 382
Scarf F. 431, 436
Schröder G. 233, 234
Segre C. 20, 498
Seroni A. 303
Showerman G. 124, 126
Silvester R. S. 101
Souza, Rubert, de 382, 384, 385
Spongano R. 294
Stemplinger E. 126

Thieme H. P. 382
Tobler A. 382
Trannoy A. J. 382
Traugott J. 117

Ullman B. L. 27, 125
Unamuno M. 240

Varanini G. 294
Vossler K. 242

Waley P. J. 234
Walker G. S. M. 123
Walser P. 441
Warnke F. J. 248
Weiss R. 45, 74, 86
Wittkower R. 214
Wulf M., de 18

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Этьен Жильсон 19
Бруно Нарди 21
Эрнст Роберт Курциус 23
Ботичелли. Данте. Частное собрание, местонахождение неизвестно 31
Петрарка. Миниатюра в миланской рукописи «О средствах против фортуны» 1388 г. Ленинград, ГПБ, лат. F. v. XV. 1 37
Иньиго Лопес де Мендоса, маркиз де Сантильяна 39
Ян Кохановский 65
Ганс Гольбейн Младший. Джон Колет. Виндзор, Библиотека 81
Ганс Гольбейн Младший. Томас Мор. Нью-Йорк, собрание Фрик 83
Руководители флорентийской платоновской академии Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола и Анджело Полициано. Деталь фрески Козимо Росселли «Шествие со св. дарами». Флоренция, Сан-Амброджо 87
Ричард III. Лондон, Национальная портретная галерея 99
Квентин Метсис. Петер Гилль (Эгидий). Англия, Лонгфорд Касл, собрание герцога Рэднора 103
Ганс Гольбейн Младший. Генрих VIII. Рим, Национальная галерея 110
Ганс Гольбейн Младший. Эразм Роттердамский. Англия, Лонгфорд Касл, собрание герцога Рэднора 113
Иллюстрация к макароническим поэмам Т. Фоленго. Венеция, 1573 137
Иллюстрация к макароническим поэмам Т. Фоленго. Венеция, 1573. 138
Пьетро Бембо. Гравированный портрет из венецианского издания сочинений 1729 г. 141
Микеланджело. Портрет, приписываемый Якопино дель Конте. Флоренция, Каза Буонаротти 143
Микеланджело. Ночь. Деталь гробницы Джулиано Медичи. Флоренция, Сан-Лоренцо 145
Виттория Колонна. Рим, галерея Колонна 149
Тьеполо. Ринальдо и Армида («Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо). Чикаго, Институт искусств 151
Маттео Банделло. Гравированный портрет из туринского издания стихотворений 1816 г. 157

Титульный лист первого издания первой части новелл Банделло (Лукка, 1554) 161
Тьеполо. Александр Великий и Кампаспа в мастерской Апеллеса (Банделло, Новеллы, I, LVIII). Монреаль, Музей изящных искусств 163
Джан Джорджо Триссино. Гравированный портрет из первого тома Собрания сочинений. Верона, 1729 171
Караваджо. Юдифь, убивающая Олоферна (1594—1595). Рим, собрание Винченцо Коппи 175
Тициан. Пьетро Аретино. Нью-Йорк, собрание Фрик 177
Помпонио Торелли. Портрет работы Чезаре Аретузи. Парма, Национальная галерея 179
Тициан. Предполагаемый портрет Ариосто. Лондон, Национальная галерея 181
Рафаэль. Портрет кардинала, по всей вероятности, Биббиены. Мадрид, Прадо 185
Аугусто Рендона (Колумбия). Иллюстрация к «Мандрагоре» Макьявелли (1969) 189
Анджело Беолько (Рудзанте) 199
Джордано Бруно 201
Сципионе Пульцоне. Портрет молодого Торквато Тассо. Ницца, Музей древнего и современного искусства 205
Баттиста Гварини. Гравированный портрет из венецианского издания «Верного пастуха» 1602 г. 207
Иллюстрация к «Верному пастуху» Гварини. Венеция, 1602 209
Бернини. Эскиз церкви Санта-Мария ди Монтесанто. Стокгольм, Национальный музей 215
Бернини. Св. Тереза. Рим, Санта-Мария делла Виттория 216
Веласкес. Гонгора. Бостон, Музей изящных искусств 219
Аннибале Караччи. Полифем и Галатея. Рим, палаццо Фарнезе 223
Грасиан 227
Фронтиспис двухтомного собрания сочинений Грасиана 1669 г. 241
Марино. Гравированный портрет из венецианского издания стихотворений 1602 г. 247
Тициан. Мария Магдалина. Ленинград, Гос. Эрмитаж 257
Гвидо Рени. Избиение младенцев. Болонья, Пинакотека 259
Марино в старости. Гравированный портрет из венецианского издания «Избиения младенцев» 1683 г. 262
Кьябрера. Гравированный портрет из римского издания стихотворений 1718 г. 267
Алессандро Тассони. Гравированный портрет из моденского издания поэмы «Похищенное ведро» 1744 г. 269
Иллюстрация к поэме А. Тассони «Похищенное ведро». Модена, 1744 271
Сальваторе Роза. Автопортрет 274
Джамбаттиста Базиле 281
Варвик Гобль. Иллюстрация к английскому переводу «Пентамерона» Базиле. Лондон, 1911 282

Франс фон Байрос. Иллюстрация к «Пентамерону» Базиле в переводе Ф. Лиебрехта. Мюнхен — Лейпциг, 1909 283
Варвик Гобль. Иллюстрация к «Пентамерону» Базиле. Лондон, 1911 285
Оттавио Леони. Галилей. Флоренция, Библиотека Маручеллиана 291
Кампанелла. Портрет работы неизвестного художника. Лилль, Городская библиотека, cod. 463. 299
Сцена из комедии дель арте. Панталоне и Арлекин 309
Джамбаттиста Андреини (1620) 313
Ватто. Артисты итальянской комедии (1720). Вашингтон, Национальная галерея 317
Эмануэле Тезауро. Гравированный портрет из венецианского издания «Об Итальянском государстве» 1667 г. 328
Даниеле Бартоли. Гравированный портрет из болонского издания «Избранной прозы» 1826 г. 337
Джамбаттиста Вико. С портрета Франческо Солимéна 351
Иллюстрация к драме П. Метастазио «Катон в Утике» (I, IV) из венецианского издания сочинений Метастазио 1783 г., посвященного имп. Екатерине II 355
Уго Фосколо. Портрет работы А. Каглиани. Флоренция, Уффици 359
Джакомо Леопарди 361
Франческо Де Санктис 365
Ипполито Ньево в форме альпийских стрелков Гарибальди. Удине, музей города 371
Фронтиспис Мориса Рэ к «Античным стихотворениям» Леконта де Лиля. Париж, 1908 379
Жан Мореас. Портрет работы А. де ля Гандара 389
Франсис Жамм 393
Поль Клодель 395
Жорж Дюамель. Рисунок Андре Сцекели де Доба 409
Жюль Ромэн. Портрет работы Поля-Эмиля Бекà (1922) 411
Шарль Вильдрак. Автопортрет (1922) 415
Аполлинер. Портрет работы Мари Лорансен (1908) 419
Пикассо. Аполлинер. Дружеский шарж 420
Макс Жакоб. Автопортрет (1938) 428
Поль Валери 433
Иллюстрация Поля Валери к «Вечеру с господином Тестом». 437
Иллюстрация Поля Валери к стихотворению «Песнь колонн» 447
Васко Пратолини 455
Гвидо Гоццано 465
Маринетти. Фото 1914 г. 473
Арденго Соффичи. Ксилогравюра Пьетро Париджи 474
Джузеппе Унгаретти. Рисунок Фабрицио Клеричи 476
Ренато Гуттузо. Портрет Эудженио Монтале (1938). Рим, Национальная галерея современного искусства 481
Сальваторе Квазимодо 485
Ренато Гуттузо. Портрет Умберто Саба 491
Чезаре Павезе 493

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5

ГУМАНИЗМ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

Эпоха Данте в представлении современной науки 13
Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы (Сопоставительный обзор) 35
Томас Мор и его предшественники. (Из истории англо-итальянских литературных связей) 73
Генезис английского гуманизма 73
Томас Мор 82
Мор и Пико делла Мирандола (85). Латинский Лукиан (89). Стихотворения (91). История Ричарда III (94). Утопия (102). Мор — государственный деятель (109). Полемические сочинения (111). Последние годы жизни (117)
Гораций в эпоху Возрождения 121
Поэты и поэтессы позднего итальянского Возрождения 135
Новеллистика после «Декамерона» 154
Ренессансные драматурги Италии 168
Трагедия 168
Комедиографы 180
Пасторальная драма 203

ЛИТЕРАТУРА ИСПАНИИ И ИТАЛИИ ЭПОХИ БАРОККО

Введение 213
Поэтика Гонгоры 218
Жизнь и творчество Грасиана 226

Поэзия итальянского барокко 244
Марино и его школа 244
Габриелло Кьябрера 265
Сатирическая поэзия 268
Поэты конца XVII века 275
Итальянская барочная проза 278
Историк и пародист Трояно Боккалини 278
Книга сказок «Пентамерон» и ее автор 279
Галилей-писатель 287
Мечтатель, ученый, поэт (Об авторе «Города Солнца») 296
Театр и драматургия Сеиченто 307
Комедия масок 307
Литературная комедия 319
Музыкальная драма 321
Трагедия 321
Эстетика и теория литературы 325
Буало барокко (Эмануэле Тезауро) 326
Теоретики умеренного барокко (Перегрини, Паллавичини, Бартоли) 334

ОТ ВЕКА КЛАССИЦИЗМА К ДВАДЦАТОМУ

Литературные теории Италии XVII—XIX веков 343
Барокко 345
Эстетические воззрения Вико 349
Аркадия и предромантизм 352
Романтизм 357
Писатель-гарибальдиец (Ипполито Ньево и его «Исповедь итальянца») 368
Эстетические воззрения главы Парнаса (По неизвестным письмам Леконта де Лиля) 378
Реформа французского стихосложения (Свободный стих символистов) 381
Поэзия французского символизма на рубеже XIX—XX столетий 387
Унанимисты 404
Гийом Аполлинер, его друзья и последователи 417
Последний классик французской литературы (Поль Валери) 430

О романе Пратолини «Метелло» 452

От сумеречников до неоавангардистов (Заметки об итальянской поэзии XX века) 463

У истоков 463

Поэты сумерек 468

Футуризм 471

Герметизм 475

Старшее поколение 488

Чезаре Павезе 491

Поэзия Сопротивления. Неореализм 494

Кризис неореализма. Новый авангард 497

Примечания 503

Библиография печатных работ по романо-германской филологии и сравнительному литературоведению И. Н. Голенищева-Кутузова (1904—1969) 505

Указатель имен 510

Список иллюстраций 526